

EN LA OTRA ISLA

REVISTA DE AUDIOVISUAL LATINOAMERICANO

URUGUAY

MARIANA AMIEVA Y CARMELA MARRERO CASTRO PRESENTACIÓN. EN LOS MÁRGENES DE LA PANTALLA: EXHIBICIÓN, CIRCULACIÓN Y PRESERVACIÓN DEL AUDIOVISUAL URUGUAYO/
NICOLÁS POPPE ENTRE EL CINE METRO Y *DOS DESTINOS*. CINE Y CULTURA CINEMATOGRÁFICA EN URUGUAY, 1936-1937/
LUCIA SECCO FUENTES PARA EL ESTUDIO DE LA TELEVISIÓN EN 1968: EUGENIO PETIT MUÑOZ EN LA PANTALLA DE CANAL 4/
ISABEL WSCHBOR PELLEGRINO LA CINEMATECA DEL TERCER MUNDO EN URUGUAY (1969-1973) UNA POSIBLE ARQUEOLOGÍA DE SUS ARCHIVOS/
MARIEL BALÁS SIGUIENDO LAS HUELLAS PARA LA RECOMPOSICIÓN DE UN AUDIOVISUAL DE TRANSICIONES/
SANTIAGO GONZÁLEZ-DAMBRAUSKAS, DANIEL MÁRQUEZ Y FEDERICO BELTRAMELLI AL RESCATE DE IMÁGENES. DIGITALIZACIÓN DEL ARCHIVO AUDIOVISUAL DE UN COLECTIVO PIONERO/
AGUSTINA DE ROSA Y CARMELA MARRERO CASTRO LAS RUTAS TRANSNACIONALES DEL CINE URUGUAYO/
FEDERICO PRITSCH MÁS ALLÁ DE LA PANTALLA GRANDE. DESAFÍOS DE LA DISTRIBUCIÓN CINEMATOGRÁFICA EN URUGUAY/
MARÍA LAURA ROCHA HACER VISIBLE LO VISIBLE/
ISABEL WSCHBOR DEL "CINE ARTÉ" AL "CINE ÚTIL"/
MARÍA JOSÉ OLIVERA MAZZINI CÓMO HACER COSAS CON PALABRAS/
CASANDRA BOLDOR LA HISTORIA CULTURAL DE URUGUAY A TRAVÉS DE SU CINE/
JAVIER CAMPO HISTORIAS DE LOS CINES DOCUMENTALES NACIONALES/
MARIANA AMIEVA ENTREVISTA A GABRIEL MASSA/

NÚMERO 10

AGOSTO/2024

ISSN 2796-9924



DIRECTOR

MARIANO VELIZ (IAE-UBA)

COMITÉ EDITORIAL

MERCEDES ALONSO (IAE-UBA)

DÉBORA KANTOR (IAE-UBA, IDAES-UNSAM/CONICET)

MARIELA STAUDE (IAE-UBA, UNA)

MATÍAS MARRA (IAE-UBA)

COMITÉ CIENTÍFICO

BEATRIZ TADEO FUICA (UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, URUGUAY)

CLARA KRIGER (IAE-UBA)

DANUSA DEPEZ PORTAS (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)

DAVID OUBIÑA (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA)

EDUARDO RUSSO (UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA, ARGENTINA)

ERIKA THOMAS (UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LILLE, FRANCIA)

IDELBER AVELAR (TULANE UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS)

JENS ANDERMANN (NEW YORK UNIVERSITY, ESTADOS UNIDOS)

LAURO ZAVALA (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA DE XOCHIMILCO, MÉXICO)

MARCELA CROCE (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA)

MARÍA LUISA ORTEGA (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID, ESPAÑA)

MARIANO MESTMAN (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES, ARGENTINA)

NADIA LIE (KU LEUVEN, BÉLGICA)

PABLO CORRO (PONTIFÍCIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE, CHILE)

TAMARA FALICOV (UNIVERSITY OF KANSAS, ESTADOS UNIDOS)

XIMENA TRIQUELL (UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA, ARGENTINA)

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

DÉBORA KANTOR

CON AUSPICIO DEL INSTITUTO DE ARTES DEL ESPECTACULO (IAE-UBA)

ÍNDICE

DOSSIER

PRESENTACIÓN. EN LOS MÁRGENES DE LA PANTALLA: EXHIBICIÓN, CIRCULACIÓN Y PRESERVACIÓN DEL AUDIOVISUAL URUGUAYO.....	5
MARIANA AMIEVA Y CARMELA MARRERO CASTRO	
ENTRE EL CINE METRO Y <i>DOS DESTINOS</i> : CINE Y CULTURA CINEMATOGRAFICA EN URUGUAY, 1936-1937.....	13
NICOLÁS POPPE	
FUENTES PARA EL ESTUDIO DE LA TELEVISIÓN EN 1968: EUGENIO PETIT MUÑOZ EN LA PANTALLA DE CANAL 4.....	30
LUCIA SECCO	
LA CINEMATECA DEL TERCER MUNDO EN URUGUAY (1969-1973) UNA POSIBLE ARQUEOLOGÍA DE SUS ARCHIVOS	46
ISABEL WSCHEBOR PELLEGRINO	
SIGUIENDO LAS HUELLAS PARA LA RECOMPOSICIÓN DE UN AUDIOVISUAL DE TRANSICIONES	63
MARIEL BALÁS	
AL RESCATE DE IMÁGENES. DIGITALIZACIÓN DEL ARCHIVO AUDIOVISUAL DE UN COLECTIVO PIONERO	78
SANTIAGO GONZÁLEZ-DAMBRAUSKAS, DANIEL MÁRQUEZ Y FEDERICO BELTRAMELLI	
LAS RUTAS TRANSNACIONALES DEL CINE URUGUAYO	95
AGUSTINA DE ROSA Y CARMELA MARRERO CASTRO	
MÁS ALLÁ DE LA PANTALLA GRANDE. DESAFÍOS DE LA DISTRIBUCIÓN CINEMATOGRAFICA EN URUGUAY	117
FEDERICO PRITSCH	

CRÍTICAS

HACER VISIBLE LO VISIBLE.....	137
MARÍA LAURA ROCHA	

RESEÑAS

DEL "CINE ARTE" AL "CINE ÚTIL"	144
ISABEL WSCHEBOR	
CÓMO HACER COSAS CON PALABRAS.....	149
MARÍA JOSÉ OLIVERA MAZZINI	
LA HISTORIA CULTURAL DE URUGUAY A TRAVÉS DE SU CINE	153
CASANDRA BOLDOR	
HISTORIAS DE LOS CINES DOCUMENTALES NACIONALES	157
JAVIER CAMPO	

ENTREVISTA

ENTREVISTA A GABRIEL MASSA	162
MARIANA AMIEVA	

PRESENTACIÓN

EN LOS MÁRGENES DE LA PANTALLA: EXHIBICIÓN, CIRCULACIÓN Y PRESERVACIÓN DEL AUDIOVISUAL URUGUAYO

POR MARIANA AMIEVA Y CARMELA MARRERO CASTRO

El desarrollo y la consolidación del campo audiovisual uruguayo se manifiesta en el sostenido número de estrenos anuales, en la proliferación de publicaciones —nacionales y extranjeras— que abordan esta filmografía desde diferentes perspectivas analíticas y, también, en la presencia que las películas tienen en espacios de circulación nacional, regional y transnacional. El presente *dossier*¹ se propuso abordar este campo en expansión y, para hacerlo, se centró en un conjunto de problemáticas que rodean a las películas e inciden en su posibilidad de existencia, visibilidad, repercusión y conservación. Por este motivo, la convocatoria se propuso reunir investigaciones originales que se centraran en problemáticas vinculadas a la distribución, la circulación, la conservación y puesta en acceso de la producción local, así como en los procesos de patrimonialización del cine uruguayo. Este corrimiento hacia los márgenes de la pantalla permitió ampliar la reflexión y complejizar el objeto de estudio al habilitar la indagación de asuntos determinantes para comprender a las obras y las prácticas audiovisuales, así como las vinculaciones regionales y transnacionales que las atraviesan. Además, el foco en Uruguay como caso de estudio sirvió para actualizar el estado de las investigaciones contemporáneas sobre cine y audiovisual y, también, para fomentar nuevas propuestas.

En la última década, este campo de estudios ha cambiado de manera significativa. Nos hemos acostumbrado a contar con una extensa bibliografía académica que aborda una diversidad de temas y, junto al trabajo de los grupos consolidados, también han surgido líneas de estudio individuales y nuevos nombres. Por eso, estas introducciones ya pueden prescindir de los acostumbrados reparos que contemplaban la novedad del objeto de estudio. Sin duda, se trata de un terreno consolidado dentro del cual es posible identificar diversas líneas de investigación que abarcan desde la clásica tendencia hacia los análisis textuales y contextuales (que ha sido dominante en

1. Esta iniciativa se enmarca en la línea de investigación *La circulación del cine y los cruces transnacionales* del Grupo I+D-GEstA (Udelar). Para más información sobre el grupo visitar la web: <https://www.gesta.ei.udelar.edu.uy/>



la bibliografía regional sobre cine y audiovisual), hasta trabajos con una preocupación constante por relacionar las obras audiovisuales con el contexto de circulación y recepción, así como con sus condiciones de conservación y custodia.² Estas investigaciones acompañan el interés que desde hace varias décadas han generado los estudios sobre los públicos de cine y el giro desde la “*film history* a la *cinema history*” que, como observa de Luna Freire (2023), tiene una larga tradición en la región. El corrimiento hacia el otro lado de la pantalla implica el análisis de temas que requieren abordajes específicos y, por ese motivo, hay investigaciones que se enfocan en la distribución para analizar “las infraestructuras (ya sea formales o informales) que hacen que las obras estén disponibles para ser vistas” (Kriger y Poppe, 2023; Paladino y de Luna Freire, 2021; Kriger, 2018; Lobato, 2012; Knight y Thomas, 2012) o en la circulación para abordar “las trayectorias que pueden tomar las obras particulares a través de uno o más modelos de distribución” (Balsom, 2017: 3). Junto a estos problemas, la reflexión crítica sobre los archivos audiovisuales, y la conservación y puesta en acceso del acervo patrimonial, ha sido profusamente puesta en discusión.

El resultado de la convocatoria al *dossier* confirma el interés por pensar estos problemas y la diversidad de miradas y perspectivas que coexisten en el campo de estudios sobre cine y audiovisual uruguayo. El otro elemento destacable del conjunto de investigaciones aquí reunidas es la originalidad de las presentaciones: los temas tienen carácter de inéditos porque trabajan con fuentes primarias a partir de las que se desarrollan casos de estudio muy puntuales. Lo significativo de estos análisis es que permiten llegar a conclusiones o reflexiones que los trascienden y pueden generar diálogos con nuevas líneas de investigación.

Los aportes recibidos señalan un énfasis en los trabajos que abordan los archivos audiovisuales y evidencian que, en el panorama contemporáneo, se ha pasado de describir el problema para dejar planteadas líneas de intervención concretas que se están ejerciendo a partir de los cruces entre diversos actores, instituciones y ámbitos académicos. El foco en la importancia del estudio de la circulación del cine y la mirada sobre la distribución y la participación en el circuito de festivales también forma parte de un problema que está en el centro de los diálogos con los actores involucrados en estos procesos que exceden el marco académico, como el que se generó en la entrevista que forma parte de este *dossier*. Los estudios sobre los públicos de cine en Uruguay, si bien han quedado poco representados aquí, tienen una bibliografía importante. Esta circunstancia igualmente señala un aspecto ineludible del asunto: la dificultad que ha tenido la producción local para encontrarse con su público. A ese tema le dedicamos un espacio en la sección de críticas, en la que se comenta una interesante serie televisiva que busca dar a conocer el patrimonio audiovisual local. La difusión contemporánea de la producción *Cine en Uruguay*, que comenta aquí María Laura Rocha, ha sido una coincidencia de lo más pertinente, que resalta la importancia de generar espacios para el encuentro entre el acervo nacional y un público que en su mayoría lo desconoce totalmente.

2. Dentro de esta última vertiente de estudios, consideramos pertinente compartir una bibliografía resumida que da cuenta de la importancia que han tenido estos problemas en las investigaciones contemporáneas: Torello (2018, 2024), Wschebor (2021, 2023), Lacruz (2015, 2021), Silveira (2019), Tadeo (2017), Balas (2020), Secco (2016), Marrero (2021), Amieva (2023).

Si bien, en el *dossier*, los artículos se organizan de acuerdo a un criterio cronológico, en esta introducción nos interesa presentarlos siguiendo los ejes temáticos comentados. Comenzamos con el trabajo conjunto de Santiago González-Dambrauskas, Daniel Márquez y Federico Beltramelli, *Al rescate de Imágenes. Digitalización del archivo audiovisual de un colectivo pionero*, en el que se reconstruye el proceso de digitalización del archivo generado por el grupo Imágenes, un colectivo uruguayo de producción audiovisual cuya obra se desarrolló entre los años 1985 y 2001. En lo que refiere al proceso de recuperación del archivo, el artículo plantea los antecedentes al momento en el que se digitalizó el acervo audiovisual, explica la tecnología empleada, desarrolla los procedimientos y resultados en cada una de las fases transitadas, consigna los problemas afrontados y los aprendizajes obtenidos y, por último, se describe la propuesta que cierra el proyecto: “cápsulas del tiempo” (una acción destinada a que los materiales queden disponibles y accesibles en el futuro). Un plus que tiene el proceso aquí descrito es que tanto en la etapa de digitalización como en la elaboración de este artículo participa un ex miembro del colectivo Imágenes (Daniel Márquez), hecho que evidencia la construcción de espacios de producción de conocimiento que integran diferentes esferas del campo audiovisual y que rompen las fronteras, a veces estancas, del ámbito académico.

En el mismo sentido, el artículo de Mariel Balás desarrolla el proceso de recuperación y recomposición de *Así vamos* (Maida Moubayed, 1987), un diapomontaje que la organización sueca Diakonía le encargó al Centro de Medios Audiovisuales (CEMA) para conocer la situación de Uruguay en los primeros años de transición de la dictadura a la democracia. El artículo expone la tarea conjunta de diversos actores que participaron en el proceso de digitalización y recomposición del diapomontaje a partir del hallazgo de diversos materiales: la carpeta que contenía las dispositivas, un casete con la pista de audio y un VHS con la filmación de una de las proyecciones del diapomontaje. El aporte del trabajo de Balás radica no solo en que desarrolla de manera pormenorizada la manipulación del material de archivo —permitiendo reflexionar sobre la confluencia de diferentes tecnologías—, sino también en que enfatiza la importancia de incluir a los realizadores de las obras y de reunir a distintos actores e instituciones que trabajan en la conservación y restauración de los archivos. De esta manera, el artículo subraya la importancia de construir redes institucionales e interpersonales en el proceso de recomposición y conservación de la memoria cinematográfica y audiovisual.

También dentro del área de los archivos, el artículo de Lucía Secco aborda un estudio de caso concreto de la televisión uruguaya en la década de los sesenta: el programa periodístico *Con nombre y apellido* en el que participó como entrevistado el intelectual de izquierda Eugenio Petit Muñoz. Esta investigación se realiza a partir del hallazgo de dos materiales de archivo: cartas que la audiencia enviaba al programa y una grabación casera de la audición realizada por la familia del invitado. Estos materiales habilitan el análisis de, al menos, dos dimensiones. La primera se vincula a la historia del medio televisivo ya que al poner en diálogo las particularidades de esa emisión con otros programas periodísticos —a partir de notas de prensa—, Secco reconstruye las variantes que los diferentes contextos sociales e históricos imponían en los programas de televisión. En este sentido, un aspecto sumamente interesante es la identificación de cómo las tensiones



políticas, específicamente las del año 1968, se materializaron en lo que se decía o se silenciaba e, incluso, en el formato que tenían las entrevistas. Además, la investigadora utiliza las cartas enviadas por los televidentes para realizar un análisis concreto de esa emisión y para dar cuenta de las expectativas, preocupaciones y también del vínculo entre los receptores y el medio televisivo. Finalmente, y al igual que en el caso de Balás, este trabajo no solo tiene valor en sí mismo porque constituye un aporte significativo para la historia del medio televisivo y la reconstrucción de la memoria y sus huellas, sino que también abre el diálogo para que otros investigadores utilicen los materiales de archivo reunidos y generen nuevas líneas de trabajo.

El artículo de Isabel Wschebor genera una reflexión sobre la construcción, derroteros y procesos de patrimonialización de los archivos audiovisuales a partir de un ejemplo concreto, la Cinemateca del Tercer Mundo. En este caso, más que adentrarse en la descripción de los itinerarios y procesos de preservación, se propone una historización de esas prácticas —una arqueología— que da cuenta de una mirada de conjunto que articula cruces y reflexiones novedosas sobre un material que ya ha sido bastante visitado por la bibliografía y abordado en otros lugares por la propia autora. Este trabajo es particularmente significativo por eso mismo. Las obras e itinerarios personales de los que se hablan forman parte de la historia más conocida y citada de la producción local relacionada al nuevo cine latinoamericano, pero en esta ocasión, además de brindar nueva información sobre el acervo de esta cinemateca, se propone una lectura crítica-política del problema de los archivos audiovisuales que deja muchas aristas para pensar en las relaciones entre las políticas públicas, la preservación, y una obra que se había producida como herramienta de intervención política.

Otras de las aristas que han sido abordadas en este corrimiento hacia el otro lado de la pantalla se vinculan con la circulación y la distribución del cine y audiovisual uruguayo. En esta línea, el *dossier* contiene un artículo escrito por Federico Pritsch que aborda diversas dimensiones de la distribución como objeto de estudio y como problemática concreta que el sector cinematográfico y audiovisual del país aún no ha resuelto. Se trata de un trabajo valioso porque realiza una revisión bibliográfica actualizada sobre el tema de la distribución en la era digital y, específicamente, sobre las plataformas de video bajo demanda. Además, se centra en los desafíos que enfrenta la cinematografía uruguaya y estudia las medidas que se han implementado para atender la problemática. Por último, examina una iniciativa específica, la plataforma *Cine. Uy*, que funciona como caso de estudio para pensar, desde una perspectiva crítica, cuestiones vinculadas al diseño de los espacios de exhibición bajo demanda. Además del minucioso y organizado análisis, este artículo se destaca por incorporar una sólida metodología que se vale de insumos concretos —como los datos del Observatorio Audiovisual— y de voces autorizadas que cuentan con una larga trayectoria profesional en el área de la distribución del cine uruguayo: Daniel Díaz y Gabriel Massa.

En este punto, vale destacar que el *dossier* también se ocupa de la problemática de la distribución y, para hacerlo, incluye una entrevista a Gabriel Massa que expande la temática presentada en el artículo de Pritsch. Sugerimos leer en conjunto estos trabajos, ya que se relacionan directamente. En la entrevista, Massa profundiza en las relaciones entre las prácticas entre distribución y exhibición y se centra en el caso puntual del cine uruguayo y el encuentro con su público. A partir de esos ejes plantea un elemento tan original como provocador: el problema del encuentro entre las obras uruguayas y la audiencia deben ser pensadas dentro de un proceso general de formación de públicos a partir del establecimiento general de políticas de largo aliento.

Además de la distribución, este número aborda cuestiones vinculadas a la circulación y exhibición del cine nacional. En esta línea se desarrolla el artículo de Nicolás Poppe que examina el circuito de salas de cine y se detiene en dos casos de estudio: la apertura del Cine Metro y el estreno del film *Dos destinos* (dir. Juan Etchebehere, 1937). A partir de estos casos, el autor explora coordenadas culturales más amplias y realiza un aporte significativo a la historia de la cultura cinematográfica uruguaya. El análisis se detiene en “aspectos como visiones cosmopolitas, populismos culturales y tensiones dentro del sector de exhibición sin reducirlos para sostener que la yuxtaposición de estos eventos brinda ideas específicas sobre las dinámicas de la compleja cultura cinematográfica del país” (Poppe). El artículo habilita a una amplia reflexión sobre las diversas temáticas que condensan estos casos de estudio como las prácticas de recepción, la función de la prensa en la modelización de los gustos del público, las maneras en las que se recibió el primer film sonoro en Uruguay, las características de la prensa especializada, las tensiones entre los diferentes canales de distribución y las estrategias para posicionarse en el mercado.

Finalmente, el artículo de De Rosa y Marrero Castro aborda la dimensión transnacional del cine uruguayo en tanto componente clave para comprender el fenómeno de la circulación.



El punto de partida de este trabajo es el Fondo de Posicionamiento Internacional otorgado por la Agencia de Cine y Audiovisual de Uruguay (ACAU) a partir del cual las autoras elaboraron una base de datos que reúne la información sobre los apoyos otorgados entre el año 2008 y el 2023 a largometrajes finalizados y su posterior circulación en función de dicho apoyo. Además, el estudio se vale de entrevistas a personalidades vinculadas al sector como la coordinadora del Fondo de Fomento Cinematográfico y Audiovisual entre los años 2014-2023 (Ángela Viglietti) y la productora Agustina Chiarino que cuenta con una larga trayectoria en la producción de films con fuerte presencia en diversos festivales internacionales. La combinación de datos cuantitativos y cualitativos permite analizar las rutas transnacionales “y dar cuenta de otros aspectos de la distribución internacional que han calado en las lógicas de producción locales, entendiendo que los festivales son una referencia elemental al momento de cartografiar el panorama global y local del cine en la actualidad” (De Rosa, Marrero Castro). Al igual que sucede con otros artículos que componen el *dossier*, este trabajo no agota su objeto de estudio y ofrece una herramienta muy valiosa (base de datos) que se propone como insumo para el desarrollo de otras líneas de investigación. El panorama expuesto por el conjunto de trabajo aquí reunidos se ve reforzado por la reseña de tres libros que estudian el cine y la cultura cinematográfica de Uruguay y que han sido recientemente publicados. Por un lado, la obra de Mariana Amieva (2023) *De amores diversos. Derivas de la cultura cinematográfica (1944-1963)* sobre la cual escribe Isabel Wschebor Pellegrino en un texto minucioso que funciona como puerta de entrada y motivador de lectura. Por el otro, el libro de Álvaro Lema Mosca (2023), *Los nacimientos del cine uruguayo. Una historia completa*, que constituye un aporte a la sistematización y periodización de los estudios sobre cine en Uruguay y, sobre el cual, Casandra Boldor ofrece una mirada reflexiva que también invita al encuentro con la obra. Finalmente, María José Olivera Mazzini reseña *La crítica uruguaya ante el cine nacional (1920-2001)*, un libro que reúne el trabajo de 12 investigadores sobre los textos críticos producidos en distintos períodos del cine uruguayo y que ha sido cuidadosamente editada por Mariana Amieva y Germán Silveira (2021). Con una mirada aguda y crítica, la reseña de Olivera Mazzini expone los principales ejes temáticos que condensan estas discursividades en diálogo y da cuenta de su carácter polifónico y performático. En suma, el recorrido propuesto en este *dossier* evidencia cómo el desplazamiento del foco de análisis hacia los márgenes de la pantalla enriquece al objeto de estudio al tiempo que revela la complejidad y la interconexión de los procesos de distribución, circulación, conservación y patrimonialización del cine uruguayo. Al considerar estos aspectos, se desarrolla una visión más amplia y profunda del campo audiovisual que subraya la importancia de los contextos sociales, históricos y tecnológicos que rodean a las obras y que queda plasmada en los artículos aquí reunidos. Sin embargo, el valor de estos aportes no se reduce a las conclusiones a las que arriban, sino que radica, justamente, en que impulsan nuevas líneas de investigación al ofrecer insumos concretos para que sean retomados y ampliados en nuevos trabajos. Otro aspecto destacable de los artículos recibidos es la diversidad de orígenes y de filiaciones institucionales de los autores que participaron. Esa variedad da cuenta de la consolidación del ámbito académico a nivel local y del interés que el medio uruguayo cobra en otras latitudes. Resaltamos los cruces



fácilmente legibles en estos trabajos, evidencias de una red sólida de colaboraciones que ha permitido avanzar con profundidad en un campo de estudios que hace unas décadas atrás era impensado. Desde la coordinación del *dossier* queremos agradecer la generosa predisposición de todas las participaciones que se prestaron a un fluido ida y vuelta en el que hemos aprendido mucho.

Bibliografía

- Amieva, Mariana (2023). *De amores diversos. Derivas de la cultura cinematográfica (1944-1963)*. Buenos Aires: ASAECA, Universidad Nacional de Quilmes.
- Balas, Mariel (2020). "Uruguay, Chile y el rescate de memorias magnéticas". *Fotocinema Revista científica de cine y fotografía*, n° 20 (271-290).
- Balsom, Erika (2017). *After Uniqueness: A History of Film and Video Art in Circulation*. Columbia: University Press.
- de Luna Freire, Rafael (2023). "Colegas norteamericanos y europeos: ¿qué no hay de nuevo en la New Cinema History desde un punto de vista que no es el de ustedes?" Clara Kriger y Nicolás Poppe (Orgs.). *Salas, negocios y públicos de cine en Latinoamérica, 1896- 1960*. Buenos Aires: Prometeo.
- Knight, Julia y Peter Thomas. (2012). *Reaching Audiences: Distribution and Promotion of Alternative Moving Image*. Bristol, UK: Intellect.
- Kriger, Clara (2018). (Comp). *Imágenes y públicos del cine argentino clásico*. Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- Kriger, Clara y Nicolás Poppe (2023) (Orgs.). *Salas, negocios y públicos de cine en Latinoamérica (1896-1960)*. Buenos Aires: Prometeo.
- Lacruz, Cecilia (2015). "La Pantalla presa en Libertad". Gianella Bardazano, Aníbal Corti, Nicolás Duffau, Nicolás Trajtenberg (Comps.) *Discutir la cárcel, pensar la sociedad: Contra el sentido común punitivo*. Montevideo: Trilce.
- _____ (2021). "‘Insólito por estas tierras’: Como el Uruguay no hay (Ugo Ulive, 1960)". Mariana Amieva y Germán Silveira (eds.) *La crítica uruguaya ante el cine nacional (1920-2001)*. Montevideo: Yaugurú.
- Lobato, Ramón (2021). *Shadow Economies of Cinema: Mapping Informal Film Distribution*. Londres, Palgrave/BFI.
- Marrero Castro, Carmela (2021). "Mapa transnacional: El Festival Internacional de Cine de Rotterdam y el entramado financiero del cine uruguayo reciente". *Dixit*, n° 35 (83-95).
- Paladino, Diana y Rafael de Luna Freire (2021). "Conexión latina: Relaciones entre los distribuidores cinematográficos de Brasil y Argentina a principios de siglo XX", Marc Ferrez y Max Glücksmann. *Imagofagia*, n° 24 (385-406).
- Secco, Lucía (2016), "Rescate del archivo CEMA: entre lo analógico y lo digital". Beatriz Tadeo Fuica y Mariel Balás (Eds). *CEMA: archivo, video y restauración democrática*. Montevideo: FIC-UdelaR, ICAU.
- Silveira, Germán (2019). *Cultura y cinefilia. Historia del público de la Cinemateca Uruguaya*. Montevideo: Cinemateca Uruguaya.



- Tadeo Fuica, Beatriz (2017). *Uruguayan Cinema 1960–2010: Text, Materiality, Archive*. Tamesis: Woodbridge.
- Torello, Georgina (2018) *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)*. Montevideo: Yaugurú.
- _____ (2024). “El mundo pasea por Uruguay: prácticas itinerantes del proyccionista José Barrucci (s. XIX-XX)”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En ligne], Images, mémoires et sons, mis en ligne le 12 février.
- Wschebor, Isabel (2021) “Destapar la lata: Presencia, ausencia y desplazamiento del cine uruguayo en los repositorios de archivo (1965 y 1975)”. Tesis de Doctorado, Tutores: Vania Markarian y Christophe Gauthier. Universidad de la República (Uruguay) y École Nationale des Chartes (Francia).
- Wschebor, Isabel (2022). (Coord.) *Los estudios audiovisuales detrás de las pantallas. Diez años del Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad de la República*. Grupo de Estudios Audiovisuales (GESTA); Laboratorio de Preservación Audiovisual, Archivo General de la Universidad (LAPA-AGU); Universidad de la República.

Mariana Amieva (ANII/GEstA)

maramieva@gmail.com

Doctora y Profesora en Historia (FHCE/UNLP). Integra el Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA) y es investigadora —nivel I— del Sistema nacional de Investigadores (ANII). Fue la editora de la revista *33 cines*, (Fondo Concursable MEC ROU. 2009, 2011 y 2013). Ha publicado *Amores diversos. Derivas de la cultura cinematográfica uruguaya (1944-1963)*, y coeditado el libro *La crítica uruguaya ante el cine nacional (1920-2001)*. También participó de libros colectivos sobre cine en Uruguay y en revistas especializadas.

Carmela Marrero Castro Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA)

carmela.marrero@gmail.com

Magíster en Estudios sobre Cine y Teatro Argentino y Latinoamericano por la Universidad de Buenos Aires, Argentina. En la actualidad es docente del Bachillerato Internacional e integra el Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA-UdelaR). Estudia las producciones cinematográficas uruguayas estrenadas en la primera década del siglo XXI y se enfoca en los territorios de producción -vínculos entre el espacio nacional y transnacional- así como en las figuraciones de los universos familiares que se articulan en las tramas ficcionales de las películas. Entre sus publicaciones más recientes se encuentra el artículo “Mapa transnacional: El Festival Internacional de Cine de Rotterdam y el entramado financiero del cine uruguayo reciente” [en *Dixit*, Uruguay, 2021] y el capítulo “Relatos críticos sobre 25 watts: La antesala de la continuidad” [*La crítica uruguaya ante el cine nacional (1920-2001)*, 2021].

ENTRE EL CINE METRO Y DOS DESTINOS: CINE Y CULTURA CINEMATOGRAFICA EN URUGUAY, 1936-1937

POR NICOLÁS POPPE

Between the Cine Metro and *Dos destinos*: Film and Film Culture in Uruguay, 1936-1937

Resumen

En la historiografía cinematográfica uruguaya existe un conjunto de tópicos que forma una especie de sentido común crítico. Entre los lugares comunes más repetidos es la idea que el Uruguay carece (prácticamente) de un cine nacional, pero ha tenido durante generaciones una cultura cinematográfica vibrante y perceptiva. A mediados de los 1930, su incipiente industria cinematográfica produjo su primera película sonora mientras se desarrollaban debates en persona, en la radio y en las páginas de periódicos y revistas de cine sobre las últimas películas. Entre la inauguración del Cine Metro y el estreno de *Dos destinos* (dir. Juan Etchebere, 1937), dos eventos claves en la historia del cine en Uruguay y los dos estudios de caso de este artículo, los espectadores en Montevideo entraron en contacto con una variedad de experiencias de qué las películas podrían hacer posible. Me detengo en este artículo en aspectos como visiones cosmopolitas, populismos culturales y tensiones dentro del sector de exhibición sin reducirlos para sostener que la yuxtaposición de estos eventos brinda ideas específicas sobre las dinámicas de la compleja cultura cinematográfica del país entre el 26 de setiembre de 1936 y 27 de julio de 1937.

Palabras Claves: cine sonoro temprano, culturas cinematográficas, historia del cine, Uruguay

Abstract

Within Uruguayan film historiography, there are a number of platitudes that form a kind of critical common sense. Among the most repeated of these truisms is that Uruguay might be (mostly) without a national cinema, but for generations it has had a vibrant, discerning film culture. In the mid-1930s, its fledgling film industry produced its first sound film as discussions over the latest movies raged in person, on the radio, and in the pages of newspapers and film magazines. Between the opening of the Cine Metro and the premiere



of *Dos destinos*, two key events in the history of the cinema in Uruguay and this article's two case studies, spectators in Montevideo were exposed to a range of experiences of what the movies could make possible. Gesturing toward aspects such as cosmopolitan visions, cultural populisms, and tensions within the exhibition sector without reducing them, in this article I argue that the juxtaposition of these events gives specific insights into the dynamics of the country's complex film culture in between September 26, 1936 and July 27, 1937.

Key Words: early sound film, film cultures, film history, Uruguay

A mediados de la década de 1930, ocurrieron dos acontecimientos importantes en la historia del cine en el Uruguay: la inauguración del Cine Metro el 26 de setiembre de 1936 y el estreno de *Dos destinos* (dir. Juan Etchebehere) el 27 de julio de 1937.¹ En estos diez meses (o unos trescientos cuatro días) existía en Montevideo una cultura cinematográfica diversa y heterogénea no sólo en términos de los films en la cartelera, sino también en las distintas maneras en que se consumía el cine. Los espectadores iban al cine para ver películas recientes (y, a veces, no tan recientes, según quejas en la prensa) de Argentina, Europa (Alemania, Francia, Inglaterra e Italia) y, más que nada, Hollywood. Los montevidianos—aproximadamente un tercio de la población nacional de la época—establecían tendencias del consumo de cine que luego llegaban a otras regiones del país. Y, según medios locales y extranjeros, había mucha demanda por el cine y todo lo que giraba a su alrededor. En su primer número, *Cine Radio Actualidad* proclamó “Para todos aquellos que gustan del espectáculo cinematográfico, 1936 promete ser uno de estos años que dejan el bolsillo exhausto, pero el ánimo satisfecho” (“Perspectivas” 4).² Para la revista norteamericana *Motion Picture Herald*, meses después, el corresponsal Paul Bodo llegó a la conclusión de que “Desde el punto de vista de la taquilla, la temporada cinematográfica en Uruguay es la más satisfactoria en años. Hay aumento considerable de concurrencia a las salas con señales positivas de que la preferencia para entretenimiento cinematográfico es permanente” (98) debido en gran parte a los bajos costos de operación. Como señalaban las páginas de estas revistas especializadas, el cine (o, tal vez, mejor dicho—la experiencia cinematográfica) se extendía mucho más allá de las salas. Cada vez más, el cine se difundía en otros medios de comunicación masivos y formas de entretenimiento popular como la prensa (nacional e internacional), los espectáculos teatrales y los programas radiales. La ubicuidad intermedial del cine formaba parte de la vida cotidiana en aquellos años.

Extendiendo el trabajo de importantes críticos, la historiografía cinematográfica uruguaya reconoce la compleja relación entre la producción y la exhibición desde los inicios del nuevo medio. En 1968, Manuel Martínez Carril afirmó que “Uruguay no tiene cine, aunque tiene una fuerte cultura cinematográfica asentada en la difusión del cine de calidad y de las páginas de

1. Agradezco mucho el apoyo brindado por Guillermina Martin Doil del Centro de Documentación de la Cinemateca Uruguaya y Sorina Johnston en la investigación de este proyecto.

2. A pesar de que la publicación tuvo distintos títulos en esta época (ejs. *Cine Actualidad* y *Cine Actualidad Radio Teatro*), en este artículo me referiré a la revista como *Cine Radio Actualidad* en aras de claridad.



crítica a partir de 1952” (citado en Amieva y Silveira, 15). Álvaro Sanjurjo Toucon no sólo sostuvo esta idea recurrente, sino que la amplió más tarde en 1994:

La exhibición cinematográfica y la realización de films tuvieron lugar en el Uruguay muy poco tiempo después de la célebre primera función pública del Cinematógrafo Lumière, ocurrida en París el 28 de diciembre de 1895. El consumo de films extranjeros, hábito de inmediato arraigo en nuestro medio, dio paso al negocio de la exhibición y distribución de películas que con numerosas variantes continúa hasta hoy día. Mientras que la realización cinematográfica, si bien tuvo cierta continuidad, no permitió el afinamiento de una industria. De ahí que existan films uruguayos pero no pueda hablarse de un cine uruguayo.³ (*Tiempo de imágenes*, 7).

Las historiografías de los cines latinoamericanos tienden a pensar el cine desde la perspectiva de la producción. Lo que distingue la uruguaya no sólo es la escasez de producción —algo que llevaría al país a compartir la categoría de “cinematografía vegetiva” (24) en una perspectiva comparatista con países caribeños (menos Cuba) y centroamericanos, asimismo Bolivia, Ecuador y Paraguay, según Paulo Antonio Paranaguá— sino también los contornos particulares del acto de ir al cine en el país. Paranaguá arguye que “Uruguay representa un mercado altamente diversificado y denso, con una cultura cinematográfica sofisticada” (25). Más recientemente, los principales críticos e investigadores han reconfigurado cómo se estudia el cine en el Uruguay, tomando mucho más en serio distintas prácticas de ir al cine en momentos históricos específicos sin dejar de prestar atención a la producción nacional.

La historia cinematográfica corresponde a imposiciones algo arbitrarias por parte de los investigadores en nuestros intentos de hacer sentido de situaciones enredadas. Aproximaciones alternativas posibilitan nuevas formas de pensar el cine y la cultura cinematográfica, rompiendo con lo que Mariana Amieva Collado y Germán Silveira denominan la «historia endógena» (14) del cine en Uruguay. En términos más amplios, “El estudio de las culturas cinematográficas desafía la historiografía cinematográfica tradicional al ir más allá del estudio de la producción o de un canon de películas, cuyos méritos artísticos, comerciales o críticos están ligados a menudo y de manera inseparable a una estrella o un director, supuestos creadores o autores del cine, y permite entendimientos más completos de la historia del cine en lugares antes olvidados, ignorados o, en el mejor de los casos, poco estudiados” (Poppe, 133). Pensar las culturas cinematográficas obliga a nuevas miradas, nuevas cartografías y nuevas formas de abordar los cines latinoamericanos.

3. En el mismo año, Mariana Mactas propone algo similar en la revista argentina *El Amante. Cine*, aunque con una mirada hacia el futuro (el video): “El Uruguay está habitado por tres millones de críticos de cine. Ellos lo reconocen, y hasta lo proclaman. También dicen, no sin razón: ‘La Cinemateca Uruguaya es una de las más prestigiosas en el mundo’ y ‘Bergman era un éxito aquí antes que en Europa’. La cinefilia local es una fuente de orgullo comparable a la laicidad y el espíritu democrático. Paradojas tercermundistas: Uruguay no tiene cine. Mejor dicho, no tenía” (31). Mactas tenía razón—cambios tecnológicos (del video a los digitales) harían posible la emergencia de un cine nacional uruguayo (relativamente) sostenible.



Destacados tanto en su momento histórico como en la historiografía cinematográfica, aunque no siempre de la misma manera, el Cine Metro y *Dos destinos* facilitan nuevas maneras de considerar el cine en el Uruguay en un período específico. Para aproximarme a esta cultura cinematográfica, me detengo en el análisis de la prensa debido al “rol central que ha tenido el discurso periodístico para investigar y entender la historia de nuestras culturas cinematográficas” (Kelly Hopfenblatt y Poppe 21). Mientras la inauguración del Cine Metro es interpretada como una manera más moderna de ir al cine importado de Estados Unidos, *Dos destinos* —el primer largometraje sonoro uruguayo— es representado como mera improvisación del peor cine argentino. En vez de examinarlos como textos —arquitectónico o fílmico— me propongo abordarlos como eventos históricos. Pensar en conjunto las tensiones producidas por estos dos acontecimientos nos ayuda a mejor entender no solo el trasfondo del cine en Montevideo en la época, sino también aspectos de las complejas relaciones entre los sectores de la industria cinematográfica. Aparentemente arrastrados por fuerzas de oposición —exhibición y producción, Hollywood (pero, en realidad, Nueva York) y Buenos Aires— la inauguración del Cine Metro y el estreno de *Dos destinos* recalcan la importancia de los enredos entre la distribución y la exhibición. Asimismo, apelan a ciertas expectativas de compartir modernidades cosmopolitas, a veces explícitas y otras implícitas. Ambos sectores de la industria cinematográfica uruguaya estaban todavía dominados por Bernardo Glücksmann a mediados de los 1930s y eran casi invisibles en los artículos periodísticos referidos a ambos acontecimientos. La base de este artículo es este control ejercido por la empresa Glücksmann que, si bien aflojaría poco después, influyó en los dos acontecimientos y sus repercusiones en el cine y la cultura cinematográfica del Uruguay.

El Cine Metro, el espectáculo del escaparate

“El miércoles pasado se cumplieron 48 años del día en que las puertas del cine Metro se abrieron por primera vez por el público montevideano, inaugurándose de esa manera una sala que marcaría todo un sendero de progreso para la cinematografía del Uruguay”, recordó un artículo conmemorativo de la edición sabatina de *El Diario* del 29 de setiembre de 1984. Semejante a muchos otros artículos publicados a través de los años en varios periódicos, esta nota hizo traía a la memoria no sólo datos históricos sobre la sala, sino el recuerdo colectivo de lo que llegaría a significar el Cine Metro para los espectadores en Montevideo en distintos momentos y contextos. Con títulos como “El León Entra en la Ciudad”, “El espectáculo continúa”, “Una sala legendaria cumple años” y “Setenta y ocho años atrás, la MGM imponía su estilo al espectáculo cinematográfico en nuestro país”, estos artículos —escritos tanto por reporteros anónimos como especialistas del cine, quienes muchas veces se referían a versiones anteriores de la conmemoración— evocan tiempos de cine, tiempos de vida que ya existían más en la nostalgia del recuerdo popular que en la cotidianeidad.⁴

4. Los artículos se encuentran, entre otros recortes periodísticos, en la carpeta “Cine Metro” en el Centro de Documentación de la Cinemateca Uruguaya. “El León Entra en la Ciudad” (1974). *El País de los domingos*, 29 de setiembre (s.p.). Jellinek, Jorge (1991). “El espectáculo continúa”. *Últimas noticias*, 27

Lo que perdura —en gran parte porque hay un edificio físico que sigue existiendo como teatro hasta el día de hoy— son recuerdos de ir al cine. El Cine Metro sin duda marca un momento importante en la exhibición cinematográfica en Uruguay. Más allá de su propia y peculiar aportación, impulsó la construcción de otras salas como el Radio City de la Cinematográfica Glücksmann, anunciada apenas días antes de la inauguración del Cine Metro. La sala representó mucho más que un palacio de cine, moderno y climatizado, en el que los espectadores podían ver por primera vez en exclusiva las producciones de uno de los *Majors*, uno de los estudios más grandes de Hollywood. Para aproximarme al significado del Cine Metro en la cultura cinematográfica uruguaya de mediados de los 1930s, me detengo en cómo fue presentado en la prensa cinematográfica global y local, tanto desde las expectativas en los meses previos como en los diferentes tonos (de celebratorio a tibio) alrededor de su inauguración. De maneras visibles e invisibles, el Cine Metro llegaría a impactar de forma imborrable en lo que significaba ir al cine en Uruguay.

La construcción del Cine Metro en Montevideo surgió de una estrategia global de la productora y distribuidora Metro-Goldwyn-Mayer y su cadena de exhibición cinematográfica Loew's. Inspirado por recientes experiencias en Chicago y el éxito de sus salas en el extranjero en las ciudades australianas de Brisbane, Melbourne y Sydney y la sudafricana Johannesburg, Loew's armó un plan global de expansión. El 20 de marzo de 1935, el *Motion Picture Daily* publicó "Loew lanza programa de salas para cubrir el globo". Arthur Loew, según el artículo, proclamó "No hay límite al número de salas que construiremos [...], pero entraremos a cada ciudad del mundo donde hay una combinación de reservas (*booking combination*)" (1). Harry Moskowitz, quien diseñaría la sala con ayuda local del arquitecto e ingeniero Francisco Lasala, ya había comenzado a trabajar en salas en las ciudades japonesas de Osaka y Tokio y dos en Sudamérica, en Lima y Santiago de Chile. Meses después, *Motion Picture Daily* publicó más detalles sobre el desarrollo del plan en "Más salas para MGM en mercados extranjeros clave (*Foreign Keys*)".⁵ "Determinado a establecer sus propias vidrieras extranjeras (*overseas show windows*) donde la empresa considera su actual representación insuficiente, M-G-M está desarrollando planes para la construcción de cinco nuevas salas en igual número de ciudades extranjeras" (1). Junto a la recién construida en Calcuta, la empresa determinó abrir salas en Lima y Santiago (antes mencionadas) y Rio de Janeiro y Montevideo.

Las estrategias impuestas por Metro en el Uruguay se vieron influenciadas por experiencias previas, como el fracaso que habían tenido una década antes en Brasil. En aquel entonces, Metro trató de imponer una estrategia de exclusividad con exhibidores independientes, pero debido a una variedad de errores no logró captar suficiente participación en el mercado. Ross Melnick, en su libro *Hollywood's Embassies: How Movie Theaters Projected American Power Around the World*, explica,

de setiembre (4). Abbondanza, Jorge (J.A.) (1998). "Una sala legendaria cumple años". *El País*, 26 de setiembre (24). Sanjurjo Toucon, Álvaro (2014). "Setenta y ocho años atrás, la MGM imponía su estilo al espectáculo cinematográfico en nuestro país". *Crónicas*, 19 de setiembre (27).

5. Rumores sobre la posible sala en Montevideo circulaban antes [ej. "Liberty of Argentine Expands" (1935). *The Film Daily*, 29 de julio (2)].

La dolorosa lección que MGM aprendió en Brasil, de priorizar el control total de sus salas de cine en lugar de asociaciones con exhibidores locales, definiría sus estrategias de exhibición en América Latina para el próximo siglo y, de hecho, consolidaría la estrategia global de la compañía para poseer o operar cines de vidriera (*shop window*) frente a la posesión o gestión de cadenas de cine locales (147-148).⁶

Las salas de Metro, por consiguiente, tenían que ser de las mejores en cada mercado. Refiriéndose a las tres salas cariocas (Metro- Copacabana, Metro-Passeio y Metro-Tijuca), João Luiz Vieira y Margareth C.S. Pereira notan “En todos los niveles, la Metro buscó definir junto al público una forma específica de consumir films identificada con su propia marca” (59). En vez de tener que enfrentarse a las dificultades cotidianas de gestionar una cadena de salas desde lejos, el modelo de la vidriera posibilitó la exhibición de películas de Metro en sus mejores condiciones —no sólo proyección de primera categoría con el mejor sonido posible, sino también acceso a la mejor copia del film— sin generar demasiado antagonismo en el mercado local.

El Metro montevideano, por ende, fue sólo una vidriera, un esfuerzo por Loew’s de obtener una sala de estreno para sus películas en un mercado muy cerrado. Operar como un verdadero competidor habría irritado a Glücksmann y habría cortado a MGM su negocio de distribución, lo cual era mucho más lucrativo para la empresa que la explotación de una sola sala de vidriera (Melnick 158).

Puede ser que la mayoría de la expectativa local frente a la inauguración del Cine Metro se haya perdido en el tiempo, no sólo por la transitoriedad de las noticias de boca en boca y el chisme, sino también por la fugacidad de la radio. Sin embargo, es posible notar algunos aspectos de suma importancia en diarios y revistas de la época. Casi seis meses antes, en “una sensacional primicia” *Cine Radio Actualidad* informó: “el ‘Cine Metro’, lujosísima y moderna sala que la ‘Metro-Goldwyn-Mayer’ hace construir a todo vapor, para inaugurarla probablemente en Julio y se tiene la intención de dar a conocer ‘El motín del Bounty’, la película premiada por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood como el mejor ‘film’ de 1935” (“Inauguración del ‘Cine Metro’” 14). El Cine Metro no sólo se inauguraría, según *Cine Radio Actualidad*, sino también Clark Gable asistiría en persona al estreno local de una película de lujo —*Mutiny on the Bounty* (dir. Frank Lloyd, 1935) —, que había sido un éxito crítico y el mayor *blockbuster* en Estados Unidos el año anterior.⁷ Debajo de las noticias del evento espectacular,

6. Véanse el siguiente capítulo de *Hollywood’s Embassies* de Melnick: “Cine Metros y Cine Paramounts, 1926-1941: MGM and Paramount’s Latin American Shop Window Cinemas” (147-159).

7. Clark Gable no viajaría al Uruguay en 1936. Ya había viajado previamente a México, Ecuador, Perú, Chile y Argentina aquel verano. Martínez, Lorenzo (1936). “Clark Gable y su viaje por América”. *Cinelandia*, marzo (21, 47-49). Al fin del año, *Cine Radio Actualidad* publicaría un texto interesante del poeta y escritor argentino Nicolás Olivari sobre el actor. Olivari, Nicolás (1936). “El Valentino Troglodita: Clark Gable”. *Cine Radio Actualidad*, 18 de diciembre (20-21).



el cual llegaría a ser bastante diferente a fines de setiembre de aquel año, se publicó un dibujo del edificio. En el mismo número, el segundo de la revista, el artículo “Nuevas salas” observaba “El exhibidor montevideano está atento. La población crece. Montevideo va delineando su característica netamente metropolitana. Se cree en la convivencia de obsequiar a la ciudad con nuevas salas” (10). 1936 fue el año de “una nueva multiplicación” de salas que incluye el Mogador, el Ambassador, el Capitol, el Astor y, curiosamente, la “aún innominada” sala de Metro-Goldwyn-Mayer; pero el artículo explica que “Las proyecciones son grandes. También lo son las de las pantallas de ciertos cines de estreno. En cambio sus imágenes, por la pequeña deformación necesaria, se reproducen generalmente en forma borrosa. La seguridad del éxito también lo es”. El Cine Metro superaría las deficiencias técnicas (copias deterioradas de las cintas, proyectores anticuados, etc.) de otras salas para ofrecerle otra experiencia sensorial al espectador. La sala cinematográfica es mucho más que un espacio en un edificio, es el entorno en que se escapa de la vida cotidiana. No sorprende, por lo tanto, que *Cine Radio Actualidad*, una revista especializada cuyo primer editorial arguyó “Han terminado los espectadores de nuestros cines por no saber qué ir a ver, y cuando hay una película por encima del nivel corriente, cómo verla” (“Las palabras obligadas” 1), estaba más preocupada con el espectáculo, las películas de la productora, que la construcción de la sala. A fines de mayo, informaban que “A principios de marzo suspendió sus estrenos entre nosotros la ‘Metro - Goldwyn - Mayer’, a la espera de que pudiera inaugurarse su gran sala, cuya construcción marcha a todo vapor, con tres turnos de obreros ocupados las veinticuatro horas del día en darle término”. Los espectadores uruguayos tendrían que esperar bastante más tiempo para ver una nueva película de la MGM.

En el momento en que se anunció la inauguración del Cine Metro, las páginas de los diarios montevideanos estaban repletos de noticias sobre el cine de Hollywood como el estreno de *El bosque petrificado* (*The Petrified Forest*, dir. Archie Mayo, 1936) con Leslie Howard, Bette Davis y, aunque no figurara en los anuncios, Humphrey Bogart; películas europeas como *El amante vagabundo* (versión en inglés *The Beloved Vagabond*, versión en francés *Le vagabond bien aime*, dir. Curtis Bernhardt, 1936), un vehículo del astro francés Maurice Chevalier; y films argentinos como *Radio Bar* (dir. Manuel Romero, 1936), una producción de Asociación Industrial Argentina que fue distribuida por la Paramount, y *Ayúdame a vivir* (dir. Manuel Ferreyra, 1936), la primera de una trilogía taquillera que reencaminó la carrera de Libertad Lamarque.⁸ La radio ocupó un lugar destacado en la cobertura de las películas argentinas, o en cuanto al elenco en su totalidad o la estrella en el caso de Lamarque, la “Reina de la Canción Criolla” en “Un gran éxito del cine rioplatense”, según un anuncio (Anuncio *Ayúdame a vivir* 11). La inauguración del Cine

8. Las películas *The Beloved Vagabond* y *Le vagabond bien aime* fueron producidas en los estudios Ealing en Londres en formato multilingüe en francés e inglés. Al otro lado del Río de la Plata, *Heraldo del Cinematografista* reseñó las dos versiones. Es posible que las dos se presentaran en Uruguay, pero el film de Chevalier fue presentado como francés en los diarios montevideanos. *Radio Bar* fue la única película producida por Asociación Industrial Argentina. Junto a las otras películas de la trilogía, *Besos brujos* (dir. Ferreyra, 1937) y *La ley que olvidaron* (dir. Ferreyra, 1938), *Ayúdame a vivir* fue una producción de la SIDE (Sociedad Impresora de Discos Eletrofónicos).



Metro con el estreno de *Melodía de Broadway 1936* fue anunciada en los diarios el 15 de setiembre de 1936. *La Mañana* afirmó que “promete ser uno de los más importantes acontecimientos sociales y cinematográficos del año” (“Dentro de pocos días” 8) y *El País* replicó que “constituirá un acontecimiento social y artístico de resonancia” (“El Cine Metro se inaugurará” 10).

En los siguientes días, los diarios publicaron tantas notas con detalles de la sala —“Para ello se trabaja día y noche con cientos de obreros, electricistas, técnicos, etc. bajo las órdenes de sus respectivos jefes especialistas en esta clase de construcciones” (“Melodía de Broadway 1936’ inaugurará” 8)— que llegaron a la conclusión que “Y no queremos seguir detallando las pequeñeces, que el público irá notando por sí mismo, porque entonces nos haríamos pesados y quitaríamos el carácter de novedad a las muchas que el Cine Metro brindará al público montevideano” (“El sábado próximo” 6). Dada la cobertura, no resulta sorprendente que se publicaran muchos anuncios sobre el estreno de *Melodía de Broadway 1936* y la inauguración del Cine Metro. Junto a detalles de las funciones se anunciaba que “Esta película no será exhibida en Montevideo hasta después de 90 días de abandonar el Cine Metro” (Anuncio Cine Metro 13). Mientras el día se acercaba, los reportajes se centraron más en el film: “Una gran revista es ‘La melodía de Broadway 1936’” decía el titular de un artículo publicado dos días antes del estreno, mientras otro del día después describía, “Desde las primeras imágenes, las primeras danzas, las primeras canciones, hasta el espléndido final, es una verdadera fiesta para los sentidos” (“Mañana será inaugurado” 12). La revista *Mundo Uruguayo* sigue el modelo de los diarios en el artículo “‘La Melodía de Broadway 1936’ en el Cine Metro”. Por fin llegó el 26 de setiembre, el día de la inauguración del Cine Metro. Recordando al formato de “Constituirá un bello acontecimiento la inauguración, el Sábado, del Metro”, sobre todo en términos visuales, un artículo que salió días antes, *La Mañana* repitió algunos detalles que ya publicaron (“Se efectúa” 8). Junto a anuncios y fotografías del interior y exterior de la nueva sala, *El País* publicó muchos detalles sobre los visitantes, la construcción, el local, el equipo y el personal. Los dos diarios también publicaron programas radiales con títulos como “Películas sonoras” e “Informativo local y telegráfico” del C x 14, Radio El Espectador (“El programa ratificado” 2), posibles estelas de la presencia del acontecimiento en la radio.

La inauguración del Cine Metro no llegó al nivel del espectáculo hollywoodiense prometido en las páginas de *Cine Radio Actualidad* —la estrella más importante de la empresa presente aquella noche no fue Clark Gable sino Samuel Burger, representante general de M-G-M en el extranjero— y tampoco recibió la atención en esta revista (ni en otros periódicos) como las inauguraciones de salas de otras empresas. Por ejemplo, el Mogador de la Cinematografía Delmaur y el Radio City de la Cinematográfica Glücksmann fueron destacados en ensayos fotográficos (“Inauguración del Mogador” 14-15 y “Inauguración del ‘Radio City’” 28-29). Las referencias en *Cine Radio Actualidad* no llegaron a ser más que indirectas. El día después, las reacciones en los diarios *La Mañana* y *El País* fueron halagadoras, pero algo vacías. Poco de la experiencia de los espectadores es evidente en la crónica “Fue gratísima la velada inaugural del Cine Metro” en *La Mañana* más allá de la observación de que fue “recibida con frecuentes demostraciones de aprobación” (8). La de *El País* dice

Con extraordinaria aceptación, por parte del público, ha sido recibida la gran sala inaugurada el sábado por la Metro - Goldwyn - Mayer, dándose el caso que desde su primera función, el Cine Metro ha sido totalmente llenado, hasta la última butaca de las 2.000 de que está dotado Sala lujosa, de aspecto moderno, adecuada a la fisonomía, tanto en sus líneas arquitectónicas como en sus decorados y sus comodidades los gustos de los públicos más distinguidos de las grandes metrópolis, se justifica este apoyo decidido que la ha prestado el público monevideano [sic]

En su cobertura de la inauguración del Cine Metro, los dos diarios se centraron mucho más en *Melodía de Broadway 1936* que en la sala (en contraste con el artículo que Paul Bodo publicaría en *Motion Picture Daily* a mediados de octubre). La experiencia de ir al cine aquella noche de setiembre no llegó a las páginas de forma detallada, pero es evidente que la estrategia de la sala vidriera puso al film en el imaginario colectivo.

Un ejemplo de las referencias indirectas sobre la inauguración del Cine Metro en las páginas de *Cine Radio Actualidad* es la editorial “El cine crece y crece”. Publicada el 2 de octubre, dice, “Es que el cine crece y crece, y nadie puede detener ni su impulso, ni su nuevo espíritu artístico, ni sus mejoras técnicas, cosas que insensiblemente contribuirán a ir refinando, sin duda alguna, la sensibilidad de las masas” (1). Sin desequilibrar demasiado el mercado de distribución de películas en el Uruguay, quizás la razón por la cual recibió una recepción algo tibia en la prensa, el Cine Metro adelantó los intereses de la M-G-M. En comparación con otros mercados, la M-G-M no provocó a otros intereses como la Cinematográfica Glücksmann. Promocionó productos de la empresa [largometrajes, pero también avances, cortos, dibujos animados, conciertos (de su propia orquesta) documentales, noticiarios, etc.], impulsó el deseo cada vez más fuerte de seguir los avances tecnológicos cinematográficos más recientes, sobre todo en términos de exhibición, y fomentó el desarrollo de una cultura cinematográfica popular usando varias estrategias.⁹ Según Sanjurjo, lo popular se convirtió en culto: “Hubo espectadores que asistían religiosamente al ‘Metro’ ante cada estreno, sin importar su género ni sus actores (no hablemos de directores que no eran demasiado considerados por el público). Se iba consumir un producto con determinadas características impuestas desde la lejana Hollywood (o bien desde Nueva York, sede de los directorios de los estudios” (*Los programas hablan* 92-94).

El éxito (olvidado) y el fracaso de *Dos destinos*

En los días después de la inauguración del Cine Metro, circulaban ideas en Montevideo sobre la posibilidad de hacer películas fuera de los grandes centros de la producción cinematográfica y, quizás, en Uruguay. El 28 de setiembre, *El País* publicó “Con escaso gasto puede hacer un ensayo para el cine sonoro” (1936), un artículo que compartió ideas del productor

9. NN: *Motín a bordo*, su concurso, concurso de los recuerdos, Metro Cub Club, y Homero Alsina Thenevet.



independiente Edward Small, quien había trabajado en *El conde de Montecristo* (*The Count of Montecristo*, dir. Rowland V. Lee, 1934) y *El último de los mohicanos* (*The Last of the Mohicans*, dir. George Seitz, 1936) entre otras películas. Small presagió transformaciones que llegarían años después en los cines independientes a proponer el uso de 16mm en ensayos cinematográficos. “La adopción de este nuevo género de ensayo cinematográfico permitirá a cualquier estudio enviar representantes en busca de nuevos artistas a cualquier parte del mundo, si es menester, manteniendo así un constante surtido de talento histriónico fluyendo al estudio a un costo limitadísimo” (10). El 9 de octubre, apareció publicado “Sobre un posible cine uruguayo” en *Cine Radio Actualidad*. Más allá de rumores sobre la posible iniciativa, impulsada por figuras extranjeras y nacionales, la editorial revela inquietudes sobre cómo podría ser el cine producido en Uruguay. “En los últimos tiempos, inspiradas sin duda alguna en el auge a que ha venido llegando desde el punto de vista industrial, la producción cinematográfica argentina, han venido circulando las más diversas especies sobre la posibilidad de que se cree en Montevideo una empresa para la filmación de películas” (1). Entre otras tensiones en la editorial es la del comercio y el arte, así que era probable que este posible cine uruguayo tendría los “defectos inevitables en toda experimentación”. Escépticos en gran parte por su mirada sobre el cine argentino, cuyas imperfecciones cinematográficas y comercialismo popular rechazaban, críticos de *Cine Radio Actualidad* como René Arturo Despouey y Emilio Dominoni Font preferían (según sus propios criterios) Hollywood y los cines de europeos, algo que se nota en la editorial “La nueva temporada” del 5 de marzo de 1937.¹⁰ En estas palabras dedicadas a la posible exhibición local, no se hacen menciones al posible estreno del primer largometraje sonoro uruguayo, *Dos destinos*.

Semejante a otros proyectos cinematográficos de la época, algunos de los cuales se realizaron eventualmente como la creación de los estudios de la empresa Cineson y otros que quedaron como meros sueños, *Dos destinos* fue el objeto de especulación en la prensa mucho antes de llegar a cines. La reconstrucción completa de esta conjetura es imposible, pero es útil esbozarla para poder entender cómo fueron las condiciones de su recepción inicial. Junto a noticias del Cine Metro (se exhibirían películas de la 20th Century Fox) y Estudio Auditorio (alquilado el año anterior por Gaumont British para operar como sala independiente) el corresponsal de *Motion Picture Daily*, Paul Bodo, compartió el 25 de enero de 1937 los datos más imprescindibles: “Ciclolux, nueva productora aquí, ha comenzado a rodar el primer largometraje nativo, ‘Dos destinos’ (‘Two Destinies’), con Juan Echebehere como director. El elenco es compuesto en mayor parte por intérpretes argentinos. El film es destinado al mercado local” (11). Tras rumores ocasionales en los siguientes meses, *Cine Radio Actualidad* publicó algo más concreto cuando el cinematografista argentino Carmelo Santiago visitó Montevideo. En el programa radial “Cine Síntesis”, Santiago compartió el micrófono con un representante del Ciclolux, quien reveló que “dentro de pocos días exhibirá ‘Dos Destinos’” (“Carmelo Santiago trabaja” 76). El fracaso de este preestreno —“no fue muy bien recibido por la crítica”, según el *Motion*

10. En las páginas de *Cine Radio Actualidad*, es evidente el desdén por la producción regional frente a los cánones establecidos por la producción de las cinematografías ya establecidas.



Picture Herald, “Pero se espera que el hecho de que sea la primera película nativa le garantice excelentes negocios, especialmente en el interior” (“Argentine Films Top” 4)— no disminuyó el interés en el film.¹¹ *Cine Radio Actualidad* publicó varias respuestas a preguntas de lectores en el “Consultorio cinematográfico”. Por ejemplo,

Viking. —Tiene usted razón, el cine uruguayo no debería caer en la serie de obstáculos que se le presentan. Nosotros haremos lo que sea oportuno en ese sentido. Habrá que esperar ‘Dos destinos’ y sus sucesoras para tener elementos de juicio. Haremos lo posible, dentro lo prudente y lo necesario. Agradecidos por su estimable colaboración (2).

En los periódicos de la época, también aparecieron distintas formas de publicidad de referencias a apariencias en la radio (ej. la reconstrucción de escenas de la película, “Una ‘premiere’ de Manzi”) y, un poco más tarde, anuncios. El publicado en *El País* el 24 de julio proclamó “Contribuya al engrandecimiento de la industria cinematográfica uruguaya, concurriendo a los cines donde se exhiba ‘Dos destinos’ primer film nacional” y, algo contradictorio, “Sólo con el apoyo del público, será posible, en un futuro no lejano, la realización de mejores producciones” (10).

A veces yuxtapuestas con anuncios de vino (publicados a menudo en las páginas de espectáculos con *slogans* como “Consuma vinos del Uruguay” y “Beba los vinos del Uruguay”), las primeras notas periodísticas en anticipación al estreno de *Dos destinos* reflejan este lenguaje publicitario, apelando al gusto nacional(ista). “‘Dos destinos’ irá el martes próximo en Mogador y Azul”, un artículo de *El País* del 24 de julio dice, “Este ensayo realizado por los directores de la Ciclolux, seguramente será apoyado por nuestro público. Será ésta la manera más eficaz de contribuir al engrandecimiento y desarrollo de la industria en ortográfica nacional” y “El tema de este film, se desarrolla en hermosos exteriores naturales que muestran los más variados y hermosos panoramas de nuestra campaña” (10).¹² Este lenguaje se desarrolló más en las páginas de *El País* unos días después. Entre “‘Besos brujos’ y ‘La casa de las mil luces’ en el c. Embasador [sic]” y “Hoy se iniciará en el Cine Metro, la segunda etapa del concurso de los recuerdos”, el artículo “‘Dos destinos’ el 1er. film uruguayo estrenase mañana” explica:

desde que se la presentó en la propaganda ha despertado la expectativa del público. Este primer ensayo de película nacional, ha sido realizado con un esfuerzo extraordinario y significa el paso inicial para echar las bases de la industria cinematográfica uruguaya. Tiene un tema local, intérpretes todos conocidos en

11. En la revista especializada argentina *Heraldo del Cinematografista*, publicaron una breve nota sobre la película, pero parece que nunca llegó a ninguna sala porteña: “Se estrenó en el Uruguay la primera película firmada en ese país, titulada ‘Dos destinos’”. “En pocas palabras por el editor” (1937), 4 de agosto (107).

12. Reflejando la repetición de cobertura en las páginas de *El País* y *La Mañana*, el siguiente artículo dice exactamente lo mismo: “El martes se estrenará el film nacional ‘Dos destinos’” (1937). *La Mañana*, 25 de julio (8).

nuestro ambiente y presenta en todo su desarrollo aspectos interesantes de Montevideo. Los exteriores, son naturales y están tomados en establecimientos ganaderos y montes de nuestra campaña.

Se notan ecos del lenguaje empleado en otras partes del mundo después de las primeras pruebas con nuevas tecnologías cinematográficas sonoras. El día del estreno, *El País* va aún más allá en “El público espera con interés esta película nacional”:

Este intento de cine nacional, seguramente contará con el apoyo del público. La primera película tendrá, desde luego algunas imperfecciones, pero tiene una noble finalidad, la de establecer en nuestro ambiente, lo que ya todos los países civilizados lograron: crear un cine local, impidiendo que nuestros intereses se vean perjudicados con la constante emigración de capitales nacionales hacia Norteamérica y Europa y mismo hacia otros países sudamericanos, donde la industria cinematográfica existe en firme

Al desplazar la recepción anticipada de *Dos destinos* del medio—el cine y todo con que está relacionado—a la geografía e identidad nacional, se diferencia el producto comercial de otros y se evitan posibles quejas de la falta de calidad del texto cinematográfico. Desde México a la Argentina, se usaba esta estrategia de *marketing* en la promoción de las primeras películas sonoras nacionales (con distintos niveles de éxito). En los diarios y revistas uruguayos, se nota la misma tensión que existía al otro lado del Río de la Plata entre la defensa del cine nacional por cuestiones de identidad y las llamadas que ya era hora de que la industria empezara a hacer buenas películas.¹³

Dos destinos se estrenó el 27 de julio de 1937 en el Mogador. Compartiendo el cartel con el film británico *El túnel transatlántico* (*The Tunnel*, dir. Maurice Elvey, 1935), hubo dos funciones, tarde y noche.¹⁴ Otras funciones de *Dos destinos* vendrían después en lugares como el Azul, el Novelty, el Savoy Palace, el Gran Cine Astor, el Círculo Católico y el Astral. Estas salas pertenecían a Cinematográfica Delmaur y otros exhibidores que competían con Cinematográfica Glücksmann, la distribuidora y exhibidora dominante. Ya se perdió en el olvido la experiencia del espectador, de ir al estreno, de compartir con otros el sentimiento de vivir algo nuevo, algo propio. Con el tiempo, la novedad de esta experiencia emergería en las páginas de diferentes periódicos, pero las reseñas de diarios y revistas especializadas no fueron negativas sino brutales. H.A. Rocha criticó severamente al film en su reseña en *El País*:

13. El caso del Uruguay es un poco diferente dada la influencia del cine argentino. Aún antes del estreno de *Tango!* (dir. Moglia Barth, 1933) el 30 de junio de 1933 en Montevideo, unos dos meses después de su *première*, los uruguayos tenían acceso a estos discursos en los medios que llegaban de Buenos Aires.

14. *El túnel transatlántico* se había estrenado mucho antes, apenas días después de la inauguración del Cine Metro. Con respecto a su estreno, la entrada de *El túnel transatlántico* en *Cinestrenos* hace una conexión con otro film nacional: “En el programa se incluía el estreno de LA CIUDAD DE PIEDRA, corto documental uruguayo dirigido según crónicas de la época por las Srtas. de Clavier, con muros, ruinas y aspectos modernos de la ‘histórica ciudad de Colonia’”.

‘Dos destinos’, película que ninguna manera puede considerarse como tal, sino como un mero ensayo, que en el futuro solo se recordará por su ubicación cronológica y no por su significado de pretendido jalón inicial del cine uruguayo, no es más que un desordenado amontonamiento de escenas, diálogos, canciones, simples fotografías, sin relación entre sí, y que únicamente sugieren algo al espectador gracias a una leyenda colocada al principio del film, en la que se explica el argumento.

En *Cine Radio Actualidad*, Despouey retoma algunas de las ideas de Rocha, criticando la pobre realización del film (en todos sus sentidos) y su patriotismo barato, entre otras. Notablemente, su reseña “Acerca de la aventura de ‘Dos destinos’” también hace referencia al lenguaje publicitario que impulsaba a los espectadores que fueran a ver *Dos destinos*. Despouey escribió: “Y en el ridículo—lo comprobaron las estruendosas carcajadas con que el público saludó varios aciertos traumáticos en el curso de estos metros de celuloide impreso exhibidos días pasados—es ‘posible’ y quizás hasta ‘plausible’, incurrir una sola vez. Pero nada más que una vez” (10). Despouey coincidió con Rocha en su reseña de *Dos destinos*, pero, por lo general, operaban en diferentes contextos críticos. Como señaló en “Las palabras obligadas”, el equipo de *Cine Radio Actualidad* trabajó con más independencia editorial que había en los diarios. Como revista especializada que no contaba por lo general con anunciantes de la industria cinematográfica (cuyo sector más fuerte fue la exhibición), *Cine Radio Actualidad* fue más protegida de las campañas publicitarias a las que se plegaron parte de la prensa. Las fuerzas externas existían, sin duda alguna, pero no se imponían de la misma manera.

A pesar de estas críticas (y, quizás, de ser una película objetivamente mala), *La Mañana* notó que “se va produciendo el éxito más extraordinario de taquilla, que se recuerde de lejana fecha atrás” (8) en “El éxito de la película nacional ‘DOS DESTINOS’”. Más allá de la crítica cinematográfica montevideana, parece que la recepción popular de *Dos destinos* en el resto del país fue mucho más generosa. En *El Faro*, un diario del pueblo Sauce en el Departamento de Canelones, publicaron una reseña apologista. “La crítica en general—a nuestro entender—ha usado de la mayor severidad al juzgarla, si tenemos en cuenta las dificultades propias de una industria nueva en el medio, sin comodidades suficientes para su desarrollo, que recién está «haciéndose»” (5). Lo importante no es cómo se compara con el cine de la época, sino cómo representa a los propios espectadores que fueron al cine. Continúa:

Hay deficiencias de luz, sonido, dirección, interpretación, etc. Pero... es un film uruguayo y es el primero, y dentro de lo malo hay mucho de bueno, que hace presumir mejores producciones para el futuro, siempre que se cuente con el apoyo y el estímulo nuestro, que aliente a sus productores preservar en la tarea emprendida, hasta alcanzar el fin deseado. Tal es lo que opinamos al respecto. (5)

La reseña no necesariamente refleja las actitudes nacionalistas evidentes en la publicidad de *Dos destinos*—un anuncio publicado en *La Mañana* el 31 de julio dice “Recuerde que



el dinero gastado para ver una película nacional, es dinero que no pasa las fronteras del país” (8)—pero apela a la experiencia común de querer identificarse y verse en la gran pantalla.

Dos destinos aparece siempre en las historias del cine uruguayo, pero, paradójicamente, el primer film sonoro uruguayo también es de los más olvidados. Su severa recepción crítica, merecida o no, se recuerda mucho más que su diégesis o su éxito inicial. Fue otro comienzo de lo que Torello describe como la “Tabula rasa perenne” (13) del cine uruguayo. Álvaro Lema Mosca, uno de los pocos investigadores que han tomado la película en serio, lo examina dentro del marco de los nacimientos del cine nacional.¹⁵ Si nuevas tecnologías posibilitaron la producción de una película sonora (y otras más de forma esporádica a través de los años) en un país poco poblado, pero cinéfilo, otras más llegarían a facilitar acceso a *Dos destinos* más de medio siglo después de su estreno. El destino historiográfico del film parecía ser el que comenzó con Despouey y Rocha, elaborado luego un poco más por José Carlos Álvarez, Hugo Alfaro, Guillermo Zapiola y varios otros críticos. “Dos destinos, de precaria realización y bastante absurdo contenido nos dan la pauta de lo que iba a hacer el cine ‘comercial’ uruguayo, subordinado a la improvisación, a la audacia y al azar. En general el mal ejemplo habría de venir del extranjero, especialmente del peor cine argentino” (Álvarez 23). Descartado por su gusto, y bastante difícil de ver, *Dos destinos* no podía llegar a ser un objeto de estudio serio. En los últimos años, sin embargo, logró tener otro posible destino. Con acceso cada vez más fácil al film, una nueva generación de investigadores ha podido cuestionar preconceptos y analizar tanto el texto fílmico como el contexto cinematográfico, cultural, político y social de *Dos destinos*.

Cine y cultura cinematográfica entre el Cine Metro y *Dos destinos*

Siguiendo la línea de investigación de Amieva Collado y Silveira, quienes propusieron “Más que buscar establecer nuevas verdades indiscutibles se quiso dejar en claro las fuentes y las herramientas, para plantear nuevos problemas, relativizar ciertas visiones y proponer alternativas” (15-16), me aproximé a dos acontecimientos importantes en el cine y cultura cinematográfica en 1936 y 1937. “La difusión de nuevas tecnologías del cine sonoro ocasionó transformaciones no solo en términos de la producción fílmica, sino también en las culturas cinematográficas latinoamericanas” (Kelly Hopfenblatt y Poppe 31), algo que se nota en el análisis de los diarios y las revistas especializadas uruguayos de la época. Más allá de ser casi las únicas fuentes disponibles para los investigadores de hoy en día, las publicaciones cumplían varios roles, desde la creación de expectativas a ser mediadores a conservar la memoria de lo que era el cine de antaño. En un Montevideo de una rica cultura cinematográfica—no sólo en términos de las ofertas en las carteleras de películas de Alemania, Austria, Argentina, España, Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Italia, México, Palestina y, por supuesto, Uruguay, sino también del impacto del cine en las vidas diarias de los espectadores, desde los ocasionales a los cinéfilos más rabiosos—el Cine Metro y *Dos destinos* marcaron momentos importantes en la historia del

15. Véase Lema Mosca (125-130).



cine uruguayo. Extendiéndose antes y después en maneras diferentes, el Cine Metro y *Dos destinos*—una sala y una película cuyas propiedades les hacían inmiscibles en la época—sugieren formas más matizadas de entender las complejas interacciones del mundo cinematográfico en vísperas de cambios más dramáticos. Como planteamos Alejandro Kelly Hopfenblatt y yo, “El desarrollo de las culturas cinematográficas locales es un fenómeno que se basa en una serie de binomios que dan cuenta de su complejidad” (22). A veces estos binomios parecen ser infinitos (arte/negocio, cultura alta/cultura baja, local/global, nación/cosmopolitismo, producción/exhibición, público masivo/público selecto, etc.). El Cine Metro y *Dos destinos* no son, de ninguna manera, los únicos sucesos importantes que recalcan la heterogeneidad de la cultura cinematográfica—en el mismo período también se podrían haber examinado otros semejantes como las actividades del Gaumont British y la inauguración del Radio City y diferentes como la exhibición y recepción de *Ayúdame a vivir* y *Besos brujos*—pero su yuxtaposición posibilita nuevas formas de pensar el cine en el Uruguay de mediados de los 1930. Puede ser que es un tópico ya gastado reconocer la imposibilidad de reconstruir completamente la historia, pero hay que seguir empujando hasta donde se pueda llegar dentro de nuestras condiciones de trabajo.

Bibliografía

- Amieva Collado, Mariana y. Germán Silveira (2021). “Introducción.” Mariana Amieva Collado y Germán Silveira (editores). *La crítica uruguaya ante el cine nacional (1920-2001)*. Montevideo, Uruguay: Yaugurú.
- Anuncio para *Ayúdame a vivir* (1936). *El País*, 24 de setiembre (11).
- Anuncio para Cine Metro (1936). *El País*, 22 de setiembre (13).
- Anuncio para *Dos destinos* (1937). *El País*, 24 de julio (10).
- Anuncio para *Dos destinos* (1937). *La Mañana*, 31 de julio (8).
- “Argentine Films Top Montevideo’s Market” (1937). *Motion Picture Daily*, 26 de julio (4). Media History Digital Library.
- Bodo, Paul (1936). “M-G-M Opens First Theatre in Uruguay”. *Motion Picture Daily*, 12 de octubre (1, 5). Media History Digital Library.
- (1936). “Top U.S. Films Give New Life to the Theatres of Uruguay”. *Motion Picture Herald*, 8 de agosto de 1936 (98). Media History Digital Library.
- (1937). “New Company Starts First Uruguay Film”. *Motion Picture Daily*, 25 de enero (11). Media History Digital Library.
- “Carmelo Santiago trabaja por el cine uruguayo” (1937). *Cine Radio Actualidad*, 9 de abril (76). Colecciones digitales de la Biblioteca Nacional de Uruguay.
- “Cine Metro celebra su 48° aniversario” (1984). *El Diario*. 29 de setiembre (s.p.). Carpeta “Cine Metro” del Centro de Documentación de la Cinemateca Uruguaya.
- “Con escaso gasto puede hacer un ensayo para el cine sonoro” (1936). *El País*, 28 de setiembre (10).
- “Con notable éxito de público ha sido inaugurado el Cine Metro” (1936). *El País*, 28 de setiembre (14).



- “Constituirá un bello acontecimiento la inauguración, el Sábado, del Metro” (1936). *La Mañana*, 23 de setiembre (6).
- “Consultorio cinematográfico” (1937). *Cine Radio Actualidad*, 11 de junio (2). Colecciones digitales de la Biblioteca Nacional de Uruguay.
- “Dentro de pocos días, se inaugura el Cine Metro” (1936). *La Mañana*, 15 de setiembre (8).
- Despouey, René Arturo (1937). “Acerca de la aventura de ‘Dos destinos’”. *Cine Radio Actualidad*, 30 de julio (10-11). Colecciones digitales de la Biblioteca Nacional de Uruguay.
- “‘Dos destinos’ el 1er. film uruguayo estrenase mañana” (1937). *El País*, 26 de julio (10).
- “‘Dos destinos’ irá el martes próximo en Mogador y Azul” (1937). *El País*, 24 de julio (10).
- “El cine crece y crece” (1936). *Cine Radio Actualidad*, 2 de octubre (1). Colecciones digitales de la Biblioteca Nacional de Uruguay.
- “El Cine Metro se inaugurará a fines del corriente mes” (1936). *El País*, 15 de setiembre (10).
- “El éxito de la película nacional ‘DOS DESTINOS’” (1937), *La Mañana*, 30 de julio (8).
- “El primer film parlante uruguayo ‘Dos destinos’” (1937). *El Faro*, 4 de setiembre (5). Colecciones digitales de la Biblioteca Nacional de Uruguay.
- “El programa ratificado para hoy y mañana” (1936). *La Mañana*, 26 de setiembre (2).
- “El sábado próximo inaugura el Cine Metro” (1936). *La Mañana*, 21 de setiembre (6).
- “Fue gratisísima la velada inaugural del Cine Metro” (1936). *La Mañana*, 28 de setiembre (8).
- “Inauguración del ‘Cine Metro’” (1936). *Cine Radio Actualidad*, 17 de abril (14). Colecciones digitales de la Biblioteca Nacional de Uruguay.
- “Inauguración del Mogador” (1936). *Cine Radio Actualidad*, 25 de julio (14-15). Colecciones digitales de la Biblioteca Nacional de Uruguay.
- “Inauguración del ‘Radio City’” (1937), *Cine Radio Actualidad*, 16 de julio (28-29). Colecciones digitales de la Biblioteca Nacional de Uruguay.
- Kelly Hopfenblatt, Alejandro y Nicolás Poppe (2022). “En las carteleras”. Alejandro Kelly Hopfenblatt y Nicolás Poppe (editores). *En la cartelera. Cine y culturas cinematográficas en América*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- “La Melodía de Broadway 1936 en el Cine Metro” (1936), *Mundo Uruguayo*, 24 de setiembre (24-25).
- “Las palabras obligadas” (1936). *Cine Radio Actualidad*, abril (1). Colecciones digitales de la Biblioteca Nacional de Uruguay.
- Lema Mosca, Álvaro (2023). *Los nacimientos del cine uruguayo: una historia completa*. Ciudad de la Costa, Uruguay: Sujetos Editores.
- “Loew Launching Theatre Program to Cover Globe” (1935). *Motion Picture Daily*, 20 de marzo (1, 7).
- Mactas, Mariana (1994). “Visto, leído. Cine en Uruguay”. *El Amante Cine*. Año 3 número 27 mayo (31). Colecciones digitales de Ahira (Archivo Histórico de Revistas Argentinas).
- “Mañana será inaugurado el cine ‘Metro’” (1936), *El País*, 25 de setiembre (12).
- Melnick, Ross (2022). *Hollywood’s Embassies: How Movie Theaters Projected American Power around the World*. New York: Columbia University Press.



- “Melodía de Broadway 1936’ inaugurará el Cine Metro” (1936), *La Mañana*, 17 de setiembre (8).
- “More Houses for MGM in Foreign Keys” (1935). *Motion Picture Daily*, 22 de noviembre (1, 6). Media History Digital Library.
- “Nuevas salas” (1936). *Cine Radio Actualidad*, 17 de abril (10). Colecciones digitales de la Biblioteca Nacional de Uruguay.
- “Perspectivas” (1936). *Cine Radio Actualidad*, abril (4). Colecciones digitales de la Biblioteca Nacional de Uruguay.
- Paranaguá, Paulo Antonio (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Poppe, Nicolás (2022). “1938, 17 de julio en San Antonio, Texas. En el cine. Imaginarios sociales y cultura cinematográfica en la comunidad mexicana.” Alejandro Kelly Hopfenblatt y Nicolás Poppe (editores). *En la cartelera. Cine y culturas cinematográficas en América Latina*. Madrid; Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- “¿Reiniciará sus actividades la ‘Metro - Goldwyn?’” (1936). *Cine Radio Actualidad*, 29 de mayo (19). Colecciones digitales de la Biblioteca Nacional de Uruguay.
- Rocha, H.A. “Los estrenos”, *El País*, 28 de julio (10).
- Sanjurjo Toucon, Álvaro (1994). *Tiempo de imágenes*. Montevideo: Arca.
- (2015). *Los programas hablan*. Montevideo. Ediciones del Cuartito.
- Saratsola, Osvaldo (2005). *Función completa, por favor: un siglo de cine en Montevideo*. Montevideo, Uruguay: Ediciones Trilce.
- . “El túnel transatlántico”. En *Cinestrenos. El cine en Montevideo desde 1929*. Disponible en: <http://www.uruguaytotal.com/estrenos/>.
- “Se efectúa hoy la inauguración del Cine Metro” (1936), *La Mañana*, 26 de setiembre (8).
- “Una gran revista es ‘La melodía de Broadway 1936’” (1936), *El País*, 24 de setiembre (12).
- “Una ‘premiere’ de Manzi” (1937). *Cine Radio Actualidad*, 2 de julio (35). Colecciones digitales de la Biblioteca Nacional de Uruguay.
- Vieira, João Luiz e Margareth C.S. Pereira (1986). “Cinemas da Metro e a dominação ideológica”. *Filme Cultura*, n.º 47 agosto (59-61). Banco de Conteúdos Culturais da Cinemateca Brasileira.

Nicolas Poppe (Middlebury College, Vermont, EEUU)

npoppe@middlebury.edu

Es autor de *Alton’s Paradox: Foreign Film Workers and the Emergence of Industrial Cinema in Latin America* y coeditor de las antologías *Cosmopolitan Film Cultures in Latin America, 1896-1960* (2017) y *En la cartelera. Cine y culturas cinematográficas en América Latina, 1896-2020* (2022) y *Salas, negocios y públicos de cine en Latinoamérica (1896-1960)*.

FUENTES PARA EL ESTUDIO DE LA TELEVISIÓN EN 1968: EUGENIO PETIT MUÑOZ EN LA PANTALLA DE CANAL 4

POR LUCIA SECCO

Sources for the study of television in 1968: Eugenio Petit Muñoz on the Channel 4 screen

Resumen

El artículo busca acercarse a los contenidos de los programas periodísticos en televisión en el medio del ciclo de protesta estudiantil de 1968 en Uruguay y la incipiente censura que comenzaba a acechar al medio televisivo. Para esto se tomará el ejemplo de la audición del 18 de julio del programa *Con nombre y apellido* en el que participó como invitado el historiador y docente Dr. Eugenio Petit Muñoz. Para analizar la presencia en la pantalla chica de esta figura de la intelectualidad vinculada a la izquierda política, contamos con cartas de la audiencia y una grabación casera del audio de programa, lo que nos permite acercarnos a los contenidos televisivos de la época de forma poco común en el estudio de este medio que en los sesenta se realizaba mayoritariamente en vivo. A partir de estos insumos, podemos indagar en la relación entre la intelectualidad uruguaya y la televisión en la década de los años sesenta. Debido a la modalidad del programa, se podrá apreciar la interacción en la pantalla televisiva con otras personalidades de la educación, la cultura y la política, así como la representación de lo político en televisión en el año 1968, en un contexto creciente de enfrentamientos y represión.

Palabra clave

Televisión, archivo, audiovisual, Eugenio Petit Muñoz, *Con nombre y apellido*.

Abstract

This article reaches out contents on journalistic TV shows during the student protest cycle in 1968 in Uruguay and the growing censorship that had begun to besiege the media. For this reason, we will take as an example, the July 18th audition TV show *Con nombre y apellido*, where the historian and teacher Dr. Eugenio Petit Muñoz participated. To analyze



the presence on TV of such a well known intellectual linked to the left wing political, we have mail from the audience and a home audio recording of the show, which allows us to approach the TV content of the time, a very unusual study on this media, which in the sixties was mostly done at live. From these inputs, we can research the relationship between Uruguayan intellectuals and television in the sixties. Due to the TV show features, you will be able to appreciate the interaction on the television screen with other personalities from education, culture and politics, as well as the representation of politics on television in 1968, in a growing confrontation and repression context.

Key word

Television, archive, audiovisual, Eugenio Petit Muñoz, Con nombre y apellido

El artículo podría comenzar como un ejercicio. ¿Cómo podemos estudiar los contenidos televisivos de una época histórica en la que no hay registros audiovisuales de este medio? Si no hay un relato histórico único y solo podemos aspirar a una reconstrucción subjetiva y parcial ¿De qué forma y hasta qué punto la percepción de un audiovisual al que nos acercamos mediante documentos adyacentes —cartas, notas de prensa— cambia cuando contamos con un registro del mismo, aunque solo sea sonoro?

Este trabajo busca indagar en la relación entre la intelectualidad uruguaya y la televisión a fines de los años sesenta del siglo pasado, y conocer el grado de libertad habilitado por la televisión en vivo para tratar temas controversiales, en un medio sometido cada vez más a la censura por parte de autoridades nacionales o a la autocensura de los propios medios. Esto se realiza a través del estudio de caso de la participación Eugenio Petit Muñoz en un programa de televisión. Petit Muñoz fue docente de historia en la Universidad de la República y autor de diversos libros sobre historia del Uruguay del siglo XIX, quien fue invitado al programa periódico *Con nombre y apellido*. Dicho periodístico tenía una modalidad de cuestionario, donde las preguntas no eran realizadas por los conductores, sino éstos las formulaban en base a las consultas enviadas por la audiencia con anterioridad a la emisión del programa.

Debido a la propia modalidad de la televisión de la época, no se conservan registros audiovisuales, lo que limita el análisis de contenido. Sin embargo, dos archivos personales nos permiten un acercamiento, no solo a lo que fue emitido en el programa, sino también a lo que quedó por fuera de ese espacio. Se trata por un lado, de una serie de cartas guardadas por el propio Petit Muñoz donadas al Museo Histórico Nacional, que dan cuenta de las preguntas enviadas por la audiencia para ser contestadas por él en el programa en vivo. Por otro lado, se cuenta con la grabación sonora de la emisión, guardada por su nieta Irene Petit. Este registro nos permite conocer la respuesta del docente a dichas preguntas, así como saber cuáles fueron las cartas que los conductores no leyeron en vivo.

En un primer apartado, este artículo realizará un repaso de los estudios sobre la televisión en la década de los sesenta en Uruguay, así como de sus características, a causa de la falta de archivos audiovisuales. Este apartado se completa con una descripción de los regis-



tros sonoros caseros en cinta de carrete abierto, con el objetivo de conocer la naturaleza de la fuente que sirve de base a este estudio. En la siguiente sección se realizará una introducción a la televisión en la década de los años sesenta, con énfasis en el género periodístico. A su vez, se ubicará este panorama en el contexto sociopolítico del año 1968. El espacio central del artículo estará dedicado al estudio del contenido de la entrevista de Eugenio Petit Muñoz en televisión, antes de dar paso a las reflexiones finales.

Los estudios de televisión en la década de los años sesenta

Los incipientes estudios históricos sobre la televisión en Uruguay se han centrado en mayor parte en los aspectos relacionados con el desarrollo institucional, la propiedad de los medios, la legislación en la materia o la situación de los canales en gobiernos autoritarios (Soria, 2020; Soria, 2021; Soria, 2016; Pereira, 2020; Pereira, 2012; Sánchez, 2000; García Rubio, 1998; Faraone, 1989). Los trabajos que abordan programas concretos corresponden a memorias de trabajadores vinculados con los medios de comunicación (Prats, 2009; Beceiro, 1994). Recientemente, la investigadora Eladia Saya ha realizado un estudio sobre la programación de la televisión en dictadura (1973-1985), pero basándose exclusivamente en los títulos aparecidos en la grilla publicada en los diarios (Saya, 2020).

En Uruguay, la escasez de trabajos que abordan los contenidos presentes en los programas televisivos se debe a la falta de archivos audiovisuales. No se han encontrado registros de la época del videotape y es muy escaso lo que se ha conservado en los canales televisivos o archivos, relacionado a los soportes magnéticos como el Umatic utilizado durante la década de los años 80. En la primera época de la televisión estos registros son todavía más problemáticos debido al propio funcionamiento del medio. En la década de los sesenta del siglo pasado la televisión se realizaba fundamentalmente en vivo, no existiendo registros en soportes materiales que pudieran sobrevivir al futuro. El acercamiento a la televisión de ese período sólo puede realizarse a través de otras fuentes, como ser la crítica de prensa, los testimonios de protagonistas, fotografías o guiones (Secco, 2021a, Secco, 2021b).

Siguiendo a Nava Murcia (2015), el archivo, en este caso audiovisual, es apenas una huella o ceniza y, por ese motivo y nos permite sólo restablecer alguno de los relatos posibles. Más problemática aún es la tarea de reconstrucción cuando no contamos ni siquiera con este tipo de registros para acercarnos a un relato enteramente audiovisual. Es en ese sentido una valiosa oportunidad contar con registros sonoros de los programas que —aún teniendo conciencia de la pérdida que significa el sacrificio de las imágenes para conocer contenidos audiovisuales— nos permite reconstruir los diálogos, discursos y otros aspectos de la televisión del período como el ritmo, duración o la interacción entre los protagonistas.

La posibilidad de contar con un registro de estas características se presentó a partir de la grabación casera realizada por la familia del historiador y docente universitario Eugenio Petit Muñoz con motivo de su participación en el programa periodístico *Con nombre y apellido* emitido por Canal 4 el 18 de julio de 1968. Este registro constituye un aporte relevante para diversas líneas de investigación y áreas del conocimiento, como la historia de los medios, los estudios



de la recepción en el período, la historia intelectual e incluso el estudio de los registros sonoros domésticos.

Empezando por este último punto, se destaca que analizar los rollos conservados por la nieta del invitado, Irene Petit, nos permite acercarnos a los usos en relación a los registros sonoros de la época. Se trata de 4 rollos de cinta de carrete abierto de entre 5 y 8 cm de diámetro, que fueron grabados en un cintero marca Grundig de uso doméstico. Los rollos estaban grabados a $1 \frac{7}{8}$ revoluciones por minuto (rpm), la velocidad más lenta de grabación —posteriormente fue el estándar de los casetes— que garantiza la mayor cantidad de información en la misma cantidad de cinta, aunque de la peor calidad.¹ De los cuatro rollos, el que corresponde a la primera parte del programa estaba grabado de forma de utilizar las dos pistas estéreo como mono, ambas con contenidos independientes. Así en la cinta de 8 cm, se registraron 40 minutos de programa en la pista izquierda y 40 en la pista derecha, obteniendo un total de 80 minutos. A diferencia de este tipo de registros domésticos, las grabaciones profesionales utilizaban cintas vírgenes y una alta velocidad de grabación para garantizar una buena calidad de sonido. En este caso, los mismos 8 cm grabados a una velocidad de $7 \frac{1}{2}$ —una de las más habituales— generaría 10 minutos en cada pista o 10 en total si se lo graba en stereo. A una velocidad de estudio (15 rpm) el mismo rollo solo tendría 5 minutos. Sin embargo, cuando nos enfrentamos a registros domésticos solemos encontrarnos con este tipo de prácticas, que buscaban sacar el mayor rendimiento de una cinta. De esta manera, a falta de cinta vírgen en la que grabar, se recurría a sobrescribir otras ya utilizadas o buscar espacios en blanco en carretes viejos, generando diferentes contenidos en una misma cinta, incluso a diferentes velocidades y mezclando mono con stereo.



Imagen 1. Grabador Grundig de cinta de carrete abierto de $\frac{1}{4}$ de pulgada.

1. Otras velocidades son 15 (calidad de estudio), $7 \frac{1}{2}$ y $3 \frac{3}{4}$ rpm.

La familia Petit no fue ajena a esta práctica. Los demás rollos estaban grabados en estéreo y no están íntegramente utilizados con el programa sino que corresponden a cintas con diversos contenidos. Es posible que ante la duración de la emisión —que se extendió más allá de la hora prevista, superando las dos horas— se hayan reutilizado partes libres de cintas viejas.

En los registros, no solo nos acercamos al programa de televisión, sino también a la vida doméstica. Grundig es un grabador externo que registró el sonido proveniente del parlante del televisor, junto con otros sonidos de la casa de la familia Petit, incluyendo a Irene Petit de niña. Los diálogos y sonidos provenientes de la casa permitirán —a los estudios de la recepción— un acercamiento al contexto en el que se miraba la televisión en la época.

Por otro lado, la extensión del programa nos lleva directamente al aporte de este registro para la historia de los medios. Si no hubiéramos contado con esta grabación, le creeríamos a la grilla publicada en la prensa que anunciaba el espacio con una hora de duración entre las 22:30 y las 23:30 horas. En lugar de ser de una hora como se desprendía por la información en la prensa, la emisión duró poco más de dos. Es probable que esto se debiera a una extensión involuntaria del programa regular, lo que nos aporta información sobre la flexibilidad de la grilla y los desafíos que presentaban los programas en vivo en la época. Esto nos permite reflexionar sobre el flujo televisivo propuesto por Williams (2011)² y la flexibilidad en la grilla, en un momento en que la televisión estaba buscando un lenguaje propio, con audiencia, grilla definida, géneros y horarios fijo (Varela, 2005).³ Dejamos estas posibles líneas de investigación para trabajos futuros, las características del programa y su contenido.

Las transformaciones del género periodístico en los convulsionados años sesenta

Desde el punto de vista del estudio del contenido del programa, el registro doméstico constituye un valioso aporte para la historia de la televisión y su relación con la intelectualidad y el poder político. El programa *Con nombre y apellido* conducido por los periodistas Gustavo Rugger y Daniel Díaz Mondino, fue un periodístico en el cual se invitaba a una personalidad relevante generalmente del ambiente político, al que se le realizaban preguntas formuladas por diferentes personas. Algunas eran enviadas con anterioridad por parte de la audiencia, mediante carta o llamada telefónica, aclarando nombre y apellido. Otras eran formuladas por personalidades conocidas, y finalmente, se hacía una pregunta en vivo que realizaba un invitado sorpresa o los propios conductores. El desarrollo del programa se organizaba en función de las diferentes preguntas. Durante la primera mitad del programa (teóricamente 30 minutos) se

2. En el libro “Televisión, tecnología y forma cultural” Williams (2011) introduce el concepto de flujo como una dimensión que diferencia a la televisión de otras formas culturales. Se refiere a segmentación de la emisión en programas heterogéneos y su pasaje de uno a otro de manera tal que genera la idea de un continuo homogéneo.

3. Los registros de la familia Petit quedan disponible para que otras investigaciones aborden esos aspectos, en el Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad (LAPA, AGU, UDELAR).



contestaban las preguntas enviadas por personalidades conocidas y durante la segunda mitad, las realizadas por los demás televidentes, finalizando con la pregunta en vivo.

Los invitados al programa eran personalidades relevantes dentro del campo intelectual, político y cultural del país, como es el caso de Eugenio Petit Muñoz que se aborda en este trabajo. Quizás sorprenda la presencia de un intelectual de estas características en un medio de difusión masiva como la televisión. Sin embargo, para la década de los años sesenta, la presencia de figuras de la cultura o la intelectualidad nacional no eran mayoritarias pero tampoco extrañas. Cuando surgió la televisión en nuestro país, ésta no pasó desapercibida para un grupo de intelectuales en el medio nacional y, tal como lo expresa Gabriel Peluffo Linari (2018), se produjo una lucha entre el campo intelectual y cultural independiente y el campo empresarial de la televisión por el control del sistema de valores y estructuras de pensamiento de las clases media. Es así que un grupo de intelectuales se acercó al medio para disputar la influencia ejercida por la televisión, lo que se puede ver en sucesivas columnas sobre televisión escritas en el semanario *Marcha* entre 1962 y 1967 que alentaban a los intelectuales a dejar de lado el rechazo por este medio de la cultura de masas y a participar en él de alguna forma, por el alto poder de penetración que tenía en la sociedad (Secco, 2021a).⁴

En las páginas de *Marcha*, ocupaban un lugar destacado los programas periodísticos. En plena campaña electoral, 1962 fue el año de la explosión del género llegando a verse nueve programas periodísticos en forma simultánea, cinco de ellos emitidos por Canal 12, entre los que se encontraba el programa de debate conducido por Mario Kaplún (bajo el seudónimo Mario César) *Sala de audiencias* y los programas *Usted decide*, *El pueblo quiere saber*, *Alta corte de preguntas* o *Si usted fuera presidente*. Fueron invitados a esos espacios televisivos personalidades de los partidos tradicionales como los senadores del Partido Nacional, Héctor Payssé, y del Partido Colorado, José Acquistapace, el diputado colorado Manuel Flores Mora, el también colorado Teófilo Collazo y el nacionalista Wilson Ferreira Aldunate, junto con dirigentes de grupos de izquierda como el fundador del Frente de Izquierda de Liberación (Fidel) Ariel Collazo, el secretario general del Partido Socialista Vivián Trías, el miembro de la Unión Popular Enrique Erro,⁵ el candidato por el Movimiento por el Gobierno del Pueblo Zelmar Michelini o el diputado por el Partido Socialista Germán D'Elía.⁶

Como se desprende de esta lista de personalidades, una característica de estos programas a inicios de los años sesenta, fue la búsqueda de la polémica, con la inclusión de figuras de diversas ideologías. En ese sentido, *Marcha* destaca el “choque de ideas”, mientras que periódicos oficialistas como *El País* acusaban a los canales de no ser imparciales y buscar el lucimiento de la oposición y la izquierda.⁷

4. El semanario *Marcha*, fundado en 1939, asumió un perfil de izquierda independiente, antiimperialista y a favor del “tercerismo”, y fue el espacio donde confluyeron los intelectuales de la época. El semanario se editó hasta 1974, año en el que fue clausurado por la dictadura uruguaya.

5. Agrupación creada entre Erro, el Partido Socialista y otros grupos de cara a las elecciones de 1962.

6. *Marcha*. (1962). “Los conservadores y lo que queda en plata”. 30 de noviembre, TV, p. 21.

7. *El País*. (1962). “Televisión y política”, 9 de octubre. Müller, M. (1962). “Por una TV sin inhibiciones”.

Durante la campaña de 1962, los políticos se presentaron por primera vez al interior de los hogares, en primer plano y en vivo. En ese sentido, *Alta corte de preguntas* parece haber generado incomodidad en más de un político. El programa tenía un formato de entrevista a personalidades importantes, según *Marcha*, con un cuestionario “bien pensado” que apelaba a la sagacidad del invitado con preguntas “comprometedoras y agudas”.⁸ El diario del Partido Comunista *El Popular*, siguiendo la misma línea, resaltaba que se sorprendía al entrevistado, quién debía responder “un cuestionario aparentemente alocado debido a la variedad de niveles y temas sobre los que versaban las preguntas que hacían las veces de ‘test’ psicológico completado por las cámaras inquisitivas y atentas a la menor reacción”.⁹

Yendo más lejos, *Marcha* señalaba que en *Alta corte...* “...la cara sudada de un político en primer plano, resolviéndose contra su propia ineptia para salir del paso ante una pregunta incómoda, no tiene paralelo en ninguno de los medios en masa habidos y por haber...”.¹⁰ En ese sentido, resalta el hecho de que el presidente del Consejo Departamental de Montevideo, Daniel Fernández Crespo, no accedió a participar del programa ante la negativa a entregarle las preguntas de antemano.

Pasada la euforia electoral de 1962, la cantidad de periodísticos bajó, así como la búsqueda de la polémica y la diversidad ideológica en pantalla. Sin embargo, éste género televisivo continuó activo durante los años siguientes. El cambio se hizo notar en *Alta corte...* y así lo señaló *Marcha* en octubre de 1965 cuando, tras elogiar el programa, se lamentó por “la arbitraria disposición de Canal 4 que ha prohibido efectuar preguntas de carácter político” concluyendo que “en un programa de este tipo, eso se nota demasiado”.¹¹ Sin embargo, seguía manteniendo la agudeza en las preguntas y había incorporado la modalidad de llamada telefónica en vivo de la audiencia al invitado.

Unos años más tarde, en 1968, el programa cambió su nombre a *Con nombre y apellido*, manteniendo a los conductores Gustavo Rugger y Daniel Díaz Mondino, pero sin la presencia de Luis Orstein. Lo que más llamó la atención en la prensa de izquierda, sin embargo, fue el cambio en la modalidad del programa. Los invitados seguían siendo personalidades importantes (ese año, fundamentalmente del gobierno) a quienes se les realizaban preguntas. Sin embargo, como ya se aclaró, éstas eran enviadas al entrevistado con anticipación.

Ante este cambio, *El Popular* recordó el anterior programa cuya espontaneidad ponía en juego la sagacidad del entrevistado y se quejaba que en *Alta corte...* se preparaba a los entrevistados con una semana de anticipación, “dándole a conocer las preguntas subsecuentemente ‘sanitizadas’ y garantizadas para no causar el mínimo escozor o traba en la digestión del personaje”. Igual rechazo le causaba al cronista que muchas de las preguntas provinieran del círculo

Marcha, 28 de diciembre, Segunda Sección, p. 31

8. *Marcha* lo calificó como una de las excepciones del año y “uno de los espacios más recomendables para el espectador exigente” *Marcha* (1962). “Alta Corte de Preguntas”. 20 de julio.

9. *El Popular* (1968). “Cómo promocionar sin sobresaltos”, 30 de junio.

10. M.R.M. (1962), “La TV rompe un monopolio”. *Marcha*, 11 de octubre.

11. Torres, Danubio (1965). “Alta corte de preguntas”. *Marcha*, 22 de octubre.



culo íntimo del invitado “cuando no de la tierna esposa o mamá del propio encuestado”. Como conclusión, resaltaba que se trataba de la “exaltación anodina y aburrida del invitado de turno, extraído consecuentemente de entre las filas oligárquicas más obtusas en lo que respecta a teorías, manifestaciones ideológicas e intelectuales...”.¹²

Este cambio de programa con un perfil más “liviano” se sitúa en una coyuntura de conflictividad como fue la del año 1968. A nivel político, la asunción de Jorge Pacheco tras la muerte de Óscar Gestido en diciembre de 1967 instaló un vuelco al autoritarismo. Así, el gobierno clausuró medios de prensa y grupos de izquierda. Las protestas sociales se multiplicaron debido al deterioro de la economía, lo que provocó medidas cada vez más represivas, comenzando a ser más habitual la instalación de Medidas Prontas de Seguridad. En relación a los conflictos sociales, Uruguay no fue ajeno al movimiento de protestas de ese año a nivel global del año 1968. Los primeros en salir a la calle fueron los estudiantes de secundaria, reclamando por el boleto estudiantil. A estas protestas se sumaron los estudiantes universitarios, trascendiendo los reclamos puntuales y buscando una transformación profunda de la sociedad, a la vez que respondiendo a la creciente represión policial con acciones más violentas (Markarian, 2012). El resultado fue un ciclo de protestas estudiantiles que duró hasta setiembre y dejó como saldo la muerte de estudiantes como Liber Arce, Susana Pintos y Hugo de los Santos (Gapenne, 2021).

Mientras el cine de la época se integró a lo que fue el Nuevo Cine Latinoamericano, en muchos casos producidos por grupos cercanos a la Nueva Izquierda, con un fuerte componente de militancia en un momento de fusión entre los campos del arte y la política (Alvira, 2016), el medio televisivo sufrió un proceso opuesto, en el que se diluyeron las disidencias. Sabemos con Florencia Soria (2021), que ese año comenzaron a verse casos de censura en televisión como parte de un mecanismo de control de los medios masivos de comunicación por parte del Poder Ejecutivo, que se hizo más frecuente en los años previos al golpe de Estado de 1973, época conocida a partir de Álvaro Rico (2005) como el camino democrático a la dictadura. En su trabajo, Soria narra ejemplos no solo de censura previa o sanción posterior a la emisión sino también autocensura por parte del canal de televisión con cambio en el tema del programa e invitados. Dos de estas censuras estuvieron relacionadas con la figura del prócer de la independencia José Artigas. El 28 de junio la directiva de Canal 10 decidió suspender un debate sobre Artigas en el programa conducido por Mario Kaplún *Las dos campanas*, por miedo a que “el debate llevara a los participantes a deslizarse en afirmaciones comprometedoras”, en medio de las Medidas Prontas de Seguridad (Soria, 2021). En octubre, fueron censuradas las placas del programa de Televisión Universitaria en Canal 5 que contenían frases de Artigas como “los orientales han jurado en lo hondo de su corazón un odio irreconciliable, un odio eterno a toda clase de tiranía” en lo que pretendía ser un Homenaje de la Universidad al “pensamiento del jefe de los orientales protector de los pueblos libres” (Soria, 2021; Secco, 2021b).¹³

12. *El Popular* (1968). “Cómo promocionar sin sobresaltos”, 30 de junio.

13. Afirmación presente en las placas con frases de José Artigas, obtenidas del archivo de negativos del Subfondo del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República / Departamento de Medios Técnicos de Comunicación. Archivo General de la Universidad.



De las coberturas de prensa sobre el periodístico de Canal 4 se aprecia una paulatina pasteurización desde el cuestionario inquisitivo de 1962 realizado a políticos de diversas ideologías, hasta las preguntas formuladas previamente a personalidades mayoritariamente vinculadas al gobierno. En efecto, durante los primeros meses del programa *Con nombre y apellido* estuvieron presentes en estudio el diputado por el Partido Nacional y presidente del Plan Agropecuario Benito Mederos, el diputado del Partido Colorado Eduardo Paz Aguirre, el ex legislador del Partido Nacional Washington Beltrán, la Ministra Cultura Alba Roballo, el Director de Planeamiento Aquiles Lanza, el senador Wilson Ferreira Aldunate y el Obispo auxiliar de Montevideo Monseñor Andrés Ruibo.¹⁴ Entre los políticos de turno, sin embargo, parece haberse colado un exponente de aquella intelectualidad dispuesta a disputarle, siguiendo a Peluffo Linari (2018), la hegemonía de la influencia en la clase media a la televisión: Eugenio Petit Muñoz. Dato no menor para entender esta inclusión, es la fecha del programa, 18 de julio, que es un día feriado en conmemoración a la jura de la constitución de 1830. Es más que probable entonces, que la invitación a Petit Muñoz fuera en calidad de historiador; dado que para ese entonces ya había escrito libros sobre el período colonial y figuras de las gestas por la independencia como la de José Artigas.

Respuestas de Petit Muñoz en *Con nombre y apellido*

Para conocer un poco más sobre el rol que cumplió Eugenio Petit Muñoz en el programa del 18 de julio de 1968, es necesario hacer un repaso de su carrera. Fue doctor en leyes egresado en 1920, docente de Institutos Normales (formación de maestros), del Instituto de Profesores Artigas y de Educación Secundaria. Dentro de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad de la República fue docente de historia americana, historia del Uruguay y director del Instituto de Investigaciones Históricas. Se desempeñó también como secretario de la Alta Corte de Justicia, docente invitado de la Universidad de Chile y autor de libros sobre educación, derecho e historia del Uruguay. Sus libros de historia se centran en el período colonial profundizando en la figura de José Artigas, los indígenas y los afrodescendientes (Petit Muñoz, 1947; Petit Muñoz, 1950; Petit Muñoz, 1956; Petit Muñoz, 1968; Petit Muñoz, 1970; Petit Muñoz, 1988). En materia de educación, fue un activista en pro de la autonomía en secundaria y la Universidad, participando en instancias como la elaboración del estatuto universitario, interés que plasmó en publicaciones sobre la temática (Petit Muñoz, 1961; Petit Muñoz, 1969a; Petit Muñoz, 1969b). En relación a su filiación política, fue cercano a la izquierda, apoyando causas de organizaciones sociales y el movimiento estudiantil. Fue redactor del diario *El Popular*, órgano de prensa del Partido Comunista del Uruguay, en el que en 1967 cuestionó las Medidas Prontas de Seguridad (Fernández, Carvalho y Bóveda, 220).

A diferencia de lo que sucede con los demás programas del ciclo televisivo “Con nombre y apellido”, podemos hacer un análisis del contenido del programa en el que Eugenio Petit

14. Datos obtenidos de notas de prensa del diario *El Día* entre mayo y agosto de 1968.



Muñoz participó como invitado. Este análisis, siempre provisorio y parcial, es posible gracias a que contamos con fuentes como las cartas enviadas al programa y el audio del programa. Una primera revelación del registro sonoro del programa donde Petit Muñoz participó como invitado, tiene que ver con la duración del programa. El tema del tiempo, de hecho, fue mencionado frecuentemente durante la emisión. La primera vez fue el locutor, quien luego de que Petit Muñoz se tomara 17:30 minutos para responder, anunció que no quería que se lo tomara “como una reprimenda”, pero le pedían que fuera un poquito más breve con las siguientes respuestas.

Aquí se puede apreciar también otra característica del lenguaje de este programa. Los locutores Gustavo Rugger y Daniel Díaz Mondino no interrumpieron al entrevistado en ningún momento, ni siquiera para moderar en cuestiones de tiempo. Hablaban únicamente cuando el entrevistado finalizaba su respuesta, y era para formular la siguiente pregunta. No había comentarios sobre lo expresado por Petit Muñoz, ni repreguntas. El espacio televisivo habilitaba una audición de dos horas del docente hablando en gran parte sobre diferentes tópicos de la historia nacional. La falta de imagen no nos permite tener información sobre la puesta en escena, pero sabemos que se trataba de un programa en estudio, sin mucho más juego de recursos visuales que los habilitados por los movimientos de cámara. Es cierto que este tipo de programas no estaba pensado para el horario central, siendo que *Con nombre y apellido* comenzó a emitirse en Canal 4 el 2 de mayo de 1968 a las 22:30 horas.

La extensión del programa puede deberse a que no solo no se interrumpía al entrevistado en sus extensas respuestas, sino que tampoco se realizó una selección de las preguntas emitidas por las personalidades públicas. Todas las cartas enviadas por personas conocidas presentes en el archivo de Petit Muñoz figuraron como preguntas en la audición televisiva (lo que no sucedió con las cartas de personas no famosas). La primera parte del programa, que duró una hora y veinte minutos en lugar de media hora, contó con la pregunta del decano de Facultad de Humanidades y Ciencias, Arturo Ardao, sobre el proyecto de Petit Muñoz de dar destino público a la finca de José Enrique Rodó (proyecto que, explicó, partía de la comunidad de Santa Lucía y surgió cuando visitaba la propiedad durante su proceso de escritura del libro sobre la juventud de Rodó, que editaría más tarde en 1974).¹⁵ También se presentó la consulta del pintor Eduardo Amézaga sobre la controversia en relación a los jurados del Salón de Artes Visuales y la del escritor y director de la Biblioteca Nacional, Dionisio Trillo, que quería conocer la experiencia de Petit Muñoz en la biblioteca (experiencia satisfactoria, dice el entrevistado, aclarando que su opinión ya se la había brindado previamente mediante carta y en persona a Trillo). Acercándose más a los temas relacionados a la historia nacional, el docente e historiador Alfredo Castellanos quería saber la opinión de Petit Muñoz sobre el revisionismo histórico en relación al período de la independencia y el ex Ministro de Salud Pública y futuro presidente durante la dictadura militar Aparicio Méndez se interesaba por la antropofagia de los Guaraníes.

15. Petit Muñoz Eugenio, “Infancia y juventud de José E. Rodó”. Montevideo: Universidad de la República, Departamento de Publicaciones, 1974. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/infancia-y-juventud-de-jose-e-rodo/html/175a7a2e-93ac-49d7-9fb6-85741987ad9a_36.html



Finalmente, aunque fue la primera pregunta del programa, el Intendente de Montevideo por el Partido Colorado Carlos Bartolomé Herrera realizó una pregunta, la única presente en el programa relacionada con la coyuntura nacional. Bartolomé Herrera había sido el invitado en el programa anterior y allí mismo dejó su pregunta para ser contestada la semana siguiente. Con un marcado tono patriótico, su carta iniciaba señalando como los de su generación se inspiraban en los próceres, los cuales condujeron al país a sus “altos destinos” y entregaron las instituciones democráticas “con prosperidad y con paz, desde los patriarcas de la independencias hasta los hombres de los partidos tradicionales”. A la vista de la decadencia actual se preguntaba ¿cómo nos juzgarán nuestros hijos y nuestros nietos y cómo nos juzgará la historia?

Tomando la noción foucaultea de archivo, es pertinente preguntarse qué estaba permitido decir en televisión en un momento tan convulsionado como mediados de 1968 y que estaba fuera de las posibilidades enunciativas. Así, la respuesta de Petit Muñoz a Bartolomé Herrera (que como dijimos le tomó más de 17 minutos), podemos decir que fue tranquila y amable y que continuaba con el tono patriótico de la pregunta. Comenzó reconociendo, tal como expresó Bertolomé Herrera, que efectivamente heredamos varias generaciones que lucharon por el progreso del país en los dos partidos tradicionales. Sin embargo, recordó otros momentos en la historia del país en que algunos también patriotas fundaron partidos que buscaban acabar con la hegemonía de las divisas tradicionales. Señaló la fundación en 1871 del Partido Radical creado por Carlos María Ramírez y José Pedro Varela, “que tuvo corta vida pero que nos dejó dos próceres”. Se explayó más en el caso del Partido Constitucional fundado en 1881 por el mismo Ramírez, al que se unieron “las más preclaras personalidades de la época, con poquísimas excepciones”.

Sin mencionar explícitamente su cercanía con la izquierda política, el invitado reconoció que no adhería a ninguno de los partidos tradicionales, por influencia de sus padres que incluso en su infancia seguían siendo constitucionalistas (aunque, aclaró, el único ciudadano con derecho al voto en ese entonces era su padre). Luego de ésta mención a su posición personal alejada de los partidos tradicionales, hizo un recuento de otras personalidades que si bien participaron del gobierno del país, siempre se consideraron independientes, para expresar que a lo largo de la historia hubo aportes de numerosas tendencias ideológicas, al menos cualitativamente (“aunque cuantitativamente los partidos tradicionales han sido la médula de la masa que construyó nuestro país”).

Luego de esto, Petit Muñoz centró su respuesta en el momento de deterioro del país. Aquí, hizo uso de numerosas anécdotas, algunas de las cuáles se centraron en los recuerdos de la “Suiza de América” que aún pervivían en el imaginario cuando visitaba países extranjeros. Durante los últimos cinco minutos de respuesta, Petit Muñoz comenzó a contestarle directamente a Bartolomé Herrera. “Yo le contestaría al General Herrera” expresa Petit Muñoz,

que nosotros en esta época de deterioro dejaremos a las generaciones futuras no el ejemplo del deterioro, sino el ejemplo de la lucha contra el deterioro, de la lucha por reconstruir la gloria de Uruguay. De devolverle el prestigio y aún llevarlo a un ideal más alto. Para esto no solamente tengo mi visión de histo-

riador, que recorre en la perspectiva de los tiempos períodos de decadencia y de resurgimiento, sino la seguridad de que el deterioro del país no es la obra de todos los habitantes del país. No somos culpables todos. Debemos discriminar entre los que se pueden llamar a responsabilidad por los desaciertos en la gestión pública y la masa que lucha contra esos desaciertos y que a la larga con toda seguridad va a mejorar, pero por la lucha, es decir, por la conciencia de que existen ideales que defender y sostener y acción que organizar y optimismo y fe como lo dice acertadamente la pregunta.

Retomando la interrogante sobre lo que podía ser dicho en un medio masivo como la televisión, en un año que comenzaron a implementarse mecanismos de control sobre lo emitido en ese medio, podemos aventurar que el formato en vivo tenía rendijas por donde se podían enunciar tímidas críticas al gobierno de turno (la responsabilidad del deterioro del país atribuida a los “desaciertos de la gestión pública”) y un elogio a la movilización de organizaciones sociales y estudiantiles (“la masa que lucha contra esos desaciertos”).

En este sentido, otra de las anécdotas de Petit Muñoz, en analogía con la resurrección de Cristo, finaliza expresando que el país

resucitará mañana a las 10. Pero resucitará por el esfuerzo y la lucha de todos los que hemos ‘tirado’ y de todos los capaces, y de todos los hombres de buena voluntad y la paja de nuestro pueblo es sana, es fuerte y estoy seguro de que realizará otra gesta. Yo no sé de qué longitud ni a través de qué sufrimiento, pero el éxito es seguro.

Como ya se aclaró, los conductores no interrumpieron al invitado. Tampoco hicieron alusión a la pregunta ni a la respuesta, no realizaron comentarios ni brindaron opiniones y si bien cuando habló el conductor fue en calidad de “reprimenda”, esta tenía relación con la duración de la respuesta y no sobre su contenido. Sin embargo, las cartas conservadas por Petit Muñoz y cedidas al Museo Histórico Nacional por su familia, nos permiten conocer aspectos de la recepción y de las preguntas que quedaron por fuera y que no fueron seleccionadas para ser formuladas al invitado.

Una de esas cartas, que fue enviada con posterioridad a la emisión, pertenecía a Susana, una ex alumna de Petit Muñoz, quien le agradeció “por confiar en nuestra juventud que al final saldrá triunfadora por llevar en su sangre todo lo que usted muy bien hizo en decir, públicamente y que nunca se dejará doblegar”. La emotiva carta terminaba expresando que “como simple mujer y en mi nombre y en el de mis hijos, le prometo que usted no verá frustrada su fe en nuestra juventud y que no será lejano el día en que seremos libres nuevamente”.¹⁶

16. Mármol de Esquelles, Susana (1968). Carta dirigida a Canal 4, profesor Eugenio Petit Muñoz. 24 de julio.



Podemos deducir que este comentario corresponde a la respuesta de Petit Muñoz a Bartolomé Herrera, puesto que en las más de dos horas de programa no se formuló otra que hiciera referencia a la realidad nacional. Las demás preguntas, correspondientes al resto de la audiencia, no fueron formuladas todas, según explicaron los conductores Rugger y Díaz, por problemas de tiempo (de hecho ellos resignaron su propia pregunta para poder dar lugar a más consultas del público).

De esta forma, quedaron por fuera interrogantes que tenían relación con temas más coyunturales de diversa índole, y que podrían corresponder a un interés por evitar posibles temas controversiales. Entre ellas, se omitió la pregunta del jubilado Arturo Mattiauda que pidió la opinión de Petit Muñoz sobre “el problema de los que después de trabajar toda una vida tienen que padecer para lograr subsistir”. Tampoco se leyó la de Eduardo Portela sobre el concepto de autonomía universitaria, ni la de Jorge Uruztazu que consultaba “¿qué frase de Artigas usaría en los momentos que atraviesa nuestra patria?”.¹⁷ No fue seleccionada para responder al aire la pregunta del estudiante de preparatorio Jaime Blankleder que solicitó la opinión de Petit Muñoz como historiador, sobre el proceso revolucionario en Cuba “en su tiempo y en su historia” y preguntaba “¿qué tiempo le asigna al Uruguay para llegar a un proceso similar?”. Almita Gutiérrez Almida tampoco pudo escuchar la respuesta a su consulta sobre “¿qué puede usted aconsejarle a ellos (los jóvenes), aún casi niños, con respecto al porvenir incierto que deparará a nuestro país?”

En su lugar, las preguntas del público que sí fueron seleccionadas para contestar en vivo fueron la de Marcos Medina Vidal sobre el mercado editorial y cómo hacer para fomentar el amor por el libro, la de Sofía Arzarello, su esposa, que preguntó sobre su otra vocación profunda (que era la música. Petit Muñoz aclaró en vivo que eso lo sabían sus estudiantes de Institutos Normales, porque él alternaba 1 o 2 horas de clase con recitales tocando música de tipo coral, en general con armónica). También se leyó en vivo la pregunta de una enojada Sofía Turenne sobre la faceta de Antonio Maciel como mercader de esclavos, la de Alfredo Crisci que indagaba sobre quién hirió de bala a Aparicio Saravia en la Batalla de Masoller y la de Leontino Durañona sobre la figura de Artigas en Paraguay, junto con otra pregunta sobre las críticas a la constitución de 1830.

Consideraciones finales

El análisis presente en el este trabajo sólo fue posible gracias a un documento que no estaba presente en los archivos históricos ni en los canales de televisión, sino en el ámbito doméstico. Las grabaciones caseras conservadas en el espacio familiar, resultan de gran valor para el estudio de la televisión durante las primeras décadas de ese medio. La recuperación de la grabación del programa en el que participó Eugenio Petit Muñoz, no queda agotada con este estudio. Más allá del valor personal que la digitalización tuvo para la familia y la emoción

17. Recordamos aquí los sentidos controversiales que tuvieron en ese momento frases de Artigas, llegando a ser motivo de censura en televisión.



de volver a escuchar la voz del abuelo, la grabación puede ser útil para diversos campos como la historia intelectual. En ese sentido, puede ser una fuente para ampliar información sobre la opinión del historiador en temas como el revisionismo histórico o el proceso de escritura de su obra sobre José Enrique Rodó. Otros campos para los que la grabación puede resultar una fuente valiosa son el estudio de las grabaciones caseras, la historia de la vida privada y la historia de los medios. En relación a este último punto, el registro sonoro, aún sin la presencia de la imagen, es un recurso útil para conocer la producción televisiva de la época, más allá de las reseñas de prensa o los guiones.

Este tipo de fuentes primarias —en este caso el archivo de audio del programa— se vio enriquecido en este trabajo con otro tipo de fuentes, como las notas en la prensa y las cartas enviadas al programa. Las cartas enviadas con posterioridad a la emisión resultan un insumo valioso para el estudio de la recepción, ya que dejan entrever la forma en que se vio el programa en el ámbito familiar así como las impresiones y valoraciones del mismo. El testimonio resulta más revelador por el hecho de haberse producido de forma contemporánea a la experiencia de la recepción y no décadas después, mediada por la fragilidad de la memoria.

Las demás cartas, con preguntas enviadas al entrevistado, abrieron la posibilidad de conocer lo que quedó dentro y lo que quedó fuera de los márgenes del programa. A su vez, las cartas por sí solas —las mismas fueron donadas al Museo Histórico Nacional con anterioridad a la aparición de las citas de audio— dejaban abierta la pregunta sobre cuáles de ellas habrían sido leídas en vivo por los conductores. Se sabía, gracias a la carta de la ex alumna felicitando a Petit Muñoz por su presencia en el programa, que durante la emisión televisiva se habían mencionado las protestas estudiantiles en curso. Sin embargo, no se sabía esa mención, a raíz de qué carta se había realizado. ¿Sería por la pregunta del estudiante sobre el proceso revolucionario en Cuba y su posible réplica en nuestro país? ¿O la de Gutierrez Almida sobre el futuro incierto del país? Gracias a las grabaciones, podemos saber cuál fue la respuesta formulada a la carta del Intendente Hidalgo. Respuesta posiblemente preparada con antelación, la cual le insumió la mayor cantidad de tiempo y que fue formulada desde una perspectiva histórica y con el mismo tono patriótico del cual estaba imbuida la pregunta y la mayor parte de ese programa del 18 de julio. Podemos aventurar, por tanto, que si bien la inclusión de un intelectual de izquierda de estas características en el programa haya sido seguramente para conmemorar la fecha patria y para tratar temas relacionados al colonialismo y la independencia del país, el vivo televisivo permitía en la época el desliz de temas que no estaban en el universo de lo que podía ser dicho en el medio en la época.

Bibliografía

- Alvira, Pablo (2016). "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*, Vol. 12, (46): 157-186.
- Beceiro, Ildefonso (1994). *La radio y la TV de los pioneros. Cronología y anécdotas de un fenómeno uruguayo*. Montevideo: Banda Oriental.

- Fernández, Gabriel; carvalho, Sebastián y Bóveda, Manuel (2020). “El MHN recibe en donación el archivo del historiador Eugenio Petit Muñoz”, Montevideo.
<http://www.museohistorico.gub.uy/innovaportal/v/124218/33/mecweb/el-mhn-recibe-en-donacion-el-archivo-del-historiador-eugenio-petit-munoz?3colid=16968&breadid=16968>
- Gapenne, Camille (2021). “Protesta estudiantil, medios de comunicación y opinión pública en torno al 68 uruguayo” en González Vaillant, Gabriela y Markarian, Vania (coord.). *El río y las olas. Cuatro ciclos de protesta estudiantil en Uruguay. 1958, 1968, 1983, 1996*. Montevideo: Archivo General de la Universidad.
- García Rubio, Carlos (1998). *Televisión Estatal ¿qué hacer con ella?* Montevideo: Universidad Católica del Uruguay, Editorial Zeitgeist.
- Markarian, Vania (2012). *El 68 Uruguayo: El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat* Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Nava Murcia, Ricardo (2015). *Deconstruir el archivo. La historia, la huella, la ceniza*. México, Universidad Iberoamericana.
- Peluffo Linari, Gabriel (2018). *Crónicas del entusiasmo. Arte, cultura y política en los sesenta. Uruguay y nexos rioplatenses*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Pereira, Antonio (2021). “Expectativas, intervención, contradicciones y ¿censura? en la «primavera» democrática: una mirada al Canal estatal en los comienzos de la nueva democracia uruguaya” en Ramírez Llorens, Fernando; Maronna; Mónica y Durán, Sergio (ed.). *Televisión y dictaduras en el cono sur: apuntes para una historiografía en construcción*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani ; Montevideo : Facultad de Información y Comunicación, Udelar.
- ____ (2012). “Televisión y dictadura en el Uruguay: cambios y permanencias”. *Cuaderno de la Red de Historia de los Medios*: 140-179.
- Petit Muñoz, Eugenio (1947). *La condición jurídica, social, económica y política de los negros durante el coloniaje en la Banda Oriental (et. al.)*. Montevideo : Talleres Gráficos.
- ____(1950). *La vivienda charrúa*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias.
- ____(1956). *Artigas y su ideario a través de seis series documentales*. Montevideo: Colombino.
- ____(1961). *El derecho de nuestra Universidad a darse su propio estatuto*. Montevideo: Ciencias.
- ____(1968). *El mundo indígena*. Montevideo: Editores Reunidos.
- ____(1969a). *Dos estudios sobre Autonomía*. Montevideo: Comisión Permanente de la VIII Asamblea de Profesores de Enseñanza Secundaria, 1969.
- ____(1969b). *Historia sintética de la autonomía de la enseñanza media en el Uruguay*. Montevideo: Instituto de Investigaciones históricas, 1969.
- ____(1970). *Artigas y la función pública*. Montevideo: Junta Departamental.
- ____(1988). *Artigas: federalismo y soberanía*. Montevideo: FHCE. Departamento de Publicaciones.
- Prats, Luis (2009). *Ayer te vi. Crónica de la televisión uruguaya*. Montevideo: Banda Oriental.
- Rico, Álvaro (2005). *Cómo nos domina la clase gobernante. Orden político y obediencia social en la democracia posdictadura*. Montevideo: Trilce.

- Sanchez, Rosario (2000). *Sueños cotidianos: Telenovela y oralidad*. Montevideo: Taurus.
- Saya, Eladia (2021). “¿Qué nos muestra la televisión? Resultados del análisis de la programación emitida por la televisión uruguaya (1973-1990)” en Ramírez Llorens, Fernando ; Maronna; Mónica y Durán, Sergio (ed.). *Televisión y dictaduras en el cono sur: apuntes para una historiografía en construcción*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino German, Montevideo: Facultad de Información y Comunicación, Udelar.
- Secco, Lucía (2021a). “Pensar la televisión: la crítica televisiva en las páginas de *Marcha* (1962-1967)” en Amieva, Silveira,(ed.). *La crítica uruguaya ante el cine nacional (1920-2001)*, Montevideo:Yaugurú.
- ____ (2021b). “La Universidad contraataca desde el living: televisión Universitaria en la década del sesenta”. La Universidad contraataca desde el living: televisión Universitaria en la década del sesenta. Montevideo: tesis inédita.
- Soria, Florencia (2016). “Influencias extranjeras, miradas locales. La televisión pública en Uruguay (1963- 1968)”. *Claves. Revista De Historia*, Vol. 2 (3): 193–223.
<https://doi.org/10.25032/crh.v2i3>
- ____ (2020) “Proyecto cultural y desafíos institucionales de la televisión pública en Uruguay (1963-1967)”. Buenos Aires: Tesis inédita.
- ____ (2021). “Señales de ajuste en el camino a la dictadura: Censura y televisión durante 1968” en Ramírez Llorens, Fernando; Maronna; Mónica y Durán, Sergio (ed.). *Televisión y dictaduras en el cono sur: apuntes para una historiografía en construcción*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino German, Montevideo: Facultad de Información y Comunicación, Udelar.
- Varela, Mirta (2005). *La televisión Criolla: desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna (1951-1969)*. Buenos Aires: Edhasa.
- Williams, Raymond (2011). *Televisión. Tecnología y forma cultural*. Buenos Aires: Paidós.

Lucía Secco (Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad de la República)]

lucia.secco@fic.edu.uy

Doctoranda en Ciencias Sociales en la Universidad de Buenos Aires, magister en Estudio Latinoamericanos en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Es docente del Laboratorio de Preservación Audiovisual donde realiza tareas de conservación y digitalización de materiales audiovisuales así como enseñanza, extensión e investigación. Forma parte del Grupo de Estudios Audiovisuales (GESTA). Ha abordado temas relacionados con la televisión y cine educativos en Uruguay.

LA CINEMATECA DEL TERCER MUNDO EN URUGUAY (1969-1973)

UNA POSIBLE ARQUEOLOGÍA DE SUS ARCHIVOS

POR ISABEL WSCHEBOR PELLEGRINO

The Third World Cinematheque in Uruguay (1969-1973)
A possible archeology of its archives

Resumen

Esta presentación es un recorrido por el contexto de producción y resguardo de las películas reunidas por la Cinemateca del Tercer Mundo (C3M) entre 1969 y 1973. Se analiza cómo su actividad fue diezmada por la multiplicación de las medidas represivas, hasta desaparecer durante el golpe de Estado de junio de 1973 en Uruguay. Este proceso tuvo un impacto significativo en la historia de su acervo y espacios de funcionamiento, elementos claves para las condiciones de permanencia en el tiempo de un archivo. Con el advenimiento de la dictadura, los principales referentes de la C3M fueron encarcelados, pasaron a la clandestinidad o tuvieron que exiliarse. Las películas que no fueron incautadas por la policía o los militares fueron enviadas al extranjero o guardadas clandestinamente en Uruguay. Sin embargo, todo parece indicar que fue la colección más voluminosa de películas y filmaciones uruguayas producidas durante este período y, debido a su derrotero, hoy se encuentra fragmentada o definitivamente perdida. Sin embargo, la historia de este acervo nos indica importantes elementos que aún aguardan ser restaurados para visitar en el presente aquella experiencia de memoria disidente.

Palabras claves

Cinemateca del Tercer Mundo, Memoria Audiovisual, Uruguay

Abstract

This presentation is a tour through the production context and the safeguarding of the films collected by the Cinemateca del Tercer Mundo (C3M) between 1969 and 1973. It analyzes how its activity was decimated by increasing repressive measures, until it disappeared during the army coup on June 1973 in Uruguay. This process had a significant impact on



the history of its collection and its operating spaces, key elements for the conditions of permanence over time of an archive. During the early dictatorship, the main leaders of the C3M were imprisoned, went underground or had to go into exile. Films that were not seized by the police and military were sent abroad or secretly stored in Uruguay. However, everything seems to indicate that it was the largest collection of Uruguayan films and footage produced during this period, due to its course, today it is fragmented or definitively lost. However, the story of this collection indicates remarkable elements that are still waiting to be restored for reviewing this experience of dissident memory in the present.

Keywords

Cinemateca del Tercer Mundo, Audiovisual Memory, Uruguay

Introducción

*“Hay todo un Uruguay que está pidiendo a gritos ser filmado,
no para almacenar los rollos
en los viejos archivos, sino para impulsar con ellos y
con toda la voluntad de un cambio radical”¹*

En el presente artículo abordamos el contexto de producción, resguardo y preservación del archivo de películas y brutos de filmación reunidos por la Cinemateca del Tercer Mundo (C3M) entre 1969 y 1973. Se trata de una organización fundada el 8 de noviembre de 1969, que reunió una colección de un centenar de películas cinematográficas -filmes terminados, brutos y descartes de filmación-, producidas en Uruguay entre los años 1960 y principios de la década siguiente; así como varias decenas de películas internacionales realizadas en ese mismo período. Como veremos, la actividad de esta organización se vio obstaculizada por múltiples medidas represivas en el período inmediatamente anterior al golpe de Estado de 1973, quedando inactiva con la instalación definitiva de la dictadura militar (1973-1985).²

Esta investigación se inscribe en el campo de la historia cultural (Burke, 2006), que se ha preocupado por comprender cuáles son los procesos mediante los cuales un cierto vestigio del pasado se transforma en un objeto cultural de carácter histórico y patrimonial (Heinich, 2009 y Fabre, 2013). Estos enfoques se han preocupado por comprender los diferentes actores que intervienen en la producción, resguardo y puesta en circulación de estas fuentes, testimonios o bienes culturales. En el caso del cine, la historia de las cinematecas, de los actores que se han

1. Hugo Alfaro, “El cine en este Uruguay” en: Hugo Alfaro, *Ver para querer*, Montevideo, Colección Marcha, 1970, p. 158.

2. Este artículo constituye un fragmento de mi tesis doctoral, sobre diferentes archivos de cine político producidos en la década de 1960 en Uruguay y que fueron censurados en el período de la última dictadura militar de este país (1973-1985) (Wschebor, 2022)



preocupado por producir, conservar y difundir ciertas películas, así como los fundamentos por los cuáles lo han hecho o la significación que estas películas comportan en términos de memoria histórica o valoración cultural configuran elementos claves en sus procesos de patrimonialización (Gauthier, 2020).

En el contexto de crisis y golpe de Estado en Uruguay a comienzos de los años 1970, los principales miembros de la C3M cayeron presos, pasaron a la clandestinidad o tuvieron que exiliarse. Las películas que no fueron incautadas por la policía o los militares fueron enviadas al extranjero o resguardadas de forma clandestina en Uruguay. Todo parece indicar que se trata de la colección más importante de películas y brutos de filmación sobre Uruguay producidos durante este período pero, debido a su derrotero, los elementos que la componían hoy se conservan de forma fragmentada o se han perdido de forma definitiva.

A modo de contexto, la inauguración de la C3M en el Cine Radio City de Montevideo constituyó el final de un proceso durante el cual distintos grupos o personalidades identificados con el cine social y político se alejaron de la Universidad o de sus cineclubes de origen, para crear esta nueva organización.³ La historiadora Mariana Villaça afirma que la experiencia del C3M modificó la idea misma de cinemateca, tal como se había concebido desde los años cincuenta (Villaça, 2012: 243-264). Si bien el nombre de cinemateca propiamente dicho puede haber sido una excusa,⁴ la C3M buscó proyectar películas que no pertenecían al circuito comercial, al igual que las cinematecas que la precedieron. Según Cecilia Lacruz, la programación estuvo fuertemente influenciada por el cine de denuncia política que, en América del Sur, comenzaba a producirse y distribuirse con fines militantes en el marco de distintos proyectos de carácter contrahegemónico (Lacruz, 2018: 141-169).

Además de las actividades vinculadas con la proyección de películas, la C3M se preocupó por reunir y conservar films uruguayos de contenido político y militante tales como *Como el Uruguay no hay* (1960) de Ugo Ulive, *Me gustan los estudiantes* (1968) de Mario Handler, *Refusilla* (1969) del Grupo Experimental de Cine, *Líber Arce liberarse* (1969) de Mario Handler, Mario Jacob y Marcos Banhero o *Uruguay 1969: el problema de la carne* (1969) de Mario Handler, producidos en el período anterior a su fundación (Lacruz, 2016: 311-351). Las proyecciones de la C3M se realizaban en sitios de carácter diverso como locales sindicales, comités políticos de izquierda o cines propiamente dichos. Así, esta organización se diferenciaba de las prácticas habituales de distribución, circulación y proyección en las redes históricas de cinematecas y cineclubes asociadas a la Federación Internacional de Archivos Cinematográficos (FIAF) desde la década de 1930 y con especial impulso después de la Segunda Guerra Mundial (Tadeo Fuica, 2019: 25-43). Las redes de intercambio cinematográfico utilizadas por la Cinemateca del Tercer Mundo se establecieron de manera más informal durante festivales de cine europeos

3. Véase sobre este tema el documental de Lucía Jacob, *C3M – Cinemateca del Tercer Mundo* (2011), MJ Producción.

4. Cecilia Lacruz repasa algunos elementos asociados a la significación del nombre de la C3M poniendo en debate su resignificación y las tensiones en el campo cinematográfico asociadas a su creación (Lacruz, 2020).

y sudamericanos que favorecían la programación de películas con contenido de denuncia social y política. Estas manifestaciones ambientaron la corriente que, en su época, se denominó como Nuevo Cine Latinoamericano y de la cual los integrantes de la C3M fueron reconocidos referentes. (Lacruz, 2016: 311-323; Ortega, 2016: 355-393 y Mestman, 2016: 7-64).

Desde el punto de vista político, la Cinemateca del Tercer Mundo participó de un conjunto de expresiones y prácticas culturales asociadas a nuevas formas de concebir la acción militante, poniendo en entredicho los métodos tradicionalmente utilizados en Uruguay por los partidos políticos de izquierda clásica (Markarian, 2012 y Peluffo, 2018). En general, estas prácticas demostraron una sensibilidad antiimperialista (influenciada por la Revolución Cubana) y una relativa independencia con respecto a los dos bloques en conflicto durante la Guerra Fría. Entre las organizaciones políticas a las que los miembros del C3M eran especialmente cercanos se destaca el Movimiento de Liberación Nacional–Tupamaros, que desarrolló sus acciones en favor de la guerrilla urbana, y el Movimiento 26 de Marzo, grupo político que integró el Frente Amplio junto al resto de los grupos y sectores de izquierda que se organizaron en el marco de la campaña electoral de 1971.

Los principales integrantes de la C3M fueron Mario Handler, Walter Achugar, José Wainer, Mario Jacob, Marcos Banchemo, Walter Tournier, Dardo Bardier, Ricardo Fleiss, Alfredo Echániz, Eduardo Terra, Alicia y Silvia Seade, Alejandro Legaspi, Jorge Bossolasco, Gabriel Peluffo y Roxalba Oxandabarat. La mayoría de ellos eran estudiantes y habían pertenecido a colectivos como el departamento de cine creado en el seno del semanario de izquierda independiente *Marcha* o el Grupo Experimental de Cine de la Facultad de Arquitectura (Jacob, 2003: 399-441, Lacruz, 2016: 311-323 y Villaça, 2012: 243-264). La progresiva radicalización política de los integrantes de la Cinemateca del Tercer Mundo generó diferencias con organizaciones cinéfilas de más larga data como la Cinemateca Uruguaya (creada en 1952) o Cine Arte del SODRE (creado en 1943 por el Ministerio de Instrucción Pública). Estas últimas habían promovido la legitimación del cine como “Séptimo arte” en el ámbito cultural y parecían alejadas de las preocupaciones de esta joven generación de cineastas para quienes el cine debía ser, ante todo, un instrumento de transformación política.

Por su parte, la Universidad de la República –la única universidad en Uruguay en aquel momento– había creado, en 1950, el Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (ICUR), que contaba con un laboratorio de producción cinematográfica especializado en las ramas del cine científico, documental y educativo. Mario Handler, que había trabajado allí desde principios de los años 1960, realizó en este espacio algunas de sus primeras películas de carácter social y político. Tal es el caso de los cortometrajes *Cañeros* y *El entierro de la Universidad* (ambos producidos en 1965) o *Llamadas* (1967), así como los medimetrajes *Carlos: cine-retrato de un caminante en Montevideo* (1965) y *Elecciones* (1967), esta última con Ugo Ulive. El éxito de estas dos películas, muy demandadas por los festivales latinoamericanos, fue motivo de desencuentros cada vez más marcados entre el cineasta y el director del ICUR, Rodolfo Tálice. Este último, catedrático de Biología General y Experimental en la recientemente fundada Facultad de Humanidades y Ciencias (1945), buscaba favorecer la producción y difusión de películas auxiliares de la ciencia experimental.

En este contexto, Mario Handler recurrió al departamento de cine de *Marcha* para culminar la producción de *Me Gustan los Estudiantes* (1968), de *Uruguay 1969: el problema de la Carne* (1969) y *Líber Arce liberarse* (1969). Si bien en diversos testimonios y a través de la presencia de descartes de este conjunto de films, es posible verificar que diferentes tramos de la producción de estas películas se realizaron en las dependencias de la Universidad, la producción final de las mismas fue llevada a cabo en el marco del Semanario *Marcha*, debido a las tensiones existentes en la institución educativa (Wschebor, 2016: 151-174 y Wschebor, 2013: 50-84).

El compromiso político de los jóvenes cineastas y su deseo de tener un lugar independiente para la producción, reunión y proyección de películas los llevó a fundar el C3M. Su principal objetivo fue fortalecer de forma autónoma el trabajo que se realizaba desde el departamento de cine de *Marcha*. Además de sus actividades de producción, este grupo tuvo la preocupación por el resguardo de los películas nacionales e internacionales, que atestiguaban sobre las corrientes contestatarias a nivel continental y mundial. Esto explica, como veremos, que los archivos del C3M estuvieran compuestos principalmente por producciones que datan de la segunda mitad de los años 1960.

La inauguración de la C3M el 8 de noviembre de 1969 estuvo marcada por dos actos simbólicos: la presencia del reconocido cineasta holandés Joris Ivens -especialmente invitado en ocasión de este evento- y el estreno de la película *Líber Arce liberarse*. El periodista de *Marcha*, Hugo Alfaro, realizó una lectura política de la fundación del C3M y caracterizó el hecho como un momento clave en la exacerbación de las contradicciones existentes dentro del campo cinematográfico, entre el cine como arte y el cine como actividad militante.⁵ Este tipo de enfrentamiento ideológico ya se venía produciendo desde hacía varios años en las páginas del semanario *Marcha*. Según Alfaro, la creación de la organización nació de la necesidad “*ineludible*” de priorizar una cinematografía en beneficio de “*el cine nuevo, el nuevo cine, el cinema nôvo, el cine verdad, liberación, denuncia, testimonio, el cine combatiente; vías diversas, todas válidas... [de un] cine que viene a cuestionar y a impugnar.*”⁶ Estas prácticas cinematográficas se oponían al cine que Alfaro rotulaba como del “*sistema*”. Así el periodista señalaba que estas acciones estaban orientadas a cobrar independencia y autonomía respecto de la prensa, de la universidad, de las subvenciones públicas.

El Semanario *Marcha* fue el medio de difusión de las actividades de la C3M. El 7 de noviembre de 1969, *Marcha* destinó el espacio más visible de su página de cine en el costado izquierdo a la inauguración de la Cinemateca del Tercer Mundo,⁷ mientras que en la mitad derecha se indicaba como de costumbre -pero en un espacio secundario- el anuncio de la programación semanal de la Cinemateca Uruguaya.⁸

5. Hugo Alfaro, “Presentación”, en: *Cine del Tercer Mundo*, n.º 1, octubre de 1969, p. 3.

6. *Ibidem*.

7. “Mañana se inaugura la Cinemateca del Tercer Mundo», en: *Marcha*, Montevideo, n.º 1469, 7 de noviembre de 1969, p. 25.

8. “Cinemateca Uruguaya (noviembre de 1969)», *Idem*.



Página de *Marcha* el día anterior a la llegada de Joris Ivens y la inauguración de la Cinemateca del Tercer Mundo.

Las películas que se iban a presentar con motivo de la inauguración del C3M eran todas contemporáneas y fuertemente influenciadas por la historia de las luchas de liberación de los países del Tercer Mundo. Por el contrario, en las salas del teatro El Galpón y del cine Millington Drake, la programación de Cinemateca Uruguaya estuvo compuesta principalmente por películas europeas y norteamericanas de las décadas de 1930 y 1940.

Por su parte, el Cineclub Universitario ofrecía una programación bastante similar a la de Cinemateca Uruguaya, centrada en el cine clásico, a excepción de la velada del sábado 8 de noviembre -día de la inauguración del C3M- que la programación finalizaba con un homenaje a Joris Ivens a las 00:45 de la madrugada. Las películas elegidas por la C3M, de carácter actual, contrastaron con el corpus de carácter histórico que caracterizaba la programación de los cineclubes. El contenido político de la programación de la C3M marcó una tendencia distinta en el abanico de los grupos que exhibían cine fuera del circuito comercial. Esta tendencia a la proyección de un cine documental, de contenido político y en el marco de proyecciones ambientadas por el incremento de la militancia y la movilización social ha estimulado una memoria social sobre la C3M fuertemente condicionada por las corrientes de cine documental. El análisis de sus archivos nos permite visitar algunas de estas ideas y reevaluar cuáles fueron los logros y los límites de este proyecto cultural y político.

Arqueología de archivos producidos en Uruguay y preservados por el C3M

Las películas reunidas por la C3M y que conformaron su acervo se pueden dividir en dos series o tipos diferentes:

1. Las producciones realizadas por sus miembros en el período anterior a la fundación de la Cinemateca del Tercer Mundo.
2. Las producciones que se llevaron a cabo durante su período de actividad.

En ambos casos es posible identificar películas terminadas, brutos y descartes de filmación. Las fuentes disponibles en la actualidad que nos han permitido identificar elementos de ambos conjuntos son:

a. *El fichero elaborado por el C3M en la década de 1970 del conjunto de latas de películas que reunieron.* Este conjunto de fichas fue resguardado por Mario Jacob en su archivo personal.⁹ Se conservan 76 fichas con referencias a películas y filmaciones que datan entre 1967 y 1973. Entre las fichas que se han conservado existen lagunas y el último número es el 139. Es decir que, en la época, existían al menos 139 latas con número de inventario. La mayoría de los títulos escritos en las tarjetas fueron creados a partir de nombres clandestinos, que aludían a las propias películas, pero sin hacer referencia explícita a ellas por motivos de seguridad. Por ejemplo, los registros relativos a la película *Liber Arce liberarse* fueron registrados en las fichas bajo el título apenas críptico de *Larce*.¹⁰

ROLLO N° <u>56</u> ^{2X366}		FILMADO desde _____ hasta _____
NOTA N°	TEMAS	POSICION
1)	Restos <u>116 Estudiantes</u>	<u>ORIG. REV.</u>
2)	<u>CONF. PRESIDENTES</u>	
3)	<u>algo LARCE</u>	
4)	<u>POESIA EN LA CALLE (Sjery)</u>	
5)	<u>Antile, folkloristas, etc)</u>	
6)		
7)		
MATERIAL RETIRADO		
)	285, 2X400mts.	
)		
)		
)		

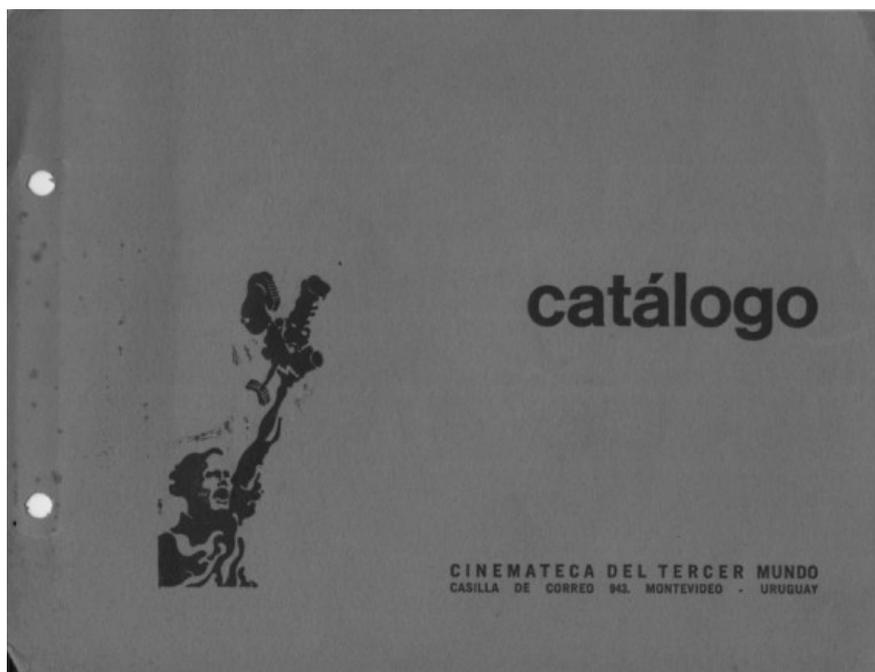
Ejemplo de ficha producida por la Cinemateca del Tercer Mundo entre 1969 y 1973.

9. Archivo personal de Mario Jacob, depositado en el Archivo General de la Universidad, Laboratorio de Preservación Audiovisual en 2017.

10. Entrevistas e intercambios con Mario Jacob, en el marco de la identificación de la documentación para esta investigación. Montevideo, 2018.

b. La segunda fuente es el *Catálogo de Cinemateca Uruguaya*. En 1986, al regresar de su exilio en Perú, Mario Jacob instaló su productora en la ciudad de Montevideo. Antiguos compañeros de militancia comenzaron a llevarle latas de películas que habían conservado durante el período dictatorial de forma particular. Unos años más tarde, depositó estos carretes en la Cinemateca Uruguaya donde aún se conservan hoy. Esta colección incluye una serie de películas producidas entre 1967 y 1973, así como filmaciones realizadas durante la dictadura y recopiladas por el propio Jacob a su regreso del exilio. En 1994, Mario Jacob y el director de la Cinemateca Uruguaya, Manuel Martínez Carril, presentaron un proyecto a la UNESCO que tenía como objetivo principal recopilar imágenes filmadas durante el período autoritario en Uruguay. En esta ocasión, la bibliotecaria Alicia de Oliveira realizó un inventario en 1997.¹¹ Buena parte de los archivos correspondientes a las fichas producidas en la década de 1970 coinciden con las latas inventariadas en este catálogo, confirmando así la reunión de buena parte del archivo de la C3M en aquel entonces.

c. La tercera fuente que nos ha permitido conocer el paisaje de films reunido por la C3M durante sus años de actividad es el *Catálogo de películas de la C3M* conservado también en el archivo personal de Mario Jacob y publicado por el C3M antes de 1971.¹² Este documento enumera 96 películas en 16 mm y 15 en 35 mm. Se trata principalmente de películas relacionadas con el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, además de títulos franceses, italianos, norteamericanos y vietnamitas. Las películas uruguayas son, en todos los casos, anteriores a 1971.



Portada del catálogo de la C3M

11. "Autoritarismo en Uruguay (1973-1984)". Proyecto presentado por Mario Jacob y Manuel Martínez Carril en la UNESCO, Montevideo, 1994. Archivo histórico de la Cinemateca Uruguaya.

12. El catálogo probablemente sea anterior a 1971 porque allí no consta *La Bandera que levantamos* (película producida por Mario Jacob y Eduardo Terra en 1971). Mario Jacob supone que este catálogo data más bien de la primera época del C3M, hacia 1969-70. (Entrevistas e intercambios con Mario Jacob, 2018).



d. Algunos vacíos de información fueron completados gracias a los archivos personales de Mario Jacob, Mario Handler, Walter Tournier y a través de latas de películas sin identificación previa, que habían quedado junto al archivo fílmico de la Universidad de la República. El cruce de estas diferentes fuentes permitió elaborar un primer esquema de los archivos de la C3M, cuya integridad se vio comprometida con la instalación definitiva del régimen militar en Uruguay entre 1973 y 1985.

Arqueología de una colección

Acervo de películas y filmes producidos antes de la fundación del C3M

Entre las latas de films heredadas de la época anterior a la creación del C3M se identifican los brutos de filmación de *Me gustan los estudiantes* (Mario Handler, 1968). Este cortometraje documenta la realización de la II Conferencia de Presidentes en Punta del Este en 1967 y la movilización social en oposición a este evento.¹³ Por otra parte, diferentes secuencias asociadas a la filmación de *Liber Arce liberarse* (Mario Handler, Mario Jacob y Marcos Banchemo, 1969) también forman parte del archivo que se ha conservado hasta el presente. En este segundo caso, el film configura una narrativa sobre el asesinato del estudiante Liber Arce en agosto de 1968 por parte de la policía, asociado a su vez a los eventos de agudización de la represión en el período y la radicalización de las respuestas sociales y políticas. Hemos identificado otras filmaciones de estos mismos hechos en el Archivo General de la Universidad, probablemente porque al menos parte del montaje de estas películas se realizó en las instalaciones del ICUR.

Entre los brutos de filmación que se han conservado del archivo de la C3M, producidos en el período anterior a su fundación, también hemos identificado fragmentos y descartes de *Uruguay 1969: el problema de la carne* (Mario Handler, 1969), con diversas escenas sobre la huelga de los trabajadores de la industria cárnica en 1969. Por otra parte, hay filmaciones de muy diversos acontecimientos de movilización estudiantil y sindical en el período, así como tomas descartadas vinculadas a *Marcha cañera de Bella Unión* (Marcos Banchemo, 1968), cortometraje sobre la cuarta marcha organizada por el Unión de Trabajadores Azucareros de Artigas (UTAA) en 1968. Por último se identificaron descartes de la película *Refusila* en el archivo personal de Walter Tournier, depositado en la Universidad de la República en 2012. Este cortometraje, realizado por el Grupo Experimental de Cine de la Facultad de Arquitectura en 1968 configura también una narrativa sobre los acontecimientos de aquel año a través de imágenes documentales, fotografía fija y una mixtura de composiciones y montajes de carácter experimental.

El Catálogo de la C3M señala que la colección contaba con las siguientes películas producidas en el período anterior a su fundación: *Como el Uruguay no hay* (Ulive, 1960), *Me GUSTAN los Estudiantes*, *Refusila*, *Liber Arce...*, *Marcha de los cañeros y Uruguay 1969...* . Si comparamos los datos del fichero de latas, con el inventario de la Cinemateca Uruguaya producido en 1997,

13. El material fue originalmente filmado a pedido del noticiero del Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográfica (ICAIC), que finalmente usó las imágenes en el contexto del golpe de Estado en 1973 (Lacruz, 2020: 261-262).



sólo *Me gustan...* y *Refusila* se conservaron. En los casos de *Uruguay 1969...* y *Liber Arce...*, las películas terminadas no se conservaron entre los elementos que se recuperaron a posteriori de la restauración democrática y que fueron catalogados por Cinemateca Uruguaya en 1997. En el caso de *Liber Arce...*, en 2018 encontramos un internegativo de esta película en Uruguay, en los archivos que fueron depositados en el Museo de la Memoria de Montevideo en 2015, por el ex Comité de Defensa de los Presos Políticos Uruguayos que funcionó en Francia durante la dictadura. La única copia en fílmico de la película *Uruguay 1969...* que ha sido identificada hasta el momento, se conserva en Italia en el Archivo Audiovisivo del Movimento Operaio e Democrático (AAMOD). Fue donada a esta institución en 1971 por Arci, una asociación cultural vinculada al Partido Comunista Italiano (PCI).¹⁴ Una copia en casete Beta de ambas películas fue depositada por Mario Handler al Archivo General de la Universidad de la República en 2014.

Como dijimos, el catálogo inicial de la C3M señala también la presencia de *Como el Uruguay no hay* (1960) de Ugo Ulive, primera película uruguaya censurada por el Festival de Cine Experimental y Documental del SODRE en 1960, debido a su contenido político. Esta película se conserva en la Cinemateca Uruguaya, gracias al depósito de copias en 35mm y 16mm realizadas por la familia Ulive. En el catálogo de la C3M también se mencionan copias en 16 y 35mm, pero no hay forma de confirmar que se trate de las mismas. De cualquier manera, la presencia de este film en el catálogo del C3M atestigua la intención de esta organización de preservar y difundir películas que habían sido censuradas por las instituciones oficiales en aquel momento.

Acervo de películas producidas durante el periodo de actividad del C3M

De 1969 a 1973, el C3M produjo cuatro películas y un volumen importante de filmaciones, en algunos casos asociadas a films que no pudieron terminarse en aquel entonces. Las películas finalizadas son *Canto al Hermano* (ca. 1970) de Ricardo Fleiss, *La Bandera que levantamos* (1971) de Mario Jacob y Eduardo Terra, *Fray Bentos: una Epidemia de Sarampeón* (1973) de Mario Handler, producida por la Facultad de Medicina con equipos de la C3M y *En la Selva hay Mucho por hacer* (1974), película de animación realizadas en los laboratorios de la C3M por Walter Tournier, Gabriel Peluffo y Alfredo Echaniz, bajo el nombre colectivo de Grupo Experimental de Cine. En el catálogo de la C3M publicado antes de 1971, la única película que figura es *Canto al Hermano*. Este título escasas veces mencionado en la literatura científica dedicada a la C3M y en los testimonios de los actores de la época no suele formar parte del corpus sobre la C3M mayormente citado en la memoria cultural de esta organización. Cecilia Lacruz refiere a su contexto de producción, así como a otros montajes experimentales asociados este trabajo¹⁵

14. Correspondencia electrónica entre Isabel Wschebor y Claudio Olivieri de AAMOD, noviembre de 2017. AAMOD también conserva copias de *Me Gustan los Estudiantes* y *Liber Arce liberarse*, también depositadas por el PCI. Consulte el sitio web de la AAMOD sobre estas referencias: <http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/>

15. Véase uno de los cortos del Archivo de la C3M nombrados por la propia Cecilia Lacruz y digitalizados por el Laboratorio de Preservación Audiovisual: <https://www.youtube.com/watch?v=KBllfoYAoBo>.

y menciona un nota aparecida en la Revista *Imagen* en 1970 (Lacruz, 2020: 347). El catálogo aporta una sinopsis que indica: “*En medio de una sesión de tortura, a través de una breve alegoría en la que la violencia de la realidad cotidiana provoca la rebelión de su protagonista, un estudiante es brutalizado hasta las últimas consecuencias.*”¹⁶ Ricardo Fleiss nos señaló que no sabía dónde podría estar la única copia de este film. También guardaba un amargo recuerdo de esta ficción que los demás integrantes de la C3M habían criticado duramente, por no tratarse de una película documental.¹⁷

En general, la Cinemateca del Tercer Mundo es recordada como una organización dedicada a la producción de cine documental de contenido político y militante. Sin embargo, su catálogo revela, con *Canto al Hermano* -film del cual no se ha identificado una copia hasta el presente-, que la producción que inauguró su actividad fue una ficción. Visto en perspectiva, Gabriel Peluffo caracterizó este cortometraje como premonitorio de la situación política del país pocos años después.¹⁸

Las tres películas posteriores realizadas por esta organización tienen estilos cinematográficos muy diferentes entre sí. La producción de documentales de contenido político y militante caracteriza en realidad el período anterior a la fundación de la C3M, acompañando los procesos de radicalización y conflictividad social de la década de 1960.

En el caso de *La Bandera que levantamos* fue producida con película virgen, que la C3M había obtenido gracias al premio del Festival de Leipzig a *Liber Arce Liberarse* en 1969. Como el premio sólo podía ser en moneda alemana, en vez de un pago en efectivo cobraron el dinero en especies a través de la obtención de material virgen. La idea era producir un documental institucional sobre el discurso del candidato Liber Seregni a la presidencia de la alianza de izquierda Frente Amplio, en el momento de su fundación el 26 de marzo de 1971.

El montaje se llevó a cabo en Buenos Aires y, a su regreso, le mostraron el resultado a la dirección del partido, con el deseo de convertir la película en un documento de propaganda oficial. El proyecto no funcionó porque los realizadores incluyeron unos segundos de metraje con una pancarta que decía el nombre de Raúl Sendic, dirigente del MLN-T, lo cual no fue aceptado por los referentes del partido de izquierda legal. Pese a ello, *La Bandera...* fue una película de amplia distribución en sindicatos, asociaciones y comités del Frente Amplio. Tuvo una importante acogida en su momento, pese a la falta de aceptación entre los dirigentes del partido político propiamente dicho. El negativo de la película fue mantenido a resguardo por Jacob durante la dictadura.¹⁹

El segundo caso, *Fray Bentos...* es una película producida por Mario Handler, con la asistencia de Sergio Villaverde y Walter Tournier, sobre una epidemia de sarampión en el pueblo de Fray Bentos. Handler había sido trasladado del ICUR a la Facultad de Medicina. A diferencia de

16. *Catálogo C3M*, Montevideo, C3M, ca. 1970, sin paginar.

17. Correspondencia y entrevista entre Ricardo Fleiss e Isabel Wschebor, Montevideo, noviembre de 2018.

18. Entrevista a Gabriel Peluffo, Montevideo, noviembre de 2018.

19. Entrevistas e intercambios con Mario Jacob, 2018

las películas de 1968 y 1969, en las que este grupo había hecho uso de los equipos de la Universidad para sus realizaciones, en este caso fue la C3M que brindó los equipos para realizar filmaciones en el marco de trabajos universitarios de la Facultad de Medicina. Los originales fueron depositados por Handler en el Archivo General de la universidad en el año 2019.

Finalmente, *En la Selva...* fue una animación hecha a partir de un libro de literatura infantil, que el militante político Mauricio Gatti había escrito durante su prisión política, para explicarle su situación a su hija. La película se presentó poco después del golpe. Su mayor circulación fue durante las campañas de los exiliados políticos en el exterior. Para dar sólo un ejemplo de la importancia de esta película entre las comunidades del exilio uruguayo, imágenes de este film ilustraron calendarios de la organización Amnistía Internacional, nutriendo así las redes internacionales de denuncia sobre la violación a los derechos humanos durante la dictadura uruguaya. Una copia del film fue conservada por Walter Tournier quien la depositó en el Archivo General de la Universidad en 2012. La copia de Tournier quedó muy deteriorada y, en 2019, el Laboratorio de Preservación Audiovisual hizo una nueva digitalización de una copia en 16mm que la Cinemateca Uruguay conserva hasta el día de hoy. Las cuatro películas realizadas por la C3M tenían contenidos muy diferentes que iban mucho más allá de la identificación histórica de esa organización con el documental político y militante de imagen directa.

Durante este período, también hubo producciones que no se materializaron como películas completas, que enriquecen el archivo con filmaciones del período y abren futuras líneas de investigación en relación a la organización. Se señalan en este caso los brutos de una película sobre la visita de Rockefeller a Uruguay en 1969 de Mario Jacob. Como otro ejemplo, Walter Tournier tuvo el proyecto de llevar a cabo un film titulado *Tierra* entre 1970 y 1972.²⁰ No hemos identificado en la colección depositada en Cinemateca Uruguay, ni en su archivo personal, posibles elementos asociados al proyecto que, según nos señaló el propio Tournier, también buscaba ser una primera película de animación y se refería a la figura de un gaucho. Señalamos en tercer lugar, el rodaje en el Hospital Psiquiátrico Dr. Bernardo Etchepare realizado por Mario Handler en 1973.

En la colección de películas que se preservaron de la Cinemateca del Tercer Mundo, así como en los archivos privados de Walter Tournier, Mario Jacob o Mario Handler hay diferentes tipos de vestigios de este archivo, que sobrevivieron al período de la dictadura.²¹ Las filmaciones realizadas entre 1970 y 1972 también permitieron obtener beneficios y distintos tipos de intercambios, alquiler de películas o venta de imágenes para películas extranjeras. En particular, la C3M realizó un intercambio con la periodista francesa Michelle Ray que, en 1971, vino a Uruguay para registrar y dar seguimiento al fenómeno de un posible triunfo del partido de izquierda Frente Amplio en las elecciones de ese año. El proyecto se realizó en el marco de un contrato con TV France en compañía de Costa Gavras. Así, la periodista necesitaba imágenes que

20. Entrevista con Walter Tournier por Isabel Wschebor, Montevideo, 2018.

21. Las películas que han sido digitalizadas por el Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad están disponibles en línea, parcial o íntegramente, y pueden consultarse en esta dirección: <http://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/index.php/>

le fueron proporcionadas por la C3M y a cambio les dejó su grabadora NAGRA para producir sonido sincrónico.

Luego de transmitir la noticia en Francia, enviaría nuevamente las latas de película a Uruguay. La idea de un posible acceso al poder de la izquierda no se concretó y, por otro lado, en el contexto del gobierno de Juan María Bordaberry las condiciones de crisis política y avance del autoritarismo en el país se agudizaron especialmente. Por su parte, Michelle Ray realizó otras investigaciones sobre los planes de acción de la guerrilla urbana del MLN-T. En ese contexto entrevistó a Ulises Pereyra Reverbel, mano derecha del gobierno de Jorge Pacheco Areco, en la Cárcel del Pueblo, que los Tupamaros utilizaron para encarcelar a algunos agentes gubernamentales. Estos episodios también conformaron el conjunto de filmaciones realizadas por la Cinemateca del Tercer Mundo. Previendo un golpe de Estado, los registros elaborados por la C3M no fueron reenviados a Uruguay, sino que fueron a Cuba y, hasta el momento, no han sido recuperados. Sin embargo, un número importante de cajas catalogadas por la Cinemateca Uruguaya, también identificadas en el fichero de la C3M de los años setenta son filmaciones asociadas a estos mismos hechos.

Otros acontecimientos sobre los cuáles se conservan filmaciones realizadas por esta organización son eventos como la conocida “toma de la ciudad de Pando” por el MLN-T en 1969, manifestaciones filmadas de la Juventud Uruguaya de Pie, organización de extrema derecha activa en el ámbito de la educación secundaria o diversos registros de movilizaciones sociales, sindicales, estudiantiles, así como la presencia policial y militar en 1973. Parte de lo que había sido registrado en los años 1970 por la C3M aún se conserva en los depósitos de Cinemateca Uruguaya, aunque constituye un archivo que sólo ha podido ser inspeccionado y digitalizado de forma fragmentaria en el Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad. Diversos proyectos y planes de trabajo han querido fundamentar el necesario rescate integral de este conjunto de films, pero hasta el momento este proceso no ha sido posible. Las dificultades de reconocer la importancia patrimonial de este archivo y la urgencia de su recuperación configura un signo de continuidad con respecto a una trayectoria de censura, dispersión y disgregación que ha logrado perpetuarse en la larga duración.

Locales, represión y traslados (1969-1973)

Tras su fundación a fines de 1969, la Cinemateca del Tercer Mundo se instaló en un apartamento en la calle La Paz 1203.²² El local contaba con una mesa de montaje para la producción de cine y es allí donde se realizaba la gestión para el préstamos y la difusión de las películas en los diferentes espacios de exhibición planteados por la organización. Gabriel Peluffo señala que, dadas las condiciones de trabajo, el retiro y devolución de películas para las proyecciones se realizaba con cierto grado de informalidad para los integrantes de la organización.

22. Entrevista a Mario Jacob y Gabriel Peluffo por Isabel Wschebor, Montevideo, 2018. Filmaciones realizadas por Peter Schumann en Mario Handler en la casa C3M en 1970 (aprox.), incluidas en la película C3M.



En uno de los documentos de la Dirección Nacional de Inteligencia del Ministerio del Interior identificamos un reglamento de préstamos de la C3M, incautado por la policía en 1970. Ninguno de los integrantes de la C3M consultados durante esta investigación recordaba la existencia de este reglamento. En el mismo se señalaba una responsable del departamento de programación, Carmen García de Pérez -recordada como *Carmencita*-, que era el contacto para solicitar películas. La solicitud se realizaba por correo a su domicilio o por teléfono privado. Respecto a los préstamos y devolución de películas, se indicaba la siguiente advertencia: “*queremos destacar que LA DEVOLUCIÓN DE COPIAS DEBE HACERSE EN FORMA INMEDIATA A LA FUNCIÓN.*”²³

Con la intención de superar prácticas informales de intercambio y proyección de films, el reglamento también pedía “*extremar los cuidados para evitar todo tipo de deterioro de las copias (...) y QUE SU MANEJO ESTÉ A CARGO DE UN PROFESIONAL.*”²⁴ A continuación detallaban la lista de costos por el alquiler de las películas y señalaban a Luis Bello como responsable del cobro de los honorarios.

Una cierta coexistencia de prácticas vinculadas al compromiso político y militante de los participantes y el deseo de profesionalizar los circuitos de cine no comercial de la época caracterizaron a la C3M. Este reglamento escrito, en el que se proporciona información específica de direcciones, teléfonos e integrantes de la organización, será el documento fundamental para la primera requisita de las instalaciones del C3M por parte de la policía en septiembre de 1970. En la parte superior de la primera página, una indicación advertía “*Esperar resultado allanamiento por depto. 6 7 / IX / 70.*”²⁵

El documento está intervenido con círculos y subrayados en todos los detalles de nombres, números de teléfono, direcciones y firmas. Tras este primer episodio, los locales de la C3M sufrieron sucesivos escenarios de decomisos dentro y fuera del local. Entre el 18 de septiembre y el 8 de octubre de 1971 se produjeron dos nuevas situaciones de represión. El primero fue reportado por *Marcha*, donde se informó que:

El mediodía del sábado, los soldados ingresaron al local de la Cinemateca del Tercer Mundo, donde solo había un integrante y, sin la correspondiente orden de allanamiento, pero con mejores argumentos, Mauseres y M1, comenzaron a buscar por todos lados pruebas de delitos que no especificaron, donde sólo había películas, libros y algunos equipos de proyección. Mientras tanto, afuera, un gran contingente de soldados asustaba al barrio con su presencia.²⁶

23. *Cinemateca del Tercer Mundo*, n° 3251, Montevideo, septiembre de 1970, Dirección Nacional de Investigación e Inteligencia (Departamento 3), acceso a través del Archivo del Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Udelar.

24. Idem.

25. Idem.

26. “Allanamiento”, *Marcha*, Montevideo, 24 de septiembre de 1971.

El 13 de octubre de 1971, miembros de la C3M enviaron una nota a Liber Seregni, presidente del Frente Amplio y candidato presidencial en las elecciones de noviembre del mismo año, en las que destacaron el episodio del 18 de septiembre y posteriormente, los allanamientos de militares durante el día y la noche de los días posteriores. Agregaron que:

El jueves 7 cinco compañeros fueron detenidos en momentos en que llevaban películas a un Comité. Los compañeros fueron encapuchados y llevados a un cuartel donde fueron desnudados, revisados, interrogados y demorados 24 horas. Al día siguiente, dos compañeros fueron detenidos con equipo de cine. Horas más tarde, se les obligó a volver al local a entregar películas. En ambos casos se procedió sin orden de allanamiento y sin identificaciones legales. Luego, se les devolvió el equipo pero se retuvieron 6 horas de copias y originales de películas muy importantes para nuestro funcionamiento.²⁷

Mario Handler, que debía entregar las películas, había pedido a los cabos a cargo de la operación que firmaran un informe sobre lo que se llevaron.²⁸ A principios de 1972 se produjeron nuevos episodios de allanamiento y el 22 de febrero de ese año, el Diario Oficial publicó la resolución 284/972 sobre la incautación de las películas *La Rosca*, *Liber Arce Liberarse* y *La Bandera que levantamos*. Ordenaron “la incautación de las películas a que se refiere la presente resolución y de toda copia de ellas que fuere ocupada en futuros procedimientos y prohibiendo su exhibición pública.”²⁹

En 1972, Eduardo Terra y Walter Achugar también fueron encarcelados y ante esta situación se lanzó una campaña de denuncia que incluyó declaraciones de organizaciones como la Unión de Cinematecas de América Latina (UCAL) o la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) y cartas dirigidas al gobierno uruguayo por muy diversos medios vinculados a la actividad cinematográfica. Hubo una petición organizada por el Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica (ICAIC). Estas convocatorias contaban en total con más de doscientas firmas de personalidades del cine de todo el mundo como Glauber Rocha, Miguel Lit-tín, Michelangelo Antonioni, Roberto Rossellini, Costa-Gavras, Chris Marker, Pier Paolo Pasolini, Luchino Visconti o Godard, entre otros (Villaça, 2012).

Estas circunstancias les obligaron a abandonar el local de la calle La Paz e instalarse en el ático de un local cedido por el grupo político de la lista número 99 de Zelmar Michelini. Por otra parte, en el período inmediatamente previo a su exilio, Mario Jacob y Mario Handler fundaron *Monte Video* SRL y se instalaron en el garaje de Laboratorios Orión de Roca donde también se

27. “Carta dirigida a Liber Seregni”, del C3M, Montevideo, 13 de octubre de 1971. Archivo privado de Mario Jacob.

28. Acta: “Películas se llevan los señores cabo Carlos López y otros en representación del Ejército, Región Militar nº 1”, Montevideo, 8 de octubre de 1971. Archivo privado de Mario Jacob.

29. Resolución 284/972 de 22 de febrero de 1972 publicada en el *Diario Oficial Oficial*, Montevideo, 28 de febrero de 1972.



produjo la película *En la Selva...* bajo el nombre de Grupo Experimental de Cine. Rápidamente, la prisión y el exilio afectó a la mayoría de los integrantes de la Cinemateca del Tercer Mundo, disolviendo sus actividades de forma definitiva.

A lo largo de los años, las películas han circulado en viviendas privadas, de forma dispersa y fragmentada. José Wainer recuerda haber guardado un contingente de latas debajo de las escaleras de su casa y tener que retirarlas cuando comenzó a actuar como abogado de presos políticos a partir del período inmediatamente anterior al golpe de Estado. Los relatos no indican claramente qué películas fueron trasladadas y cómo, pero su destino confirma que fueron preservadas cuidadosamente por distintas personas afines a la organización.

Lo cierto es que las películas producidas y reunidas por la C3M simbolizaban un vínculo con el cine como herramienta militante de oposición a la política gubernamental de los años 1960 y de resistencia al golpe de Estado y el inicio de la dictadura militar. Su conservación en el período anterior y durante la dictadura se mantuvo al margen de los archivos institucionales. Sin embargo, un intento de reconstruir estas huellas del pasado cinematográfico nos muestra una actividad diversa, cambiante y que constituye un extenso volumen para un país con escasos vestigios de su pasado en imagen disponible. La potencialidad de estos archivos para que las generaciones del presente puedan analizar el pasado de Uruguay, los espacios geográficos o acontecimientos de la época que no han sido registrados por otros medios, organizaciones o instituciones, así como la capacidad de haber reunido buena parte de la integridad de esta experiencia, pone en escena a esta memoria disidente y nos invita a pensar que con los archivos el pasado nunca es el mismo. Queda entonces, el esfuerzo social y colectivo de resignificar aquella frase de Hugo Alfaro que da inicio a este trabajo y pensar que hay todo un Uruguay que *fue* filmado, “no para almacenar los rollos en los viejos archivos, sino para impulsar con ellos... un cambio radical.”³⁰ Está en nosotros no dejar de reclamar para que estos vestigios del pasado no se pierdan y contribuyan a repensar este período de la historia contemporánea desde este presente.

Bibliografía

- Burke, Peter (2006), *¿Qué es la historia cultural?*, Barcelona: Paidós.
- Fabre, Daniel (2013), *Émotions patrimoniales*, Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Gauthier, Christophe et al (2020), *Patrimoine et patrimonialisation du cinéma*, Paris : École des chartes.
- Heinich, Nathalie (2009) *La Fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*, Paris: Maison des Sciences de l'Homme.
- Jacob, Lucía (2003) “Marcha: del Cine-club al C3M”, en Horacio Machín y Mabel Moraña (dir .), *Marcha y América Latina* , Pittsburg: Universidad de Pittsburg.
- Lacruz Cecilia (2020) *Prácticas colaborativas e imaginarios contraculturales en el cine social y político (Uruguay 1958-1973)*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires (tesis doctoral)

30. Hugo Alfaro, Op. cit.



- (2018) “Rostros , voces , miradas : notas sobre el pueblo en el cine documental uruguayo de los años sesenta” en Georgina Torello (dir .), *Uruguay se filma: prácticas documentales (1920-1990)* , Montevideo: Irrupciones Grupo Editor.
- (2016) “Uruguay: El comezón por el intercambio ”, en Mariano Mestman , *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* , Buenos Aires: Akal.
- Markarian, Vania (2012) *El 68 uruguayo . El movimiento estudiante entre molotovs y musica beat* , Buenos Aires , Universidad Nacional de Quilmes.
- Mestman Mariano (2016) “ Presentación ”, en Mariano Mestman , *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* , Buenos Aires: Akal.
- Ortega, María Luisa (2016) “Mérida 68. Las disyuntivas del documental ”, en Mariano Mestman , *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* , Buenos Aires: Akal.
- Peluffo Linari, Gabriel (2018) *Crónicas del entusiasmo . Arte, cultura y política en los años 60* , Montevideo: EBO.
- Tadeo Fuica, Beatriz (2019) “Archivos cinematográficos e intercambio”, *Iluminancia* , t. 31.
- Villaça, Mariana (2012) “El cine y el avance autoritario en Uruguay: el «combativismo» de la Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1973)”, *Revista Contemporáneo* , t. 3.
- Wschebor, Isabel (2022) *Ouvrir les boîtes : présence, absence et parcours du cinéma politique et militant produit en Uruguay entre 1965 et 1975*. Histoire. Université Paris sciences et lettres; Université de la République. (tesis disponible en: <https://theses.hal.science/tel-03543113>)
- (2016) “El cine y la ciencia reformista (1950-1960)» , en Alicia Alted y Susana Sel (dir .), *El cine científico y educativo en España, Argentina y Uruguay* , Madrid: Universidad Educación Nacional a Distancia –UNED/ Editorial Universidad Ramón Areces.
- (2013) “Cine y Universidad en la crisis de la democracia (1960-1973) ”, *Revista Encuentros Uruguayos* , Montevideo, vol . VI, núm. 1.

Isabel Wschebor Pellegrino (Universidad de la República)

isabelwp@gmail.com

Coordinadora del Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad. Historiadora con especialización en preservación en archivos de fotografía y cine, culminó su Maestría en Ciencias Humanas en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de Udelar y realizó su Doctorado en co-tutela entre l'École Nationale des Chartes (Paris) y la Udelar (2022). Es integrante de GEstA. Ha realizado formaciones diversas en conservación de archivos de imagen en los Archivos Nacionales de Francia y en el Institut National du Patrimoine (París), así como en el Summer School of Film Preservation para América Latina del Laboratorio Imagine Ritrovatta de la Cineteca de Bologna. Es responsable de la Unidad Curricular «Patrimonio Documental» en FIC e integra el Comité Académico de la Especialización y Maestría «Patrimonio Documental: Historia y Gestión».

SIGUIENDO LAS HUELLAS PARA LA RECOMPOSICIÓN DE UN AUDIOVISUAL DE TRANSICIONES¹

POR MARIEL BALÁS

Following the traces for the recomposition of an audiovisual of transitions

Resumen

El artículo tiene como finalidad dar a conocer el trabajo de recuperación y recomposición de *Así vamos* (Maida Moubayed, 1987) un audiovisual con diapositivas que volvió a verse tras el trabajo conjunto de dos archivos universitarios uruguayos dedicados al tratamiento de material audiovisual. La intención es indagar en las diferentes experiencias de recepción según las distintas tecnologías audiovisuales por las que transitó la realización. El intercambio de conocimientos y la puesta en valor de hallazgos parciales permitió profundizar en los vínculos y las creaciones artísticas del periodo de recuperación democrática en Uruguay donde se cruzan varios planos transicionales (políticos, tecnológicos, culturales). Estas concreciones posibilitan acercarse a trabajos pioneros de mujeres realizadoras, que como en el caso de Maida Moubayed tuvo además una larga carrera como docente en el área audiovisual y también al campo de la historia de los medios en el país, en donde los audiovisuales con diapositivas no han sido aún investigados en profundidad.²

Palabras clave: audiovisual, archivos, diapomontaje, transición

1. El artículo surge de la experiencia en el primer seminario organizado por el Grupo de Estudios de los Ochenta que tuvo lugar en 2023 e integra algunos avances de mi investigación sobre los diapomontajes que fueron presentados en dos instancias, por un lado, en las *VI jornadas de Investigación del Archivo General de la Universidad de la República* (octubre de 2022) y, por otro, en las *IV Jornadas de FIC-Udelar* en noviembre y diciembre de 2022). Agradezco la lectura de mis colegas Lucía Secco e Isabel Wschebor cuyos comentarios colaboraron en la versión que aquí se presenta.

2. Se trata del tema que desarrollaré en la investigación de doctorado, opción Historia y teoría del arte que inicié en 2023 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Abstract

The purpose of this article is to present the work of recovery and recomposition of *Así vamos* (Maida Moubayed, 1987), an audiovisual with slides that was seen again after the joint work of two Uruguayan university archives dedicated to the treatment of audiovisual material. The intention is to investigate the different experiences of reception according to the different audiovisual technologies through which the film was produced. The exchange of knowledge and the enhancement of partial findings allowed to deepen in the links and artistic creations of the period of democratic recovery in Uruguay where several transitional planes (political, technological, cultural) are crossed. These findings make it possible to approach pioneering works by women filmmakers, who, as in the case of Maida Moubayed, also had a long career as a teacher in the audiovisual field, and also the field of media history in the country, where audiovisuals with slides have not yet been researched in depth.

Key words: audiovisual, archives, slideshow, transition

¿Qué estamos mirando?

Se apagan las luces. El proyector digital ilumina la pantalla y desde los parlantes se escuchan pasos, puertas que se cierran y el sonido de un avión despegando, luego las notas de *O trenzinho da Caipira* de Egiberto Gismonti. Una serie de fotos fijas se suceden sincronizadas al ritmo de esa secuencia sonora y relatos alternados de una voz femenina y otra masculina que van conformando la experiencia audiovisual. A diferencia de una película cinematográfica, no hay una secuencia de 24 fotos que en un segundo da la sensación de movimiento. Son imágenes independientes una de otra, que en la secuencia y junto a la edición sonora generan un audiovisual cuyo contenido registra la realidad de un país, más específicamente de una ciudad que hace pocos años había recuperado su democracia. Se trata de *Así vamos* (Maida Moubayed, 1987), una realización que originalmente consistía en la proyección de un conjunto de diapositivas numeradas y ordenadas en un carrusel según un guion y que cambiaban siguiendo el ritmo de una cinta de audio que tenía pregrabados los sonidos, las voces y las melodías, ahora convertida en un archivo digital corriendo en un programa de una computadora.³

¿Cómo se llegó a la instancia de recepción digital de un diapomontaje? Este artículo pretende dar a conocer cómo el trabajo conjunto y colaborativo entre dos universidades, una pública

3. Esta proyección tuvo lugar en el Centro Ignis de la Universidad Católica, tras las gestiones de Julieta Keldjian, actual referente del Archivo Audiovisual Dina Pintos y junto a la labor de este archivo se presentó también el trabajo del equipo del Laboratorio de Preservación Audiovisual (LAPA-AGU-Udelar). La actividad fue parte del *Seminario Cultura, historia y política en la recuperación democrática. 2023-1983* organizado por el Grupo de Estudio de los Ochenta (GEO) integrado por investigadores interesados en abordar distintos aspectos de los años ochenta en Uruguay (Integrantes: Mariana Amieva, Mariel Balás, Florencia Dansilio, Leandro Delgado, Gabriela González Vaillant, Diego Sempol, Ana Clara Romero.)



y otra privada, que trabajan con archivos audiovisuales, hizo posible visionar en 2023 un documental creado en 1987.⁴ Para eso, en primer lugar, se abordará qué es un diapomontaje, sus especificidades técnicas y el contexto de realización para luego pasar al proceso de recuperación.

En 1987 Uruguay atravesaba los primeros años de transición democrática, periodo en que los medios audiovisuales también estaban en transición. Por eso, tal como sostiene Paola Margulis es preciso hablar de transiciones en plural, ya que se conjugan y se interceptan los distintos planos políticos, tecnológicos y culturales (2020:26). Las películas fotoquímicas dieron paso a las imágenes electromagnéticas registradas en cintas de video. Pero en ese tiempo también convivió el diapomontaje, una técnica híbrida, en donde las imágenes de las diapositivas se obtenían a través de procesos fotoquímicos y el sonido se grababa en cintas magnéticas sometidas a impulsos eléctricos. Su producción en Uruguay tuvo su auge en la década de 1970 y continuó hasta mediados de los 80, dejándose de usar tras la incorporación de la tecnología video U-matic (Balás, 2022; Fernández Puig, 2015; Palazon, 2001).⁵ Para la proyección era preciso contar con una persona con los conocimientos técnicos necesarios para ordenar las diapositivas en sus marcos plásticos y disponerlas en sus respectivos carretes siguiendo un guion, instalar el equipamiento adecuadamente, proyector y caseteros para reproducir las cintas de audio. La secuencia sonora era la encargada de imprimir el ritmo y también cobraba un rol sustancial en la comprensión y la significación de las imágenes fijas que se observaban durante el visionado. En el caso de enfrentarse a una pantalla en donde sólo se proyectaran imágenes sin el sonido no sería posible comprender con certeza cuál fue la intención creadora de la realización. Tal como expresa Michel Chion, "(...) en la combinación audiovisual, una percepción influye en la otra y la transforma: no se «ve» lo mismo cuando se oye; No se «oye» lo mismo cuando se ve" (1993:10). La manera de integrar el aspecto auditivo implicaba la selección de música, sonidos incidentales y locuciones. La grabación se hacía en un equipo de cinta de carrete abierto que permitía incorporar pulsos eléctricos que luego, en un equipo apropiado, serían decodificados para accionar el proyector y pasar a la siguiente diapositiva. En caso de no contar con esos equipos se incorporaba en la pista de sonido un *bip* para indicar al proyeccionista que debía accionar el proyector. Por lo tanto, la experiencia de recepción de un diapomontaje requería de las fotografías en diapositivas, casetes de audio y equipos adecuados para que la pieza audiovisual tuviera sentido.

4. Es posible visionar la versión digital en el canal de Youtube del LAPA: <https://www.youtube.com/watch?v=3ZKmgPP6f00>

5. La tecnología U-matic, también conocida como video de $\frac{3}{4}$ de pulgada, fue un formato que en Uruguay si bien comenzó a usarse durante la década de 1960 en los canales de televisión, su uso para producciones independientes se generalizó a mediados de los ochenta. Una carcasa plástica contiene una cinta de soporte plástico que tiene una capa de emulsión en la que un aglutinante (o *binder*) sostiene una serie de partículas de hierro imantadas que se arreglan al ser sometidas a impactos eléctricos. Su utilización fue paulatinamente discontinuada a inicios de los noventa. Fue antecesor del casete Betacam, que presentaba algunos elementos que lo hacían más profesional (de hecho, en las experiencias de migración a digital demuestran una estabilidad y una nitidez en la imagen mucho mayor que el U-matic). En cuanto a las características generales del soporte son iguales a las del más conocido formato VHS (Video Home System) que se instaló como modo de registro y consumo doméstico (Balás, 2021:4).



Figura 1: Equipos necesarios para la exhibición de un diaporramaje compuesto por dos proyectores, un casetero capaz de identificar la señal y combinar el pase de diapositivas y un mezclador.

En la década de los noventa, con la incorporación de la tecnología video las proyecciones fueron filmadas y registradas en casetes VHS, un cambio que facilitó la exhibición de los diaporramajes y que, consecuentemente, cambió los modos de recepción. Se transformó la experiencia sensorial del espectador, por un lado, dejó de escucharse el motor del proyector y la tracción que hacía al cambiar la imagen. El hecho de que el contenido estuviera ahora en una cinta requería de otro equipamiento, un reproductor VHS y un televisor. Era posible prescindir de alguien que instalara el sistema de sincronización de proyector y casetero y cambiaba también el modo colectivo del visionado, ya que en muchos casos se contaba con reproductores y televisores en los hogares y la posibilidad de ver se adecuaba a la disponibilidad doméstica. También se perdió el contacto con la materialidad original de estas composiciones. Las carpetas con las fundas que guardaban las diapositivas, los guiones y los casetes de audio quedaron en cajones o armarios o quizá tuvieron un destino menos recuperable en algún camión de basura.



El documental y su realizadora⁶

La existencia de *Así vamos* se debió a la solicitud de Diakonía, una organización sueca que en los ochenta fue una de las encargadas de brindar financiamiento a proyectos a favor de los derechos humanos como por ejemplo el Servicio de Paz y Justicia (SERPAJ)⁷ y también colaboró con la consolidación de emprendimientos comunicacionales como el Centro de Medios Audiovisuales (CEMA)⁸. En 1987 la organización sueca le solicitó a CEMA un diaporama que registrara lo que estaba sucediendo en la sociedad uruguaya después de dos años de instalada la democracia tras doce años de dictadura cívico-militar (1973-1985). Debía contener un estado de situación que incorporara la perspectiva de quienes retornaron del exilio, de quienes recuperaron la libertad tras pasar por prisión política y también de quienes se quedaron en el país.⁹ En definitiva, un estado de situación, de “cómo iba” el país durante el periodo de democracia transicional. Desde el CEMA convocaron a Maida Moubayed para que se encargara de esta realización utilizando una técnica que de alguna manera fue tardía ya que estaban disponibles otras tecnologías audiovisuales, como el uso del video U-matic.¹⁰

Moubayed investigó sobre las tres situaciones que debía reflejar el audiovisual. Recuperó testimonios y escribió un guion. Decidió que la narración fuera a dos voces, una femenina, interpretada por Laura Canoura y otra masculina a cargo de Miguel Angel Olivera.¹¹ La composición de la pista de sonido estuvo a cargo de José Aprile que grabó en cintas de carrete abierto sonidos incidentales de pasos apurados, alarmas, bocinas, las locuciones y la selección musical. El relato constituye una denuncia de las consecuencias de haber atravesado una dictadura cívico-militar. El exilio forzado o destierro y las dificultades al volver, la situación de quienes se

6. La información sobre detalles del documental y sobre la trayectoria de Moubayed fueron parte de una conversación personal que tuvo lugar el 22/04/22.

7. Para ampliar información sobre Diakonía ver Anna-Karin Gauding, 1991.

8. El CEMA fue una sociedad civil que se conformó como tal en 1982 a iniciativa de Esteban Schroeder y Alejandro Barreiro quienes compartían un estudio fotográfico junto a Eduardo Casanova, que tenía experiencia con filmación en Super 8 mm. Fue un emprendimiento referente en brindar servicios comunicacionales que integraban redacción de notas de prensa, diseño gráfico y registros fotográficos conformando un gran banco de imágenes. Realizaron varios diaporamas a solicitud de diversas organizaciones y a partir de 1985 con la incorporación de equipamiento de tecnología U-matic, comenzaron las producciones en video. A inicios de 1990, coincidente con el retiro de financiamiento de las organizaciones de cooperación internacional, la productora ensayó algunos intentos fallidos para sostener su propuesta hasta su disolución en 1995. Para ampliar información sobre CEMA ver Balás, 2021; Tadeo Fuica y Balás, 2016.

9. Realizar un análisis del contenido e indagar en las repercusiones de este audiovisual son tareas que me propongo concretar en la investigación que estoy desarrollando en la tesis de doctorado en donde los diaporamas son una expresión artística a través de la cual pretendo mapear los vínculos entre personas e instituciones durante la dictadura cívico-militar uruguaya.

10. Comunicación personal con Maida Moubayed, 22/04/22.

11. Canoura formó parte desde los inicios del CEMA encargada del área gráfica y también estuvo vinculada a la edición. En 1990 dirigió *Los músicos por la tonada* (Balás, 2021:47, 64). La inclusión de Olivera en este caso tuvo además el aditivo que muchos de los relatos sobre la liberación fueron tomados de su experiencia personal (Balás, 2021:9-10 y comunicación personal con Maida Moubayed, 22/04/22).

quedaron y vivieron el insilio, la vivencia de salir de la prisión y enfrentarse a recomponer una vida cotidiana perdida. También refiere a cómo la democracia en esos primeros años no había solucionado muchos de los problemas surgidos en el contexto de represión autoritaria, principalmente la postergación a las demandas de las familias de los detenidos desaparecidos. El documental de 14 minutos de duración contiene un total de 153 imágenes de las cuales 21 son monocromáticas. Entre ellas hay tres que eran del banco fotográfico del CEMA: dos diapositivas del retorno de Alfredo Zitarrosa al país y una de un recital emblemático que tuvo lugar en Estadio Franzini con la participación de varios músicos que habían retornado del exilio en 1984. Pero principalmente se conforma con registros fotográficos de la propia Moubayed quien utilizó rollos de diapositivas color para registrar los espacios urbanos y detalles de objetos y un rollo monocromático para sacar las fotos de un hombre que posa desnudo en una casa que aparenta estar vacía. La fotografía ocupó un lugar muy importante en la vida de Moubayed quien en 1982 ingresó a estudiar comunicación en el Instituto de Filosofía, Ciencia y Letras en donde Dina Pintos sería su profesora y colega ya que luego se desempeñaría como colaboradora en sus clases de audiovisual.¹² En agosto de 1988 junto a la fotógrafa Diana Mines organizaron con otras mujeres una emblemática muestra fotográfica en la sala de exposiciones del Subte llamada “Campo minado”.¹³ Al regresar a Uruguay después de cumplir con una beca en radio Nderland se hizo cargo de la cátedra de audiovisual de la UCUDAL y al tiempo dictó clases de guion y televisión en la ORT. Tras dirigir el diapomontaje *Así vamos* y trabajar como asistente de cámara en algunos videos del CEMA —*Gris* (Esteban Schroeder, 1986), *El cordón de la vereda* (Esteban Schroeder, 1987-88), *Entrevista al payador Carlos Molina* (Eduardo Casanova, 1987)— dirigió seis proyectos audiovisuales en cintas U-matic y Betacam como parte del equipo de otra productora emblemática de las décadas de 1980 y 1990 como lo fue Imágenes.¹⁴ Cuatro de las seis piezas audiovisuales que dirigió fueron solicitudes del Plenario de Mujeres del Uruguay (PLEMUU) — para los cuales Diakonía también brindó financiamiento— que los utilizaban como herramientas en talleres para mujeres.¹⁵ A lo largo de su trayectoria Moubayed se ocupó de abordar la

12. En esos años era el único lugar en donde se podía estudiar comunicación en Uruguay y en 1985 pasaría a ser la Universidad Católica del Uruguay Damaso Antonio Larrañaga, (UCUDAL), primera universidad privada del país (Monreal, 2005).

13. Participaron: Ana Richero, Clotilde Garro, Diana Mines, Estela Peri, Heidi Siegfried, Ibel Torchia, Lilián Castro, Maida Moubayed, Marta Pagliano, Nancy Urrutia, Verónica Silva y Dina Pintos (curadora). Fuente: https://www.devenirotros cuerpos.com/campo_minado/.

14. *Gris* y el *Cordón de la vereda* pueden verse en el canal de Youtube del LAPA: <https://www.youtube.com/@laboratoriodepreservaciona1441>. Las producciones que realizó en Imágenes fueron: *Sin pedir permiso*. (dirección compartida con Hilary Sandison, 1989); *La caja de Pandora* (1991); *Cuántas veces más* (1992), *Distracción fatal* (1993), *Las lágrimas de Eros* (1998), *Contra las cuerdas* (2000). Es posible ver todas estas piezas audiovisuales en línea en el sitio de la productora en el canal de Youtube: <https://www.youtube.com/channel/UC88rDPDhYNMt63mU5C8sa8A/videos>. Para profundizar sobre la productora Imágenes ver González Dambrauskas (2020).

15. Las otras dos producciones tratan una sobre el lugar de rehenes que ocupan los niños en situación de separación de sus padres y otro que problematiza la relación de personas católicas con asuntos vinculados al aborto, las relaciones pre matrimoniales y la homosexualidad.



situación de la mujer desde distintos puntos de vista, observando los diversos roles y las múltiples problemáticas que la atraviesan en la sociedad y de temáticas vinculadas a los derechos humanos en general, siendo un ejemplo de esta preocupación el diaporomontaje *Así vamos*.¹⁶

Encontrar, contactar, recomponer

Antes de profundizar en el caso específico de recuperación del audiovisual *Así vamos*, considero pertinente introducir un breve relato sobre cómo me relacioné con los diaporomontajes, ya que esta experiencia permite comprender la relevancia de la materialidad del archivo. El primer contacto que tuve con la técnica del diaporomontaje fue a raíz de un trabajo de recuperación de varios casetes U-matic del CEMA. Su conflictiva disolución derivó en una división del acervo no meditaba ni organizada, sino más bien arbitraria y anárquica. Hubo quienes se llevaron sus producciones, otros guardaron documentos que consideraron de valor. Schroeder por ejemplo quedó a cargo de conservar el archivo de casete U-matic.¹⁷ Las cajas de cartón con estas cintas estuvieron en diversos depósitos transitorios hasta que a inicios de 2000 encontraron un lugar en las instalaciones del canal municipal TV Ciudad.¹⁸ De cualquier modo, dado que no se trataba de producción propia del canal, los casetes no recibieron los cuidados necesarios en cuanto a condiciones de temperatura y humedad controlada. Por ese motivo, en 2008 la preocupación de Schroeder por intentar salvar los casetes U-matic llevó a redactar y concretar un proyecto de rescate de esas películas.¹⁹ Los registros que iban surgiendo de las digitalizaciones de los U-matic motivaron a continuar la búsqueda de materiales y relatos sobre ese pasado comunicacional. Así fue que contacté a Miguel Ángel Olivera, quien había trabajado en CEMA encargado del área de difusión y archivo y también había oficiado de locutor en varios

16. Su filmografía se registra en los libros de Casas y Dacosta (1996) y Rufinelli (2015), quedando fuera sus trabajos con diapositivas y un programa televisivo sobre escritores uruguayos. Para la presentación en la exposición *Campo minado*, se proyectó el audiovisual con diapositivas *Estado de Ánimo* que Moubyayed había realizado como trabajo final de su carrera. La serie televisiva *Escritores en la Ciudad* fue exhibida en TV ciudad entre 1999 y 2000 y eran seis episodios de 12 minutos (Balás, en prensa).

17. Según una base de datos elaborada por técnicos del canal municipal TV Ciudad se trataba de aproximadamente 200 casetes de cinta magnética, 120 eran U-matic, pero también había Betacam (Tadeo Fuica y Balás, 2016:32)

18. Se trata del canal de la Intendencia de Montevideo.

19. La propuesta se concretó con financiamiento del Instituto Nacional del Cine y el Audiovisual del Uruguay (INCAU) y apoyo de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación (Udelar). Se conformó un equipo integrado por quien escribe este artículo, quien se ocupó de la coordinación integral del proyecto, el trabajo técnico de Lucía Secco y Ruy Ramírez y el asesoramiento de Luis Horta, quien viajó desde Chile para concretar las tareas junto al equipo. Se recataron cuarenta y cinco piezas audiovisuales (documentales, ficción, campañas políticas, programas de televisión, video-clips) (Tadeo y Balás, 2106). Esta experiencia permitió que a partir de un llamado en 2012 me integrara al equipo del Archivo General de la Udelar (AGU) para trabajar en el Laboratorio de Preservación Audiovisual (LAPA) y, por lo tanto, dedicarme al tratamiento integral de este tipo de documentos audiovisuales. Para ampliar información sobre el LAPA ver Isabel Wschebor (2022). Es posible ver en la base de datos del AGU algunos de los materiales del CEMA recuperados en ese proyecto en el canal de Youtube del LAPA: <https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/index.php/cema-prueba>.

diapomontajes. Entre los documentos que había guardado, me entregó un sobre con recortes de prensa, algunos folletos de difusión del inicio del CEMA, postales de algunas de las películas más emblemáticas producidas en U-matic y cuatro casetes VHS.²⁰ Tras someter esos VHS a un proceso de transcodificación a digital descubrimos que contenían audiovisuales que habían sido realizados combinando fotografías con bandas sonoras integrada por locución, música y efectos sonoros. En uno de esos casete estaba *Así vamos* pero, en el proceso de digitalización que se llevó adelante en el marco del proyecto de rescate, fue migrado en NTSC, una norma inadecuada para el original grabado en PAL.²¹ Ese detalle técnico provocó que el contenido del documento digital se viera monocromático.



Figura 2: Captura de pantalla de *Así vamos* (Maida Moubayed, 1987) del archivo digital transcodificado del VHS

Se trataba del primer diapomontaje en el que figuraban créditos, o por lo menos en el que se distinguía un rol de dirección definido y un listado de agradecimientos de los que era posible deducir las distintas responsabilidades técnicas. De pronto se conjugaban tres asuntos que lla-

20. Por ejemplo, había postales de *Tahití* (Pablo Dotta, 1989), *El cordón de la vereda* (Esteban Schroeder, 1986-87); *Mamá era punk* (Guillermo Casanova, 1989), *La BCG no engorda* (José María Ciganda, 1989), *Guarda e passa* (Eduardo Casanova, 1989).

21. La sigla NTSC significa National Television System Committee (Comité Nacional de Sistema de Televisión) y PAL, Phase Alternating Line (Línea de Fase Alternada). La diferencia entre ambas radica en la cantidad de líneas que componen la imagen, en el caso de NTSC se componen de 525 líneas entrelazadas, de las cuales 486 componen el cuadro visible, y se muestran en una velocidad de 29,97 fotogramas por segundo. En cambio, PAL consta de 625 líneas entrelazadas, de las cuales 576 componen el cuadro visible y muestra las imágenes a 25 cuadros por segundo. En cuanto a resolución, la imagen PAL ofrecía más visibilidad, al ser 720x576 pixeles, contra los 720x480 del NTSC (Balás, 2021:16).



maron mi atención: primero, el hecho de que fuera una pieza audiovisual dirigida por una mujer dentro de una extensa producción de audiovisuales en la que figuraban siempre hombres en ese rol; luego, la fecha de realización, ya que para 1987 en el CEMA la tecnología de filmación con video U-matic tenía un lugar de preponderancia y, por último, me interesó conocer cómo era realmente ese material: ¿había imágenes color?, ¿cuáles y cuántas?, ¿harían diferencia en la narrativa del documental y por lo tanto en su interpretación? Intereses y preguntas que quedaron en suspenso por varios años.

En 2018, Miguel Angel Olivera se contactó conmigo para donar al Archivo General de la Universidad de la República (AGU) otros materiales que había encontrado del CEMA.²² Se trataba de veintiocho biblioratos que contenían el banco de imágenes compuesto por cientos de diapositivas y negativos y más de veinte carpetas con materiales para proyectar diapomontajes, es decir, las fundas con diapositivas numeradas y ordenadas, un guion, uno o dos casetes de audio según tuvieran impulsos audibles o inaudibles y un manual de uso del material.²³ Si bien entre los documentos donados no estaba *Así vamos*, estos materiales me permitieron tomar contacto con la materialidad de lo que habíamos podido ver en los casetes VHS, ver las imágenes, leer los guiones con las indicaciones que relacionaban el número de diapositiva con la locución, la música y los sonidos e identificar los casetes de audio.

En mayo de 2019 recibí tres fotos a través de Whatsapp enviadas por Macarena Fernández Puig, colega que en ese momento estaba trabajando en el archivo audiovisual Dina Pintos de la Universidad Católica.²⁴ Se trataba de unas composiciones con varias diapositivas de *Así vamos* y ¡tenían color!

22. La decisión de que esos materiales estuvieran en el AGU tuvo que ver con que al tiempo de haber culminado el proyecto de rescate de los U-matic y tras gestiones de Vania Markarian como coordinadora del AGU y de Isabel Wschebor, responsable del LAPA, se logró un convenio firmado entre el ICAU y el AGU para que los casetes U-matic que habían sido sacados del canal municipal se custodiaran en el Archivo de manera transitoria hasta que el ICAU concretara un proyecto de depósito único para alojar las producciones audiovisuales nacionales, situación que no se ha logrado hasta el día de hoy.

23. El archivo de diapositivas que se pudo recuperar está integrado por carpetas con diapomontajes que tratan, entre otras cosas, sobre la infancia, los derechos humanos, la situación de la mujer, así como un banco de imágenes integradas por distintas situaciones urbanas (Balás y Tadeo Fuica en Margulis, 2020: 299). Los casetes con impulsos audibles se utilizaban cuando en la proyección no se contaba con un equipo capaz de sincronizar a través de señales eléctricas el casetero con el proyector. El *bip* daba la señal al operador del proyector para dar paso a la próxima diapositiva.

24. Este archivo tiene su origen en 1985, para conocer más sobre su historia y recorrer sus contenidos ver su base de datos en línea: <https://archivo.ucu.edu.uy/index.php/subfondo-del-archivo-audiovisual-prof-dina-pintos>.



Figura 3: Conjunto de diapositivas del diapomontaje *Así vamos*.

Estos materiales no estaban acompañados de casete ni de guion, pero eran la comprobación de que sí había imágenes policromáticas en la obra original. A partir de este nuevo hallazgo tomé contacto con Maida Moubayed, quien me confirmó que ese material había quedado allí cuando trabajaba como docente de la cátedra de Lenguaje Audiovisual en la Universidad Católica. Los contactos y las tareas se retomaron en 2022 con la cooperación de la archivóloga Jazmín Domínguez que tras relocalizar las diapositivas comenzó una tarea de digitalización.²⁵ Si bien no había indicios de un guion, sí habían encontrado el casete con el audio original, pero no tenían equipo para digitalizarlo.

25. Los materiales fueron ubicados en cajas porque el archivo se había trasladado a un nuevo edificio, el Athanasius de la UCU. La referente del archivo audiovisual era en ese momento Natalia Espasandín. Las imágenes se digitalizaron utilizando un escáner Nikon CoolScan V LS-50 ED a una resolución óptica de 4.000 ppp, densidad 4.2. (Comunicación personal con Jazmín Domínguez 26/04/2024).

La posibilidad de recrear el visionado del diapomontaje utilizando el proyector fue motivador para coordinar un encuentro en el Centro Ignis de la UCU a donde fuimos con Moubayed. Las diapositivas estaban dispuestas en los carruseles y el proyector listo para encenderse y que las imágenes pudieran verse en la pantalla. Por otra parte, había instalada una computadora en la cual se pasaría el archivo digital de aquella versión monocromática obtenida del VHS, únicamente para tener el sonido.



Figura 4: Carrusel de proyector con diapositivas de *Así vamos*.

Con el objetivo de comprender algunas particularidades de la experiencia que implicaba la proyección de los diapomontajes, considero oportuno relatar lo acontecido en esa instancia. Al comenzar la proyección se produjo un primer problema con la sincronización. El pase de las diapositivas accionando el proyector iba más lento que el dinamismo que tenía la secuencia que se veía en el archivo digitalizado. Por otra parte, la pista de sonido del VHS estaba deteriorada y eso provocaba que se entrecortara y perdiera fluidez el visionado. La directora comenzó a incomodarse, no recordaba que las imágenes que veía estuvieran acompañadas por los sonidos que escuchaba. Entonces, decidimos cambiar la modalidad, se trajo otra computadora, una la usamos para desde allí proyectar las imágenes de las diapositivas digitalizadas y la otra para pasar el audio del archivo de la digitalización del VHS. El proyector de diapositivas y las diapositivas quedaron fuera del juego. En esta modalidad, si bien Moubayed sintió una mejora en la relación visual y auditiva y en el ritmo que tomaba la secuencia, identificó faltantes de imágenes y algunas fotografías al revés. Aún no lograba sentir que lo que estábamos viendo fuera lo mismo que ella había concebido treinta y cinco años atrás. Finalmente proyectamos el documental digital monocromático, en donde casi adivinando algunas imágenes que perdían significado por no tener color, logró reconocer la intención narrativa original. De todos modos, el deterioro de

la pista de sonido de la cinta del VHS tenía saltos y generaba desfases. Una alternativa posible era contar con el sonido original a través de una digitalización del casete e intentar una nueva edición con todos los archivos digitales.

La transferencia a digital del casete la concretamos en las instalaciones de la Facultad de Información y Comunicación (FIC-Udelar) en donde el LAPA tiene un espacio para trabajar en la migración de cintas magnéticas y papel.²⁶ Con todos los materiales ya digitalizados nos reunimos con Moubayed en la sede del AGU para combinar las imágenes con la pista del audio.²⁷ Se trató de una experiencia conjunta de edición, en la que se respetó el orden secuencial que aparecía en la filmación del VHS, pero con el aval y la aprobación de la directora que en todo momento valoró la posibilidad de volver a acceder a este material de una manera que se asemejaba a la experiencia original. ¿En qué sentido? principalmente por la posibilidad de volver a ver las imágenes a color y la contraposición intencional de las diapositivas en blanco y negro. Si bien el resultado final contó con un trabajo de posproducción de la pista de sonido para aumentar el nivel que había quedado casi inaudible, se lograron eliminar los cortes y “ruidos” que estaban en la versión del casete VHS.²⁸

Como conclusión general podemos sostener que dada su producción original y la escasa oportunidad de contar con equipamiento adecuado hoy en día sería prácticamente imposible ver *Así vamos* tal como fue concebida. Todo este trabajo de recomposición tuvo como principal resultado la posibilidad de tomar contacto y conocer el contenido del documental. Pero también permitió dar cuenta de las dificultades que con el paso del tiempo debemos enfrentar debido a los cambios tecnológicos que nos muestran las distintas opciones que estuvieron al servicio de la creación audiovisual en nuestro país.

26. El AGU es una unidad académica asociada a la FIC y por esa razón el equipo del LAPA tiene allí no solo un espacio físico en donde trabaja con las migraciones de material magnético y papel, sino también da cursos de grado y posgrado. Para la digitalización del casete, previamente sometido a limpieza e inspección, se utilizó un comando Vrecord desarrollado por AMIA Open Source, sobre ffmpeg que genera un códec ffv1 en contenedor mkv. Estas opciones y decisiones de qué utilizar para la digitalización se tomaron tras investigaciones de Jaime Vázquez e Ignacio Seimanas integrantes del LAPA.

27. Se utilizó el programa DaVinci Resolve 18.5 y se exportó en .mkv.

28. La *post* de sonido fue realizada por Ignacio Seimanas, integrante del equipo del LAPA, vale aclarar que se trató de una excepción ya que la política del LAPA es no restaurar en posproducción ningún archivo digital.

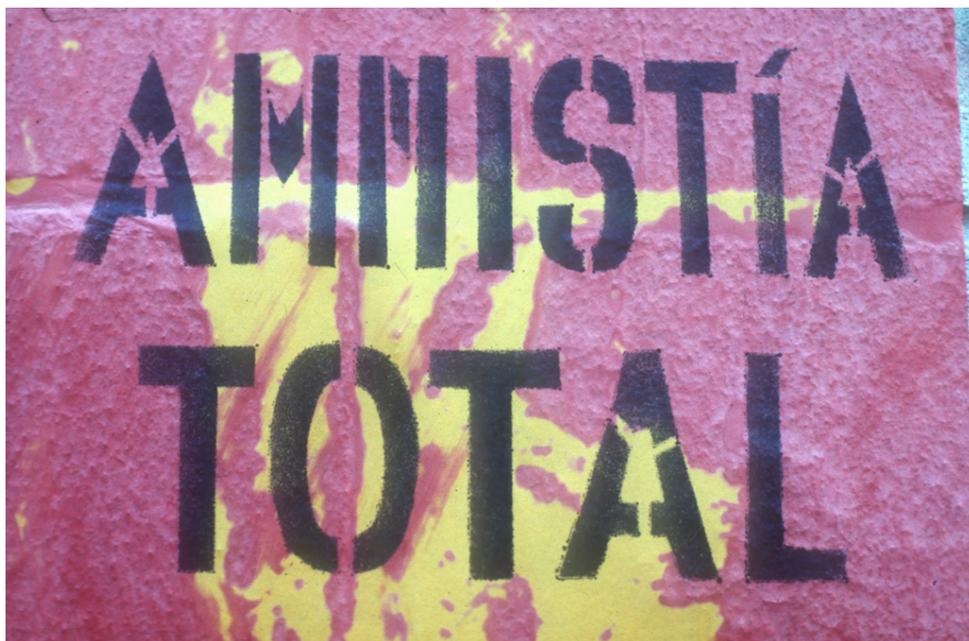


Figura 5: Diapositiva digitalizada de *Así vamos*.

Reflexiones

Siguiendo a Giovanna Fossati el cine —y en este caso aplicado también al audiovisual— es una técnica en permanente transición y el trabajo en archivos con estos documentos es un constante híbrido no solo de técnicas analógicas, sino también entre lo analógico y lo digital (2019: XXI-XXIII). En un archivo se llevan a cabo tareas que conllevan decisiones en cuanto al tratamiento integral adecuado para cada soporte, así como atender los desafíos que implican su conservación para garantizar su perdurabilidad y el acceso en el futuro. Tal como recuperan Natalie Heinich y Diana Ruiz, la década de los ochenta del siglo pasado a nivel global fue el tiempo en que la noción de patrimonialización y las acciones tendientes a categorizar y salvaguardar distintos hitos materiales e intangibles comenzó a desarrollarse (2014). En paralelo en Uruguay se creaban estos contenidos audiovisuales que revisaban un pasado cercano de autoritarismo. Se estaba muy lejos aún del concepto y de las acciones vinculadas a implementar políticas de patrimonialización de los acervos audiovisuales vernáculos. La posibilidad de que la materialidad de las diapositivas y la cinta de audio se transformaran en documentos digitales plausibles de unirse y convertirse en un solo documento audiovisual es parte de un proceso que, como vimos, tiene una historia. Se vincula con las sinuosas derivas del archivo del CEMA cuya solución conflictiva provocó la dispersión de sus producciones y de la documentación en distintos soportes. ¿Quiénes y cómo conservaron qué y para qué? Trabajar con documentos del pasado reciente tiene la posibilidad de concretar instancias de diálogo con los protagonistas. Tomar contacto con sus archivos despierta olvidos, recupera memorias y vivencias, abre nuevos temas y asuntos que precisan ser puestos en valor. En este caso además fue fundamental contar con espacios de intercambio donde

compartir avances e inquietudes de nuestras investigaciones.²⁹ De esa forma fue posible concretar este proyecto conjunto entre colegas de distintas instituciones educativas que conservan patrimonio audiovisual.

En ese sentido se logró recuperar el contacto con la materialidad de la realización, las diapositivas y los casetes que componían el audiovisual y conocer su contexto de creación.

Aquella cinta VHS que guardó un vestigio de la técnica del diapomontaje abrió la oportunidad para configurar una red entre personas e instituciones e iniciar una investigación sobre este tipo de audiovisuales.

Por lo pronto la combinación de los archivos digitales de *Así vamos* recuperó una experiencia que tuvo la validación de su creadora treinta y cinco años después y permitió conocer más sobre el trabajo de las mujeres en la creación audiovisual, en particular con la técnica del diapomontaje, que se integra como parte de la historia de los medios de nuestro país, poco abordada aún.

Referencias bibliográficas

- Balás, Mariel (2022). "Diapomontajes: Audiovisuales de transición en el Uruguay de mediados de 1980". *Aniki*. Vol. 9, n. 1 (258-279). Disponible en: [10.14591/aniki.v9n1.856](https://doi.org/10.14591/aniki.v9n1.856).
- Balás, Mariel (2021). *Transiciones audiovisuales en los ochenta y noventa. Los casos del Centro de Medios Audiovisuales de Uruguay y Teleanálisis de Chile*. Maestría en Ciencias Humanas, opción Estudios Latinoamericanos, FHUCE-Udelar. Disponible en: <https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/handle/20.500.12008/35883> (23/04/2024).
- Balás, Mariel (2024). *Mostrar lo invisible. La mujer a través de la mirada femenina en Distracción fatal (Maida Moubayed, 1993) en Cecilia Lacruz, Georgina Torello y Pablo Alvira (co-edit) Ficciones en el cine uruguayo*. Montevideo: Yaugurú. En prensa.
- Balás, Mariel y Beatriz Tadeo Fuica (2020). Archivo del CEMA. Reflexiones sobre su constitución, y sus usos pasados, presente y futuros. En Paola Margulis, *Transiciones de lo real*. Librería, Buenos Aires.
- González Dambrauskas, Santiago (2020). *La producción audiovisual uruguaya no publicitaria entre 1985 y 2001: estudio de caso de la productora Imágenes*. Tesis de maestría, FIC-Udelar. Disponible en: <https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/handle/20.500.12008/28337>
- Casas, Ricardo y Graciela Dacosta (1996). *Diez años de video uruguayo*. Montevideo: Gega.
- Chion, Michel (1993). *La audiovisión*. Barcelona: Paidós.
- Fernández Puig, Macarena (2015). "Audiovisual con diapositivas, una alternativa para crear imagen-movimiento". *Revista 33 cines*, tercera época, número 2. Disponible en: <http://33cines.uy/audiovisual-con-diapositivas-una-alternativapara-crear-imagen-movimiento-1975-1983/>.

29. Por ejemplo, en este caso el contacto con Macarena Fernández Puig y conocer nuestro mutuo interés por los diapomontajes fue gracias a una ponencia que presentó en el Primer coloquio sobre cine y audiovisual organizado por el Grupo de Estudios Audiovisuales (GEStA) en 2014.



- Heinich, Natalie y Diana Catalina Ruiz (2014). "La fábrica del patrimonio. Apertura y extensión del corpus patrimonial: del gran monumento al objeto cotidiano" Apuntes: Revista de estudios sobre patrimonio cultural - Journal of Cultural Heritage Studies, Vol. 27, N° 2, 2014, págs. 8-25. Disponible en: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/revApuntesArq/article/view/15177/13688>
- Fossati, Giovanna (2019). *Del grano al píxel. Cine y archivos en transición*. Buenos Aires: Asaeca; Imago Mundi
- Gauding Anna-Karin (1991). *Es mejor encender una luz que maldecir la oscuridad. Sobre el trabajo de Diakonía por los derechos humanos en América Latina*. Diakonía.
- Margulis, Paola (2020). *Transiciones de lo real. Transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay*. Buenos Aires: Librería.
- Monreal, Susana (2005). *Universidad Católica del Uruguay. El largo camino hacia la diversidad*. Montevideo:UCU.
- Palazón, Alfonso (2001). "Diaporama: percepción audiovisual". *Revista Universo Fotográfico* III(4). Disponible en: <http://webs.ucm.es/info/univfoto/num4/pdf/4palazon.pdf>.
- Rufinelli, Jorge (2015). *Para verte mejor. el nuevo cine uruguayo y todo lo anterior*. Montevideo: Trilce.
- Tadeo Fuica, Beatriz y Mariel Balás (2016) *CEMA: archivo, video y restauración democrática*. ICAU, FIC: Montevideo.
- Wschebor, Isabel (2022). *Los estudios audiovisuales detrás de las pantallas. Diez años del Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad de la República*. Montevideo: Doble clic.

Mariel Balás (Lapa-AGU / FIC - Udelar)

mariel.balas@fic.edu.uy

Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires; Magíster en Estudios Latinoamericanos por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR). Es Licenciada en Ciencias de la Comunicación (UdelaR). Se desempeña como docente e investigadora en el Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la UdelaR. Su tema de interés son las producciones audiovisuales en video y con diapositivas en las décadas entre 1970 y 2000. Integra el Grupo de Estudios Audiovisuales (Gesta) y el Grupo de Estudios sobre los ochenta (GEO). Escribió capítulos en publicaciones colectivas y artículos en revistas arbitradas como ser "Uruguay, Chile y el rescate de sus memorias magnéticas" en Revista Fotocinema (n°20, 2020) y "Diapomontajes: Audiovisuales de transición en el Uruguay de mediados de 1980" en Revista Aniki (n°19, 2022)

AL RESCATE DE IMÁGENES

DIGITALIZACIÓN DEL ARCHIVO AUDIOVISUAL DE UN COLECTIVO PIONERO

POR SANTIAGO GONZÁLEZ-DAMBRAUSKAS, DANIEL MÁRQUEZ Y FEDERICO BELTRAMELLI

Rescuing Imágenes

Digitalization of the archive of an uruguayan independent film making group

Resumen

Imágenes fue un colectivo de producción audiovisual uruguayo que realizó más de 60 proyectos entre los años 1985 y 2001 y fue pionero en la introducción de algunas tecnologías de postproducción para el contexto uruguayo. Su obra, de cine y video, incluye series de animación, incursiones en la ficción y el videoclip, pero sobre todo una extensa obra documental que abarcó distintas temáticas. Al igual que otros grupos del período, gran parte de su obra fue producida en soporte magnético (U-Matic y Betacam). En el año 2018, dos de sus integrantes (Mario Jacob y Daniel Márquez) presentaron un proyecto de digitalización de este acervo audiovisual al Instituto del Cine y Audiovisual del Uruguay (ICAU) y lo llevaron a cabo en el año 2019. El artículo presenta un primer acercamiento a este proceso de rescate realizado por integrantes del propio colectivo además de contextualizar el periodo histórico y productivo del cine uruguayo de post-dictadura.

Palabras clave: cine uruguayo, digitalización, archivo, video, transición

Abstract

Imágenes was a Uruguayan audiovisual production collective that carried out more than 60 projects between 1985 and 2001 and was a pioneer in the introduction of some postproduction technologies for the Uruguayan context. Its film and video work includes animated series, incursions into fiction and video clips, but above all an extensive documentary work covering different themes. Like other groups of the period, much of his work was produced on magnetic media (U-Matic and Betacam). In 2018, two of its members (Mario Jacob and Daniel Márquez) presented a project to digitize this audiovisual archive to the Instituto del Cine y Audiovisual del Uruguay (ICAU) and carried it out in

2019. The article presents a first approach to this rescue process carried out by members of the collective itself.

Key words: uruguayan cinema, digitalization, archive, video, transition

1. Contexto histórico y productivo: momento de transiciones

Entre mediados de la década del ochenta e inicios de los noventa Uruguay procesó diversos momentos de cambio. A nivel político, la más importante de las transformaciones procede del tránsito de una dictadura cívico-militar instalada desde el año 1973, hacia la restauración democrática iniciada con la asunción de Julio María Sanguinetti en 1985 como presidente electo por sufragio.

En el terreno de la producción audiovisual, el período experimentó la aparición o consolidación de grupos y colectivos enfocados en la realización. Dentro de ellos, se destacan las experiencias de Imágenes y el Centro de Medios Audiovisuales (CEMA)¹. Su importancia puede observarse en varios factores: elevada cantidad de producción, cooperación de esfuerzos en contraposición a esfuerzos individuales, introducción y experimentación con nuevas tecnologías e implementación de circuitos alternativos de difusión, entre otros.

De esta forma, la producción audiovisual uruguaya creció en número de obras de manera ininterrumpida, generando un corpus extenso y variado de realizaciones de distinto tipo: documental, ficción, animación y videoarte (Casas y Dacosta; 1996; Stolovich et al, 2004; Ruffinelli, 2015).

Algunos de los factores que explican el crecimiento pueden encontrarse en las disponibilidades tecnológicas que ampliaron el acceso a la producción (irrupción del video U-matic), el desarrollo paralelo de un mercado publicitario que permitió profesionalizar a un grupo importante de técnicos y el financiamiento internacional externo conseguido en ese momento de retorno a la democracia por algunos grupos o colectivos para determinados proyectos u organizaciones.

Sobre este último aspecto, hay que tener en cuenta que entre los setenta y los primeros años de los ochenta, en América Latina los regímenes democráticos fueron la excepción y no la regla. En ese contexto, gran parte de las experiencias colectivas de producción en video fueron apoyadas por recursos financieros y técnicos provenientes de organizaciones no gubernamentales (ONGs) de distintas procedencias y el caso uruguayo no fue la excepción².

Estos factores, sumados a la transición democrática y el progresivo restablecimiento de las libertades, permitieron entonces que muchos jóvenes generaran sus propios espacios creativos incursionando en la realización audiovisual con una perspectiva social y/o artística, así como también emergieron videastas aficionados que experimentaron con distintos géneros y

1. Para profundizar en la experiencia de CEMA, véase: Tadeo Fuica y Balás (2016) y Balás (2021).

2. Imágenes recibió importantes apoyos para la realización de sus producciones a través de agencias de cooperación internacional como la Inter American Foundation (IAF), Diakonía, Crocevia, entre otras.

formatos. Además, a partir de la restauración democrática se fue gestando el retorno de varios exiliados, algunos de ellos realizadores experimentados que también desarrollaron sus propios proyectos o emprendimientos, como el caso de Mario Jacob y Walter Tournier, fundadores de Imágenes³.

Es importante señalar que Uruguay no fue una excepción dentro del continente. En este sentido, a medida que el mercado audiovisual se fue transformando a escala global, la llegada de nuevas tecnologías posibilitó, gracias a la reducción de costos en relación al cine y la practicidad de su uso, que cientos de grupos, instituciones o cineastas independientes, fueran desarrollando contenidos de tipo social, educativo, comunitario y/o artístico en casi todos los países de Latinoamérica.

Este fenómeno, asociado en parte a la adopción del video analógico, tuvo un verdadero auge en la segunda mitad de los años ochenta, con grupos o productoras que produjeron sistemáticamente en la mayoría de los países de América Latina y se mantuvo hasta mediados de los años noventa. Es importante mencionar que no solo se expandió la cantidad de producción en la región, sino que también se organizaron numerosos encuentros y muestras de video, así como también comenzaron a ser incorporadas nuevas categorías en prestigiosos festivales ya existentes, conformando un verdadero movimiento de video latinoamericano (véase Dina-marca, 1990 y Aimaretti, 2020).

En este marco, el periodo histórico que va de mediados de los ochenta a mediados de los noventa, puede catalogarse como un momento de transiciones que involucra distintos procesos de cambio a nivel político, pero también de renovación y expansión dentro del campo audiovisual no solo a nivel tecnológico sino también estético y productivo⁴.

Para casos como el uruguayo, que nunca contó con industria cinematográfica, el periodo significó también el inicio de un proceso de auge de la producción audiovisual a escala local, que llevó a la concreción de algunos hitos posteriores como la generación de las primeras políticas públicas para la actividad independiente, la explosión de un mercado publicitario que posibilitó la profesionalización de varios rubros técnicos, el surgimiento de los primeros espacios de formación y, finalmente, la consolidación de una actividad cinematográfica estable de largometrajes de ficción que tuvo su momento de mayor esplendor en la primera década del siglo xxi y que algunos autores denominan como *boom* (Radakovich et al, 2014; Rodríguez Brites, 2018; Lema Mosca, 2023).

En este contexto de cambios y transiciones diversas, es que el colectivo Imágenes desarrolló el grueso de su producción audiovisual. Una producción de más de 60 proyectos que

3. A pesar de que el presente trabajo se concentra en este grupo, es pertinente señalar que durante esos años, existieron otros colectivos y realizadores que desarrollaron una interesante actividad además de Imágenes y CEMA: Encuadre, Girasolas, SUA, Grupo Hacedor, Estudio Imagen, Del Tomate, NUVA, entre otros. Además de realizadores independientes (César de Ferrari, Juan José Mugni), autodidactas (Hermes Millán, Ricardo Islas), vinculados a la producción publicitaria (Carlos Ameglio, Diego Arsuaga) o de escuelas de cine internacionales (Pablo Dotta, Beatriz Flores Silva). Véase Casas y Dacosta (1996) y Ruffinelli (2015).

4. Para una primera aproximación al tema desde una perspectiva latinoamericana con foco en el cine documental de transiciones, véase Margulis (2020).

incluye series de animación (en cine y video), incursiones en la ficción y el videoclip, pero sobre todo una extensa obra de carácter documental que abarcó distintas temáticas: abordó las secuelas de la dictadura, realizó biografías de personalidades de la cultura uruguaya que cuentan con su propio testimonio, registró problemas ambientales del país y la región e incursionó en realizaciones con una marcada perspectiva de género.

Sin embargo, su obra ha quedado relegada y se ha visto opacada por el propio impulso posterior del cine uruguayo que Imágenes contribuyó a construir. A su vez, el propio soporte utilizado en la mayoría de ella, imposibilitó el acceso a este corpus de creaciones y recién en 2019 se digitalizó gran parte de este archivo haciéndolo ahora disponible para investigadores, público general y nuevas generaciones que desconocían de su existencia.

A continuación, lo que proponemos es en primer lugar una breve presentación del colectivo Imágenes para luego describir el proceso de digitalización de su archivo.

2. ¿Qué fue Imágenes? Resumen de una experiencia⁵

Imágenes fue el colectivo más prolífico del audiovisual uruguayo de post-dictadura si se tiene en cuenta la cantidad de obra, la diversidad de sus contenidos y el periodo en el cual estuvo activo. Sin embargo, muy poco se conoce de su historia y su obra ha permanecido en las sobras.

En términos de experiencia, Imágenes fue primero un proyecto, luego un colectivo, después una productora y finalmente una larga agonía de un grupo de realizadores que intentó adaptarse continuamente intentando hacer cine y audiovisual en un país que, al menos hasta mediados de la década del noventa, no contó con ningún tipo de estímulo sistemático, legislación o normativa para el apoyo de la actividad.

Como proyecto, Imágenes surge en Perú, en donde se encontraban exiliados desde 1974 Mario Jacob y Walter Tournier y fue fundada en 1985 con el retorno democrático y el desexilio de ambos. El objetivo era producir cine y video en Uruguay, pero además, intentar subsistir de ello tomando en cuenta la experiencia de ambos como cineastas y el conocimiento acumulado en su trayectoria.

Como colectivo, fue un espacio de encuentro entre distintas generaciones de cineastas consolidados, videastas emergentes y jóvenes que daban sus primeros pasos en el quehacer audiovisual que lograron en muy poco tiempo producir sistemáticamente contenidos audiovisuales de distinto tipo incursionando también en temáticas poco exploradas en la cinematografía uruguaya (creaciones con sesgo ambientalista, obras con perspectiva de género, incursión en temáticas de contenido infantil), pero a partir fundamentalmente de una organización sustentada en dos departamentos especializados: uno de animación y otro documental⁶.

5. Para el desarrollo de este apartado se trabajó con documentación institucional de la productora Imágenes a la que se sumaron datos y comentarios de los dos integrantes que participaron por mayor tiempo en el colectivo (Mario Jacob y Daniel Márquez). Para profundizar en la historia institucional y en la experiencia de Imágenes, véase González Dambrauskas (2020).

6. Los principales y más activos integrantes de Imágenes fueron: Mario Jacob, Walter Tournier, Victoria

Como productora, fue pionera en la introducción de nuevas tecnologías en el país: primero en términos de equipamiento U-Matic para la producción de videos y luego a partir de distintos dispositivos tecnológicos vinculados a la edición analógica y electrónica. En ese marco, fue la primera productora independiente uruguaya en contar con una isla de edición U-Matic (High Band) de 3 VTRs⁷ y ya entrados los noventa introdujo en el país el sistema de edición no lineal AVID⁸.

Imágenes fue también, junto a otros colectivos del periodo, infatigable en su búsqueda por generar espacios de difusión para las obras creadas en Uruguay: primero en la televisión, luego a través de exhibiciones en el circuito cultural o en festivales, así como también a partir de muestras itinerantes por todo el país o bajo estrategias de distribución alternativa en soporte VHS y DVD.

Otros autores (Álvarez, 2008; Radakovich et al, 2014; Ruffinelli, 2015; Tadeo Fuica, 2017; Balás, 2021; Lema Mosca, 2023) han coincidido en subrayar que Imágenes fue una importante escuela de profesionalismo y colaboración. Por un lado, desarrolló una forma de trabajar con el video similar a la empleada en el cine. Por el otro, intentó y logró generar una dinámica de trabajo en el terreno de la animación, con personas sin experiencia previa que iban aprendiendo a hacer cine a medida que experimentaban y colaboraban con las producciones.

En el mismo sentido, una de sus estrategias de autofinanciamiento, consistió en la creación de una empresa paralela, denominada *Etcétera Cine y Video*, que maximizó la utilización de la infraestructura disponible en la institución para brindar servicios publicitarios lo que les permitió solventar costos de funcionamiento y los ocasionados por algunas producciones, pero también generar fuentes de trabajo para algunos de sus integrantes y empezar a desarrollar una producción sostenida en el campo audiovisual.

Esa estrategia, que en parte fue lo que permitió su subsistencia, fue también lo que llevó a una crisis y quiebre dentro del colectivo (González Dambrauskas, 2020) que culminó por decantar finalmente en la separación de *Etcétera*, convirtiéndose luego en una de las productoras de publicidad más importantes del Uruguay⁹.

Sin el anexo comercial, y con un colectivo diezmado producto de la partida de algunos de sus integrantes (dentro de ellos Walter Tournier), Imágenes igual siguió produciendo docu-

Pérez, Daniel Márquez, Carlos (*Kico*) Márquez, Hilary Sandison, José María Ciganda, Maida Moubayed, Aranzazu (*Vasco*) Elola, Carlos (*Tato*) Ariosa y Marcela Fontana. A los que habría que sumar un centenar de colaboradores que trabajaron en sus distintas producciones tanto a nivel técnico como creativo.

7. VTR: Video Tape Recorder. Equipo grabador y reproductor de cintas de video.

8. Los términos de *edición lineal* y *edición no lineal*, comenzaron a utilizarse con la llegada de nuevos mecanismos de edición electrónica y digital. Una de las particularidades de la *edición lineal* es que el material debe ser editado cronológicamente sobre una cinta magnética, sin poder hacer cambios posteriores. La edición de video digital *no lineal*, por su parte, permite el acceso a la información de forma aleatoria, sin tener que trabajar secuencialmente, además de no degradar el material por tratarse de información digital. El *AVID Media Composer* fue uno de los sistemas de edición no lineal pioneros y que tuvo una enorme repercusión en el mercado mundial cinematográfico durante la década del noventa. Para profundizar en estos aspectos véanse los términos técnicos aquí esbozados en Konigsberg (2004).

9. Ricardo Fleiss y *Vasco* Elola (al dejar Imágenes) fundan Paris Texas, una importante casa productora de publicidad que tuvo su auge entre mediados de la década del noventa y la primera década de los dos mil.



mentales y algunos proyectos de animación. También intentó el desarrollo de coproducciones de largometrajes de ficción a nivel regional (con Brasil y Argentina) y brindó servicios de postproducción para infinidad de proyectos locales¹⁰.

Si bien la productora funcionó entre los años 1985 y 2003, el año 2001 marcó el fin de su producción audiovisual, participando como coproductor de dos proyectos de largometraje uruguayos que, por diferentes motivos, terminarían por convertirse en hitos de la cinematografía uruguaya o el inicio de un denominado apogeo del cine nacional: *En la puta vida* (Beatriz Flores Silva) y *25 Watts* (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll).

Sin embargo, el desgaste generado por proyectos frustrados, la partida o infrecuente actividad de varios de sus integrantes, las deudas ocasionadas por inversiones en nuevas tecnologías y una situación social y económica de crisis estructural a nivel país, culminan por derribar el proyecto¹¹.

De esta experiencia quedó la obra y un acervo de unos 550 cassettes U-Matic y Betacam, que recién fueron digitalizados en 2019 a partir de un proyecto elaborado por dos de sus exintegrantes: Mario Jacob y Daniel Márquez.

Sobre la obra se hace necesario destacar algunos aspectos. Como ya ha sido mencionado, Imágenes se organizó en dos departamentos especializados: uno documental y otro de animación. En el primer caso, el colectivo logró desarrollar una variada obra que tuvo un fuerte impacto a nivel local. En términos de producción, la obra se produjo aprovechando la tecnología del video y la experiencia de sus fundadores, trabajando con organizaciones sociales en realizaciones por encargo o a través de proyectos originales vinculados a temáticas de interés de sus integrantes.

Dentro de esta obra se destacan, al menos, cuatro tipos de contenido. En primer lugar, el rescate de personalidades indudables de la cultura nacional a partir del desarrollo de biografías (como el caso de Idea Vilariño o Juan Carlos Onetti) o a partir de registros menos elaborados pero de igual valor testimonial como las extensas entrevistas realizadas a Amalia Nieto y Eladio Dieste¹².

Por otro lado, a partir de la obra dirigida por Maida Moubayed, Imágenes desarrolló una serie de documentales con clara perspectiva de género abordando distintas temáticas: la participación de la mujer en política, la maternidad, los roles estereotipados de la niñez, la sexualidad y la violencia¹³.

Otra línea de trabajo interesante refiere a una serie de producciones vinculadas a problemáticas medioambientales del país y la región. Dentro de esta línea, se destaca gran parte de

10. Una lista incompleta de largometrajes a los cuales Imágenes brindó servicios de postproducción, incluye los siguientes títulos: *Otario* (1997), *Luis Batlle Berres* (1998), *El Viñedo* (1999), *Ácratas* (2000), *Llamada para un cartero* (2000), *Mala Racha* (2000), *Los desconocidos* (2000), *Aparte* (2002), *A pesar de Treblinka* (2002), *Corazón de fuego* (2002) y *Whisky* (2004).

11. La política neoliberal llevada a cabo por los sucesivos gobiernos luego de la restauración democrática, decantó en el año 2002, en la que ha sido calificada como la más grande crisis económica de la historia del país (Departamento de Historia del Uruguay, 2008).

12. Véase *Octavio Podestá* (1988), *Onetti: retrato de un escritor* (1990), *Amalia Nieto: retrospectiva* (1996), *Juan Manuel Blanes* (1996), *Dieste, la conciencia de la forma* (1997), *Idea* (1997) y *Figari* (1999).

13. Véase *Sin pedir permiso* (1989), *La caja de pandora* (1991), *Distracción Fatal* (1993), *Las lágrimas de Eros* (1998) y *Contra las cuerdas* (2000).



la obra dirigida por Hilary Sandison compuesta por *Bañados de Rocha: el secreto de las aguas* (1990), *India Muerta* (1992), *La quimera de la costa* (1993), *Los indios de los cerritos* (1996) y la serie de cuatro capítulos *Pantanal: las aguas de la vida* (1997).

Por último, merecen un destaque especial (aunque no fue el centro de Imágenes), una serie de contenidos vinculados a la memoria reciente. Dentro de ellos, destaca un reportaje informativo sobre el plebiscito de 1989 para revocar la denominada Ley de Caducidad¹⁴ realizado ese mismo año para la televisión inglesa: *Uruguayan Referendum* (1989) y la serie realizada para Tevé Ciudad sobre la misma temática diez años más tarde y dirigida por Mario Jacob: *El recurso de la memoria* (1999).

Por su parte, el departamento de animación, una novedad para la realidad uruguaya, tuvo una fuerte impronta de formación y experimentación durante el desarrollo de los proyectos (González Dambrauskas y Beltramelli, 2022). La creación de un departamento de estas características, fue una estrategia innovadora pero también arriesgada, ya que se trataba de una actividad infrecuente tanto en Uruguay como en América Latina, debido a los elevados costos de producción, a las exigencias de la técnica, la falta de materiales y el alto número de horas necesarias para tener un solo minuto terminado.

Lo interesante de la propuesta del departamento se identifica en varios factores. Por un lado, se aleja de las experiencias paralelas que otros colectivos venían desarrollando en términos de obra pero también de formato. En pleno apogeo de la tecnología del video, Imágenes apostó por el desarrollo de proyectos en celuloide en soporte de 16 y 35mm. Por otro lado, incursiona en un contenido animado, que se contrapone al contenido testimonial, documental e incluso más experimental que otros grupos (y la propia productora) venían produciendo.

De esta experiencia, tutelada por Walter Tournier, quedó: una serie inconclusa para televisión denominada *Los cuentos de Don Verídico* (1987), un largometraje también inconcluso titulado *Los escondites del sol* (1990) y una serie de animación conformada por nueve cortometrajes sobre el medio ambiente: *Madre Tierra* (1991). Posteriormente, bajo la dirección de Tato Ariosa, se producirán las series de micro animaciones *Tabaré* (1995) y *Diccionario del Disparate* (1999).

3. El rescate de su archivo

En el año 2018, Mario Jacob¹⁵ y Daniel Márquez, presentaron un proyecto de digitalización del acervo audiovisual de Imágenes al Instituto del Cine y Audiovisual del Uruguay

14. La ley 15.844 de 1986, se trató de una ley de amnistía para los crímenes perpetrados por los militares y la policía durante la dictadura, asegurando que el Estado no los juzgaría. Varios actores políticos de relevancia y distintas organizaciones sociales, criticaron duramente la ley y juntaron las firmas necesarias para instrumentar un referéndum popular en 1989 tendiente a la anulación de la normativa.

15. Documentalista y productor. Fue uno de los fundadores de la Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1974) y uno de los fundadores del grupo Imágenes donde fue coordinador, productor y director desde sus inicios hasta su cierre. En el año 2010 formó su propia empresa productora desarrollando proyectos como *Chico Ferry* (2011), *C3M-Cinemateca del Tercer Mundo* (2011), *Desde adentro* (2012), *El Bella Vista* (2012), *Niños de cine* (2014) y *Al final del partido* (2022). Además dirigió el documental *Los ilusionistas* (2017) y fue co-guionista y director de producción de *Selkirk, la verdadera historia de Robinson Crusoe* (2012).



(ICAU) y lo llevaron a cabo en el año 2019. Quien estuvo a cargo de la catalogación fue Mario Jacob y el proceso técnico de digitalización lo realizó Daniel Márquez¹⁶. A continuación, lo que proponemos es un primer acercamiento a este proceso de rescate, presentando en primera instancia algunos antecedentes respecto a ciertos cuidados y metodología de trabajo de la productora, para luego resumir algunas variables vinculadas al proceso de digitalización y remasterización incluyendo algunos problemas y aprendizajes.

3.1 Breves antecedentes

El archivo comprendía los *masters* de todo lo producido por Imágenes a lo largo de su existencia (1986-2003) en los soportes utilizados en su momento: U-matic *low-band*, U-matic *high-band* SP y Betacam SP. Además, cada obra tenía una copia de resguardo y copias para exhibición y/o distribución.

La decisión sobre el mantenimiento del archivo y la conciencia sobre la fragilidad de los soportes magnéticos los llevó a mantener condiciones básicas de preservación de sus producciones, además de conservar los reproductores para esos formatos.

A partir de 1989, la productora resolvió guardar los originales de cámara por considerar que podrían tener un uso ulterior y un valor testimonial. Además, desde 1995, realizaron copias de resguardo en Betacam SP de todos los másteres. Estas copias (hechas con la mayor calidad posible en ese momento) fueron depositadas en las bóvedas refrigeradas de Cinemateca Uruguaya a los efectos de alojarlas en otro lugar separado del local de la productora. También hicieron en simultáneo copias en VHS, con código de tiempo visual para que se pudieran consultar los materiales en este formato sin tener que acceder necesariamente a un grabador Betacam.

Las cintas y el archivo se conservaron sin problemas de humedad, hongos, ni síntomas de degradación porque la productora las mantuvo en condiciones físicas y ambientales de preservación. Las obras fueron guardadas bajo las mismas restricciones que se tiene con los negativos fílmicos, a la temperatura adecuada y con equipo deshumificador.

Un antecedente de la metodología de trabajo se destaca, ya que en la etapa de edición en lineal (hasta el año 1994 previo a la edición no-lineal en AVID) se hicieron copias de trabajo en VHS con código de tiempo visual en pantalla. Esto les permitía visionar lo filmado y editar los *off-line* (los cortes sucesivos que finalizan en el *master*) en un sistema de edición de 2 grabadores VHS. Una vez cerrado el montaje, se reproducía a partir de los cassettes de cámara en el *master final (on-line)* en un sistema de 3 VTRs U-matic: dos reproductores con dos TBC¹⁷, un *switcher* y un grabador editor. Por tanto, existió una mínima manipulación de los materiales de cámara y una máxima calidad en el resultado final.

16. Es importante consignar que Daniel Márquez, uno de los autores del artículo, fue el responsable del proceso de digitalización. A su vez, Mario Jacob fue consultado y brindó información relevante que ha sido incorporada al texto.

17. TBC: Time Base Corrector, corrector de base de tiempo que permite corregir las variaciones en el tiempo de la señal de video de los VTR para, por ejemplo, poder mezclarlas en un *switcher*.

En 1994 la productora adquirió el primer editor no-lineal de Uruguay: un Avid Media Composer 1000. El flujo de trabajo que desarrollaron siguió siendo el mismo: copiar el material de cámara a VHS con código de tiempo en imagen para visionar y loguear (seleccionar y anotar) con el software Avid Media Log. Esto les permitió ahorrar tiempos de digitalización ya que el visionado del material rodado se hacía fuera del sistema de edición, en un reproductor VHS con cualquier computadora disponible.

A los efectos del proceso de digitalización, debemos consignar que la productora ya contaba con un sistema interno de catalogación donde cada cassette tenía un número y un código de identificación: M para los *masters* y D para las copias de resguardo (DUB). Los mismos se trasladaban a una planilla que facilitó su localización¹⁸. Por su parte, los originales de cámara tenían el título de la producción y el número correlativo de acuerdo al orden de grabación.

Finalmente, respecto a la digitalización del archivo, podemos datar un antecedente que sirvió como experiencia previa, este fue la digitalización y remasterización de los documentales *Idea* (sobre Idea Vilariño) y *Dieste, la conciencia de la forma* (sobre el Ing. Eladio Dieste), ambos dirigidos por Mario Jacob en 1997. Esto fue en el año 2017, a partir de un premio obtenido por Daniel Márquez en el Fondo de Estímulo a la Formación y Creación Artística (FEFCA) con la beca Justino Zavala Muniz de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura (MEC). Este fondo apoyó la digitalización de estas dos realizaciones y su distribución en DVD en todos los centros MEC del país. Esta etapa previa ayudó a procesar algunos elementos de investigación aplicada a *codecs* y formatos de video y audio y criterios de preservación, pensando en un futuro lejano.

3.2 Tecnología empleada

A diferencia de otro tipo de técnicas utilizadas para la digitalización de soportes filmicos (*scanner*, *telecine*, digitalización cuadro a cuadro, entre otros), los audiovisuales en soporte magnético suelen digitalizarse a partir de su reproducción en equipos de aquella época (Vázquez y Seimanas, 2022).

En ese marco, es importante destacar que Imágenes generó un doble criterio de preservación: creó y mantuvo un archivo en condiciones de preservación adecuada y además no se desprendió de la infraestructura tecnológica. De esta forma, el equipamiento de hardware y software que se usó fue el siguiente:

- VTR Sony VP-9600P (U-matic *low-band*)
- VTR Sony BVU-950P (U-matic *high-band* y *high-band* SP)
- VTR Sony UVW-1800P (Betacam SP)
- Interface de video y audio Matrox MX02 Mini con conector PCI Express.
- Computadora Apple Macbook Pro, Apple OS X Mountain Lion (10.8.5).

18. El archivo de la productora se encuentra a resguardo en la FIC-Udelar desde el año 2023.

- Software de digitalización y edición Final Cut Pro 7
- Se trabajó con dos discos SATA de 7.200 RPM de 3 TB, conectados a una *docking station* doble y respaldando mediante el software Carbon Copy Cloner, para protegerse ante posibles fallos en los discos.
- Computadora iMac Intel Core i7, Apple OS X El Capitan (10.11.6)
- Software de edición y procesamiento de color Final Cut Pro 7
- Software de *deinterlacing*, *upscaling* y compresión FF·Works (GUI de ffmpeg)
- Software de audio Avid Pro Tools Ultimate 2018.12.0
- Interface de audio Mbox Pro
- Parlantes JBL LSR 305



Imagen 1. VTR U-Matic.

Respecto al diseño de procesamiento, remasterización y digitalización, podemos consignar que se usó el compresor de video Apple ProRes 422, un codec *visually lossless* de uso extendido y el audio se digitalizó y guardó en formato PCM19 WAV20 de 24 bits 48 kHz. Todo el material U-matic fue digitalizado en primera instancia con un grabador/reproductor Sony VO-9600P para no poner en riesgo los cassettes ni otros reproductores.

De esa manera, se comenzó a digitalizar el material U-matic *low-band*, que había sido editado en un sistema de edición no-lineal de dos VTR en el período 1986-1989. Luego se digitalizó el material U-matic *high-band* con un VTR Sony BVU 950P. Este fue el grabador/editor con el que se masterizaron todas las producciones en la etapa de edición lineal 1989-1994.

19. PCM: Pulse Code Modulation. Formato de audio digital sin compresión.

20. WAV: Waveform Audio File Format. Formato de audio digital sin compresión de datos.



Reproducir con el mismo grabador con el que se habían generado los *masters* evitó el problema de alineamiento (*azimut*) de las cabezas de video y audio en la reproducción. Finalmente, se digitalizaron todos los *masters* en Betacam SP de la etapa de edición no-lineal en Avid Media Composer (1994-2003).

3.3 Procedimientos y resultados por fase

A modo de resultados y recomendaciones, podemos asentar los siguientes criterios que se obtuvieron de esta experiencia en cada una de las fases y que pueden colaborar con la explicación del resultado final.

En términos de captura:

- Utilización de reproductores en excelentes condiciones de conservación y mantenimiento.
- Sumo cuidado en el flujo de la señal en la etapa de digitalización, tanto en video como en audio.
- Digitalización con señal de vídeo por componentes YUV21 en todos los casos. Se utilizó en todo momento un monitor de video Sony de 21" CRT conectado por componentes.
- Utilización de corrección de base de tiempos (evita problemas de inestabilidades del video). Las cintas se deslizan en el reproductor con variaciones de velocidad (*jitter*) y eso debe ser compensado en la digitalización, no es posible hacerlo luego.

En la remasterización:

- Corrección a nivel global de los niveles de video y audio.
- Ajuste de los niveles de luma y croma de la señal dentro de los valores admitidos por las normas EBU.
- Reducción de ruido de imagen en los materiales más antiguos o rodados con poca iluminación.
- Aplicación de filtros *Broadcast Safe* para "legalizar" la señal de video (llevarla a niveles permitidos por la norma).
- Ajuste de los niveles de audio dentro de valores estandarizados en LUFS22, cuestión de normalizar los niveles de producciones realizadas en diferentes momentos con diferentes equipos.
- Control final de calidad de video con el software QCTools, generando un reporte para cada archivo.

Finalmente, se exportó cada archivo para dejarlo disponible y accesible en la plataforma

21. YUV: Señal de video por componentes que requiere tres cables, Y (luminancia) y la señales diferencia de color B-Y y R-Y.

22. LUFS: Loudness Units Full Scale. Standard de unidades de medida de audio utilizado para normalización de niveles.



YouTube de la productora Imágenes²³. Se utilizó el software FF·Works para crear archivos MP4 720p, video codec H264²⁴ a 6 Mbps y audio codec AAC²⁵ a 256 Kbps. En esta etapa se realizó el desentrelazado de la señal de video ya que todas las producciones de Imágenes fueron realizadas en video entrelazado norma PAL²⁶ 720 x 576i que era el formato estándar en ese momento y el indicado para ser transmitido por la televisión. Por tanto, fue necesario adecuar esos materiales al formato progresivo que utilizan YouTube y todas las plataformas de *streaming*, en particular el 720p que fue el elegido para el acervo recuperado.

3.4 Algunos problemas y aprendizajes

En el marco del proceso hubo algunos inconvenientes que fueron solucionados. Por ejemplo, los dos TBC con que contaba Imágenes habían sido vendidos y para suplir esta carencia se conectaron las salidas de los VTR U-matic a la entrada del Betacam, utilizando este como convertidor de video compuesto a componentes y TBC. En estos equipos Betacam tienen una ventana temporal de 35 líneas de video, suficientes para el trabajo que se iba a realizar.

A su vez, se investigó para decidir el nivel de audio adecuado para que se escuchara a un volumen consistente en cualquier dispositivo de reproducción: televisión, computadora, *tablet* o teléfono inteligente. Se decidió usar -23 LUFS para los remasterizados, que es el estándar para la norma europea EBU R128 y -18 LUFS para las versiones de YouTube donde se requería más nivel para competir con los otros videos.

Inicialmente, la finalización en SD²⁷ para subir a YouTube fue 576p, por considerar que era lo más lógico partiendo de originales SD PAL. Luego se optó por 720p debido a que se descubrió que YouTube privilegia los formatos HD de 720 o superiores frente al SD: el algoritmo los muestra más frecuentemente en las sugerencias a los usuarios. Todos los materiales eran PAL, de esta forma había que lograr llegar con muy buena calidad a 720p.

En el proyecto se había pensado hacer un *backup* en LTO-6²⁸, soporte de almacenamiento de datos en cinta magnética que asegura una mayor perdurabilidad en el tiempo. Pero tiene graves problemas de retro-compatibilidad: no se podía asegurar que fueran leídas en un futuro en sus nuevas versiones. Hubiera sido necesario comprar y guardar la grabadora/lectora sin saber si se iba a poder utilizar con las futuras computadoras por compatibilidad de conectores,

23. Véase <https://www.youtube.com/@ProductoraIMAGENES> o <https://imagenes.org>.

24. H264: Códec de video de alta compresión.

25. AAC: Advanced Audio Coding. Formato de audio digital basado en un algoritmo de compresión con pérdida. Similar al MP3 pero más eficiente.

26. PAL: Phase Alternating Line. Norma de video europea utilizada en la televisión analógica de Uruguay, Argentina y Paraguay. Consta de 50 campos entrelazados, lo que resulta en 25 cuadros por segundo.

27. SD: Standard Definition. Sistema de video análogo utilizado hasta la llegada de la TV digital. Tenía dos variantes principales: NTSC (60 campos/seg., 480 líneas verticales) y PAL (50 campos/seg., 576 líneas verticales).

28. LTO: Linear Tape-Open. Es una tecnología de almacenamiento de datos en cinta magnética.

protocolos y sistemas operativos. Además, su precio es muy elevado y no había sido presupuestado, por lo que se optó por comprar un disco SATA adicional.

3.5 Cápsulas del tiempo

El proceso finalizó en una apuesta al futuro con la creación de cápsulas del tiempo. A partir de un ejemplo de BAVC (Bay Area Video Coalition)²⁹ se consideró adecuado hacer “cápsulas del tiempo” que se pudieran abrir dentro de muchos años y donde se encontrara un texto de fácil lectura describiendo todo lo que contienen los discos y la indicación de cómo leerlos: tipo, formato, sistema operativo, etc. También allí se guardaron los instaladores de los *codecs* necesarios para leer los archivos y la sugerencia de que se copien cada cierto tiempo para facilitar su acceso en el futuro. Por último, se guardaron los discos con el resultado final en cuatro recipientes plásticos herméticos, que contienen cada uno:

- Un disco SATA de 3 TB con los archivos resultado de la digitalización, los archivos remasterizados y los 720p para YouTube. También el proyecto de Final Cut en que se trabajó, la sesión de Pro Tools y todos los archivos de audio generados en los procesos de normalización.

- Un disco externo USB de 1 TB conteniendo lo mismo que los discos SATA menos los archivos digitalizados (debido a la menor capacidad de estos).

- Dos textos impresos con el listado de todos los materiales digitalizados y contenidos en los discos. El texto impreso tiene el objetivo de poder dar una referencia del contenido.

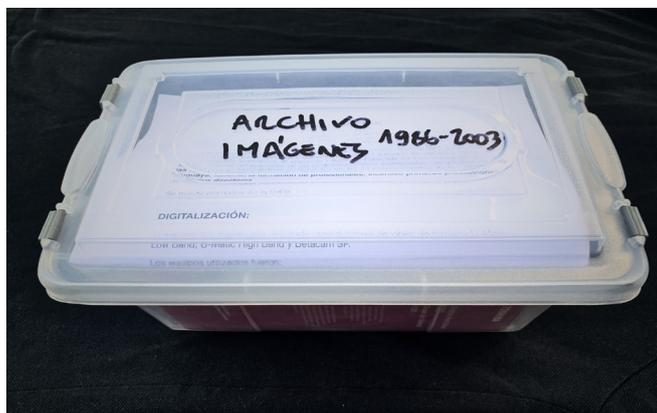


Imagen 2. Cápsula

La idea fue facilitar el acceso, pensando en alguien que pueda abrir esta “cápsula del tiempo” dentro de 50 o 100 años, cuando ya no sea sencillo leer estos discos por su tipo (SATA), sus formatos (NTFS y Mac OS Plus) y los sistemas operativos de las computadoras en ese momento.

Este proceso de rescate mediante la transferencia de la obra de Imágenes de lo analógi-

29. Véase https://youtu.be/WO1zUe_VKJA?si=8NR8K01TODhMeNoq

co a lo digital, aquí descrito y presentado por primera vez y llevado a cabo por integrantes del propio colectivo, culminó entonces con la puesta a disposición y acceso pensando en el futuro, de un conjunto de materiales de indudable valor histórico, artístico y social, que podían deteriorarse muy rápidamente por la fragilidad y poca perdurabilidad del medio físico en el cual se crearon.

4. A modo de cierre

El rescate del archivo de Imágenes no hubiera sido posible sin los cuidados de preservación desarrollados por sus integrantes, no solo en términos de la obra, sino también a partir de la conservación y cuidado de la infraestructura tecnológica utilizada. Por otro lado, tampoco hubiera sido posible sin la tenacidad de sus integrantes por desarrollar un proyecto de recuperación del material antes de que las cintas magnéticas perdieran la información. El hecho de no solo preservar la obra, sino también la tecnología de producción asociada, es un elemento que puede resultar obvio en términos de preservación pero no por ello debe dejar de ser mencionado.

La recuperación de estos materiales y su puesta a disposición en plataformas digitales, resulta particularmente interesante si se tiene en cuenta que el caso de Imágenes se ubica en un periodo importante de la historia reciente del cine uruguayo que ha sido poco explorado. Hay que tener en cuenta que este periodo, caracterizado como de transición como mencionamos al inicio del trabajo, fue seguido de un impulso del cine nacional, de inicios del siglo xxi, marcado por el auge de una continuidad productiva de largometrajes de ficción que lograron su inserción dentro del mercado cinematográfico convencional y que algunos autores denominan como *boom* o el inicio de un nuevo cine uruguayo (Radakovich et al, 2014; Ruffinelli, 2015; Rodríguez Brites, 2018; Lema Mosca, 2023).

A su vez, durante este momento histórico se gestó un incipiente apoyo a nivel de políticas públicas de fomento a la producción que fue consolidado a posteriori, así como también se fue gestando una cierta profesionalización dentro del sector, a partir de la praxis, aprovechando las nuevas tecnologías para poder desarrollar una actividad sostenida a lo largo del tiempo, con distintas generaciones de videastas y cineastas que intentaron producir en un momento de cambios sociales, económicos y culturales indudable por tratarse de un periodo de transición de la dictadura hacia la democracia.

En ese marco, el caso de Imágenes puede colaborar para entender algunos factores de impacto para la promoción audiovisual durante el período de transición y también para su posterior desarrollo. No por obvio debe ser desatendido el factor humano: los colectivos, realizadores y productores independientes desarrollaron su actividad en Uruguay, a pesar del inexistente marco institucional y de fomento, generando las condiciones necesarias para la introducción de nuevas tecnologías y favoreciendo la gestación de un incipiente apoyo a nivel de políticas públicas y no a la inversa.

Además, aspectos como la colaboración y el voluntariado, favorecieron la creación de obras que de otra forma no hubieran podido ser producidas. La solidaridad internacional



también jugó un rol relevante, contribuyendo a fortalecer las experiencias desarrolladas en la región. Sin embargo, a mediados de la década del noventa comienzan a retraerse las transferencias a países latinoamericanos en procesos de recomposición democrática, destinando su apoyo a otras regiones, lo que indujo a un debilitamiento en los modelos de producción de estos colectivos.

Del mismo modo, otros sectores de la producción audiovisual -como la producción publicitaria- parecen haber tenido un mayor impacto para el desarrollo y la profesionalización del sector de lo que parece a priori. En el caso de Imágenes, esto es visible en términos de autofinanciamiento a partir de la creación de Etcétera.

Estos elementos, aquí solamente esbozados, permiten visibilizar que el periodo de transición, se trató de un momento singular de expansión y transformación del campo audiovisual uruguayo, que quizás ayude a explicar el fortalecimiento del sector audiovisual que se produjo a posteriori. Por tanto, se hacen necesarios más estudios que lo aborden teniendo en cuenta los avances desarrollados en términos de rescate de experiencias como la de Imágenes que permiten el acceso a un material audiovisual que se encontraba -y encuentra- invisibilizado.

Referencias bibliográficas

- Aimaretti, María (2020). "Los encuentros de videastas latinoamericanxs: entre la esperanza por la coincidencia y el desencanto de la dispersión". Aimaretti, María (Editora). *Video boliviano de los '80: experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz*. Buenos Aires: Milena Caserola.
- Álvarez, Luciano (2008). "Tiempo de crecer. La industria cinematográfica en Uruguay". *Revista Dixit*, nº6 (30-34).
- Balás, Mariel (2021). *Transiciones audiovisuales en los ochenta y noventa. Los casos del Centro de Medios Audiovisuales de Uruguay y Telenálisis de Chile*. [Tesis de maestría inédita]. Universidad de la República, Montevideo. Disponible en <https://hdl.handle.net/20.500.12008/35883>
- Casas, Ricardo y Graciela Dacosta (1996). *Diez años de video uruguayo*. Montevideo: GEGA.
- Departamento de Historia del Uruguay (2008). "La crisis de la democracia neoliberal y la opción por la izquierda (1985-2005)". Frega, Ana et al (Ed.) *Historia del Uruguay en el siglo XX (1890-2005)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Dinamarca, Hernán (1990). *El Video en América Latina. Actor innovador del espacio audiovisual*. Montevideo: FCU.
- González Dambrauskas, Santiago y Federico Beltramelli (2022). "Walter Tournier y el colectivo Imágenes: animando a la intemperie". *Toma Uno*, nº10 (115-129).
- González Dambrauskas, Santiago (2020). *La producción audiovisual uruguaya no publicitaria entre los años 1985 y 2001: estudio de caso de la productora Imágenes* (Tesis de maestría inédita). Universidad de la República, Montevideo. Disponible en <https://hdl.handle.net/20.500.12008/28337>
- Konigsberg, Ira (2004). *Diccionario técnico Akal de cine*. Madrid: Akal Ediciones



- Lema Mosca, Álvaro (2023). *Los nacimientos del cine uruguayo. Una historia completa*. Montevideo: Sujetos Editores.
- Margulis, Paola (Ed.) (2020). *Transiciones de lo real. Transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay*. Buenos Aires: Librería.
- Radakovich, Rosario (coord.) (2014). *Industrias creativas innovadoras: el cine nacional de la década*. Montevideo: ICAU-CSIC-PRODIC-Udelar.
- Rodríguez Brites, Juan (2018). *Producción de largometrajes en Uruguay: un análisis desde la Teoría General del Costo* (Tesis de maestría inédita). Universidad de la República, Montevideo. Disponible en <https://mpr.ub.uni-muenchen.de/106185/>
- Ruffinelli, Jorge (2015). *Para verte mejor. El Nuevo cine uruguayo y todo lo anterior*. Montevideo: Trilce.
- Stolovich, Luis (2004). *La industria audiovisual uruguaya ¿realidad o ficción?*. Montevideo: Ideas.
- Tadeo Fuica, Beatriz y Mariel Balás (Ed.) (2016). *CEMA: archivo, video y restauración democrática*. Montevideo: FIC-ICAU-Udelar.
- Tadeo Fuica, Beatriz (2017). *Uruguayan cinema, 1960-2010: Text, materiality, archive*. Woodbridge: Támesis.
- Vázquez, Jaime e Ignacio Seimanas (2022). "Tecnologías audiovisuales *open source* para la digitalización del patrimonio histórico". Wschebor, Isabel (Coordinadora). *Los estudios audiovisuales detrás de las pantallas. Diez años del Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad de la República*. Montevideo: GEstA-LAPA-AGU-Udelar.

Santiago González-Dambrauskas

Magíster en Información y Comunicación y Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de la República (Udelar, Uruguay). Diplomado Superior en Mediación Cultural por la Universidad Nacional de las Artes (UNA, Argentina). Docente del Departamento de Medios y Lenguajes de la Facultad de Información y Comunicación (FIC-Udelar). santiago.gonzalez@fic.edu.uy

Daniel Márquez

Fue integrante de la productora Imágenes desde 1987. Cursó estudios de Ingeniería Electrónica en la Facultad de Ingeniería (Udelar, Uruguay) y fue miembro activo de la Cinemateca Uruguaya. Participó de encuentros de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) sobre preservación de films. Docente de la Licenciatura en Lenguajes y Medios Audiovisuales de la Facultad de Artes (Udelar). Profesionalmente ha participado en el sonido, edición y postproducción de buena parte del audiovisual uruguayo de las últimas décadas. daniel@imagenes.org



Federico Beltramelli

Doctor en Comunicación por la Universidad Nacional de la Plata (UNPLA, Argentina). Magíster en Ciencia Política y Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de la República (Udelar). Profesor Agregado del Departamento de Medios y Lenguajes de la Facultad de Información y Comunicación (FIC-Udelar). Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI-ANII). federico.beltramelli@fic.edu.uy

LAS RUTAS TRANSNACIONALES DEL CINE URUGUAYO

POR AGUSTINA DE ROSA Y CARMELA MARRERO CASTRO

Uruguayan cinema: transnational routes

RESUMEN:

La creciente presencia del cine uruguayo en festivales de diferentes regiones, transforma a estos eventos en un factor clave –aunque no exclusivo– para comprender cómo se encuadra la circulación, distribución y exhibición de las películas en la esfera nacional, regional y transnacional. En base a ello, este artículo se propone trazar un panorama de las rutas transnacionales que recorre el cine uruguayo con el objetivo de comprender cómo se articulan la dimensión nacional y transnacional; de qué manera los festivales internacionales inciden en las lógicas de producción local; cuáles son y qué características tienen los espacios más frecuentados por el cine uruguayo; de qué manera esa participación transnacional repercute en la visibilidad y viabilidad de los films. Para hacerlo, se estudian los proyectos cinematográficos finalizados que han recibido el Fondo de Posicionamiento Internacional de la Agencia del Cine y el Audiovisual en Uruguay (ACAU) entre los años 2008 y 2023.

Palabras clave: festivales internacionales, cine uruguayo, circulación, fondos

ABSTRACT:

The increasing attendance of Uruguayan cinema to festivals in different regions, transforms these events into a key factor –even though non exclusive– to understand how films' circulation, distribution and exhibition frames in the national, regional and transnational sphere. Therefore, this article aims to draw an overview of the Uruguayan cinema's transnational routes in order to comprehend how the national and transnational dimension articulate with each other; in what way international festivals influence local production logic; which events are most frequented by uruguayan cinema and what are their characteristics; in what way that transnational presence impacts on the films' visibility and

viability. To that end, the completed film projects which have obtained the International Positioning Fund of the Film and Audiovisual Agency in Uruguay (ACAU) between the years 2008 and 2023 are studied.

Key words: international festivals, uruguayan cinema, circulation, funding

Introducción

En el presente artículo se aborda la articulación entre la dimensión nacional y transnacional en la que se inserta la producción cinematográfica uruguaya entre 2008 y 2023 con el objetivo de identificar los itinerarios transnacionales que trazan las películas y las lógicas subyacentes en la definición de los mapas resultantes. Dada la amplitud de esta temática, y para construir un objeto de estudio abarcable, el recorte se ciñe a los films que obtuvieron el Fondo de Posicionamiento Internacional proporcionado por la Agencia del Cine y Audiovisual del Uruguay (ACAU). La primera tarea, entonces, fue recopilar los datos vinculados a este fondo y, para hacerlo, se reunieron diversos insumos que fueron sistematizados en una tabla de elaboración propia. Esta fuente habilitó el desarrollo de un análisis cuantitativo a partir del cual fue posible extraer un primer conjunto de conclusiones que fueron ampliadas y complementadas por la entrevista a una productora con larga trayectoria en el rubro: Agustina Chiarino.

El recorrido se inicia con un primer apartado en el que se realiza una sucinta cartografía para explicar cómo se organiza el circuito de festivales y cuáles son los vínculos con la cinematografía nacional. El foco es visualizar las características de un campo en expansión, que se complejizó y se volvió cada vez más competitivo y que funciona como agente legitimador de cinematografías que circulan en un circuito alternativo. Luego, el segundo apartado, se centra en las características del fondo de posicionamiento internacional y contextualiza su anclaje institucional. Para eso, se repone el desarrollo de la ACAU y los acuerdos realizados para crear una plataforma que, entre otros cometidos, busca acompañar e impulsar la visibilidad de la cinematografía uruguaya en el espacio de circulación transnacional configurado por los festivales de cine. Finalmente, en el tercer apartado se analizan los datos cuantitativos y se extraen conclusiones a partir de las variables de análisis que se desprenden de la tabla elaborada. De esta manera, fue posible reconstruir las rutas transnacionales del cine nacional atendiendo a cuáles son los países más frecuentados, cuáles son los festivales con mayor cantidad de circulación y cuáles son las categorías de los festivales en los que el cine uruguayo tiene más presencia. El artículo se cierra con un conjunto de reflexiones que también se proponen como nuevas interrogantes a partir de las cuales se podrían ampliar o generar nuevas investigaciones. En este sentido, más que un texto que concluye, este artículo se propone como un punto de partida a partir del cual trazar nuevos itinerarios.



La dimensión transnacional: los festivales de cine.

Desde la edición inaugural del Festival de Cine de Venecia en 1932 hasta la actualidad, la trama conformada por los festivales de cine se ha ampliado y complejizado hasta transformarlos en eventos fundamentales para comprender la circulación, exhibición, e incluso, producción de múltiples cinematografías. La copiosa publicación académica en torno al tema pone de manifiesto la relevancia de los festivales al momento de cartografiar el panorama global y local del cine y del audiovisual en la actualidad.¹ En el caso de la cinematografía uruguaya, el vínculo con estos eventos se incrementó y consolidó a partir del siglo XXI y es una variable ineludible para comprender la expansión y sostenibilidad del campo cinematográfico. De hecho, cuando películas como *25 Watts* (Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella, 2001), *Whisky* (Stoll y Rebella, 2004), *La Perrera* (Manuel Nieto, 2006) o *El baño del Papa* (César Charlone y Enríquez Fernández, 2007)² fueron premiadas en prestigiosos festivales internacionales, los titulares de prensa divulgaron y celebraron el triunfo y reconocimiento del cine uruguayo en el exterior visibilizando no solo las películas en cuestión sino también estos espacios transnacionales de exhibición y circulación.³ Los festivales y sus premiaciones funcionan como agentes de legitimación, pero su incidencia en las cinematografías locales no se reduce a esta función. La emergencia de herramientas nacionales de financiación para promover la inserción de películas en el espacio internacional —como el fondo de posicionamiento internacional que se aborda en este artículo— dan cuenta de la relevancia de estos espacios para impulsar el desarrollo del sector.

A partir de la década de los ochenta —cuando el circuito se volvió más competitivo—, los festivales ampliaron sus fronteras para incluir actividades industriales en sus programas y los directores de estos eventos cobraron un rol protagónico ya que entre sus objetivos se encontraba la necesidad de posicionar al festival en el mercado de cine global, en la agenda cultural nacional y en los gustos cinéfilos locales (De Valck, 2012: 34).⁴ Se añadieron actividades de financiación y distribución a los programas y se generaron alianzas con el sector industrial para promover y potenciar la producción y exhibición de películas. Por ejemplo, el fondo Hubert Bals

1. El sitio web *Film Festival Research* nuclea las diversas investigaciones en torno al tema y permite dimensionar no sólo la cantidad de producciones académicas sino también la diversidad de aristas desde las que pueden ser abordados los festivales. Disponible en: <http://www.filmfestivalresearch.org/> [Acceso: 31 de enero de 2024].

2. Estas películas obtuvieron premios como el Tiger Award y Premio MovieZone (jurado joven) en el Festival Internacional de Cine de Rotterdam (en el caso de *25 Watts* y *La Perrera*), el Premio FIPRESCI en la sección “Un Certain Regard” del Festival de Cine de Cannes (*Whisky*), el Premio del jurado en la Muestra Internacional de Cine de São Paulo y el Premio Horizontes Latinos en la 55.ª edición del Festival Internacional de Cine de San Sebastián (*El baño del Papa*).

3. A modo de ejemplo, en el libro *La crítica uruguaya ante el cine nacional (1920-2001)* editado por Mariana Amieva y Germán Silveira, hay un capítulo que repone cómo la prensa se ocupó de trazar el itinerario de *25 Watts* por diferentes festivales internacionales. Ver: Marrero Castro, Carmela *Relatos críticos sobre 25 watts: La antesala de la continuidad*.

4. Para ampliar el estudio sobre la periodización histórica de los festivales, ver: De Valck, 2007; Vallejos Vallejos, 2014; Campos, 2016; Vallejos Vallejos, 2014.



Fund (1988) del Festival Internacional de Rotterdam fue un pionero en actividades económicas destinadas, principalmente, a países en vías de desarrollo. Este fondo fue obtenido por películas uruguayas como *25 Watts*, *Whisky*, *La perrera*, *Gigante* (Adrián Biniez, 2009), *La vida útil* (Federico Veiroj, 2010), *Tanta Agua* (Leticia Jorge y Ana Guevara, 2013), *Solo* (Guillermo Rocamora, 2013) y *Chico ventana también quisiera tener un submarino* (Alex Piperno, 2013). Otra de las iniciativas que incorporaron fueron los talleres de desarrollo de proyectos y de coproducción, como el espacio CineMart (1982) también del festival de Rotterdam. Los foros de financiación o sesiones de *pitching* se concibieron con el objetivo de que los cineastas presentaran sus “proyectos en desarrollo ante un grupo de potenciales inversores que puedan entrar a coproducir el film” (Vallejo Vallejo, 2014: 31). Asimismo se incluyeron actividades promocionales como la proyección en secciones especiales o la presentación de proyectos en desarrollo y, además, se crearon las denominadas *networking*, actividades para entablar contactos profesionales.

Este breve *racconto* pone de manifiesto de qué manera los festivales han ampliado su esfera de incidencia, al tiempo que da cuenta de la complejidad y competitividad que signa al circuito de festivales internacionales. En este punto, es fundamental el rol de la Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos (FIAPF), una organización de alcance global que se propone “representar los intereses económicos, legales y regulatorios comunes a las industrias de producción cinematográfica y televisiva en todos los continentes”.⁵ Si bien en la década de los treinta, cuando se creó la federación, su objetivo era proteger los intereses de las productoras europeas, ya en 1950 se encargó de clasificar los festivales de acuerdo a los estándares de calidad que se consideraban oportunos. Actualmente, existen cuatro categorías que reúnen los festivales acreditados por la FIAPF: festivales de largometrajes competitivos (conocida como festivales “Clase A”⁶), festivales competitivos de largometrajes especializados, festivales de largometrajes no competitivos, festivales de documentales y cortometrajes. Los campos del formulario que se debe completar para acreditar un festival en la FIAPF permiten inferir los estándares de la organización para incluir eventos en sus listas. Excepto un dato que solicita la descripción del jurado, toda la información es de carácter cuantitativo y refiere, entre otros tópicos, a: la duración del festival, el número de proyecciones admitidas, el número total de películas presentadas para la última edición, cantidad de películas de fuera del país del festival, el número de estrenos mundiales e internacionales, el total del presupuesto, el tamaño de las instalaciones.⁷ El volumen del festival (desde la infraestructura hasta la cantidad de participantes), su presencia internacional (debe atraer a profesionales de la industria cinematográfica, incluyendo productores, directores, actores y

5. Cita original: “Our mandate is to represent the economic, legal and regulatory interests common to film and TV production industries in all continents”. (Traducción de las autoras). En: *FIAPF. Film Producer Worldwide*. Disponible en: <https://fiapf.org/> [Consulta: 6 de abril de 2024].

6. Si bien esta no es la denominación oficial utilizada por la FIAPF, su uso se ha extendido en el ámbito profesional para referir a los festivales internacionales competitivos acreditados por el organismo.

7. Información tomada de *International Federation of Film Producers Associations*. Disponible en: <https://fiapf.org/> [Acceso: 31 de enero de 2024].



distribuidores), así como las características del jurado son clave para definir la acreditación de la FIAPF.

A su vez, esta jerarquización de festivales impacta en las cinematografías locales ya que las películas obtienen más prestigio si son premiadas en eventos con trayectorias reconocidas y con visibilidad en el complejo entramado que conforman estos espacios. Por este motivo, es lógico que el posicionamiento internacional de las películas sea un aspecto contemplado al momento de diseñar políticas para el sector audiovisual, como lo demuestra, el fondo de posicionamiento internacional de la Agencia Nacional del Cine y Audiovisual del Uruguay.

La dimensión nacional: los fondos estatales

Los apoyos estatales han sido fundamentales para impulsar y darle sostenibilidad al sector cinematográfico y audiovisual en Uruguay. De las herramientas de financiación que ofrece la ACAU, este trabajo se centra en el fondo de posicionamiento internacional ya que está destinado a aquellos proyectos u obras finalizadas que fueron seleccionadas para participar en un evento internacional y, por lo tanto, permite trazar uno de los posibles mapas de las rutas transnacionales por las que circula el cine uruguayo.

Sin embargo, es importante comprender que el desarrollo de este sector fue paulatino y fundamental para impulsar la producción cinematográfica nacional. Las primeras herramientas de fomento aparecieron en la década de los noventa en la esfera gubernamental de la Intendencia de Montevideo y, en el año 2008, se aprobó la Ley 18.284 que dio origen al Instituto Cinematográfico y Audiovisual del Uruguay (actual ACAU).⁸ Entre los objetivos de este organismo se destacan “el fomento, incentivo y estímulo de la producción, coproducción, distribución y exhibición de obras y proyectos cinematográficos y audiovisuales”, y también, “el fomento de la formación audiovisual y la generación de condiciones para una adecuada distribución nacional”.⁹ Además, una de sus características ha sido el impulso de espacios de trabajo que reúnen al sector público y privado y combinan “mecanismos de gestión directos e indirectos, locales e internacionales”.¹⁰ Es decir, esta institución se propone como una plataforma capaz de articular redes que impulsen y le den sostenibilidad al sector audiovisual. A medida que pasaron los años, los nombres de programas, acuerdos, fondos y espacios de exhibición se multiplicaron y alcanzaron diversos ámbitos buscando cubrir las etapas del hecho cinematográfico y audiovi-

8. Es importante aclarar que, en el año 2022, se inició un proceso de transición institucional dispuesta por la Ley N° 20.075 según la cual el Instituto Nacional de Cine y Audiovisual del Uruguay (ICAU), pasó a denominarse Instituto Nacional del Cine y el Audiovisual (INCAU) y, luego, cambió su estatuto para convertirse en una Agencia del Cine y el Audiovisual del Uruguay (ACAU) que es la forma en la que se lo denomina actualmente. Disponible en: <https://icauc.mec.gub.uy/innovaportal/v/127723/3/mecweb/transicion-incau---acau?parentid=127720> [Acceso: 06 de febrero de 2024].

9. Disponibles en: <https://icauc.mec.gub.uy/innovaportal/v/4605/3/mecweb/que-es-%20icauc?breadid=null&3colid=1108> [Acceso: 02 de febrero de 2024].

10. ICAU. *Dirección de Cine y Audiovisual Nacional. Institucional*. Disponible en: <https://icauc.mec.gub.uy/innovaportal/v/4605/3/mecweb/que-es-icauc?breadid=null&3colid=1108> [Acceso: 06 de febrero de 2024].

sual. Estas alianzas han incluido a las empresas estatales públicas¹¹ y al sector privado¹² que confluyen en un escenario dinámico signado por la conformación de redes interinstitucional.

La ACAU también es la entidad encargada de gestionar el fondo de fomento¹³ que fue creado para atender las necesidades de un sector en pujante desarrollo. Los fondos se dividen en dos grandes categorías que buscan cubrir las diferentes fases de los proyectos y obras audiovisuales y cinematográficas: los concursables (que se subdividen en producción de contenidos audiovisuales, desarrollo de contenidos audiovisuales y proyectos en coproducción minoritaria) y los no concursables (constituidos por promoción del cine nacional, posicionamiento internacional de películas y proyectos y difusión de contenidos audiovisuales). El espectro que cubre ambas categorías da cuenta de la intención de acompañar el proceso de creación desde el inicio hasta el final, y como señala Ángela Viglietti,¹⁴ esto demuestra que, la ACAU comprendió la importancia de atender la estructura piramidal del proceso del cine y audiovisual (desde el guion hasta la distribución de las obras). Por ese motivo, no solo se ampliaron las ayudas económicas destinadas a las diferentes etapas sino también los formatos elegibles (como lo evidencia la inclusión de series, cortometrajes y videojuegos).¹⁵

En lo que refiere al fondo de posicionamiento internacional, este puede ser solicitado por empresas productoras o productores independientes que presenten obras finalizadas (Línea A) o proyectos (Línea B) que ya cuenten con el certificado de nacionalidad expedido por el ACAU y el aval del espacio internacional en el que participarán que, a su vez, forme parte de la lista elaborada por la ACAU¹⁶.

Es interesante observar que el fondo abarca tanto a los proyectos como a las obras finalizadas y, en este sentido, la convocatoria no se limita a la función de exhibición o circulación, sino que también contempla la multiplicidad de espacios habilitados por los festivales de cine —y otros eventos afines— para impulsar la producción audiovisual (por ejemplo, mercados, *pitching forums*, *meetings*, laboratorios, foros, *work in progress*). El apoyo otorgado por el fondo

11. En las memorias de 2009 se mencionan los convenios con empresas estatales como ANCAP, OSE y BROU. En: *Memoria Anual ICAU 2009*. Disponible en: https://icauc.mec.gub.uy/innovaportal/file/3351/1/Memoria_Anual_2009.pdf [Acceso: 06 de febrero de 2024].

12. Como la consolidación del Clúster Cinematográfico y Audiovisual concretada el 8 de noviembre de 2009 y los incentivos fiscales que exoneran del IVA a las coproducciones por considerarlas una exportación de servicios. Este tipo de medidas favoreció el aumento de rodajes en suelo nacional. En: *ICAU. Dirección de Cine y Audiovisual Nacional. Memoria Anual 2009*. Disponible en: https://icauc.mec.gub.uy/innovaportal/file/3351/1/Memoria_Anual_2009.pdf [Acceso: 06 de febrero de 2024].

13. Creado mediante la Ley 18.248 el 6 de octubre de 2008 y regulado a través del Decreto N° 473/008. Disponible en: <https://www.impo.com.uy/bases/decretos/473-2008> [Acceso: 06 de febrero de 2024].

14. Coordinadora del Fondo de Fomento Cinematográfico y Audiovisual entre los años 2014-2023. En entrevista realizada vía zoom por las autoras del artículo el día 29 de enero de 2024.

15. *Bases 2024 para el fondo Posicionamiento Internacional de películas, proyectos, videojuegos y profesionales del sector audiovisual*. Disponible en: <https://www.acau.gub.uy/innovaportal/file/146/1/posicionamiento-internacional-2024-bases-acau-1.pdf> [Acceso: 06 de febrero de 2024].

16. Ver: *Anexo "Posicionamiento Internacional 2024"- Lista de eventos elegibles*. Disponible en: <https://www.acau.gub.uy/innovaportal/file/146/1/anexo-posicionamiento-internacional-2024-eventos.pdf> [Acceso: 06 de febrero de 2024].



de posicionamiento internacional consiste en “un aporte económico destinado en forma exclusiva a cofinanciar, junto al beneficiario, la participación en eventos listados en el Anexo”.¹⁷ El monto a otorgar se desprende del cálculo realizado por un simulador automático que contempla diversas variables —como el evento en el que se participará— y tiene como objetivo cubrir un porcentaje de los gastos de pasajes, alojamiento, viáticos, producción de material promocional y otros costos como subtítulos, traducciones, envíos, entre otros. Además, un mismo proyecto u obra finalizada está habilitada para postular hasta tres veces y, en el caso de haber recibido otros fondos públicos nacionales de desarrollo (Programa Uruguay Audiovisual, Fondo de Fomento o Ibermedia) “podrá acceder a un apoyo extra para su participación en un mercado sin haber sido seleccionado, para lo cual deberá justificar la elección del evento con relación al proyecto premiado, lo que quedará sujeto a aprobación de la ACAU”.¹⁸ Al facilitar el acceso a eventos internacionales de obras que ya obtuvieron fondos públicos, la ACAU evidencia su intención de promover la sostenibilidad del sector y la importancia del reconocimiento de eventos internacionales en tanto espacios que legitiman, al tiempo que buscan obras ya legitimadas ya que, como señala Viglietti, “los fondos públicos, cuando son concursables, también otorgan prestigio ya que los proyectos y obras pasan el fallo de un jurado”.

Finalmente, es interesante observar que la lista de eventos internacionales elaborada por la ACAU implica un ordenamiento en cuatro categorías: Clase A, Clase B, Clase C y Clase D. Si bien es evidente que esta clasificación tuvo en cuenta parámetros como los establecidos por la FIAPF (mencionados en el apartado anterior), lo cierto es que su elaboración también contempla otras variables como “el [listado] histórico realizado por el INCAU/ICAU que fue construido en coordinación con ASOPROD y [...] también el impacto o vínculo con Uruguay de algunos países, eventos o festivales”.¹⁹ La jerarquización de los festivales no solo se vincula con cuestiones operativas, como el monto que se le asigna a la obra/proyecto que se postuló al fondo de posicionamiento internacional, sino que también impacta en otros aspectos, como el estatus que adquiere la obra al circular en festivales más prestigiosos (en este caso, los Clase A). Sin embargo, la ecuación no siempre es lineal ya que, como se desarrolla en el siguiente apartado, los productores de los films contemplan diversas variables para diseñar el itinerario de acuerdo a las particularidades de cada obra.

Trazado y análisis de las rutas transnacionales

En este apartado se pretende, en función del marco teórico anteriormente expuesto y de los nuevos datos sistematizados a partir de distintas fuentes, delimitar el mapa de circu-

17. Ver. *Bases de posicionamiento internacional de proyectos, películas, videojuegos y profesionales del sector audiovisual*, p. 4. Disponible en: <https://www.acau.gub.uy/innovaportal/file/146/1/posicionamiento-internacional-2024-bases-acau-1.pdf> [Acceso: 06 de febrero de 2024].

18. Ver: *Bases de posicionamiento internacional de proyectos, películas, videojuegos y profesionales del sector audiovisual*, p. 4. Disponible en: <https://www.acau.gub.uy/innovaportal/file/146/1/posicionamiento-internacional-2024-bases-acau-1.pdf> [Acceso: 06 de febrero de 2024].

19. Explicación ofrecida vía email por Valentina Prego, secretaria ejecutiva de la ACAU (8 de abril de 2024).

lación del cine de ficción uruguayo en el circuito transnacional. Para dicho fin, se han definido variables de carácter cuantitativo y cualitativo que permiten analizar estas rutas y dar cuenta de otros aspectos de la distribución internacional que han calado en las lógicas de producción locales, entendiendo que los festivales son una referencia elemental al momento de cartografiar el panorama global y local del cine en la actualidad.

Se utilizaron, principalmente, dos fuentes. La primera, una tabla de datos de la autoría de quienes escriben, elaborada a partir de diversas bases de datos e información proporcionada directamente por ACAU.²⁰ Este documento reúne los apoyos otorgados por el Fondo de Posicionamiento Internacional de la ACAU desde el año 2008 hasta el 2023 a largometrajes finalizados y su posterior circulación a partir de dicho apoyo. Se especifica, además, cada festival con su categoría y país en el que se lleva a cabo, la edición del festival en la que se proyectó el film (en los casos en los que se dispuso del dato), sumado a especificaciones del film en sí mismo: año de estreno, casa productora, productor/a, director/a, países productores y género (distinguiendo a grandes rasgos entre ficción -especificando los casos de ficción animada- y documental). Es decir que, si bien el fondo, como ya se ha especificado, también contempla otros productos, como videojuegos, cortometrajes e incluso proyectos en curso, la tabla se ciñe a los apoyos otorgados a largometrajes finalizados para su circulación por festivales internacionales. Aún más, al momento de hacer el análisis, se omiten los films documentales dado que, pese a que resultaba interesante contemplarlos para la elaboración de la tabla por ser también largometrajes finalizados, se entiende que su circulación posee características específicas que exceden a las posibilidades de este artículo. Es decir que, si bien los largometrajes documentales finalizados también figuran en la tabla adjunta, no serán considerados en este apartado y, por tanto, no formarán parte de los datos (cuantitativos y cualitativos) arrojados ni de las conclusiones.

La segunda fuente, utilizada de forma complementaria a la anterior, fue la entrevista realizada a Agustina Chiarino²¹, productora de varios films apuntados en la tabla: *Hiroshima* (Pablo Stoll, 2009), *Gigante* (Adrián Biniez, 2009), *Tanta agua* (Ana Guevara y Leticia Jorge, 2013), *El 5 de Talleres* (Adrián Biniez, 2014), *Mi amiga del parque* (Ana Katz, 2015), *Las olas* (Adrián Biniez, 2017), *Benzinho* (Gustavo Pizzi, 2018) y *Alelí* (Leticia Jorge, 2019). De este modo, reúne un total de ocho películas finalizadas que han obtenido el apoyo del Fondo de Posicionamiento Internacional de la ACAU, sumando un total de veintidós circulaciones²² por festivales a lo largo de diez años y accediendo a circuitos de todas las categorías y a los festivales más frecuentados por el cine de ficción uruguayo. Fue esta amplia trayectoria y su representatividad de las rutas internacionales del cine nacional las que fundamentaron la elección de la entrevistada.

20. Base de datos – Películas uruguayas que obtuvieron el fondo de posicionamiento internacional ACAU:

21. Entrevista realizada por las autoras a Agustina Chiarino vía WhatsApp el día 18 de abril de 2024.

22. El término “circulaciones” será utilizado de forma reiterada a lo largo del análisis para hacer referencia a las apariciones de películas en festivales, indistintamente de si se trata de películas diferentes o no (salvo en los casos que resulte pertinente para lo cual se harán las aclaraciones correspondientes) en tanto una misma película puede tener más de una circulación.



Antes que todo, resulta fundamental presentar el panorama global que arroja la tabla para conocer la totalidad de los datos sobre los que se está trabajando. El número total de películas de ficción uruguayas finalizadas que han recibido el apoyo del fondo de posicionamiento internacional de la ACAU equivale a sesenta y ocho obras de ficción (dos de ellas animadas) que, en conjunto, suman ciento treinta y una circulaciones a través de cincuenta y cuatro festivales. Cabe señalar que esta relación entre cantidad de películas únicas y cantidad de circulaciones no es proporcional: hay películas que han participado en un único festival mientras que otras (más de la mitad del total) han tenido presencia en más de un festival, llegando una misma película a estar en hasta siete festivales. Considerando la frecuentación de las distintas películas en estos festivales, se puede trazar un primer mapa correspondiente a los países más visitados.²³ Contabilizando las circulaciones, entonces, los países desde más hasta menos frecuentados figuran en el siguiente orden: España, con veintisiete circulaciones a través de seis festivales; Estados Unidos, con veinticinco circulaciones en doce festivales; Canadá, con once circulaciones en dos festivales; Francia, con catorce circulaciones en cinco festivales; Alemania, con once circulaciones en dos festivales; Cuba y Brasil, ambos con ocho circulaciones, el primero en dos festivales y el segundo en cinco; Argentina, con seis circulaciones en dos festivales; Suiza, con cinco circulaciones en dos festivales; y, por último, Países Bajos, con cuatro circulaciones en un festival.

De los datos enumerados, atañe resaltar tres observaciones. La primera, es la preponderancia del continente europeo y norteamericano en el listado, al punto de dejar relegados entre los últimos puestos a los dos países vecinos, Brasil y Argentina. La segunda, es que no existe relación entre la cantidad de películas uruguayas que figuran en un país y la cantidad de festivales a través de los cuales circulan dentro de ese territorio. Y, la tercera, es el gran salto cuantitativo entre España y Estados Unidos (que figuran en el primer y segundo puesto respectivamente) y Canadá (que figura en el tercero) y los países que le siguen. En el caso de España, constituye un primer indicio de cercanías culturales e idiomáticas y de compromisos internacionales, como el Programa Ibermedia, que podrían estar incidiendo tanto en la decisión de la postulación por parte de las producciones locales como en las de recepción por parte de los festivales. Para ese estudio se necesitaría disponer de los datos de las postulaciones de películas nacionales que no resultaron, compararlos con las postulaciones de otros países, entrevistas enfocadas en este aspecto, algo que, evidentemente, excede a los objetivos de este artículo. En el caso de Estados Unidos, probablemente debería recurrirse a otras explicaciones, ligadas a la larga trayectoria histórica de sus festivales y su posicionamiento a nivel de competitividad entre festivales más que a cercanías culturales o acuerdos, pero en este caso también se requeriría de otros datos para dar una explicación más precisa. De todos modos, pese a lo insuficientes que resultan los datos disponibles para sacar mayores conclusiones (y al desvío que implicaría para los objeti-

23. Para el listado que continúa, se han valorado desde los países con mayor presencia hasta los que cuentan con un mínimo de cuatro circulaciones, límite decidido a partir de la observación de la tabla en la que se registran países con apenas una, dos o tres circulaciones, casos que no ingresan a la categoría de "más visitados".



vos de esta investigación), sí ponen de manifiesto una presencia desproporcionada en estos dos países con respecto al resto de los que también figuran entre los más visitados, algo que merecía ser, al menos, señalado.

Otro trazado de rutas surge de la valoración de las categorías de los festivales por los que circula el cine uruguayo de ficción.²⁴ Se considera pertinente la contemplación de esta variable para el análisis debido a que las categorías, en cierta medida, dan cuenta de un panorama global de competitividad entre festivales que se traduce, en parte, en un determinado abordaje local del circuito transnacional de festivales. Esto a pesar de que, más adelante, se pondrá en cuestión en qué medida las decisiones de las producciones nacionales de presentarse a uno u otro festival se rigen por dicha jerarquización. No obstante, de momento resulta interesante mapear los datos numéricos que arroja la tabla. De las ciento treinta y una circulaciones que figuran en la tabla, cuarenta y dos han sido en festivales Clase A. Es decir que las películas uruguayas de ficción que han obtenido este fondo han circulado mayoritariamente por festivales de dicha categoría, destacando en primer lugar el Festival de San Sebastián, con quince circulaciones, y siguiendo el Toronto International Film Festival (antes Contemporary World Cinema) con diez, el Berlinale con nueve y el Festival de Cannes con cinco. De esta manera, se observa una continuidad con los países más frecuentados mencionados anteriormente. No obstante, cabe remarcar que hay un festival Clase C que cuenta con siete circulaciones, que es el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana.

Un elemento interesante que surge de la observación de las circulaciones por las distintas categorías de festivales, es que a los que se apunta dentro de la primera categoría son más específicos, registrándose en la tabla un total de seis festivales Clase A, todos ellos con un mínimo de dos films uruguayos, mientras que, en el otro extremo, se contabilizan un total de veintiocho festivales Clase D, varios de ellos con casos de circulación aislados, es decir, festivales en los que sólo hubo un proyecto uruguayo a lo largo de todos estos años. A partir de la investigación de los distintos festivales, se concluye que en las categorías más bajas aparecen más festivales especializados, es decir, festivales que apuntan a un contenido específico. Tal es el caso, por mencionar un ejemplo, del Fantastic Fest, un festival Clase D de Estados Unidos en el que se proyectan films del género fantástico (horror, ciencia ficción, acción y fantástico en general) y que registra sólo dos películas uruguayas que, cabe señalar, no ingresaron a ningún festival Clase A. Pese a que hay algunos festivales Clase D que no cumplen con estas características y, por el contrario, son más genéricos, como el Chicago Latino Film Festival, con cinco circulaciones, y el Festival Internacional de Río de Janeiro y el Miami Film Festival, con tres circulaciones respectivamente, la mayoría parece enfocarse en contenidos más específicos. Es esperable, entonces, que existan menos películas uruguayas circulando en estos circuitos puesto que el ingreso a esos eventos especializados responde a búsquedas más concretas para cierto tipo de films, tanto por parte de los festivales como por parte de las producciones. Esta apreciación es pertinente en tanto no

24. Cabe señalar que para el análisis se considera la última jerarquización propuesta por la ACAU (actualizada y anexada cada año en las convocatorias): Clases A, B, C y D.



sería deseable ni acertado caer en explicaciones regidas por una lógica de que ante el no ingreso a la categoría A se comienza a recurrir a las categorías inferiores. En otras palabras, el contraste entre la concentración que se evidencia en los festivales Clase A y lo dispersos que aparecen en la Clase D, no significa que todas las películas se presenten a todos los festivales Clase A, que hacen búsquedas más genéricas (aunque, como se ahondará a la brevedad, tengan su perfil) y, ante la falta de éxito, recurran como segunda, tercera o cuarta opción a las categorías inferiores, sino que, simplemente, responden a búsquedas distintas para películas diferentes.

En línea con este razonamiento, algo interesante que señala Agustina Chiarino es que hay una visión general en el espectro local de cierto reparo frente a quien, desde el lugar de producción, llegase a presentar todos los proyectos finalizados en los que trabaja a los mismos festivales, en tanto se interpreta como una falta de dedicación y/o entendimiento de las particularidades de cada film. En tal sentido, explica que, si bien hay que “conocer el perfil y la línea editorial que todos tienen (los festivales, los mercados)”, hay que “buscarle el espacio a cada uno” para que desarrollen su máximo potencial sin competir entre sí, una forma de trabajo que, en su caso, se ve claramente reflejado en la tabla en tanto no tiene más de un largometraje exhibido en el mismo festival en el mismo año. Chiarino añade, además, al explicar esta necesidad de conocer el perfil de cada festival, que “hay una declaración que [los festivales] tienen de los intereses que a veces es un poco vaga”, lo cual dificulta la investigación por parte de los productores y las productoras, sobre todo en los casos de los festivales más amplios (es decir, los no especializados). De hecho, las descripciones brindadas en sus sitios web por parte de los tres festivales más frecuentados por el cine uruguayo de ficción (Festival de San Sebastián, Toronto International Film Festival y Berlinale) no señalan nada específico en cuanto a lo buscado, más que ciertos requisitos técnicos mínimos y consideraciones de duración para determinar si presentar el film como largometraje, medimetraje o cortometraje.²⁵ Esto deriva en la necesidad de un trabajo más minucioso; como propone Chiarino, se requiere “mirar y (...) analizar los proyectos que han estado, los países, el tamaño de las producciones, qué es lo que tienen en cuenta, las temáticas”, para, de esta forma, determinar qué festival es más idóneo para un film. Por supuesto que este trabajo de investigación y perfilamiento de los proyectos no garantiza el ingreso a los festivales en tanto son estos quienes definen finalmente qué películas se aceptan, decisión en la que pesarán diversos factores que responden a sus propios intereses. No obstante, Chiarino hace un matiz al respecto al señalar que “en este momento, más que el presupuesto y el valor de producción, tiene más que ver con el *cast*, a veces, o con el director que hay atrás”. Este punto es destacable no sólo porque da cuenta de una lógica del cine independiente y su distribución que excede lo netamente económico, sino también debido a que, en relación a los intereses de los festivales, aparece el factor de lo que al festival lo posiciona y legitima, que es, precisamente, el valor de las películas que por allí circulan. Es decir que así como una película con su respectiva casa productora, director o directora y elenco se consolida a partir de su

25. Disponibles en: <https://www.sansebastianfestival.com/es/>, <https://www.tiff.net/> y <https://www.berlinale.de/en/home.html> [Acceso: 19 de abril de 2024]



participación en festivales, estos, incluso aunque en un distinto grado, también dependen de la presencia de películas prestigiosas para su propia consolidación.

En referencia a la cuestión del prestigio, cabe apuntar que las casas productoras también se consolidan a partir de la participación en festivales. No es casual la reiterada presencia de algunas de ellas en la tabla de datos en contraste con la escasa aparición de casos aislados (algo que no se muestra de la misma manera en el caso de los largometrajes documentales finalizados y que justifica, en parte, el recorte del objeto de estudio en tanto es uno de los aspectos en los que su circulación se comporta de modo diferente). De hecho, no es posible arrojar un número exacto de cantidad de productoras únicas involucradas en la tabla debido a que algunas han cambiado sus nombres a lo largo de los años. Si bien el nombre también se consolida, hay una experiencia adquirida que se traslada más allá del mismo y de la modificación de algún actor involucrado, y por ello resulta impreciso referirse a productoras únicas cuando se visualizan estas continuidades. Chiarino confirma a este respecto que en la consolidación de Control Z (con ocho circulaciones en la tabla) y Mutante Cine (con catorce circulaciones y que representa una continuación de la anterior —transición que se dio entre los años 2012 y 2014—) efectivamente repercutió la participación en festivales internacionales, no sólo al aumentar las posibilidades de visibilidad y de mercado de las películas (algo en lo que se profundizará más adelante) sino también al sentar las bases para futuros proyectos al generarse contactos para posibles coproducciones, además de las instancias de formación en producción que se ofrecen para los proyectos en curso.

Retomando y profundizando un poco más en lo referente a las clases de los festivales, Chiarino señala en la entrevista que, si bien la categoría es importante en tanto “te da una suerte de prestigio”, pertenecer a una determinada categoría, en definitiva, “no es más que cumplir ciertas características”. En consecuencia, hay festivales que no son Clase A y que, sin embargo, son más fructíferos e interesantes a nivel de mercado, e incluso algunos son más prestigiosos. Chiarino pone como ejemplo el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata (Clase A y del cual encontramos cuatro circulaciones en la tabla) en relación con el Sundance International Film Festival (Clase B, con tres circulaciones), y arguye que, pese a que el primero es una buena alternativa para estrenar en América Latina, “no tiene el peso” del segundo. Resulta interesante, entonces, rescatar que el prestigio simbólico es indudablemente importante desde el punto de vista de las producciones locales. Con todo, éste no siempre coincide con la tabla de clases proporcionada por ACAU y, como resultado, los productores y productoras trazan los planes de circulación y distribución de sus películas de acuerdo a las características de los proyectos y festivales que observan a partir de sus propias investigaciones y experiencias, más allá de la jerarquización preestablecida.

En este sentido, sería apropiado indicar que la lógica de producción local se ha amoldado a los patrones que impone el circuito de los festivales internacionales. Es así que los planes de circulación y distribución internacional se trazan desde una etapa temprana del proyecto. Chiarino destaca puntualmente como ese momento clave para comenzar el diseño del plan la fijación de una fecha de finalización de la película. Es a partir de entonces que puede determi-



nar si considerará los festivales del primer o segundo semestre como parte de su estrategia, aunque en caso de que un film sea idóneo para un festival para el que faltan muchos meses (ya sea en ese mismo año o al siguiente), cuando dispone de contactos, lo envía con anticipación. Sin lugar a dudas, esta es una estrategia de producción que no necesariamente adoptan todos los productores y productoras de largometrajes de ficción del país. Sin embargo, da cuenta de una sistematización del proceso e incorporación de la distribución y la lógica de los festivales internacionales como una parte más del plan de producción y, en consecuencia, del presupuesto, algo respecto de lo cual, apunta Chiarino, se advierte un cambio desde el 2008 al presente.

Si se considera, entonces, el gran trabajo que hay en torno a esto, cabría buscar qué motivaciones existen para la postulación a festivales además del prestigio, con todo lo que ello conlleva. Y, a grandes rasgos, pueden encontrarse dos motivaciones: las oportunidades de mercado, por una parte, y la visibilidad, por otra. En cuanto a lo primero, Chiarino explica que durante la etapa de desarrollo los proyectos están en un momento “frágil” y que, en consecuencia, cuando se obtiene un apoyo económico no se destina a su posible circulación en festivales, sino que se prioriza fortalecer los cimientos de un proyecto que, de lo contrario, podría nunca llegar a concretarse. Pero cuando el apoyo está dado específicamente para el posicionamiento internacional “las cosas cambian”. Estos cambios, pueden agruparse en tres aspectos principales. El primero, es que la existencia de un fondo destinado únicamente al posicionamiento internacional promueve la postulación a festivales dado que existe un dinero destinado a eso y que depende de su aceptación en festivales para que sea finalmente otorgado. El segundo, es que la existencia de dicho fondo incide en las formas de trabajo de las producciones nacionales, desde el plan de producción (con su correspondiente calendarización) hasta el presupuesto. Y el tercero y más importante, es que, en relación con los puntos anteriores, la importancia de este fondo es tal que incluso desde la génesis del proyecto, cuando su propia realización aún no está garantizada, ya se está contemplando la presentación al fondo y a festivales. Todos estos factores hacen que los festivales se conviertan, en palabras de Chiarino, en “una recuperación económica, porque no es enorme, pero hay”.

Cabría cuestionar si lo determinante que resulta el fondo de la ACAU para que las producciones locales consideren el factor de la circulación desde tan temprano, convierte a esta forma de concepción de un proyecto cinematográfico en una particularidad uruguaya, sobre todo considerando que, como enfatiza Chiarino, en otros países no existen fondos destinados específicamente al posicionamiento internacional. Si bien esta afirmación requeriría mayor investigación, de momento permite pensar brevemente si existe una relación entre el hecho de que una película sea coproducida por más de un país o no y su participación en festivales. Chiarino, justamente, opina que el carácter de coproducción no ayuda en la distribución internacional por sí misma, más que por los conocimientos que esos otros países puedan tener de sus propios mercados y por otros vínculos regionales que en ocasiones abren puertas. Sin embargo, la tabla parecería indicar lo contrario: de las ciento treinta y una circulaciones, sólo veintitrés son producciones cien por ciento uruguayas, de las cuales catorce son películas únicas. Pero para sacar conclusiones en este sentido debería disponerse de la totalidad de películas pro-

ducidas en el país más allá de la obtención del fondo para poder evaluar si verdaderamente hay mayores posibilidades de circulación internacional en la medida en la que hay más países involucrados en la producción. Como un último apunte a este respecto, llama la atención que el país coproductor que más se repite es Argentina, siendo veintiocho circulaciones (dieciséis películas) coproducciones exclusivamente entre Uruguay y Argentina y cuarenta y ocho circulaciones (diecisiete películas) coproducciones de estos dos en conjunto con otro u otros países. Tal vez no es algo llamativo en una primera instancia si se considera la cercanía geográfica y cultural y la gran movilidad que hay entre un país y otro, pero eso cambia si se recuerda que Argentina es apenas el séptimo país más visitado por el cine uruguayo, puesto que comparte con Brasil.

En lo que refiere a la visibilidad, como ya se ha adelantado en distintos apartados e incluso en el actual, esto es algo fundamental que los festivales internacionales le brindan a los films nacionales. Chiarino señala que la distribución local es importante y que, de hecho, existe también un plan de distribución interna, considerando que el público uruguayo no necesariamente “está tan enterado de lo que pasa con la película afuera” y es, en consecuencia, la forma de llegar también a él. No obstante, “las películas si sólo tienen distribución local es muy muy difícil”; en otras palabras, resulta insuficiente. De manera que los festivales internacionales son los lugares en los que los films uruguayos pueden alcanzar a la mayor cantidad de público posible, considerando, además, afirma Chiarino, que “son los lugares donde se pueden encontrar esas películas” que no suelen proyectarse en salas comerciales. Se llega de este modo al público de festivales, al que Chiarino define como una audiencia “más de nicho”. Y, a su vez, ese público no está integrado únicamente por estos espectadores tipo de cine independiente, sino también por la prensa y por distribuidores, factores clave para la distribución y visibilidad del film. A esto añade las oportunidades de generar contactos, tanto en las proyecciones como en las instancias de formación (incluyendo las destinadas a proyectos en curso), lo cual aumenta las posibilidades de conseguir coproducciones para las siguientes películas. Esto, a su vez, incrementado aún más por la presencia de una misma casa productora en varias ediciones de un mismo festival con distintas películas y/o en varios festivales dado que la visibilidad también es para la productora, el director o directora y el *cast*, aspectos que ya se han señalado como elementales al momento de ingresar a un festival.

En lo que respecta a la visibilidad, algo que no se puede dejar de mencionar es que el pasaje por festivales no sólo aumenta la visibilidad de los films sino que, además, permite medir su alcance. En la entrevista se le consultó a Chiarino puntualmente por *Alelí*, una de las películas que produjo y que obtuvo el apoyo del fondo de posicionamiento del ACAU, pudiendo participar como proyecto finalizado por distintos festivales: Toronto International Film Festival, Festival Internacional de Río de Janeiro, Festival de Biarritz y Chicago International Film Festival. También tuvo la posibilidad de comenzar a integrar el circuito de festivales a través del mismo fondo cuando aún era un proyecto en curso, así como de acceder a otros festivales como película finalizada más allá de este apoyo. Además de su presencia en algunos de los festivales más frecuentados por el cine uruguayo, la película posee también otras características que la hacen de cierto modo representativa del cine nacional de ficción, como el ser una coproducción con



Argentina y que la casa productora uruguaya sea Mutante Cine (que, como se ha apuntado, se repite bastante a lo largo del listado). Sin embargo, también tiene algunas particularidades que la hacen un caso especial, como haber sido propuesta por Uruguay como candidata al Oscar a la mejor película internacional para la edición 2021 y ser el segundo largometraje de Leticia Jorge luego de *Tanta Agua*, película que también produjo Agustina Chiarino, por lo que había otro nivel de experiencia. Pero, el punto excepcional más interesante en torno a la visibilidad es que se estrenó en Netflix el mismo año de su estreno internacional. En principio, la circulación por *streaming* en esta plataforma puede inducir a afirmar que el film fue recepcionado por una audiencia más amplia pero, como afirma Chiarino, “en la plataforma uno tampoco sabe cuántos minutos la ve, en qué ven, hasta cuándo la ven”. Esto no quita que, como considera la entrevistada, los festivales y las plataformas pueden complementarse y apoyarse, sobre todo en contextos en los que, como en este caso, a causa de la pandemia varios festivales se suspendieron o fueron online.

En síntesis, el análisis de estas fuentes asevera el carácter legitimador de los festivales internacionales de cine para las cinematografías locales, en tanto no sólo hay una política pública específica que responde a esta importancia, sino que, además, gran parte de las tareas de producción se guían por y se orientan hacia la circulación de los films uruguayos por festivales internacionales. Se reafirma, entonces, la visión local de los festivales como fuente de legitimación, así como de oportunidades de visibilidad y mercado, algo que impregna fuertemente las lógicas de producción nacional.

Conclusiones

A lo largo del artículo se evidencian las múltiples dimensiones que atraviesan a las interrogantes de las que se parte en este estudio. Recuérdese que, a grandes rasgos, se buscaba conocer los espacios más frecuentados por el cine uruguayo y su incidencia en las lógicas de producción local y en la visibilidad y viabilidad de los films. En consecuencia, resulta complejo dar cuenta de todas las características de la circulación, distribución y exhibición de las películas de ficción uruguayas en la esfera nacional, regional y transnacional. Sin embargo, el recorrido del análisis también confirma que, efectivamente, un panorama de las rutas transnacionales que recorre el cine uruguayo trazado a partir de los festivales internacionales y, más específicamente, de los que ha participado con el apoyo del Fondo de Posicionamiento Internacional de la ACAU, es una metodología acertada para comprender al menos los principios básicos de la articulación que se da entre la dimensión nacional y transnacional. En este sentido, se ha llegado a cuatro conclusiones principales.

En primer lugar, al delimitar la dimensión transnacional y nacional en las que se insertan las películas fue patente la existencia de una influencia recíproca entre el circuito de festivales y las cinematografías locales, aunque, claramente, el nivel de incidencia no es proporcional. Por ejemplo, las categorías que jerarquizan a los festivales internacionales impactan en los cines locales porque la circulación en un festival Clase A le otorga reconocimiento y legitimidad al film o las película de género buscan festivales especializados en los que tienen más chances de



ser aceptadas. Por su parte, y aunque en menor medida, el prestigio de las obras que circulan por estos eventos internacionales también repercute en el posicionamiento del festival ya que, al convocar directores o películas con actores reconocidos, el evento suma un reconocimiento simbólico que le permite destacarse en el complejo y competitivo circuito formado por los festivales de cine.

En segundo lugar, la interrelación entre estas dimensiones también se evidencia en cómo impactan los festivales en el desarrollo local del sector audiovisual. La búsqueda de posicionamiento internacional del cine uruguayo no responde sólo a los intereses individuales o privados de las productoras de cine. Por el contrario, en este artículo se tomó como criterio para recortar el objeto de estudio el fondo de posicionamiento internacional otorgado por una institución pública encargada de regular el sector cinematográfico y audiovisual. Es fundamental destacar la existencia de políticas públicas que se ocupan de impulsar la producción cinematográfica local y darle visibilidad a escala internacional. En el presente estudio se han abordado algunas aristas de este tema, pero sin duda es un aspecto que amerita un estudio más profundo en el que se evalúen, por ejemplo: ¿qué gastos del total cubre el fondo?; en el caso de requerir más financiación, ¿de qué manera se obtiene?; además de los insumos económicos, ¿qué otras necesidades tienen los profesionales del sector para insertarse en estos espacios de circulación global?

En tercer lugar, en lo que refiere a los países más visitados el estudio demostró que los itinerarios privilegian el continente europeo y norteamericano, un dato esperable si se considera que estas regiones concentran festivales con larga trayectoria histórica y posicionamiento destacado. Otro dato esperable fue que España figurase como un destino privilegiado para el cine nacional. Como se menciona en el artículo, probablemente esta cercanía responda a cuestiones vinculadas al idioma, la cultura, la historia y, también, a acuerdos institucionales como Ibermedia. Sin embargo, al contemplar los festivales más frecuentados, es interesante observar la aparición reiterada del Festival Internacional de la Habana que figura como uno de los festivales más frecuentados por el cine nacional y como el único Clase C y de la región dentro de ese listado. Esta particularidad plantea una serie de interrogantes que, eventualmente, podrían constituir una nueva línea de investigación para profundizar el vínculo entre el festival cubano y la cinematografía uruguaya, a saber: ¿qué lazos (educativos/formativos, idiomáticos, culturales, políticos) estrechan esta relación? ¿Se fundamentan en vínculos históricos entre ambos países y sus cinematografías o se circunscriben a las características específicas de este evento y su lugar en el circuito de festivales de América Latina? ¿Qué impacto tiene en las películas uruguayas su pasaje por este festival?

Finalmente, el análisis cuantitativo de la tabla y la entrevista a Agustina Chiarino también habilitaron una reflexión sobre cómo se define el festival al cual se postulará un proyecto terminado. En este sentido, se destaca el hecho de que lo ideal es que cada obra busque el espacio en el que tendrá mejor aceptación y que le otorgará más rédito —en términos de recuperación económica y de visibilidad—. Como se evidenció, esto implica un trabajo de investigación previo por parte de los productores que en muchos casos —como el de la entrevistada— deviene



de un saber acumulado por la experiencia en el oficio. Sin embargo, frente a la complejidad del panorama que arroja la información aquí reunida, emergen nuevas inquietudes como, por ejemplo: ¿cuánto ayudaría a los profesionales del sector —principalmente a aquellos que inician su carrera— contar con una cartografía de las lógicas que rigen la circulación de los films uruguayos en los festivales, como el hecho de que es importante buscar el espacio de acuerdo a las características del proyecto que se postulará? ¿Qué tan viable es trazar este mapa? ¿En qué medida potenciaría y haría más eficiente la postulación y presencia del cine uruguayo en estos espacios? ¿Qué instituciones o actores sociales podrían hacerlo? De hecho, es evidente que esta información existe en la esfera privada de los productores que cuentan con experiencia en el rubro y es probable que algunas empresas con mayor trayectoria la hayan sistematizado (es significativo cómo en la tabla se reiteran los nombres de ciertas casas productoras). Por eso, la inquietud que se plantea es cuánto y de qué manera podría beneficiar al sector que la información sobre cómo trazar el plan de circulación transnacional sea un insumo abierto brindado desde la institución pública encargada de impulsar el desarrollo del cine y audiovisual nacional.

En resumen, las reflexiones e interrogantes aquí reunidas se postulan como disparadores que buscan generar nuevos diálogos e inquietudes en torno al tema abordado. Pese a que podrían trazarse múltiples mapas de las rutas que recorre el cine uruguayo, esta aproximación se propone como una cartografía incipiente que permite organizar y comprender ciertos aspectos de las lógicas que atraviesan al cine nacional cuando se lo inserta en espacios circulación, distribución y exhibición transnacional. En otras palabras, las conclusiones se presentan como una puerta de entrada al tema para futuros análisis.

Bibliografía

- Campos, Minerva (2016). *Construcción y legitimación de los cines (trans)nacionales en el circuito internacional de festivales. El caso de América Latina*. Tesis doctoral.
- De Valck, Marie (2007). *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- De Valck, Marie (2012). Finding Audiences for Films: Programming in Historical Perspective. En Jeffrey Ruoff (ed.), *Coming Soon to a Festival Near You: Programming Film Festivals*. St Andrews: St Andrews Film Studies, pp. 25-40.
- Marrero Castro, Carmela (2021). "Relatos críticos sobre *25 watts*: La antesala de la continuidad". Mariana Amieva y Germán Silveira (editores) *La crítica uruguaya ante el cine nacional (1920-2001)*. Montevideo: Yaugurú.
- Vallejo Vallejo, Aída, (2014). Festivales Cinematográficos. En: *Secuencias Revista de Historia del Cine*. N° 39, IV Época.

Agustina De Rosa Arnaig Universidad Nacional de La Plata (UNLP)

aderosarnaig@gmail.com

Es maestranda en Historia y Memoria en la Universidad Nacional de La Plata, con foco en estudios de cine y memoria y Licenciada en Comunicación orientación Audiovisual por la Universidad ORT Uruguay (2021). También se desempeñó como directora del cortometraje documental *Que sean otras las armas* (2020), del cortometraje experimental independiente *Ideas* (2022) y de la serie de cortos documentales *Campo. Migrantes de ayer y hoy* con el apoyo de distintas instituciones. Formó parte del Jurado Joven del Festival Internacional de Cine y Derechos Humanos del Uruguay - *Tenemos Que Ver*. En 2023 fue docente asistente en la asignatura Historia y lenguaje cinematográfico I en la Universidad ORT.

Carmela Marrero Castro Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA)

carmela.marrero@gmail.com

Magíster en Estudios sobre Cine y Teatro Argentino y Latinoamericano por la Universidad de Buenos Aires, Argentina. En la actualidad es docente del Bachillerato Internacional e integra el Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA-UdelaR). Estudia las producciones cinematográficas uruguayas estrenadas en la primera década del siglo XXI y se enfoca en los territorios de producción -vínculos entre el espacio nacional y transnacional- así como en las figuraciones de los universos familiares que se articulan en las tramas ficcionales de las películas. Entre sus publicaciones más recientes se encuentra el artículo “Mapa transnacional: El Festival Internacional de Cine de Rotterdam y el entramado financiero del cine uruguayo reciente” [en *Dixit*, Uruguay, 2021] y el capítulo “Relatos críticos sobre 25 watts: La antesala de la continuidad” [*La crítica uruguaya ante el cine nacional (1920-2001)*, 2021].

EVENTO / FESTIVAL	PAIS	CLASE EVENTO	PELLICULAS	AÑO	EDICIÓN	CASA PRODUCTORA	PRODUCTOR/A	DIRECTOR/A	PAÍSES PRODUCTORES	GÉNERO
ANNEY INTERNATIONAL ANIMATION FILM FESTIVAL	FRANCIA	7	Selkirk, el verdadero Robinson Crusoe	2012	-	Paganik Film Group	Esteban Schneider	Walter Tourner	Uruguay, Argentina, Chile	Ficción animada
CINE EN CONSTRUCCIÓN- FESTIVAL DE TOULOUSE	FRANCIA	7	El cuarto de Leo	2009	-	Lavorgnine Films	Nacha López, Jorge Rocca	Enrique Buchicho	Uruguay, Argentina	Ficción
CINE EN CONSTRUCCIÓN- FESTIVAL DE TOULOUSE	FRANCIA	7	La vida útil	2010	-	Cinekoque, Mediagro, Versafil Cinema	Laura Gutman, Juan José López, Federico Veiroj	Federico Veiroj	Uruguay, España	Ficción
FESTIVAL DE CINE FENICR	MEXICO	7	Esé sopolé	2022	6	Andrés D' Avenida y Monarca Films	Valentina Baraco, Andrés D' Avenida y Eú	Valentina Baraco	Uruguay	Documental
GALACTIC+ - FESTIVAL DE CINEMA FANTASTICO Y DE TERROR DE PONENT	ESPAÑA	7	Muerto con Gloria	2021	9	Los Moderos Films	Gabriel Silva Lamboglia	Guillermo Motta, Mauro Sarner	Uruguay, Argentina, Brasil, Alemania	Ficción
HBO MAX/FILM FESTIVAL	FRANCIA	7	Otra historia del mundo	2017	-	Lavorgnine Films	Nacha López Hugo Castro Rau Isabel M	Guillermo Casanova	Uruguay, Argentina, Uruguay, Francia	Ficción
FESTIVAL DE CANNES	FRANCIA	A	El motorabattador	2018	-	Rozma Films, Murilo Cine, Oriental Films, Gloria Films	Georgiye Balsh, Nabacha Grov, Santiago	Agustín Toscano	Uruguay	Ficción
FESTIVAL DE CANNES	FRANCIA	A	La casa muda	2010	-	Tibko Films	Gustavo Rigo	Gustavo Hernández	Uruguay	Ficción
FESTIVAL DE CANNES	FRANCIA	A	Levante	2023	62	Anissa, Mejorando Filmes, Cimarrón Cine e In Vivo Films	Virginia Hirez, Álvaro Brechner, Gary Riqui	Álvaro Brechner	Brasil, Uruguay y Francia	Ficción
FESTIVAL DE CANNES	FRANCIA	A	Nei día para pescar	2009	-	Beabab Films, Expresso Films, Telepan 2000	Fernando Epstein	Patricio Sball	Uruguay, España	Ficción
FESTIVAL DE CANNES	FRANCIA	A	Tres / 3	2012	-	Control Z Films	Julián Goyagga, Germán Tejería	Alfredo Sodergrat Barzoza	Uruguay, Colombia	Ficción
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	ESPAÑA	A	Anina	2013	-	Raindrops Films, Palermo Animación, Antorchas Films	Diego Robino	Federico Veiroj	Uruguay, Argentina, Alemania	Ficción
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	ESPAÑA	A	Adi habló el cambata	2019	-	-	-	-	Uruguay	Ficción
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	ESPAÑA	A	Beltrone	2018	-	Naldador Cine, Cinekoque, Concazo Films, Charles Berthe-Ja	Federico Veiroj	Federico Veiroj	España, Francia, Uruguay	Ficción
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	ESPAÑA	A	E apostata	2015	-	Feydyurke Films S. L., Cinekoque	Nicolás Bevière, Guadalupe Bujagar Tralles, María Martín Stanley	Diego Veiroj	España, Francia, Uruguay	Ficción
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	ESPAÑA	A	El bello vida	2012	-	Tasovski Films Ltd, M Producciones	Alcía Caro Menoni	Alcía Caro Menoni	Uruguay, Alemania	Documental
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	ESPAÑA	A	Las herederas	2009	-	Lavorgnine Films	Nacha López, Jorge Rocca	Enrique Buchicho	Uruguay, Argentina	Ficción
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	ESPAÑA	A	El cuarto de Leo	2009	-	Roken Films, Naldador Cine (+ las de los otros países)	Nathalie Truffort, Barbara Francisco, Geo	Manuel Nieto Zas	Uruguay, Argentina, Brasil, Francia	Ficción
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	ESPAÑA	A	El empleado y el patrón	2021	-	Rozma Films, Murilo Cine, Oriental Films, Gloria Films	Georgiye Balsh, Nabacha Grov, Santiago	Agustín Toscano	Uruguay, Argentina, Uruguay, Francia	Ficción
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	ESPAÑA	A	El motorabattador	2018	-	Rozma Films (MX), Malbicho Cine (UY), Memento Films	Rodrigo Pil Pérez, Saindo Saravia Vinay	Rodrigo Pil Pérez	Uruguay, México, Francia	Ficción
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	ESPAÑA	A	La demora	2012	-	Lulu Producciones (MX), Malbicho Cine (UY), Memento Films	Rodrigo Pil Pérez, Saindo Saravia Vinay	Rodrigo Pil Pérez	Uruguay, México, Francia	Ficción
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	ESPAÑA	A	La vida útil	2010	-	Cinekoque, Mediagro, Versafil Cinema	Laura Gutman, Juan José López, Federico Veiroj	Federico Veiroj	Uruguay, España	Ficción
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	ESPAÑA	A	Las herederas	2009	-	Pandora Films (Alemania), Mutante Cine (Uruguay), Equina	Sabatán Peña Escobar, Marcelo Martine	Marcelo Martines	Paraguay, Francia, Alemania, Uruguay, Brasil	Ficción
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	ESPAÑA	A	Las dais	2017	-	Mutante Cine	Agustina Chiarino, Fernando Epstein	Adrián Biniz	Uruguay, Argentina	Ficción
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	ESPAÑA	A	Los sonámbulos	2019	-	Tarea Fina	Paula Hernández	Paula Hernández	Uruguay, Uruguay	Ficción
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	ESPAÑA	A	Noneto, apenas tarde	2010	-	Cordón Films, Amaplano Cine	Micaela Solik, Daniel Handler	Daniel Handler	Uruguay, México, Países Bajos	Ficción
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	ESPAÑA	A	Tanta agua	2013	61	Ctrl Z Films, Bonita Films, Topkaki Films, Kompizan Film	Fernando Epstein, Agustina Chiarino	Ana Guevara, Leticia Jorge	Uruguay, Uruguay	Ficción
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	ESPAÑA	A	Una noche sin luna	2014	-	Raindrops Cine, Cine El Calefón	Julián Goyagga	Germán Tejería	Uruguay, Argentina	Ficción
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	ESPAÑA	A	A 60 km/h	2014	-	U Films, Video film	Virginia Hirez, Lucía Gaviglio, Marías Sab	Facundo Miguera	Uruguay	Documental
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	PAISES BAJOS	A	El creador de universos	2017	-	Ireal Cine	Gerardo Castell	Mercedes Dominioli	Uruguay	Documental
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	PAISES BAJOS	A	La flor de la vida	2017	-	MMS FILMS	Adriana Loeff	Claudia Abeno, Adriana Loeff	Uruguay	Documental
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	PAISES BAJOS	A	La libertad es una palabra grande	2019	24	Oriental Features	Santiago López, Diego Robino	Guillermo Rocamora	Uruguay, Brasil	Documental
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	PAISES BAJOS	A	Misod	2019	29	Halo Cine	Rafaela Oveira	Antón Terri	Uruguay	Documental
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	PAISES BAJOS	A	Preso	2016	-	Huerfanitas Films	Ana Tiza	Ana Tiza	Uruguay	Documental
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	PAISES BAJOS	A	Preso	2016	-	Huerfanitas Films	Ana Tiza	Ana Tiza	Uruguay	Documental
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	PAISES BAJOS	A	Tedavía el amor	2013	-	Coral Cine	Sabatán Bednarik, Andrés Varela	Germán García	Uruguay	Documental
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	PAISES BAJOS	A	Vida a bordo	2019	-	PASSAPAROLAFILMS	Emiliano Mazza De Luca	Emiliano Mazza De Luca	Uruguay	Documental
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	PAISES BAJOS	A	Chico venitaba también quisiera tener un sobr	2020	-	BALDR Film, ACC Cinematografica Films, Devia Produções, L'Ab	Julián Goyagga, Germán Tejería	Alfredo Sodergrat Barzoza	Uruguay, Argentina, Brasil, Holanda, Filipinas	Ficción animada
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	PAISES BAJOS	A	Despierte con un sueño	2022	-	Pampa Films, Mutante Cine	Agustín y Pablo Boas	Pablo Soarez	Argentina, Uruguay	Ficción
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	PAISES BAJOS	A	El hombre nuevo	2015	-	Cordón Films, Lufe Films	Micaela Solik, Jennifer Walton	Ado Gary	Uruguay, Chile	Documental
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	PAISES BAJOS	A	Gigante	2009	-	Control Z Films (UY), Rozma Films (AR), Pandora Filmprodut	Fernando Epstein, Agustina Chiarino	Adrián Biniz	Uruguay, Argentina, Alemania, Países Bajos	Ficción
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	PAISES BAJOS	A	La demora	2012	-	Lulu Producciones (MX), Malbicho Cine (UY), Memento Films	Rodrigo Pil Pérez, Saindo Saravia Vinay	Rodrigo Pil Pérez	Uruguay, México, Francia	Ficción
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	PAISES BAJOS	A	La mujer del padre	2016	-	Vitrine Films, Transparent Films	Alcía Sabarik (BR), Cristiane Oliveira	Cristiane Oliveira	Brasil, Uruguay	Ficción
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	PAISES BAJOS	A	La mujer del padre	2016	-	Vitrine Films, Transparent Films	Alcía Sabarik (BR), Cristiane Oliveira	Cristiane Oliveira	Brasil, Uruguay	Ficción
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	PAISES BAJOS	A	Las herederas	2009	-	Pandora Films (Alemania), Mutante Cine (Uruguay), Equina	Sabatán Peña Escobar, Marcelo Martine	Marcelo Martines	Paraguay, Francia, Alemania, Uruguay, Brasil	Ficción
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	PAISES BAJOS	A	Tanta agua	2013	-	Ctrl Z Films, Bonita Films, Topkaki Films, Kompizan Film	Fernando Epstein, Agustina Chiarino	Ana Guevara, Leticia Jorge	Uruguay, México, Países Bajos	Ficción
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	PAISES BAJOS	A	Aelí	2019	-	Mutante Cine, Reicite	Agustina Chiarino, Fernando Epstein, Let	Leticia Jorge	Uruguay, Argentina	Ficción
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	CANADÁ	A	Adi habló el cambata	2019	-	-	-	Federico Veiroj	Uruguay	Ficción
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	CANADÁ	A	Bol Neón	2018	-	Naldador Cine, Cinekoque, Concazo Films, Charles Berthe-Ja	Federico Veiroj	Federico Veiroj	Uruguay	Ficción
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	CANADÁ	A	Bol Neón	2015	-	Devia Films, Malbicho Cine, Viking Film	Gabriel Mascaro	Gabriel Mascaro	Brasil, España, Uruguay, Países Bajos	Ficción
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	CANADÁ	A	E apostata	2015	-	Feydyurke Films S. L., Cinekoque	Nicolás Bevière, Guadalupe Bujagar Tralles, María Martín Stanley	Diego Veiroj	España, Francia, Uruguay	Ficción
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	CANADÁ	A	El lugar del hijo	2014	-	4 L SKL, Ryken Films	Manuel Nieto	Manuel Nieto	Uruguay, Argentina	Ficción
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	CANADÁ	A	El viento que arasa	2023	8	Carmán, Rozma, Cinevay	Paula Hernández	Paula Hernández	Argentina, Uruguay	Ficción
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	CANADÁ	A	La vida útil	2010	-	Cinekoque, Mediagro, Versafil Cinema	Laura Gutman, Juan José López, Federico Veiroj	Federico Veiroj	Uruguay, España	Ficción
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	CANADÁ	A	Los sonámbulos	2019	-	Tarea Fina	Paula Hernández	Paula Hernández	Uruguay	Ficción
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	CANADÁ	A	Noneto, apenas tarde	2010	-	Cordón Films, Amaplano Cine	Paula Hernández, Juan Pablo Miller	Paula Hernández	Argentina, Uruguay	Ficción
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	CANADÁ	A	Bol Neón	2015	-	Devia Films, Malbicho Cine, Viking Film	Micaela Solik, Daniel Handler	Daniel Handler	Argentina, Uruguay	Ficción
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	CANADÁ	A	Bol Neón	2015	-	Devia Films, Malbicho Cine, Viking Film	Micaela Solik, Daniel Handler	Daniel Handler	Argentina, Uruguay	Ficción
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	ITALIA	A	El apostata	2015	-	Devia Films, Malbicho Cine, Viking Film	Nicolás Bevière, Guadalupe Bujagar Tralles, María Martín Stanley	Diego Veiroj	Brasil, España, Uruguay, Países Bajos	Ficción
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	ITALIA	A	El 5 de Talleres	2015	-	Montelona Cine	Francisco Magno	Federico Borgia, Guillermo Madro	Argentina, Uruguay, Alemania, Países Bajos	Ficción
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	COREA DEL SUR	B	Clewer	2015	-	Montelona Cine	Francisco Magno	Federico Borgia, Guillermo Madro	Argentina, Uruguay, Alemania, Países Bajos	Ficción
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	COREA DEL SUR	B	Mi mundial	2017	-	La Gota Cine	Lucía Gaviglio, Sakind	Carios Morelli	Uruguay	Ficción
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	ESPAÑA	B	Actra y el campo de espigas	2022	-	Elada Films ?	Margarta Brum	Agustín Fernández Gábar	Uruguay, México	Documental
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	ESPAÑA	B	Bertrone	2018	-	Mutante Cine, Bubbles Produções, Balena Films, TV Zero	Agustina Chiarino, Fernando Epstein	Agustín Fernández Gábar	Brasil, Uruguay, Alemania	Ficción
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	ESPAÑA	B	Chau preado	2013	-	Lavorgnine Films	Kristina Konrad, López?	Miguel Fresno	Uruguay, Uruguay	Documental
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	ESPAÑA	B	Chico Ferry	2012	-	Imágenes	Ávarez Fern, Mario Jacob	Federico Beltrami	Uruguay, Alemania	Documental
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	ESPAÑA	B	Columnas cuadradas	2015	-	Doce Gatos, S.L., Karin Handler	Mari Handler	Mari Handler	Uruguay	Documental
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	ESPAÑA	B	El gasmento	2011	-	Guazó Media, Cinemagroup Producciones	Esteban Menabast, Yorme Ruocco	Algo Gary	Uruguay	Documental
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	ESPAÑA	B	El retrato de mi padre	2022	-	Hoppe Films, Njaro Dorado	Cordoba Campo Lupo y Juan Ignacio Ferr	Juan Ignacio Fernández Hoppe	Uruguay	Documental
FESTIVAL DE SANSEBASTIAN	ESPAÑA	B	Ida Vitale	2023	-	Byobu	Inés Vázquez	María Amilaga	Uruguay	Documental

EVENTO / FESTIVAL	PAÍS	CLASE EVENTO	PELÍCULAS	AÑO	EDICIÓN	CASA PRODUCTORA	PRODUCTOR/A	DIRECTOR/A	PAÍSES PRODUCTORES	GÉNERO
FESTIVAL DE MÁLAGA	ESPAÑA	B	Las toninas van al este	2016	-	Delgado Perrotta / Rizoma, SRL, Paradox Film	Gonzalo Delgado, Patricia Oliveira, Micael Gonzalo Delgado, Verónica Perrotta	Ungary, Argentina, Alemania	Ungary, Argentina, Alemania	Ficción
FESTIVAL DE MÁLAGA	ESPAÑA	B	Locura al aire	2017	-	La Maroma producciones (México), Radio Vildavoz, Mutante	Fernando Epstein, Agustina Chiarino Voul Alicia Cano, Leticia Cuba	Ungary, México	Ungary, México	Documental
FESTIVAL DE MÁLAGA	ESPAÑA	B	Miño no oficial	2017	-	Loro Films, Paradox Films	Danny Brechner, Alfonso Guerrero	Ungary, Estados Unidos	Ungary, Estados Unidos	Ficción
FESTIVAL DE MÁLAGA	ESPAÑA	B	No dormirás	2018	-	Pampa Films, Gioramundi, White films A/E, Bowfrigate, Tandor	José Ignacio García Cucucovich	Ungary, Argentina, España	Ungary, Argentina, España	Ficción
FESTIVAL DE MÁLAGA	ESPAÑA	B	Ojos de madera	2017	-	Lavorgne Films	Guillermo Casanova	Ungary, Argentina, Venezuela	Ungary, Argentina, Venezuela	Ficción
FESTIVAL DE MÁLAGA	ESPAÑA	B	Preso	2016	-	Huertena Films	Ana Tija	Ungary	Ungary	Documental
FESTIVAL DE MÁLAGA	ESPAÑA	B	Tus padres volverán	2015	-	Gorbele Films	Diego Fernández	Ungary	Ungary	Documental
FESTIVAL DE MÁLAGA	MÉXICO	B	El campeón del mundo	2019	-	Morobona Cine	Pablo Martínez Pezál	Ungary	Ungary	Documental
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE GUADALAJARA	MÉXICO	B	El casamiento	2011	-	Guazú Media, Cinemagroup Producciones	Esteban Merlatti, Yonme Ruocco	Ungary	Ungary	Documental
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE GUADALAJARA	MÉXICO	B	Fetuous	2017	-	Coraline, A Genre Producoes, Casal Brasil	Sébastien Bednark, Andrés Varela	Ungary, Brasil	Ungary, Brasil	Documental
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE GUADALAJARA	MÉXICO	B	Los tiburones	2019	-	Morobona Cine, Mutante Cine, Paradox Filmproduktion, Petit F	Isabel García, Pancho Magnou Anibal	Ungary, Argentina, España	Ungary, Argentina, España	Ficción
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE GUADALAJARA	MÉXICO	B	No viajar escondida	2018	-	Bellsombra, Hablación 1520 Producciones, U Films	Virginia Hinz, Maximiliano Dubois	Argentina, Uruguay	Argentina, Uruguay	Documental
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE GUADALAJARA	MÉXICO	B	Ojos bien abiertos	2010	-	La Realidad (FR), Morobona Films (AR), Pondchara (CH), Salact	Pascal Dupont	Ecuador, Francia, Uruguay	Ecuador, Francia, Uruguay	Documental
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE GUADALAJARA	MÉXICO	B	Vida a bordo	2019	-	PASSAPARQIAfilms	Emiliano Mazza De Luca	Ungary	Ungary	Documental
INTERNACIONAL FILM FESTIVAL ROTTERDAM	PAÍSES BAJOS	B	El 5 de Talleres	2014	-	Morobona Films, Mutante Cine, Paradox Filmproduktion, Petit F	Agustina Chiarino, Fernando Epstein, Gon Adrián Bineaz	Argentina, Uruguay, Alemania, Países Bajos	Argentina, Uruguay, Alemania, Países Bajos	Ficción
INTERNACIONAL FILM FESTIVAL ROTTERDAM	PAÍSES BAJOS	B	El lugar del hijo	2013	2014	4 L SRL, Rollen Films	-	Ungary, Argentina	Ungary, Argentina	Ficción
INTERNACIONAL FILM FESTIVAL ROTTERDAM	PAÍSES BAJOS	B	Hiroshima	2009	-	Control Z Films (UY), Rizoma Films (AR), Wende Films, Anor	Agustina Chiarino, Fernando Epstein, Jhoir Pablo Stoll	Ungary, Argentina, España, Colombia	Ungary, Argentina, España, Colombia	Ficción
INTERNACIONAL FILM FESTIVAL ROTTERDAM	PAÍSES BAJOS	B	Tres / 3	2012	-	Control Z Films (UY)	Fernando Epstein	Ungary, Argentina, España, Colombia	Ungary, Argentina, España, Colombia	Ficción
KARLOVY VARY INTERNATIONAL FILM FESTIVAL	REPÚBLICA CHECA	B	Los tiburones	2019	-	Morobona Cine	Isabel García, Pancho Magnou Anibal	Ungary, Alemania, Argentina	Ungary, Alemania, Argentina	Ficción
LOCARNO FILM FESTIVAL	SUIZA	B	Los enemigos del dolor	2014	-	Morobona Cine, Primo Films (BR)	Micela Solá, Daniel Hendler	Ungary, Argentina, España	Ungary, Argentina, España	Ficción
LOCARNO FILM FESTIVAL	SUIZA	B	Noheberto, apenas tarde	2010	-	Cordón Films, Aeroglano Cine	Micela Solá, Daniel Hendler	Argentina, Uruguay	Argentina, Uruguay	Ficción
LOCARNO FILM FESTIVAL	SUIZA	B	Severina	2017	70	RT Features	Santiago López	Brasil, Uruguay	Brasil, Uruguay	Ficción
MARIBET - FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE INDEPENDIENTE DE MAR DEL PLATA	ARGENTINA	B	Hiroshima	2009	-	Control Z Films (UY), Rizoma Films (AR), Wende Films, Anor	Agustina Chiarino, Fernando Epstein, Jhoir Pablo Stoll	Ungary, Argentina, España, Colombia	Ungary, Argentina, España, Colombia	Documental
MARIBET - FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE INDEPENDIENTE DE MAR DEL PLATA	ARGENTINA	B	Los medanos	2016	-	Talkto Film	Virginia Bogliolo	Ungary	Ungary	Documental
MARIBET - FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE INDEPENDIENTE DE MAR DEL PLATA	ARGENTINA	B	La fundación del tiempo	2019	-	OS Films, Infinity Hill	Neuro Sarsar	Ungary	Ungary	Ficción
MARIBET - FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE INDEPENDIENTE DE MAR DEL PLATA	ARGENTINA	B	Planta permanente	2019	-	Actoelencic Cine	Neuro Sarsar, Marcela Matla	Ungary	Ungary	Ficción
MARIBET - FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE INDEPENDIENTE DE MAR DEL PLATA	ARGENTINA	B	Porno para principiantes	2018	-	Salado Films, Campo Cine	Mariana Secco, Diego Lemman, Nicolás W. Esquele Badalazy	Ungary	Ungary	Ficción
MONTEAL INTERNATIONAL FILM FESTIVAL	CANADA	B	Miga de pan	2016	-	Salado Films, Río Pajo, Contenidos, Bossa Nova Films	Neuro Sarsar	Ungary	Ungary	Ficción
MOSCOW FILM FESTIVAL	RUSIA	B	Nuño Natasha	2020	-	Xanadu Films, RCI Producciones	Cecilia Ibañez, Xavier Berniúdez, Chele U. Manente Rodriguez	Ungary, España	Ungary, España	Documental
MOSCOW FILM FESTIVAL	RUSIA	B	Dios local	2014	-	OS Films, Infinity Hill	Martin Saetre, Axel Kuschevitzky	Ungary	Ungary	Documental
MOSCOW FILM FESTIVAL	RUSIA	B	Divino amor	2019	-	Mother Superior, Alavado 44 Films	Hugue Barber, Ignacio García Cucovich Gustavo Hernández	Ungary	Ungary	Ficción
SANDANCE INTERNATIONAL FILM FESTIVAL	ESTADOS UNIDOS	B	Los tiburones	2019	-	Desvia Films, Snowglobe	Rachel Ellis, Sandro Saravia, Katrin Pops, Gabriel Mascaro	Brasil, Uruguay, Dinamarca	Brasil, Uruguay, Dinamarca	Ficción
SANDANCE INTERNATIONAL FILM FESTIVAL	ESTADOS UNIDOS	B	Mi amiga del parque	2015	-	Morobona Cine	Isabel García, Pancho Magnou Anibal	Ungary, Argentina, España	Ungary, Argentina, España	Ficción
TOKYO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL	JAPÓN	B	Dos oronellas	2017	-	Mutante Cine, El Campo Cine, 23-24 Audiovisual, R6 Rojo	Agustina Chiarino, Fernando Epstein, Nici Ana Katz	Argentina, Uruguay	Argentina, Uruguay	Ficción
TRIBECA FILM FESTIVAL	ESTADOS UNIDOS	B	El 5 de Talleres	2014	-	Safin Producciones	Sofía Casanova	Ungary	Ungary	Documental
TRIBECA FILM FESTIVAL	ESTADOS UNIDOS	B	Multitudes	2018	-	Morobona Films, Mutante Cine, Paradox Filmproduktion, Petit F	Agustina Chiarino, Fernando Epstein, Gon Adrián Bineaz	Argentina, Uruguay, Alemania, Países Bajos	Argentina, Uruguay, Alemania, Países Bajos	Ficción
VISIONS DU RÉEL - INTERNATIONAL FILM FESTIVAL NYON	FRANCIA	B	No dormirás	2018	-	Passaparola Films	Emiliano Mazza De Luca	Ungary	Ungary	Documental
CHICAGO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL	ESTADOS UNIDOS	C	Aleli	2011	-	Pampa Films, Gioramundi, White films A/E, Bowfrigate, Tandor	José Ignacio García Cucucovich	Ungary, Argentina, España	Ungary, Argentina, España	Ficción
CHICAGO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL	ESTADOS UNIDOS	C	Relatos y repasados	2013	-	Murdoc	Pedro Lufferrandene, Ana?	Ungary	Ungary	Documental
FESTIVAL DE BARBETZ CHNIS Y CULTURAS DE AMÉRICA LATINA, FRANCIA	FRANCIA	C	Aleli	2019	-	Mutante Cine, Relecin	Agustina Chiarino, Fernando Epstein, Leti Leticia Jorge	Ungary, Argentina	Ungary, Argentina	Ficción
FESTIVAL DE BARBETZ CHNIS Y CULTURAS DE AMÉRICA LATINA, FRANCIA	FRANCIA	C	Desperté con un sueño	2022	32	Mutante Cine, Relecin	Agustina Chiarino, Fernando Epstein, Leti Leticia Jorge	Ungary, Argentina	Ungary, Argentina	Ficción
FESTIVAL DE BARBETZ CHNIS Y CULTURAS DE AMÉRICA LATINA, FRANCIA	FRANCIA	C	El campeón del mundo	2019	-	Morobona Cine	Pancho Magnou	Ungary	Ungary	Documental
FESTIVAL DE BARBETZ CHNIS Y CULTURAS DE AMÉRICA LATINA, FRANCIA	FRANCIA	C	Locura al aire	2017	-	La Maroma producciones (México), Radio Vildavoz, Mutante	Fernando Epstein, Agustina Chiarino Voul Alicia Cano, Leticia Cuba	Ungary, México	Ungary, México	Documental
FESTIVAL DE BARBETZ CHNIS Y CULTURAS DE AMÉRICA LATINA, FRANCIA	FRANCIA	C	Mirador	2019	29	Halo Cine	Patricio Oliveira	Ungary	Ungary	Documental
FESTIVAL DE BARBETZ CHNIS Y CULTURAS DE AMÉRICA LATINA, FRANCIA	FRANCIA	C	Nuevas fronteras en astros	2022	32	Vilumare	Sergio De León	Ungary	Ungary	Documental
FESTIVAL DE BARBETZ CHNIS Y CULTURAS DE AMÉRICA LATINA, FRANCIA	FRANCIA	C	Nueva Venecia	2016	-	Passaparola, RYCV - Señal Colombia, Fundación Making Docs,	Emiliano Mazza De Luca	Ungary, Colombia, México	Ungary, Colombia, México	Documental
FESTIVAL DE BARBETZ CHNIS Y CULTURAS DE AMÉRICA LATINA, FRANCIA	FRANCIA	C	Tanta agua	2013	61	Ctrl Z Films, Bonita Films, Topkapi Films, Komplizen Film	Fernando Epstein, Agustina Chiarino	Ungary, México, Países Bajos	Ungary, México, Países Bajos	Ficción
FESTIVAL DE BARBETZ CHNIS Y CULTURAS DE AMÉRICA LATINA, FRANCIA	FRANCIA	C	Un pájaro azul / El hijo desado	2023	32	Teva Fina / Aire Cine / Montelone Cine / Auténtika Films	Ana Guevara, Leticia Jorge	Argentina, Uruguay	Argentina, Uruguay	Ficción
FESTIVAL DE BARBETZ CHNIS Y CULTURAS DE AMÉRICA LATINA, FRANCIA	FRANCIA	C	Vida a bordo	2019	-	PASSAPARQIAfilms	Juan Pablo Miller	Ungary	Ungary	Documental
FESTIVAL DE CINE DE GERMANO	BRASIL	C	Mi mundial	2017	-	La Gota Cine	Lucía Cavaglio Salicid	Ungary, Argentina, Brasil	Ungary, Argentina, Brasil	Ficción
FESTIVAL DE CINE DE GERMANO	BRASIL	C	Mirando al cielo	2017	45	Tan Cine, Coral Cine	Sebastián Bednark	Ungary	Ungary	Documental
FESTIVAL DE FIEUDA CINE IBEROAMERICANO	ESPAÑA	C	El lugar del hijo	2013	2014	4 L SRL, Rollen Films	-	Ungary, Argentina	Ungary, Argentina	Ficción
FESTIVAL DE FIEUDA CINE IBEROAMERICANO	ESPAÑA	C	Los medanos	2016	-	Actoelencic Cine	Neuro Sarsar	Ungary	Ungary	Ficción
FESTIVAL DE FIEUDA CINE IBEROAMERICANO	ESPAÑA	C	Marcaná	2014	-	Coral Cine, Anisias Multimidia, Terifed	Sébastien Bednark, Andrés Varela	Ungary	Ungary	Documental
FESTIVAL DE FIEUDA CINE IBEROAMERICANO	ESPAÑA	C	Otra historia del mundo	2017	-	Lavorgne Films	Natasha López Hugo Castro Fau Isabel M. Guillermo Casanova	Ungary, Argentina, Brasil, Alemania	Ungary, Argentina, Brasil, Alemania	Ficción
FESTIVAL DE FIEUDA CINE IBEROAMERICANO	ESPAÑA	C	Zanahora	2014	-	Lavorgne Films, Lagarto Cine	Natasha López, Guillermo Casanova	Ungary, Argentina	Ungary, Argentina	Ficción
FESTIVAL INTERNACIONAL DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO DE LA HABANA	CUBA	C	Avant	2015	-	Talkto Films, Tivoli Media	Virginia Bogliolo, Juan Álvarez Neme, Jhoir Pablo Stoll	Ungary, Argentina	Ungary, Argentina	Documental
FESTIVAL INTERNACIONAL DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO DE LA HABANA	CUBA	C	Boi Neón	2015	-	Desvia Films, Malibicho Cine, Viking Film	Gabriel Mascaro	Brasil, España, Uruguay, Países Bajos	Brasil, España, Uruguay, Países Bajos	Ficción
FESTIVAL INTERNACIONAL DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO DE LA HABANA	CUBA	C	El círculo	2008	-	Morobona Films, Sur Films, Guazú Media	José Pedro Charlo, Aldo Genry	Ungary	Ungary	Documental
FESTIVAL INTERNACIONAL DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO DE LA HABANA	CUBA	C	El campeón de Leo	2009	-	Lavorgne Films	Natasha López, Jorge Rozca	Ungary, Argentina	Ungary, Argentina	Ficción
FESTIVAL INTERNACIONAL DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO DE LA HABANA	CUBA	C	El hombre congelado	2014	-	Lobo Hombre, Koneca Films	Carolina Campo Lupo, Gerardo Cantelli, Oscar Estévez, Joaquín Mualad	Ungary	Ungary	Documental
FESTIVAL INTERNACIONAL DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO DE LA HABANA	CUBA	C	El sereno	2017	-	Guazú Media (UY), Cinemagroup (AR)	Yonme Ruocco	Ungary, Argentina	Ungary, Argentina	Ficción
FESTIVAL INTERNACIONAL DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO DE LA HABANA	CUBA	C	Gigante	2009	-	Control Z Films (UY), Rizoma Films (AR), Pandoza Filmprodukt	Fernando Epstein, Agustina Chiarino	Ungary, Argentina, Alemania, Países Bajos	Ungary, Argentina, Alemania, Países Bajos	Ficción
FESTIVAL INTERNACIONAL DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO DE LA HABANA	CUBA	C	Hiroshima	2009	-	Control Z Films (UY), Rizoma Films (AR), Wende Films, Anor	Agustina Chiarino, Fernando Epstein, Jhoir Pablo Stoll	Ungary, Argentina, España, Colombia	Ungary, Argentina, España, Colombia	Ficción
FESTIVAL INTERNACIONAL DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO DE LA HABANA	CUBA	C	Las flores de mi familia	2012	-	Hope Films, Lobo Hombre	Alicia Hoppe, Nivia Quintana	Ungary	Ungary	Documental
FESTIVAL INTERNACIONAL DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO DE LA HABANA	CUBA	C	Mundillo	2010	-	Coral Cine	Andrés Varela, Jacqueline Bourdette, Luc Sebastián Bednark	Ungary	Ungary	Documental
FESTIVAL INTERNACIONAL DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO DE LA HABANA	CUBA	C	Souvenir	2014	-	-	Alejandro Rocchi, Marco Benítez	Ungary	Ungary	Ficción

EVENTO / FESTIVAL	PAIS	CLASE EVENTO	PELLICULAS	AÑO	EDICIÓN	COMPAÑIA PRODUCTORA	PRODUCTORA / DIRECTORA /	PAISES PRODUCTORES	GÉNERO
FESTIVAL INTERNACIONAL DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO DE LA HABANA	CUBA	C	Tanta agua	2013	-	Criz Z Films, Benta Films, Topikal Films, Komplazan Film	Fernando Epstein, Agustina Chiarino	Uruguay, México, Polonia, Uruguay	Ficción
FESTIVAL INTERNACIONAL DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO DE LA HABANA	CUBA	C	Tus padres volverán	2015	-	Gabinete Films	Diego Fernández	Uruguay	Ficción
ARTIST - ARTILOS ANGELES INTERNATIONAL FILM FESTIVAL	ESTADOS UNIDOS	D	Tanta agua	2013	-	Criz Z Films, Benta Films, Topikal Films, Komplazan Film	Fernando Epstein, Agustina Chiarino	Uruguay, México, Polonia, Uruguay	Ficción
ROGATA INTERNATIONAL FILM FESTIVAL	COLOMBIA	D	Alter	2022	-	Jabalina Films, Mutante Cine	Joaquín González Vallier, Agustina Chiarino	Uruguay	Documental
BUENOS AIRES FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE INDEPENDIENTE - IAFICI - ARGENTINA	ARGENTINA	D	En el pozo	2019	-	Saico Films	Clara Charo, Bernardo y Rafael Antonacci	Uruguay, México, Polonia, Uruguay	Ficción
BUENOS AIRES FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE INDEPENDIENTE - IAFICI - ARGENTINA	ARGENTINA	D	El cubro de la flor invisible	2012	-	Nurdic	Juan Álvarez Neme	Uruguay	Documental
BUENOS AIRES FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE INDEPENDIENTE - IAFICI - ARGENTINA	ARGENTINA	D	El detalle	2013	-	Nurdic	Marcos Martínez, Jacob Dammeisner	Uruguay	Documental
BUENOS AIRES FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE INDEPENDIENTE - IAFICI - ARGENTINA	ARGENTINA	D	El lugar del hijo	2014	-	4 L SRL, Rokem Films	Pedro Lafferrandiere, Ama?	Uruguay, Argentina	Ficción
BUENOS AIRES FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE INDEPENDIENTE - IAFICI - ARGENTINA	ARGENTINA	D	Tanta agua	2013	-	Criz Z Films, Benta Films, Topikal Films, Komplazan Film	Fernando Epstein, Agustina Chiarino	Uruguay, México, Polonia, Uruguay	Ficción
BUENOS AIRES FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE INDEPENDIENTE - IAFICI - ARGENTINA	ARGENTINA	D	Un tal Eduardo	2018	-	Condón Films, Lupa Films	Micaela Solé	Uruguay	Documental
CHICAGO LATINO FILM FESTIVAL	ESTADOS UNIDOS	D	Años Luz	2021	-	Artibca Cine	Alina Kaplan	Uruguay	Ficción
CHICAGO LATINO FILM FESTIVAL	ESTADOS UNIDOS	D	En el pozo	2019	-	Saico Films	Clara Charo, Bernardo y Rafael Antonacci	Uruguay	Ficción
CHICAGO LATINO FILM FESTIVAL	ESTADOS UNIDOS	D	Mel día para pescar	2009	26	Baobab Films, Expresso Films, Telespan 2000	Virginia Hinz, Álvaro Brechner, Gary Piqui	Uruguay, España	Ficción
CHICAGO LATINO FILM FESTIVAL	ESTADOS UNIDOS	D	Rampieras	2013	-	Cinemagroup, Guazú Media	Esteban Wentzler, Yomara Ruocco	Uruguay, Argentina	Ficción
CHICAGO LATINO FILM FESTIVAL	ESTADOS UNIDOS	D	Tobavía el amor	2013	29	Coral Cine	Sebastián Bednarik, Andrés Varela	Uruguay	Documental
CHICAGO LATINO FILM FESTIVAL	ESTADOS UNIDOS	D	Zanahoria	2014	-	Lavardigne Films, Lagarto Cine	Nacha López, Guillermo Casanova	Uruguay, Argentina	Ficción
CINEMA DE REEL - INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILM FESTIVAL	FRANCIA	D	El hombre con el sombrero	2014	-	Lobo Hombre, Monarca Films	Carolina Campo Lupo, Gerardo Castelli, Carolina Campo Lupo	Uruguay	Documental
CINEMA DE REEL - INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILM FESTIVAL	FRANCIA	D	Para no olvidar	2023	54	ECAN Mobile, Les soeurs Jaouen, Monarca Films	Cecilia Cardoso y Laura Gabay	Suiza, Francia, Uruguay	Documental
DOCSBARCELONA - FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DOCUMENTAL	ESPAÑA	D	Avant	2014	-	Turbo Films, Thivai Media	Virginia Bogliolo, Juan Álvarez Neme, Pab Juan Álvarez Neme	Uruguay, Argentina	Documental
DOCSBARCELONA - FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DOCUMENTAL	ESPAÑA	D	La flor de la vida	2017	-	MKS FILMS	Adriane Loeff	Uruguay	Documental
DOCSBARCELONA - FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DOCUMENTAL	ESPAÑA	D	Tobavía el amor	2013	-	Coral Cine	Sebastián Bednarik, Andrés Varela	Uruguay	Documental
DOCSBARCELONA - FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DOCUMENTAL	MÉXICO	D	El creador de universos	2017	-	Israel Cine	Gerardo Castelli	Uruguay	Documental
DOCSBARCELONA - FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DOCUMENTAL	MÉXICO	D	Mundillo	2010	-	Conal Cine	Andrés Varela, Jacqueline Bourdette, Luc Sebastián Bednarik	Uruguay	Documental
DOKUPJING - INTERNATIONAL LEIPZIG FESTIVAL FOR DOCUMENTARY AND ANIMATED FILM	ALEMANIA	D	Las flores de mi familia	2012	-	Hoppe Films, Lobo Hombre	Alida Hoppe, Niva Quintana	Uruguay	Documental
É TUO VERBAIRE - FESTIVAL INTERNACIONAL DE DOCUMENTARIOS	BRASIL	D	El detalle	2011	-	Nurdic	Pedro Lafferrandiere, Ama?	Uruguay	Documental
É TUO VERBAIRE - FESTIVAL INTERNACIONAL DE DOCUMENTARIOS	BRASIL	D	Hot Club de Montevideo	2022	28	Yukoh Films	Alina Kaplan	Uruguay	Documental
É TUO VERBAIRE - FESTIVAL INTERNACIONAL DE DOCUMENTARIOS	BRASIL	D	La libertad de una palabra grande	2019	24	Oriental Features	Santiago López, Diego Rabino	Uruguay, Brasil	Documental
FANTASTIC FEST	ESTADOS UNIDOS	D	Dios loci	2014	-	Noter Superior, Alvarado 44 Films	Hugue Barbier, Ignacio García Cuccovich	Uruguay	Ficción
FANTASTIC FEST	ESTADOS UNIDOS	D	Relejos y repaseos	2013	-	Saludo Unid, Querosene Films	Marina Stecco	Uruguay	Ficción
FESTIVAL DE CINE DE LIMA	PERU	D	Della	2021	26	Monarca Films	Eugenia Olascuaga Piero	Uruguay, Brasil	Documental
FESTIVAL DE CINE DE VIÑA DEL MAR	CHILE	D	Multitudes	2014	-	Passapora Films	Emiliano Mazza De Luca, Mónica Talamás	Uruguay	Documental
FESTIVAL DE CINE IBEROAMERICANO DE CLARA	BRASIL	D	Clewer	2015	23	Monoleona Cine	Francisco Magrou	Uruguay	Ficción
FESTIVAL EDUC	Ecuador	D	El almuerzo	2014	-	Guazú Media, Memoria 3.14, Memoria y Sociedad, Moché Fil	Yomara Ruocco, Virginia Martínez	Argentina, España, Uruguay	Documental
FESTIVAL EDUC	Ecuador	D	El círculo	2008	-	Monoleona Films, Sur Films, Guazú Media	José Pedro Charo	Uruguay	Documental
FESTIVAL EDUC	Ecuador	D	Estudios	2011	11	Cronopio films	Stefano Tononi	Uruguay	Documental
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE BARRANQUILLA	COLOMBIA	D	Cambiar en Uruguay	2015	4	U Films, Vieletto Films	Federica Otriozola	Uruguay	Documental
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE BARRANQUILLA	COLOMBIA	D	A 60 km/h	2014	-	Cronopio Film	Virginia Hinz, Lucía Gaviljo, Melis Sah	Uruguay	Documental
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE BARRANQUILLA	COLOMBIA	D	El mundo de Carolina	2015	56	Naba Filmgroup S.R.L, La Pobladora Cine, 2MCine	Alejandro Rocchi, Stefano Tononi	Uruguay	Documental
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE BARRANQUILLA	COLOMBIA	D	Parabellum	2015	-	Naba Filmgroup S.R.L, La Pobladora Cine, 2MCine	Pierro	Uruguay	Documental
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE GUANAJUAT	Ecuador	D	Amores perdidos	2023	9	La Escena, Guazú Media	Federica Otriozola	Uruguay	Ficción
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MONTERREY	México	D	Diez loci	2022	19	Noter Superior, Alvarado 44 Films	Valentina Baranco, Andrés D' Avenida y Eva Valentina Baranco	Uruguay	Documental
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MONTERREY	BRASIL	D	Dios loci	2014	-	Noter Superior, Alvarado 44 Films	Hugue Barbier, Ignacio García Cuccovich	Uruguay	Ficción
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MONTERREY	BRASIL	D	Añel	2016	-	Mutante Cine, Relicine	Agustina Chiarino, Fernando Epstein, Legi Letizia Jorge	Uruguay, Argentina	Ficción
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MONTERREY	BRASIL	D	La mujer del padre	2019	-	Vitrine Films, Transparent Films	Aleliá Salojak (BR), Cristiana Oliveira (pt Cristiana Oliveira)	Brasil, Uruguay	Ficción
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MONTERREY	BRASIL	D	Las vacaciones de Hilda	2021	-	Tekedilm	Juan Álvarez Neme, Clarissa Guimarães, Vir Agustín Benichero	Uruguay, Brasil	Ficción
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MONTERREY	BRASIL	D	Reus	2011	-	Penda Films, Salado Media, Saeko Films	Fernando Ciroa	Uruguay	Ficción
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MONTERREY	SUIZA	D	Mr. Kaplan	2014	29	Baobab Films	Álvaro Brechner, Mariana Secco	Uruguay, Brasil	Ficción
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MONTERREY	ARGENTINA	D	Locura al aire	2017	-	La Maraca producciones (México), Babo Vildeveoz, Mutante	Fernando Epstein, Agustina Chiarino	Uruguay, México	Documental
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MONTERREY	ARGENTINA	D	Opera prima	2018	-	Monarca Films	Valentina Baranco, Marcos Banna	Uruguay	Documental
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MONTERREY	FRANCIA	D	Otra historia del mundo	2017	-	Lavardigne Films	Nacha López Hugo Castro Flau Isabel Mí, Guillermo Casanova	Uruguay, Argentina, Brasil, Alemania	Ficción
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MONTERREY	CHILE	D	Las flores de mi familia	2012	-	Hoppe Films, Lobo Hombre	Alida Hoppe, Niva Quintana	Uruguay	Documental
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MONTERREY	SUIZA	D	En el pozo	2019	-	Patagonk Film Group	Clara Charo, Bernardo y Rafael Antonacci	Uruguay	Ficción
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MONTERREY	JAPON	D	Selkirk, el verdadero Robinson Crusoe	2022	-	Bam Bam Cinema, Vento Forte, La Pobladora Cine, HEAD - Gt Alez Piereo	Esteban Schroeder	Uruguay, Argentina, Chile	Ficción animada
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MONTERREY	PORTUGAL	D	Peripetique Nord (Via Norte)	2012	-	Clewer Producciones	Francisco Ballo	Uruguay	Ficción
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MONTERREY	ALMANIA	D	Tanta agua	2013	-	Fernando Epstein, Agustina Chiarino	Álvaro Brechner	Uruguay, México, Polonia, Uruguay	Ficción
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MONTERREY	ESTADOS UNIDOS	D	Mel día para pescar	2009	-	Baobab Films, Expresso Films, Telespan 2000	Santiago López, Natcha Mí, Israel Adriañ Casano	Uruguay, España	Ficción
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MONTERREY	ESTADOS UNIDOS	D	El otro hermano	2017	-	Rozema	Virginia Hinz, Álvaro Brechner, Gary Piqui	Uruguay, Argentina, Uruguay	Ficción
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MONTERREY	ESTADOS UNIDOS	D	Mi mundo	2017	-	La Gota Cine	Carlos Morali	Uruguay, Argentina, Brasil	Ficción
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MONTERREY	ESTADOS UNIDOS	D	Solo	2020	-	Promenades Films, Secuétada Cine, Volve Films, O Juan José?	Guillermo Rocamora	Uruguay, Argentina, Holanda	Ficción
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MONTERREY	ESTADOS UNIDOS	D	Becco	2020	-	Mutante Cine	Alida Hoppe	Uruguay	Documental
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MONTERREY	ESPAÑA	D	Detrás del mito	2017	-	Mr. Cine	Marcos Babuñal	Uruguay	Documental
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MONTERREY	ESPAÑA	D	Mundillo	2010	-	Conal Cine	Andrés Varela, Jacqueline Bourdette, Luc Sebastián Bednarik	Uruguay	Documental
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MONTERREY	BRASIL	D	Tca Vitale	2023	-	Byouu	Maria Arriaga	Uruguay	Documental
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MONTERREY	BRASIL	D	Una baile para el Che	2012	32	Laroux Cine	Gabriela Guillermo	Uruguay	Ficción
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MONTERREY	ESPAÑA	D	Clewer	2015	23	Monoleona Cine	Francisco Magrou	Uruguay	Ficción
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MONTERREY	ALMANIA	D	Una noche sin luna	2014	-	Raindogg Cine, Cine El Callejón	Julian Goyagge	Uruguay, Argentina	Ficción
FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE MONTERREY	ESTADOS UNIDOS	D	Adi habló el cambiata	2019	-	-	Diego Rabino	Uruguay, Argentina, Alemania	Ficción



EVENTO / FESTIVAL	PAIS	CLASE EVENTO	PELLICULAS	AÑO	EDICIÓN	CASA PRODUCTORA	PRODUCTOR/A	DIRECTOR/A	PAÍSES PRODUCTORES	GÉNERO
NIUEVAS MIRADAS	CUBA	D	Solo	2013	-	Promenades Films, Secuatico, Sudetadas Cine, Voya Films, O Juan José?	Julián Goyaraga, Germán Tejeda	Guillermo Rocamora	Uruguay, Argentina, Holanda	Ficción
PALM SPRINGS INTERNATIONAL FILM FESTIVAL	ESTADOS UNIDOS	D	Anoa	2013	-	Bairdops Films, Palermo Animation, Anorcha Films	Juan José López, Pedro Barcia, Nicolas G	Alfredo Sodergratt Barboza	Uruguay, Colombia	Ficción animada
POFF - TALLINN BLACK RIGHTS FILM FESTIVAL	ESTONIA	D	La muerte de un perro	2019	-	Les Valeurs, Le Tiro Cine	Juan José López, Pedro Barcia, Nicolas G	Melías Ganz	Uruguay, Argentina, Francia	Ficción
RECONSTRUIRE DU CINEMA SUD-AMERICAIN	FRANCIA	D	No dormidas	2018	-	Pampa Films, Ghoramunaj, White films ALE, Bowfinger, Tender	José Ignacio García Cucucovich	Gustavo Hernández	Uruguay, Argentina, España	Ficción
SANTIBAGO LATINO FILM FESTIVAL	ESTADOS UNIDOS	D	Ahora Luz	2021	-	Artibus Cine	Alina Kaplan	Joaquín Meaad	Uruguay	Ficción
SIAMANCE	ESTADOS UNIDOS	D	La muerte de un perro	2019	-	Les Valeurs, Le Tiro Cine	Juan José López, Pedro Barcia, Nicolas G	Melías Ganz	Uruguay, Argentina, Francia	Ficción
SUNNY SIDE OF THE DOC	FRANCIA	D	El destello	2011	-	Murdoc	Pietro Laffranchini, Anna?	Gabriel Szolowy	Uruguay	Documental
SUNNY SIDE OF THE DOC	FRANCIA	D	Mundialito	2010	-	Coral Cine	Acrida, Varela, Jacqueline Bourdette, Luc	Sebastián Bedmark	Uruguay	Documental
THESSALONIKI FILM FESTIVAL	GRECIA	D	Las Flores de mi familia	2012	-	Hopper Films, Lobo Hombre	Alicia Hoppe, Niva Quintana	Juan Ignacio Fernández Hoppe	Uruguay	Documental

MÁS ALLÁ DE LA PANTALLA GRANDE

DESAFÍOS DE LA DISTRIBUCIÓN CINEMATOGRAFICA EN URUGUAY

POR FEDERICO PRITSCH

**Beyond the big screen.
Challenges of film distribution in Uruguay**

Resumen

La producción de cine uruguayo se ha consolidado y diversificado en la última década, pero su encuentro con un público amplio sigue siendo un gran desafío. En los últimos años han surgido diversas iniciativas en busca de mejorar sus procesos de distribución, como la implementación de un nuevo circuito de estrenos de filmes nacionales y de la región en la Sala B del Sodre y Cinemateca Uruguaya, políticas públicas que han promovido un circuito de exhibición barrial y descentralizado, o la articulación regional para desarrollar la plataforma de video bajo demanda gratuita Retina Latina, además del lanzamiento de Cine.Uy.

En este trabajo propongo en primer lugar una revisión bibliográfica sobre las nuevas lógicas de distribución y consumo cinematográfico vinculados a la era digital, así como algunas conceptualizaciones en torno a las plataformas de video bajo demanda. En segundo lugar, me enfocaré en los desafíos de la distribución cinematográfica en Uruguay y las diferentes iniciativas que han intentado revertir sus principales problemas. Por último, analizo la presencia del cine uruguayo en las plataformas streaming, con un foco especial en el proceso de implementación y caracterización de la plataforma de cine nacional Cine.Uy.

Palabras clave: cine uruguayo, distribución cinematográfica, plataforma streaming, video bajo demanda, políticas culturales

Abstract

The production of Uruguayan cinema has solidified and diversified in the last decade, but its encounter with a broad audience remains a significant challenge. In recent years, various



initiatives have emerged to improve the distribution processes of national cinema. These include the implementation of a new circuit for the release of Uruguayan and regional films in the Sala B of the Sodre and the Uruguayan Cinematheque, public policies that have promoted a neighborhood-based and decentralized exhibition circuit, as well as regional collaboration to develop the free video-on-demand platform Retina Latina, in addition to the launch of Cine.Uy.

In this work, I propose, first, a literature review on the new logics of film distribution and consumption linked to the digital age, as well as some conceptualizations around video-on-demand platforms. Secondly, I will focus on the challenges of film distribution in Uruguay and the different initiatives that have sought to address its main problems. Finally, I analyze the presence of Uruguayan cinema on streaming platforms, with a special focus on the implementation process of Cine.Uy and a critical examination of its potential, weaknesses, and challenges.

Key words

Uruguayan cinema, film distribution, streaming platform, video on demand, cultural policies

Introducción

Desde la aprobación de la Ley de Cine en Uruguay (Ley N° 18.284), la producción nacional ha logrado un ritmo sostenido, aumentando la cantidad de películas estrenadas cada año y diversificando géneros y estilos (Rodríguez Brites, 2018; Lema Mosca, 2023). Si la década del 2000 fue considerada como un período de *boom* o *nuevo nacimiento* del cine uruguayo (Radakovich, 2014; Ruffinelli, 2015) vinculados a su vez a algunos importantes mecanismos de fomento a la producción desde los 90 (Viglietti, 2018), la década del 2010 —con un nuevo contexto de políticas públicas de fomento a nivel nacional— es una etapa de institucionalización, consolidación y multiplicación de la producción de cine en Uruguay.

Sin embargo, las más de 150 películas producidas desde el 2010 se han enfrentado al desafío de la distribución, con un mercado pequeño y un circuito de cine comercial concentrado territorialmente y fuertemente condicionado por las grandes distribuidoras hollywoodenses. Las salas de cine están concentradas en Montevideo, particularmente en los barrios céntricos. Las lógicas del mercado y las condiciones que imponen los oligopolios norteamericanos a los circuitos de exhibición reducen el espacio para el cine nacional en las salas comerciales (Rey & Soria, 2015; González-Dambrauskas, 2021). La posibilidad de conseguir salas y horarios de-

1. “Memoria institucional del ICAU 2019”, disponible en: <https://icauc.mec.gub.uy/innovaportal/file/100881/1/memoria-icauc-2019-1.pdf>. Según la sistematización realizada por el proyecto “Un soplo de cine”, a partir de un relevamiento de los datos del ICAU, se produjeron 234 películas entre 2001 y 2021 (119 documentales, 113 ficciones y 2 animaciones). Recuperado de: <https://proyecto2020.um.edu.uy/index.php/datos/>



pende muchas veces de los grandes estrenos internacionales que ocupan la mayor parte de la cartelera. En muchos casos la exhibición de filmes uruguayos queda reducida a pocas salas y horarios marginales. Por otra parte, los gustos cinematográficos están atravesados en gran medida por el modelo del cine hollywoodense, que ha moldeado en amplios sectores sociales las formas de lenguaje, matrices técnicas y códigos de representación (Radakovich, 2015; Pritsch, 2021).

Si los filmes cobran vida en la medida que son vistos y apropiados por un público, la distribución, exhibición y encuentro del cine con sus públicos se presentan como un problema significativo para el que se han pensado algunas acciones. La implementación de la Sala B del Servicio Oficial de Difusión, Representaciones y Espectáculos (Sodre) en 2017 como ventana permanente de estrenos uruguayos y latinoamericanos pretendió contrarrestar la falta de garantías que brinda el circuito comercial a los filmes uruguayos. Ese espacio ha permitido sostener en cartel los filmes por un tiempo prudente, independientemente de las lógicas de la oferta y la demanda. También ha jugado un papel importante en ese sentido Cinemateca Uruguaya, que luego de abandonar sus tradicionales salas para ser reubicada en un complejo de la Intendencia de Montevideo, mejoró notablemente su calidad de proyección y se consolidó como un espacio fundamental para los estrenos nacionales (Revista Film, 2018; El Observador, 2018).

Por otra parte, el Instituto del Cine y el Audiovisual del Uruguay (ICAU, a partir de 2023 convertida en Agencia del Cine y el Audiovisual del Uruguay) ha impulsado desde 2016 la Red Audiovisual Uruguay, conformada por un circuito de salas barriales en las que se promueve la exhibición de estrenos y reposición de películas uruguayas a través de un catálogo proporcionado por el Instituto. La Oficina de Programación del ICAU ha sido la encargada de gestionar y articular con los actores territoriales para dinamizar la Red. También ha estado a cargo de coordinar la Red de Salas del Mercosur y la programación de cine nacional en la plataforma de video bajo demanda gratuita de cine latinoamericano, Retina Latina.

Hasta 2015, la mayoría de los filmes uruguayos se editaban en DVD, siendo la distribuidora Buen Cine una de las principales promotoras del acervo filmográfico en ese formato.² Este formato configura una modalidad de acceso a la cinematografía nacional para quien desea ver hoy gran parte de la filmografía de la primera década y media de este siglo.³ Pero con la progresiva desaparición del formato de DVD como medio de reproducción, las películas dejaron de editarse en ese medio luego de 2015. ¿Dónde es posible ver hoy una película uruguaya estrenada en 2017? ¿O el año pasado?

En ese sentido, la plataforma de video bajo demanda de cine nacional Cine.Uy, lanzada a fines de 2021, parecería resolver parte de este problema y posicionarse como el principal repositorio del cine uruguayo. Por otra parte, ofrece una nueva ventana (en múltiples dispositi-

2. La distribuidora gestionaba a su vez uno de los videoclubes más emblemáticos de Montevideo: VideoImagen, que cerró a finales de la década pasada.

3. Hoy la colección de VideoImagen se encuentra disponible en la Videoteca del Parque Rodó, inaugurada en 2022. Por otra parte, en la biblioteca de la Facultad de Información y Comunicación (UdelaR) se encuentra disponible toda la colección de DVD uruguayos editados por Buen Cine.



vos) en pos de su visibilidad, en tiempos en los que las plataformas streaming se asientan como forma de consumo largamente extendida en la sociedad.

En este trabajo propongo en primer lugar una revisión bibliográfica sobre las nuevas lógicas de distribución y consumo cinematográfico vinculados a la era digital, así como algunas conceptualizaciones en torno a las plataformas de video bajo demanda. En segundo lugar, me enfocaré en los desafíos de la distribución cinematográfica en Uruguay y las diferentes iniciativas que desde las políticas públicas —junto a actores del campo audiovisual— han intentado revertir sus principales problemas. Por último, analizo la presencia del cine uruguayo en las plataformas streaming, con un foco especial en el proceso de implementación de Cine.Uy y una mirada crítica sobre sus potencialidades, debilidades y desafíos. El análisis de Cine.Uy dialogará con algunos estudios de caso que pueden servir como espejo para pensar la realidad uruguaya, como la implementación de la plataforma Cine.Ar en Argentina.

Además del relevamiento de producciones nacionales en las diferentes plataformas disponibles en el país y del análisis de fuentes de documentación, este trabajo cuenta con dos entrevistas en profundidad a informantes calificados que han desempeñado roles muy relevantes dentro de la distribución de cine en Uruguay:

- Gabriel Massa, uno de los distribuidores y gestores culturales más destacados del cine nacional e independiente en Uruguay. Director de la distribuidora Buen Cine (creada por Ronald Melzer en 2004), encargado de la programación de la Sala B del Sodre y director de la Videoteca del Parque Rodó. Fue a su vez un actor clave en la gestión de la plataforma Cine.Uy, en la que participó en representación de la Asociación de Productores y Realizadores de Cine del Uruguay (Asoprod), en su proceso de implementación y como responsable de la gestión de los contenidos.
- Daniel Díaz, director de la Oficina de Programación del ICAU (posteriormente convertida en Área de Desarrollo Territorial), encargado de articular la Red de Salas del Uruguay, la Red de Salas del Mercosur y gestionar los contenidos uruguayos de Retina Latina.

De lo físico a lo digital. Nuevas ventanas, ¿mayor democratización?

Chris Anderson (2007) ha propuesto la *teoría de la larga cola (long tail)* para caracterizar el cambio en la distribución de productos de las industrias culturales a partir de la era digital. Según este autor, los formatos digitales han posibilitado un cambio de lógica ya que se superan las limitantes físicas y geográficas de la era analógica. Para que un álbum musical sea redituable económicamente en una tienda minorista de discos —ejemplifica— debería poder vender por lo menos cuatro ejemplares por año para que el espacio físico que ocupa en las estanterías al menos equilibre el costo del alquiler.

En la misma dirección, para que una película le resulte rentable a un cine local debería alcanzar al menos 1.500 espectadores durante las dos primeras semanas de exhibición, cifra que equivale aproximadamente al alquiler de una pantalla (p. 29). Para subsistir, los comercios minoristas necesitan asegurarse determinadas ventas (de taquilla, de CD, de alquiler de videos)



dentro de un radio geográfico vinculado a la demanda local. Comenta cómo algunas películas tienen un potencial de llegar a un público amplio a nivel nacional, pero si no logran llegar al mínimo necesario a nivel local, se vuelven inviables para ese circuito comercial.⁴

Otro ejemplo que señala el autor respecto a la limitación del *mundo físico* son el espectro radial que limita las frecuencias de radio y TV, así como sus 24 hs. de programación al día.

Sin embargo, a partir del S.XXI, con la paulatina masificación de internet y la llegada de las tecnologías digitales, estas limitantes físicas empiezan a dar paso a otras lógicas de distribución. Anderson contrapone la lógica de la era analógica como propia del *mundo de la escasez* con el *mundo de la abundancia* propio de la venta digital (p. 31).

Es muy ilustrativo el caso de Rhapsody —una antecesora del formato de distribución de música de plataformas como Spotify— que propone el autor como ejemplo del giro físico al giro virtual: si bien la curva de los éxitos representan el acumulado mayor de ventas, lo que está por fuera de esa línea de corte (lo que en las tiendas físicas quedaría por fuera por no ser redituables en tanto ocupan un espacio físico demasiado grande para la poca venta que tienen) termina siendo casi la mitad del total. Aunque es poco en relación a las ventas de los grandes éxitos, al no tener un impedimento físico, lo que no es redituable individualmente, en su conjunto sí lo termina siendo. A este fenómeno es que denomina el *efecto de la larga cola*.

Con una mirada optimista respecto a esta nueva lógica de distribución, sostiene que la *larga cola* presupone una mayor democratización de la producción de bienes culturales, una reducción de costos de consumo mediante una democratización de la distribución y la posibilidad de conectar la oferta con la demanda. Señala que mientras “la industria del espectáculo en el siglo XX se centraba en el *éxito* y la *popularidad* de los productos, la del siglo XXI se centrará en los *nichos*” (p. 29).

Tom Tan, Sergei Netessine y Lorin Hitt (2016) relativizan la *teoría de la larga cola*, argumentando que en la lógica de los algoritmos siguen siendo algunas pocas producciones las que logran una visibilidad mucho mayor y aquella “larga cola” queda invisibilizada. A partir de un estudio empírico constataron que la variedad de productos tiende a aumentar la concentración de la demanda a favor de los “éxitos” en lugar de la democratización que avizoraba Anderson a partir de su teoría. En esa misma línea, Fleder y Hosanagar (2009) sugieren que los sistemas de recomendación sesgados por la selección pueden reducir la diversidad del consumo, al recomendar aquellos productos con mayores datos generados, generalmente de gran popularidad. Las herramientas de personalización de los algoritmos generan similitudes entre los usuarios en lugar de una mayor diversificación (Hosanagar et al, 2014).

Elena Neira (2020) brinda un marco conceptual sobre el término *nuevas plataformas streaming*, que es utilizado para nombrar medios con características diversas: plataformas gratuitas o pagas, con o sin publicidad, con pago mensual y acceso abierto, con alquiler de contenidos recientes o combinados, etc. (p. 20).

4. Ejemplifica con el caso de *Las Trillizas de Belleville* (Sylvain Chomet, 2004) de gran reconocimiento internacional, que en EEUU sólo se exhibió en 6 salas de cine. O el propio caso de la distribución del cine de Bollywood en ese país.



La autora se refiere a la *nueva televisión* para caracterizar la lógica de consumo marcada por las plataformas de video bajo demanda como consecuencia de la digitalización. Mientras que en la era de la *televisión convencional* transmitía contenido en una grilla de programación de 24 hs. al día, financiada mayoritariamente por la publicidad, la *nueva televisión* “se adapta al individuo (y no a la inversa), es mayoritariamente de pago (pero asequible, teniendo en cuenta las ventajas que ofrece), flexible (la podemos ver cuando, como y donde queramos), abundante (el contenido a nuestro alcance se ha multiplicado exponencialmente) y personalizada (la oferta se adapta a nuestras preferencias)” (p. 23).

Neira sostiene que el consumo de contenidos audiovisuales a través de la suscripción a plataformas a cambio de una tarifa mensual ha permitido alargar la permanencia de algunas obras cuya edición en DVD podía resultar muy costosa en relación a un público interesado reducido, además del limitado espacio de venta en estanterías físicas (p. 30).

Compara los modelos del video bajo demanda por transacción con los de suscripción con tarifa única. Mientras que en el primero el usuario paga por cada contenido (replicando el modelo de ventas de DVD anterior) en el segundo se logra una simplificación en la forma de pago y acceso a un catálogo amplio de contenidos. Sostiene que hay un fuerte componente psicológico que lleva a los usuarios a preferir este segundo modelo que tiene que ver con la eliminación del costo económico de una mala elección. “Cuando pagamos por un producto específico, al usarlo, tendemos a valorar si la experiencia se ajusta a lo que hemos desembolsado por ella” (p. 31).

Por otro lado, comenta que las primeras plataformas streaming replicaron el modelo de las tiendas físicas, mostrando el listado completo de contenidos disponibles en torno a diferentes categorías. Sin embargo, este sistema ha planteado el inconveniente de abrumar a los usuarios ante tanta oferta, por lo que unos años después viraron hacia una selección de contenidos más individualizada. Señala que gracias al Big Data sobre las interacciones de sus usuarios, Netflix sabe que transcurridos los 90 segundos de búsqueda para elegir algún contenido, la posibilidad de encontrar algo se reduce. “Su cerebro entra en una especie de bucle de indecisión, saturado ante tantísimas opciones” (p. 45). Como respuesta, Netflix ha apostado fuertemente al diseño de algoritmos que seleccionan contenidos de acuerdo a los gustos que identifica a partir de los datos de consumo registrados. Esto lleva a la paradoja de que al mismo tiempo que Netflix construye su imagen de marca vinculada a la posibilidad de elección de los usuarios, sus algoritmos se diseñan para minimizar esa elección (Arnold, 2016, en Smits & Nikdel, 2019).

La distribución cinematográfica en problemas

En su extenso trabajo sobre la industria audiovisual en Argentina y Latinoamérica, Octavio Getino (2005, 2009 y 2016) ofrece un marco general sobre las lógicas capitalistas respecto a los procesos de distribución y exhibición del cine de la región. Sostiene que el cine latinoamericano depende de los apoyos estatales para sostener su producción por los costos que ésta implica en relación a las leyes del mercado. Esto ha sido reafirmado para el caso uruguayo por diferentes estudios (Stolovich et al., 2004; Radakovich, 2014; Rodríguez Brites, 2018).

En ese sentido, la creación de la Ley del Cine y Audiovisual (N° 18.284) en 2008 consti-

tuye un hito muy significativo para el fomento de la producción, que si bien contaba con diversas herramientas de apoyo anteriores (sobre todo a nivel departamental), empieza a sostenerse y articularse como política pública nacional.

Sin embargo, a pesar de una producción sostenida y aumento en la última década, el cine uruguayo tiene dificultades para encontrarse con su público (Duarte, 2014; Pritsch, 2021). La mayoría de las películas uruguayas apenas alcanzan unos pocos miles de espectadores en taquilla, siendo muy pocas las que superan los 20 mil. La tercera encuesta sobre consumo cultural del Ministerio de Educación y Cultura (Dominzain, 2014) reveló que el 55,9 % de los encuestados nunca fue o hace años que no va al cine, y entre quienes sí van, un 82% ha ido a ver filmes estadounidenses, un 15% de otras procedencias y sólo un 3% cine nacional (Rodríguez Brites, 2018).

Entre 2009 y 2019 las producciones cinematográficas nacionales han ido aumentando, pero no así su cantidad de espectadores, que aún depende de pocas películas que se constituyen como éxitos de taquilla y marcan la diferencia respecto a las cifras alcanzadas año a año (ICAU, 2019).

ESTRENOS NACIONALES DE CINE EN SALAS COMERCIALES POR AÑO			
a) Total de producciones nacionales con estreno en sala, por año y género			
Año	Ficción	Documental	Total
2019	14	7	21
2018	12	12	24
2017	9	10	19
2016	12	4	16
2015	7	4	11
2014	5	6	11
2013	7	4	11
2012	8	7	15
2011	3	5	8
2010	7	1	8
2009	5	5	10
	89	65	154

Gráfica 1. Estrenos nacionales de cine en salas comerciales 2009-2019. (Fuente: “Memoria institucional del ICAU 2019”).



Gráfica 2. Evolución de espectadores del cine nacional 2009-2019 (Fuente: “Memoria institucional del ICAU 2019”).

Según los datos del Observatorio de la Agencia del Cine y el Audiovisual del Uruguay (ACAU, 2023), el cine nacional ha ocupado en promedio sólo el 2,3% del total de asistencia al cine comercial entre 2013 y 2023, mientras que las películas estadounidenses alcanzan el 82%.

Para Radakovich (2014) el problema del encuentro con el público está relacionado a un gusto más vinculado a los géneros del cine hollywoodense en detrimento de un cine de autor apartado de géneros identificables, que es lo que predomina en las producciones nacionales.

El fenómeno de la hegemonía hollywoodense vinculado al gusto y a su fuerte presencia no es exclusivo de nuestro país ni de la región. En su estudio sobre la distribución del cine en Europa, Tim Raats, Ilse Schooneknaep y Caroline Pauwels (2018) señalan que para que los apoyos a los cines nacionales sean efectivos, deben contemplarse todas las etapas de la cadena, incluida la distribución, rubro que en las grandes producciones hollywoodense oscilan entre el 40% y más del 50% de su costo de producción (Álvarez Monzoncillo y López Villanueva, 2015). Afirman que la exhibición cinematográfica en Europa sigue estando dominada por las superproducciones estadounidenses y que muchos filmes nacionales relevantes no se encuentran con el público de su país ni logran una distribución importante por fuera de sus fronteras (Raats et al., p. 195).

En Uruguay, las principales distribuidoras de cine (Movie Center, RBS — Grupo Cine— , Life Cinema y Dispel) son representantes de las *majors* hollywoodenses (Fox, Sony, Warner, Disney, Paramount y Universal). Las lógicas mercantiles del circuito comercial de exhibición condicionan la posibilidad de una mayor presencia del cine nacional en pantalla. Las empresas exhibidoras son a su vez distribuidoras de las *majors*, lo que implica que al acordar la exhibición de un filme en salas comerciales, los realizadores uruguayos terminan compitiendo contra los socios de los dueños de las salas (Rey & Soria, 2015).

Asoprod ha criticado la falta de políticas públicas proteccionistas que no brindan garantías al cine uruguayo para poder competir con los grandes éxitos de taquilla norteamericanos. Por su parte, los exhibidores argumentan que la oferta de sus carteleras es variada y cuestionan la viabilidad comercial de otorgar una mayor presencia a las películas nacionales (Ídem).

Nuevo circuito para el cine nacional y descentralización territorial

La distribución se ha constituido así como un eje fermental para pensar las políticas públicas del cine más allá de la producción. En ese sentido, el surgimiento de la Sala B del Sodre en 2017 como circuito permanente de exhibición de cine nacional y de la región constituye un hito que junto a la renovación de la Cinemateca Uruguaya en 2019, habilitaron nuevas ventanas de exhibición con mayores garantías para los filmes uruguayos. De hecho, el último informe del Observatorio del ACAU (2023) indica que la Sala B y Cinemateca Uruguaya pasaron a representar casi la mitad del público de cine uruguayo entre 2019 y 2022 (8% la primera y 40% la segunda, contra un 52% del resto de las salas comerciales).

Gabriel Massa, director de la distribuidora Buen Cine y programador de la Sala B del Sodre, considera que este nuevo circuito ha sido muy significativo y ha modificado en parte la distribución del cine en Uruguay.

...no había en Montevideo un circuito de salas independientes con buena calidad de sonido e imagen —y amigables para el espectador— hasta la aparición de la Sala B del Sodre en primer lugar, en 2017, y mucho más importante aún, la reinauguración de Cinemateca a fines de 2018. Eso también fue un cambio muy importante porque Cinemateca no era antes una sala de estrenos, o lo era de muy pocos estrenos. Porque las salas no estaban buenas. Fue un hecho muy importante primero el Sodre y después las dos salas de Cinemateca para el cine nacional, y sobre todo para los documentales y las películas pequeñas. Me acuerdo haber estrenado una película documental de Aldo Garay en 2015, en una función a las 8 de la noche en el cine Casablanca, que fuera poca gente y a la segunda semana ya se bajaba la película. (Entrevista propia, setiembre de 2023).

La iniciativa es el resultado de los debates que venía defendiendo Asoprod en el marco del Compromiso Audiovisual 2015-2020.⁵ Massa cuenta que allí surgió la idea de generar un circuito de salas públicas que permitiera al cine nacional tener un mínimo de continuidad en cartelera, más allá de las lógicas del mercado. Esta apuesta no implicaba renunciar al circuito comercial, pero sí asegurar un mínimo de permanencia y comprender que según el perfil de la

5. El Compromiso Audiovisual Uruguay 2015-2020 fue elaborado a partir de un proceso participativo que incluyó a diferentes actores relacionados con el audiovisual. Participaron unas 300 personas de diferentes colectivos e instituciones vinculadas al sector.

película “era mucho mejor salir en estas condiciones y no tratar de llegar a una sala comercial con un perfil y un público determinado que no le va a interesar el material” (Ídem).

Por otra parte, el ICAU creó en 2016 su Oficina de Programación (OPI), un espacio a cargo de fomentar la exhibición de cine nacional a nivel descentralizado, a través de la articulación con el territorio.⁶ Se crea así la Red Audiovisual Uruguay (RedUy), a partir de un catálogo de filmes que el ICAU disponibiliza para diferentes actores sociales que desean generar exhibiciones en espacios sociales y culturales. Más de 100 espacios de diferentes puntos del país integran esta Red, que en 2022 contó con 210 exhibiciones y unos 14 mil espectadores, que junto a las actividades especiales realizadas por el Día del Patrimonio y por la Semana del Cine Nacional alcanzaron los 24 mil.⁷ Se trata de una cifra más que significativa si tomamos en cuenta que ese año la asistencia al cine uruguayo en el circuito comercial ha sido de 70 mil espectadores (ACAU, 2023).

Daniel Díaz, director de la OPI desde 2017, defiende la lógica de articular con el territorio a través del fortalecimiento de los gestores locales. Uno de los desafíos de esta política, sostiene, es lo que se construye a largo plazo más allá de los resultados mensurables:

Yo puedo decir que alcanzamos los 24 mil espectadores de cine uruguayo el año pasado a partir de la RedUy. Pero ese no es el único resultado. Eso es ‘gente sentada viendo las películas’. Es significativa la cantidad de público, pero también es significativo que vayas a una función y que allí dos personas hayan quedado conmovidas con tu película. Capaz que le cambiaste la vida a una persona. Es significativo que vayas con tu película a una cárcel... Capaz que son 20 espectadores, no suman en la cantidad, pero lo modifica al realizador que fue ahí a presentar su película, y a esas personas las modifica. Y generás esta cosa que es cultura: el derecho de acceso a la cultura. Eso es significativo. (Entrevista propia, octubre de 2023).

El circuito de exhibición cinematográfica en Uruguay está fuertemente centralizado en Montevideo y sus barrios céntricos: de las 84 salas comerciales del país, el 73% está en la capital y en su mayoría dentro de los grandes centros comerciales (Rodríguez Brites, 2018), mientras que la asistencia al cine en la capital representa el 92% del total (ACAU, 2023). En ese sentido, la Red Uruguay Audiovisual apuesta a un proceso descentralizador que conecte el cine nacional con otros públicos que, por limitantes geográficas y económicas, no acceden fácilmente al circuito comercial. Es de destacar la experiencia del Programa Oeste Audiovisual, que ha desarrollado un circuito de salas barriales en el Cerro, La Teja, Paso de la Arena, Nuevo París y Casabó con un fuerte trabajo territorial complementado con una propuesta de formación en cine comunitario (Pritsch, 2023).

6. En 2020, tras el cambio de gobierno y autoridades del ICAU, ésta pasa a conformarse como Área de Desarrollo Territorial.

7. Datos proporcionados por el “Informe 2022 del Área de Desarrollo Territorial”, obtenido por comunicación vía correo electrónico.



El Área de Desarrollo Territorial del ICAU también ha tenido bajo su responsabilidad la coordinación de la Red de Salas Digitales del Mercosur, creada en 2014 con el objetivo de brindar una mayor circulación de los filmes producidos en los países del Mercosur.⁸ Está a cargo asimismo de la programación de contenidos nacionales dentro de la plataforma gratuita de cine latinoamericano bajo demanda Retina Latina, creada en 2016 a partir de la articulación de los institutos cinematográficos de Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú, México y Uruguay. En tiempos en los que las plataformas streaming ocupan cada vez mayor lugar en el consumo de contenidos audiovisuales, iniciativas regionales como ésta diversifican los canales de acceso a las producciones locales ante la hegemonía de las grandes empresas de video bajo demanda por suscripción que concentran contenidos mayoritariamente norteamericanos.

En una entrevista sobre la presencia de la producción audiovisual argentina en Netflix, Lucrecia Martel alertó sobre las implicancias de la hegemonía de estas grandes empresas:

...son pocas empresas decidiendo la narrativa audiovisual del mundo y eso es algo que debería llamarnos la atención ¿Qué significa que las decisiones finales sobre lo que se cuenta audiovisualmente en tu país se tomen en un lugar lejano? (Martel en Pintos, 2023).

La directora argentina señaló que la serie sobre el músico Fito Páez (*El amor después del amor*, Juan Pablo Kolodziej, 2023) significó un mojón dentro de la programación de Netflix, que permite a los argentinos identificarse como sociedad y conectarse con su memoria afectiva. “Te emociona porque ves gente que has conocido, que has escuchado. En el caso nuestro, una música que nos acompañó. Imagínate que los norteamericanos tienen eso todos los días, con todo lo que ven. Tienen reminiscencia de sí mismos. Nosotros cada tanto.” (Ídem).

Otras pantallas para el cine uruguayo. El caso de Cine.Uy

La presencia del cine uruguayo en las principales plataformas streaming es escasa. A partir de un relevamiento realizado en octubre de 2023 en Netflix, Star+, HBO Max y Prime Video, queda en evidencia la casi nula visibilidad de los contenidos nacionales dentro de las grandes empresas internacionales de video bajo demanda. En Netflix es posible encontrar *La noche de los 12 años* (Alvaro Brechner, 2018), *Togo*⁹ (Adrián Caetano, 2022), *Porno para principiantes* (Carlos Ameglio, 2018) y la coproducción minoritaria *Pepe, una vida suprema* (Emir Kusturica, 2018).¹⁰

8. Se implementaron 10 salas en Argentina, 10 en Brasil, 5 en Paraguay y 5 en Uruguay.

9. Promocionada como la primera película uruguayo producida por Netflix.

10. Años atrás supieron estar disponibles durante un tiempo películas como *Anina* (Alfredo Soderguit, 2013), *Una noche sin luna* (Germán Tejeira, 2014) o *El candidato* (Daniel Hendler, 2016) y fue significativo el caso de *Alelí* (Leticia Jorge y Ana Guevara, 2020), estrenada directamente en dicha plataforma en 2020 durante la pandemia por Covid-19 que llevó al cierre de los cines durante varios meses (Portal 180, 3 de mayo de 2017; El País, 21 de abril de 2020).

En HBO Max, como contenido nacional solamente está disponible la serie mexicana coproducida con Uruguay *Ámsterdam* (Gustavo Taretto, 2022). En Star+ nos encontramos con *Así habló el cambista* (Federico Veiroj, 2019) y las coproducciones con Argentina *La uruguaya* (Ana García, 2023) y *Virus 32* (Gustavo Hernández, 2022). También coproducida con el país vecino está la serie *Iosi, el espía arrepentido* (Daniel Burman, 2022), única producción nacional revelada en Prime Video.

Se trata pues de una presencia marginal dentro de la amplia oferta de contenidos que proponen las principales empresas de video bajo demanda que operan en nuestro país.¹¹

Guillermo Mastrini y Fernando Krakowiac (2021) analizaron la presencia de producciones argentinas en el catálogo de Netflix Originals. En su estudio concluyen que los contenidos latinoamericanos son escasos (un 6% de los contenidos originales de la plataforma) y en su mayoría se trata de producciones de bajo presupuesto. Por su parte, los contenidos argentinos además de marginales (un 0,7%) son en un 75% stand up o talk shows, género que dentro de las producciones estadounidenses ocupan apenas el 22.7% (p. 20).

Retina Latina, creada en 2016, cuenta hoy con 155 producciones uruguayas entre cortometrajes, capítulos de serie, largometrajes de ficción, documental y animación.¹² Según los datos disponibles en la “Memoria institucional del Instituto Nacional del Cine y Audiovisual del Uruguay 2022”¹³, ese año estuvieron activas en dicha plataforma 45 obras uruguayas, que alcanzaron 36.593 reproducciones. El acumulado de reproducciones del cine nacional en Retina Latina desde 2016 a 2022 es de 182.716, siendo *25 Watts* (Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella, 2001) la película uruguaya más vista, con 11.127 reproducciones. Sin dudas Retina Latina representa cuanto menos un repositorio accesible respecto a una cantidad interesante de producciones nacionales, disponibles en nuestro país y en los demás países de la región que integran este proyecto (Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú y México).

Surgida a partir de un acuerdo entre el ICAU, la empresa nacional de telecomunicaciones Antel, el Ministerio de Educación y Cultura y la Asoprod, la plataforma estatal de cine uruguayo bajo demanda Cine.Uy fue lanzada a fines de 2021. Constituye un hito que permite el acceso a una gran parte del cine uruguayo de las últimas décadas, luego de que la progresiva desaparición del formato de DVD como medio de reproducción masificado (y la interrupción de los lanzamientos en ese formato luego de 2015) hicieran a veces imposible llegar a películas estrenadas apenas unos años atrás.

Están disponibles allí más de 200 películas nacionales producidas desde fines de los años noventa hasta estrenos que estuvieron recientemente en las carteleras de salas de cine. La forma de suscripción es con una cuota de \$99 (U\$S 2,5) que permite el acceso al catálogo, aunque para acceder a películas recientes, se requiere un pago extra por su alquiler por 48 horas, con un costo que varía de los \$125 a los \$190.¹⁴

11. Hemos descartado a Disney+, que no cuenta con contenidos nacionales.

12. Datos proporcionados por el Observatorio del Cine y Audiovisual de la ACAU. Noviembre de 2023.

13. Disponible en: <https://icaucine.gov.uy/innovaportal/file/100881/1/incau-memoria-2022.pdf>.

14. <https://antel.com.uy/venta/cineuy>. Consultado el 20 de noviembre de 2023



El proyecto de generar una plataforma de cine nacional venía gestándose desde varios años atrás, y fue significativa una experiencia piloto en la que en el marco de la Semana del Cine Nacional de 2019, en la que durante 7 días se habilitaron algunas películas del catálogo de la Red Audiovisual Uruguay en la plataforma de Antel, Vera TV. Esto fue replicado en 2020 durante un tiempo, en un contexto de emergencia sanitaria por la pandemia de Covid-19 en la que las salas de cine estuvieron mucho tiempo cerradas. La experiencia promocionada como “Nuestro cine en casa” demostró la avidez por el audiovisual nacional, con más de 90.000 visualizaciones durante un período de un mes.¹⁵

Ese mismo año, la distribuidora Buen Cine desarrolló durante un tiempo una plataforma propia en modalidad *pay per view* como iniciativa para enfrentar el contexto de salas de cine cerradas por la pandemia, y Cinemateca Uruguaya lanzó +Cinemateca, una plataforma por suscripción y *pay per view* con su propio catálogo de películas (entre ellas algunas cuantas uruguayas).

Gabriel Massa fue un actor clave en la gestión de Cine.Uy, en la que participó en representación de Asoprod de su proceso de implementación y fue responsable de la gestión de los contenidos. Considera que si bien haber desarrollado esta plataforma implica un logro importante y necesario, algunas decisiones que se tomaron generan limitantes en la visibilidad que tiene para la población. Por un lado, entiende que para Antel no fue un proyecto prioritario sino un compromiso heredado del gobierno. Por otro lado, se acordó junto a Asoprod e ICAU un modelo de negocios en el que combina la suscripción mensual con el alquiler particular de estrenos recientes.

Lo que se ha demostrado es que generalmente las plataformas independientes no funcionan, pero menos funcionan aquellas donde hay distintas formas de poder acceder a los contenidos (...) Si vos tenés una plataforma con algunas películas que accedés directamente porque pagaste una suscripción mensual, pero a su vez para acceder a otras tenés que pagar por cada una, ya es complicado. (Massa en entrevista propia, setiembre de 2023).

En su lugar, Massa cree que se debería haber simplificado y habilitar todo el contenido a partir de una suscripción mensual. Pero por sobre todas las cosas, apostar a que Cine.Uy pudiese convertirse en un repositorio del cine nacional, un recurso que defendiera nuestro patrimonio cinematográfico y potenciara su visibilidad en la sociedad.

Veía el potencial de ir generando una suerte de ‘videoclub de cine nacional’, sin importar si comercialmente iba a ser bueno. Ese era mi plan, un plan que tenía mucho más que ver con generar una cultura cinematográfica, generar un archivo del cine uruguayo de por lo menos los últimos 25 años. (Ídem).

15. <https://www.antel.com.uy/institucional/sala-de-prensa/eventos/cine-uy-mas-de-150-peliculas-uruguayas-por-vera-tv>.

También defiende la posibilidad de que se pueda incluir a futuro como contrapartida para aquellos filmes que obtienen apoyos de la ACAU para su promoción y lanzamiento, que al terminar su circuito comercial y cultural se incorporen al catálogo de Cine.Uy de forma gratuita.

No hay una sensibilidad natural sobre el rol que puede jugar una plataforma de estas características. Hay como una barrera, porque no es negocio. Se tendría que pensar que no es un negocio esto. A veces gastamos tanta plata en cosas que de repente no terminan de dar un resultado o no se ven, entonces gastemos algo de plata en esto y democraticemos el acceso a los contenidos nacionales. Me parece que esa debería ser la cabecita. (Ídem).

En la misma línea, Daniel Díaz considera que la apuesta a descentralizar y democratizar el cine nacional debería trascender el modelo de negocios de este tipo de plataforma y simplificar lo más posible su acceso, además de promocionarlo. Menciona por ejemplo que el Plan Ibirapitá, política nacional de inclusión digital de personas mayores a través de la cual se entregaron más de 200 mil tablets a jubilados/as, hubiese sido una buena oportunidad para incluir el acceso a esta plataforma de forma gratuita, como política cultural.

Abramos esa programación ahí, no obliguemos a que tengas que pagar 100 pesos para acceder al cine uruguayo, hagamos un gran repositorio. Pongamos nuestras películas en ventanas que tengan visibilidad. Creo que ese es un desafío al que todavía le queda mucho por trabajar: que el público uruguayo pueda acceder a contenidos que le son propios. Por un lado, porque todos pusimos plata. Por otro lado, porque tenemos derecho a acceder a eso. Ni siquiera por una cuestión de identidad; tan solo por tener una oferta cultural más amplia de la que hoy tenemos. Tan solo porque hay una cuestión monopolizada del discurso. Para tener acceso a otros discursos, a otras narrativas, para que esos universos simbólicos que generamos puedan ser recibidos por públicos que de repente solamente reciben otras propuestas. Me parece que en ese sentido hay todavía un desafío en seguir pensando en que la exhibición de cine no termina en la exhibición en una sala comercial. Hay otras ventanas que deberíamos pensar y desarrollar. (Díaz en entrevista propia, octubre de 2023).

En ese sentido, la experiencia de Cine.Ar en Argentina podría servir como espejo para pensar los desafíos y potencialidades de la implementación de esta plataforma en el país vecino. Creada en 2015, fue la primera plataforma estatal de la región de video bajo demanda por suscripción gratuita. Fue desarrollada en el marco del plan de Televisión Digital Terrestre y gestionada por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) y la empresa estatal de telecomunicaciones Arsat, y permite el acceso a películas y series argentinas.

Luis Albornoz y Fernando Krakowiac (2023) estudiaron el proceso de implementación de esta plataforma y sus principales características. Destacan su inserción en una política públi-



ca con el objetivo de garantizar la circulación de filmes producidos en el país y el mecanismo encontrado para ampliar su catálogo a partir de su inclusión como contrapartida en los fondos públicos de producción que otorga el INCAA. Cine.Ar contaba en 2023 con más de dos millones de usuarios y un catálogo de más de 3.300 títulos (Albornoz & Krakowiac, 2023).

Se trata de una iniciativa que intenta contrarrestar el problema de circulación de la mayoría de las películas argentinas que no encuentran condiciones adecuadas para su explotación comercial frente a la fuerte presencia de filmes norteamericanos, tanto en las salas de cine del país como en la televisión. Forma parte de un conjunto de herramientas de política audiovisual como el desarrollo de la señal de televisión abierta Cine.Ar TV (antes INCAA TV) y de un circuito de salas estatales dedicadas al cine argentino, como el Complejo Gaumont y la red Espacios INCAA.¹⁶

Cine.Ar también habilitó la modalidad “Cine.Ar Estrenos”, que permite la reproducción de películas argentinas en simultáneo a su estreno en salas de cine, garantizando un período de al menos ocho semanas su cartelera virtual, período casi imposible de conseguir en los cines tradicionales para la mayoría de las producciones locales que eligen esta modalidad (Ídem).

Del análisis de la plataforma Cine.Uy, podemos observar como principal particularidad que a diferencia de Cine.Ar o de la mayoría de las empresas de video bajo demanda, no se trata de una plataforma específica, sino que se encuentra alojada dentro de la plataforma Antel TV. Ésta nuclea diferentes pestañas como “Canales” (donde se pueden ver las señales de los canales de TV abierta uruguayos), “Cámaras” (que permite el acceso en vivo a una serie de cámaras colocadas en diferentes puntos del país), “CineUy” (que lleva a los contenidos de la plataforma de cine nacional), “Qubit” (que enlaza a dicha plataforma con la que Antel tiene convenio y permite su suscripción), “Veoflix” (otra plataforma de contenidos predominantemente argentinos) y “Antel Eventos” (donde se encuentran disponibles videos de divulgación científica, eventos musicales y deportivos). Es decir que Cine.Uy no figura como una plataforma propia, con identidad visual particular ni web ni aplicación para celulares propia, sino como un espacio más dentro de la batería de opciones que ofrece Antel TV. Esto habla de una poca ponderación de la visibilidad otorgada desde la empresa de telecomunicaciones hacia este recurso, y se alinea con las visiones de Massa y Díaz sobre el predominio de una mirada como negocio más que como apuesta a difundir y defender nuestro patrimonio cinematográfico.

Al ingresar a la sección Cine.Uy, se despliegan las categorías en forma de pestañas “Destacadas”, “Comedia”, “Documental”, “Drama”, “Terror y suspenso”, “Cortos”, “Familiar” y “Música”, mientras que en filas que van mostrando títulos con fotografías de referencia (casi siempre los afiches de difusión de los filmes) y posibilidad de moverse de forma horizontal, aparecen las categorías “Agregadas recientemente”, “Comedias destacadas”, “Cortos en cartelera”, “Documentales seleccionados”, “Destacadas drama”. Al seleccionar una obra específica, se abre una nueva ventana donde aparece su título y abajo su género, año de estreno, duración y clasifi-

16. Esta red reúne a 68 cines privados ubicados en diferentes localidades del país donde se proyectan filmes argentinos que no se estrenan en otros cines (Albornoz & Krakowiac, 2023).



cación de recomendación por edad. Más abajo y destacado, el botón de Reproducir (para lo cual nos pedirá suscribirnos si aún no lo hemos hecho) y al lado otro botón que permite agregar la película a “Mi Lista”. Un poco más abajo, se encuentran dos pestañas: una de “Detalles y trailer”, que incluye un storyline de la obra y ficha técnica (aunque en todas las películas relevadas no se encontró ningún trailer), y otra de “Similares”. La peculiaridad de esta última es que además de mostrar otros filmes dentro de Cine.Uy que podrían vincularse al género de la obra en cuestión, sugiere también contenidos de otras plataformas dentro de Antel TV (como las mencionadas anteriormente).

La información disponible sobre cada obra es breve (incluye las mencionadas storyline y ficha técnica) y no se ha propuesto un sistema de hiperenlaces que permita seleccionar a un/a director/a o actor/actriz para expandir filmografía en la que haya estado involucrado/a. En su análisis del proceso de desarrollo de la plataforma de cine especializado MUBI, Roderick Smits y E.W. Nikdel (2019) destacan la importancia que tuvo apostar a la construcción de una comunidad global de cine, a partir de la creación de una base de datos de películas en línea y la invitación a los usuarios a contribuir con calificaciones, comentarios y reseñas. Los autores consideran que su enfoque en promover la cultura cinematográfica a través de la participación de sus usuarios fue fundamental para el crecimiento inicial de esta plataforma.

En ese sentido, podríamos imaginar una plataforma de cine nacional que combinara la posibilidad de acceso a los contenidos nacionales con un sentido estratégico de fomentar el gusto por el cine uruguayo, facilitando una base de datos y la posibilidad de interacción de sus usuarios a través de comentarios y calificaciones. Al respecto, quisiera destacar dos canales que hoy apuntan hacia esa dirección. Por un lado, el proyecto web Cinedata.uy, lanzado en 2019 con el objetivo de desarrollar una base de datos del cine uruguayo.¹⁷ Como señalan en su web, su objetivo es “recopilar, digitalizar y hacer pública toda la información disponible sobre las películas uruguayas y sus técnicos, artistas y profesionales”. A noviembre de 2023, cuenta con 1.635 obras uruguayas (o coproducidas con Uruguay) relevadas, que incluyen su ficha técnica, un storyline, el trailer y algún enlace de visionado completo (cuando éste está disponible online), información sobre el elenco y equipo técnico, y datos sobre premios obtenidos. Por otro lado, la interacción de los públicos de cine en el portal Cartelera.Com¹⁸, en los que se generan comentarios sobre las películas, que quedan en un archivo histórico que en algunos trabajos ha sido analizado como estudio de recepción (Radakovich, 2015; Pritsch, 2021).

Conclusiones

Si bien el cine nacional ha consolidado y diversificado su producción en la última década, el encuentro con un público amplio sigue siendo un gran desafío. En los últimos años diversas iniciativas han aportado mejoras a los procesos de distribución, aunque todavía queda mucho

17. <https://www.cinedata.uy/>. Proyecto dirigido por Juan Andrés Belo, Sebastián Villar y Clara Von Sanden.

18. <https://www.cartelera.com.uy/>.



camino por recorrer para que el cine uruguayo gane una mayor presencia.

La implementación de un nuevo circuito de estrenos de filmes uruguayos y de la región en la Sala B del Sodre y Cinemateca Uruguay permitieron mayores garantías para un mínimo de permanencia en cartelera, cuando en el circuito comercial tradicional se corre a la suerte de los grandes estrenos de las majors estadounidenses, que a su vez son socias de las principales empresas de exhibición.

Algunas políticas públicas han promovido a su vez un circuito de exhibición barrial y descentralizado, contando con un catálogo de cine nacional y equipos que promueven una red de trabajo territorial para su fomento y desarrollo. Se trata de políticas culturales cuyos resultados son muchas veces intangibles, pero apuestan a generar cultura cinematográfica a largo plazo.

En tiempos en los que las plataformas de video bajo demanda han ganado terreno en el consumo cinematográfico, podemos concluir que el cine uruguayo ocupa un lugar marginal en las principales empresas del rubro que operan en nuestro país. De la vasta cantidad de contenidos que ofrecen Netflix, HBO Max, Star+ o Prime Video, nos encontramos tan sólo con un puñado de producciones nacionales o coproducciones con Uruguay.

El desarrollo de Retina Latina en 2016 ha permitido disponer de forma gratuita de más de 150 contenidos uruguayos, además de acceder a obras de la región que apenas o nunca han tenido estrenos en nuestras salas.

En 2021, el lanzamiento de Cine.Uy marca la apuesta a una plataforma propia para el cine nacional, a través de un acuerdo entre Antel, ICAU y Asoprod. Sin embargo, su visibilidad es aún un desafío pendiente, y el enfoque con el que fue diseñada parecería ser el de una oferta más dentro de las suscripciones que ofrece Antel TV a diferentes plataformas. No se ha apostado a Cine.Uy como un repositorio del cine nacional, como recurso potencialmente rico en la posibilidad de generar una cultura cinematográfica en amplios sectores sociales. En ese sentido, la experiencia de Cine.Ar en Argentina parecería tener una dirección más clara como política proteccionista que busca visibilizar el patrimonio audiovisual producido en su país.

La modalidad híbrida entre el SVOD (video bajo demanda por suscripción) y el TVOD (video por transacción/alquiler) probablemente complejice la experiencia de los usuarios. La ausencia de una web, identidad gráfica y aplicación propia se presenta como un problema aún mayor. La experiencia de plataformas de cine especializado como MUBI han centrado parte de su éxito en la creación de comunidades en torno a la interacción de los usuarios con los contenidos, y la creación de bases de datos más allá de los filmes disponibles circunstancialmente. La articulación entre diferentes actores institucionales, académicos y sociales que han generado esfuerzos por visibilizar el cine nacional podría decantar en una plataforma Cine.Uy más robusta y eficaz de cara a encontrarse con su público.

Bibliografía

Agencia del Cine y el Audiovisual del Uruguay (2023). "Observatorio ACAU. Consumo de cine uruguayo 2013-2022". Disponible en: <https://www.acau.gub.uy/innovaportal/file/97/1/observatorio-acau---consumo-de-cine-uruguayo---2013-2022.pdf>.



- Albornoz, Luis y Fernando Krakowiak (2023). "Democratising access to domestic audiovisual production in the digital environment: the case of the Argentinian VOD service Cine.Ar Play". *International Journal of Cultural Policy*. Disponible en: <https://doi.org/10.1080/10286632.2023.2195421>.
- Álvarez Monzoncillo, José María y Javier López Villanueva (2015). "Vidas paralelas de las películas: circuitos estratificados de distribución y consumo". *adComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, nº10. Universidad Complutense de Madrid y Universitat Jaume I, 21-40. DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/2174-0992.2015.10.3>.
- Anderson, Chris (2007). *La economía Long Tail, de los mercados de masas al triunfo de lo minoritario*. Barcelona: Ediciones Urano.
- Arnold, Sarah (2016). Netflix and the myth of choice/participation/autonomy. En K. McDonald, K. & Smith-Rowsey, D. (ed.) *The Netflix effect: Technology and entertainment in the 21st century* (pp. 49-62). New York and London: Bloomsbury Academic.
- Duarte, Déborah (2014). "¿Quién necesita cine? Políticas culturales y políticas cinematográficas en el Uruguay (1990-2010)". *Imagofagia*, v. 10, Buenos Aires.
- El Observador (2018). "Cinematoteca inaugura hoy sus nuevas salas con tres películas destacadas", 12 de diciembre. Disponible en: <https://www.elobservador.com.uy/nota/cinematoteca-inaugura-hoy-sus-nuevas-salas-con-tres-peliculas-destacadas-20181211184640>.
- El País (2020). "Alelí, la comedia costumbrista uruguaya que se volvió tendencia en Netflix", 21 de abril. Disponible en: <https://www.elpais.com.uy/tvshow/cine/aleli-la-comedia-cosumbrista-uruguaya-que-se-convio-tendencia-en-netflix>.
- Fleder, Daniel y Kartik Hosanagar (2009). Blockbuster culture's next rise or fall: The impact of recommender systems on sales diversity. *Management Science* 55(5) 697-712.
- Getino, Octavio (2005). *Cine Argentino. Entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus.
- ____ (2009). *Industrias del Audiovisual argentino en el mercado internacional. El cine, la televisión, el disco y la radio*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus.
- ____ (2016). *Cine latinoamericano. Producción y mercados en la primera década del S. XXI*. Buenos Aires: Ediciones CICCUS, DAC Editorial.
- González-Dambrauskas, Sebastián (2021). "Etapas de la distribución-exhibición cinematográfica en Uruguay (1895-2000)". *Cuadernos Del Claeh*, 40(113), 151-166. <https://doi.org/10.29192/claeh.40.1.10>.
- Hosanagar, Kartik,, Daniel Fleder, Dokyun Lee y Andreas Buja (2014). Will the global village fracture into tribes? recommender systems and their effects on consumer fragmentation. *Management Science* 60(4) 805-823.
- Instituto del Cine y Audiovisual del Uruguay (2019). "Memoria institucional ICAU 2019". Recuperado de: <https://ica.u.mec.gub.uy/innovaportal/file/100881/1/memoria-ica-u-2019-1.pdf>.
- Instituto Nacional del Cine y Audiovisual del Uruguay (2022). "Memoria institucional del INCAU 2022". Recuperado de: <https://ica.u.mec.gub.uy/innovaportal/file/100881/1/inca-u-memoria-2022.pdf>.



- Lema Mosca, Álvaro (2023). *Los nacimientos del cine uruguayo. Una historia completa*. Montevideo: Sujetos Editores.
- Mastrini, Guillermo y Fernando Krakowiak (2021). "Netflix en Argentina: expansión acelerada y producción local escasa". *Comunicación y Sociedad*, 1-23. Disponible en: <https://doi.org/10.32870/cys.v2021.7915>
- Neira, Elena (2020). *Streaming wars, la nueva televisión*. Barcelona: Cúpula.
- Pintos, Guillermo (2023). "Lucrecia Martel: 'Pocas empresas deciden la narrativa audiovisual del mundo, y me abruma'". Infobae, 23 de julio. Disponible en: <https://www.infobae.com/cultura/2023/07/23/lucrecia-martel-pocas-empresas-deciden-la-narrativa-audiovisual-del-mundo-y-me-abruma/>
- Portal 180 (2017). "Anina y Una noche sin luna: el camino para llegar a Netflix", 3 de mayo. Disponible en: https://www.180.com.uy/articulo/68170_anina-y-una-noche-sin-luna-el-camino-para-llegar-netflix.
- Pritsch, Federico (2021). "Hacia una idea de cine popular. Producción, representaciones y circulación". En Remedi, Gustavo (coord.) *La cultura popular en problemas. Incursiones críticas en la esfera pública plebeya* (pp. 243-276). Montevideo: Zona Editorial.
- _____ (2023). "¿Hacia un impulso del cine comunitario en Uruguay? El Programa Oeste Audiovisual". *Question/Cuestión*, 3(74), e782. <https://doi.org/10.24215/16696581e782>.
- Raats, Tim, Ilse Schooneknaep y Caroline Pauwels (2018). "Supporting Film Distribution in Europe: Why Is Overcoming National Barriers so Difficult?" En *Handbook of State Aid for Film* (pp.193-210), DOI:10.1007/978-3-319-71716-6_12
- Radakovich, Rosario (coord.) (2014). *Industrias creativas innovadoras: el cine nacional de la década*. Montevideo: ICAU-CSIC-PRODIC-Udelar.
- Radakovich, Rosario (2015). "Consumo cinematográfico en Uruguay. Sobre gustos y valoración social del cine nacional". *Versión Estudios de Comunicación y Política*, n° 36, mayo-octubre, pp. 100-112, disponible en: <https://versionojs.xoc.uam.mx/index.php/version/article/view/616/612>.
- Revista Film (2018). "Estas son las nuevas salas de Cinemateca Uruguay", 22 de noviembre. Disponible en: <https://www.revistafilm.com/estas-son-las-nuevas-salas-de-cinemateca-uruguay/>.
- Rey, Marcos y Florencia Soria (2015). "Concentrado de película. La distribución de cine en Uruguay". *Revista Tercer Film*, n° 3, disponible en: <https://www.revistafilm.com/wp-content/uploads/2015/12/Tercerfilm-N3-PDF-web.pdf>.
- Rodríguez Brites, Juan (2018). Producción de largometrajes en Uruguay: un análisis desde la Teoría General del Costo [Tesis de maestría inédita]. Universidad de la República, Montevideo. Recuperado de <https://mpr.aub.uni-muenchen.de/106185/>.
- Ruffinelli, Jorge (2015). *Para verte mejor. El Nuevo cine uruguayo y todo lo anterior*. Montevideo: Trilce.
- Smits, Roderik y E.W. Nikdel (2019). "Beyond Netflix and Amazon: MUBI and the curation of on-demand film". *Studies in European Cinema* 16 (1), pp. 22-37. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1080/17411548.2018.1554775>.

- Stolovich, Luis, Graciela Lescano, Rita Pessano y Paula Delgado (2004) *La industria audiovisual uruguaya: ¿realidad o ficción? Su impacto sobre las PyMES*. Montevideo: Ediciones Ideas.
- Tan, Tom, Serguei Netessine y Lorin Hitt (2016). Is Tom Cruise Threatened? An Empirical Study of the Impact of Product Variety on Demand Concentration. *INSEAD Working Paper No. 2016/81/TOM/ACGRE*. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.2188354>.
- Viglietti, Ángela (2018). "El cine uruguayo y los mecanismos de fomento a partir de los años 1990". *Cinémas d'Amérique Latine* n° 26. Disponible en: <https://doi.org/10.4000/cinelatino.5241>.

Federico Pritsch (Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República)

federico.pritsch@fic.edu.uy

Docente, investigador y documentalista. Licenciado en Comunicación y Magíster en Ciencias Humanas por la Universidad de la República. Doctorando en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Integra la Sección Audiovisual de la Facultad de Información y Comunicación (FIC - UdelaR), donde dicta cursos de Edición, Creación Audiovisual Participativa y Laboratorio de Proyectos de Cine Documental. Desarrolla una línea de investigación sobre el vínculo de los sectores populares con la producción cinematográfica en la región.

HACER VISIBLE LO VISIBLE

Crítica de *Cine en Uruguay* (Felipe Bellocq y Patricia Olveira Medina, 2023)

POR MARÍA LAURA ROCHA

La serie documental *Cine en Uruguay* (2023), creada y dirigida por Felipe Bellocq y Patricia Olveira Medina, destaca aspectos fundamentales de la historia de las prácticas cinematográficas y audiovisuales en Uruguay. A lo largo de 8 episodios, esta serie ofrece una exploración del desarrollo de estas prácticas en el país, abarcando desde sus inicios hasta la era del video. Beatriz Tadeo Fuica formula varias preguntas fundamentales al examinar el origen del cine en Uruguay:

“¿Cómo definimos una película en este contexto? ¿Nos referimos al cine de ficción o al documental? ¿Hablamos de largometrajes o de formatos como el 35 mm? ¿Es relevante la exhibición en salas de cine o la recepción por parte de la audiencia y la crítica para considerar algo como cine legítimo? ¿Quién tiene la autoridad para determinar qué es genuinamente cine?” (Tadeo Fuica, 2023).

Tomando como punto de partida las palabras de Tadeo, se plantea la pregunta de cómo definir una película, considerando si es ficción o documental, largometraje o en formatos específicos como el 35 mm, y la relevancia de su exhibición y recepción por parte del público y la crítica para considerarlo cine. Esta serie cuestiona y redefine el concepto de cine, funcionando así la narrativa de *Cine en Uruguay*.

Cine en Uruguay se caracteriza por una narrativa continua en cada episodio, centrada en un tema o subtema particular. Todos los episodios están interconectados y contribuyen a una estructura articulada en varias tramas narrativas. Estas tramas incluyen la contextualización del cine en Uruguay, la visualización de las realizaciones y de los archivos disponibles, las referencias a cineastas y el diálogo con expertos. Esto permite ofrecer una visión crítica y reflexiva de las historias contadas en la serie del cine uruguayo.

La creación de esta serie muestra la posibilidad de explorar diferentes perspectivas, en particular, a través de la utilización del archivo fílmico. De manera sensible, se toma el tiempo



para invitar a observar las producciones vinculadas al cine, con el fin de recuperar y visibilizar una memoria fílmica uruguaya y reflexionar sobre cómo hacer visible lo visible.

Presenta especialistas que aparecen a lo largo de varios episodios, proporcionando una mayor conexión y continuidad narrativa. En particular, se enfoca en los estudios sobre cine propuestos por GESTA (Grupo de Estudios Audiovisuales), un equipo de investigación que busca consolidar los estudios sobre cine y audiovisual en Uruguay. La articulación académica en escena dialoga con el archivo de forma casi orgánica, brindando información de la trayectoria de los filmes, de sus autores, del contexto histórico, social y político.

Haciendo uso de las posibilidades que ofrece el formato seriado los investigadores se presentan de la misma forma, generando reconocimiento en cada episodio y en la serie propiamente dicha. Este registro tiene como objetivo documentar detalladamente el discurso experto, asegurando que se realice con el máximo cuidado y precisión en todo momento. Es así como, la opción de un lugar neutro, un estudio de tv con un fondo gris, una cámara frontal, potencia la forma de dar a conocer los hechos, lugares y temas con más cadencia. Además, la decisión de utilizar el tiempo del relato como tiempo de escucha reflexiva permite al receptor ordenar y repensar, convirtiendo esta serie en una experiencia de visionado única que busca dar a conocer el pasado para comprender el presente.

Cada episodio está dedicado a un subtema específico: cine silente, cine sonoro y científico, cineístas, tercer cine, noticieros y dictadura, superochistas y animación, videastas, y un país sin imágenes.

Estos episodios comienzan de manera similar, con una estética que evoca el cine analógico en la animación de apertura. En la apertura, se presenta un proyector cinematográfico, un dispositivo óptico-mecánico utilizado para mostrar películas proyectándolas en una pantalla, sugiriendo la idea del cine como una ventana abierta al mundo. El concepto del cine como una ventana al mundo ha sido planteado por muchos teóricos del cine a lo largo de la historia. Bazin, por ejemplo, consideraba el cine como un arte genuino y poderoso con el potencial de transmitir emociones y significados profundos. Creía en la capacidad del cine para explorar temas complejos, conmover y provocar al público de manera significativa, y enfatizaba la importancia de la autenticidad y la fidelidad, así como su potencial para ser un medio artístico significativo. Esta idea de autenticidad y fidelidad es una de las principales motivaciones de la serie: invitar a los espectadores a descubrir el cine a través de sus realizaciones, promoviendo así el disfrute, el entretenimiento y el conocimiento de las obras producidas.

Cada episodio empieza con investigadores que presentan el tema, seguido de un fragmento de película. Luego, se hace un corte para la introducción y los títulos de presentación. Justo antes de comenzar cada episodio, aparece una placa que dice:

“En este episodio hay archivos que no cuentan con una copia digital en alta definición. En algunos casos se debe a la desaparición de la copia física original o a su imposibilidad de digitalización a causa de su estado de descomposición avanzado. Otras, aún aguardan por una acción de preservación sistematizada que sigue sin llegar”. Se destaca la elección de incorporar esta placa inicial, la cual orienta al espectador y aborda directamente el tema de la conservación de al-

gunos archivos. Esto plantea una importante problemática sobre los métodos utilizados para la preservación y el acceso a los materiales filmicos.

La decisión consciente de los realizadores se refleja en esta placa, donde, a través del proceso de investigación y creación de la serie, realizan un acto de denuncia, mostrando también el detrás de cámaras. Es crucial entender y priorizar el patrimonio audiovisual: su estado, recuperación, valorización y difusión. Debido a estas limitaciones, nos enfrentamos a una escasez de materiales y a la baja calidad de las copias, lo que dificulta su visualización. En muchos casos, se carece de copias digitales y acceso a los originales. Julieta Keldjian plantea una pregunta esencial al respecto:

“¿Qué películas preservaremos para las generaciones futuras? ¿Qué películas representan nuestra identidad? El cine nos proporciona un conjunto de prácticas que nos permiten entender el pasado y el presente desde múltiples perspectivas y puntos de vista”. en Cine en Uruguay, Episodio 3.

El tema de la preservación se vuelve crucial, enfatizando que la falta de memoria nos obliga a redescubrir constantemente nuestro pasado. Los archivos audiovisuales cumplen una función vital en este proceso, ya que nos permiten construir y comprender nuestra historia audiovisual. En este sentido, la placa de inicio se convierte en una estrategia de comunicación para llegar a un público más amplio, más allá del ámbito cinéfilo, académico o educativo. Es importante aclarar que la baja calidad de las copias no refleja la calidad de las obras realizadas, sino su estado de conservación. Según Felipe Bellocq en una entrevista realizada para la reseña por la autora:

“hay mucho esfuerzo en este sentido, evidencio y destaco el profesionalismo y el modo de trabajar del LAPA (Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad de la República) para acceder a los materiales, así como el aporte de todos los realizadores que han facilitado el acceso a sus realizaciones y han contribuido de manera significativa a dar forma a la serie, teniendo en cuenta que no se puede mostrar un material que no esté preservado” (F. Bellocq, comunicación personal, 2024).

Para Bellocq y Oliveira Medina, es fundamental reconocer las diversas formas de creación: autoral, colectiva, militante, entre otras. Esto destaca el lugar del cine en la historia del país y muestra que no siempre estamos comenzando desde cero. En esta serie, las obras audiovisuales se presentan de manera consciente, permitiendo que sean comprendidas, recordadas o redescubiertas. Al igual que un flâneur, deambulamos a través de los diferentes episodios, explorando escenarios, investigaciones, festividades, actos, temas, personas, situaciones y más. La serie propone una trama implícita que tiene la habilidad de despertar la curiosidad, revelando nombres y cuestiones que nos invitan a indagar más. En cada episodio, se revela y busca entender

lo que ya se ha realizado, con el propósito de conocernos y, en particular, valorar nuestro cine.

Consideramos tres aspectos fundamentales que surgen del visionado de la serie. En primer lugar, se observa una práctica meticulosa de selección, organización y gestión de archivos fílmicos variados con la intención de hacerlos accesibles a un público más amplio. La serie asume el compromiso de promover el acceso al patrimonio audiovisual. Se estrenó y difundió en el ámbito televisivo a través de TV Ciudad, el canal de cable de la Intendencia de Montevideo, y posteriormente en TNU, el canal estatal de televisión abierta. Además, se realizaron muestras y conversatorios en facultades de comunicación y espacios culturales, así como en varios festivales, incluyendo el Detour y el Festival Internacional de Cinemateca. Asimismo, se prevé la creación de un canal en YouTube para continuar con la difusión. El proyecto presenta un enfoque curatorial que implicó decisiones importantes sobre qué piezas incluir, cómo organizarlas, el tema o narrativa de la exhibición y la forma en que se presentarán al público. Este enfoque curatorial es fundamental para garantizar que el material sea no solo accesible sino también comprensible y atractivo para la audiencia.



El segundo aspecto aborda la propuesta de montaje como un despliegue expresivo. En el contexto de la serie, se trata de seleccionar cuidadosamente obras preexistentes y editarlas de manera que permitan una reinterpretación colectiva. Esto implica cortar con precisión, sentir la narrativa, interpretar el ritmo y decidir qué elementos son importantes comunicar y cuáles no. Se trabaja con un tiempo particular dado por el material y la información específica de cada episodio. Cuando vemos personas en la pantalla, sentimos una conexión con ellas porque tenemos tiempo para observarlas, ver sus rostros antes de que hablen y verlas después cuando terminan la frase y respiran. Montar esta serie implica tomar decisiones como estas, donde unos cuadros más o unos segundos adicionales pueden hacer una gran diferencia. Siempre se trata de sentir cómo se articula mejor el material en relación con el formato que se busca produ-



cir. Podemos apreciar diferentes enfoques: cuidar de mostrar lo más posible e invitar a ver los archivos, describir lo que los expertos están planteando de estos archivos, y destacar algunos momentos para que, según el contexto, puedan tener una presencia sobresaliente. Por ejemplo, en la película “*Comportamiento sexual y reproductivo de Bothriurus Bonariensis*” (Dir. Plácido Añón, 1959: ICUR) o en algunas tomas muy sensibles de “*Como el Uruguay no hay*” (Dir. Ugo Ulive, 1960). A lo largo de los años, la continuidad narrativa y la conexión emocional del espectador han sido elementos fundamentales en el montaje (Murch, 2001). Estos factores moldean la experiencia emocional y psicológica del público, y el ritmo es esencial para crear una conexión emocional con el espectador. En *Cine en Uruguay*, esto se logra mediante la cuidadosa elección del tiempo dedicado a cada plano y un montaje basado en decisiones sutiles y deliberadas, donde cada corte contribuye a una narrativa relevante.

El tercer aspecto es la propuesta de la banda sonora, que contribuye al reconocimiento de la serie y genera un ambiente de contemporaneidad e invitación a disfrutar de las obras. En este sentido, Xalanbarder (2026:33) destaca que cada enfoque tiene sus propios desafíos y ventajas. La música existente ofrece la oportunidad de una integración más coherente y específica, mientras que la música adaptada y preexistente puede aportar una riqueza cultural y una resonancia emocional difíciles de lograr con música compuesta exclusivamente para la serie. La clave en la serie está en la mixtura y el conocimiento previo de los materiales, logrando así construir otra trama de sentido sonoro, en la cual la música potencia la narrativa y enriquece la experiencia del espectador.

Cine en Uruguay propone repensar un mundo compartido desde la perspectiva de que el cine implica potenciar y concientizar el trabajo colectivo en las prácticas cinematográficas. La afirmación de Hannah Arendt, “*Las cosas del mundo se tornan humanas cuando podemos discutir las con nuestros semejantes*”, ilumina este asunto, invitándonos a ver el cine como un medio para el diálogo y la reflexión sobre temas comunes. Esta visión de la serie nos insta a valorar y comunicar el cine producido en nuestro país, asumiendo una responsabilidad colectiva para construir una memoria fílmica crítica y reflexiva, que refleje no solo nuestra realidad individual, sino también nuestras aspiraciones y desafíos como sociedad.

Difusión de la serie: Se estrenó y difundió en el ámbito televisivo a través de TV Ciudad, el canal de aire de la Intendencia de Montevideo entre Abril y Junio del 2024, y posteriormente en TNU, el canal estatal de televisión abierta. Además, se realizaron muestras y conversatorios en facultades de comunicación y espacios culturales, así como en festivales, incluyendo el Festival Detour de Cine Joven. Asimismo, se prevé su difusión mediante plataformas digitales próximamente.

FICHA TÉCNICA de *Cine en Uruguay*

Título: Cine en Uruguay

Género y duración: Serie documental, 8 x 45.

Formato captura: 2K/ **Formato Final:** HD

Director: Felipe Bellocq

Guionistas: Felipe Bellocq y Patricia Olveira Medina

Productores: Sebastián Bednarik, Patricia Olveira Medina, Juan Crespo

Producción Ejecutiva: Patricia Olveira Medina, Micaela Tcherkassky

Dir. Fotografía y Música Original: Nico Soto Díaz

Montaje y Diseño Sonoro: Santiago Bednarik

Casas Productoras: Coral Cine - Halo Cine - 3CFilms

Listado de episodios

Ep. 1 – Cine silente

Ep. 2 – Cine sonoro y científico

Ep. 3 – Cineístas

Ep. 4 – Tercer Cine

Ep. 5 – Noticieros y Dictadura

Ep. 6 – Superochistas y Animación

Ep. 7 – Videastas

Ep. 8 – Un país sin imágenes

Bibliografía:

Arendt, H. (2007). *La condición humana*. Ed Paidós.

Bazin, A. (1976). *¿Qué es el cine?* Cerf.

Murch, W. (2001). *In the Blink of an Eye*. Silman-James Press.

Xalabarder, C. (2023). *Música en el cine*. Ma Non Troppo.

Filmografía:

Añón, P. (1959). *Comportamiento sexual y reproductivo de Bothriurus bonariensis* [Film]. ICUR - Universidad de la República, Uruguay.

Ulive, U. (1960). *Como el Uruguay no hay* [Film]. Uruguay.

Keldjian, J. (Bellocq y Olveira Medina). (2023). *Cine en Uruguay, episodio 3* [TV series episode]. 3C Films Group, Coral Cine, Halo Cine.

Tadeo Fuica, B. (Bellocq y Olveira Medina). (2023). *Cine en Uruguay, episodio 3* [TV series episode]. 3C Films Group, Coral Cine, Halo Cine.

Entrevista:

Rocha, M. L. (2024). Entrevista para *Hacer visible lo visible* a Felipe Bellocq.



María Laura Rocha (Universidad Católica del Uruguay)

Montevideo, Uruguay. (1978) mlrocha@ucu.edu.uy

Realizadora documental, docente y gestora de proyectos artísticos tecnológicos, con experiencia en narrativa audiovisual y producción de la industria cultural cinematográfica documental de mujeres en Uruguay. Doctoranda en Comunicación en la Universidad de Católica del Uruguay (UCU), Magíster en Escritura Creativa para Cine, TV y Transmedia por la Universidad Autónoma de Barcelona, y Licenciada en Comunicación por la UCU. Docente de alta dedicación en el Departamento de Humanidades y Comunicación de la UCU, especializada en procesos didácticos de Aprendizaje Basado en Proyectos (ABP) para comunicación audiovisual y narración transmedia. Desde noviembre de 2019, forma parte del proyecto multimedia “La Plataforma” (<https://laplataformaonline.com/>), donde se articula la diversidad de las expresiones de mujeres en el país y la región, creando cortos documentales, contenidos multimedia, visual y editorial. Además, es miembro del Laboratorio de Estudios de Género, Imagen y Medios (LEGIM), contribuyendo al debate sobre feminismos.

DEL "CINE ARTE" AL "CINE ÚTIL"

Reseña: Amieva, Mariana (2023), De amores diversos. Derivas de la cultura cinematográfica (1944-1963), (Buenos Aires: ASAECA, Universidad Nacional de Quilmes).

POR ISABEL WSCHEBOR

El libro *De amores diversos. Derivas de la cultura cinematográfica (1944-1963)* de la historiadora Mariana Amieva Collado, publicado como resultado de la convocatoria para la "Serie Tesis de Posgrado" de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (ASAECA) y la Universidad Nacional de Quilmes (Argentina) en 2023, se presenta como una edición y síntesis de su tesis doctoral defendida en la Universidad Nacional de la Plata (Argentina) en 2022. Sin embargo, la lectura de esta obra revela una operación simultánea de síntesis y amplificación de una labor pionera de Amieva en el campo de los estudios históricos sobre cine en Uruguay. Desde hace más de una década, la autora ha venido introduciendo asuntos desconocidos sobre el campo cinematográfico uruguayo entre mediados de la década de 1940 y los tempranos sesenta y sus aportes configuran una línea sostenida de investigación original. Muchos de los aspectos sobre la historia del cine uruguayo en este período, que hoy consideramos datos socialmente compartidos, son elementos que conocimos a partir de la exploración heurística y producción académica de Amieva en la última década. Por ese motivo, celebramos la aparición de este libro que a la vez condensa y renueva esta labor sostenida.

Tras una introducción que brinda contexto histórico y marco conceptual al desarrollo del trabajo, el libro se divide en dos partes que estructuran el argumento. La introducción expresa un concierto de referencias, autores y antecedentes de estudios que caracterizan una peculiaridad de Amieva en el campo de los estudios sobre cine a nivel local: su capacidad de difundir y conectar espacios que se han preocupado por insertar los estudios sobre cine en la región. Esta cualidad ha sido clave en la consolidación del Grupo de Estudios Audiovisuales de la Universidad de la República, donde se desempeña como investigadora desde sus orígenes.

En la primera parte, Amieva se adentra en el estudio de las instituciones, organizaciones, e inclusive "formaciones" -en palabras de la autora- dedicadas al desarrollo de una "cultura cinematográfica" en Uruguay en el período señalado. Inspirada en referentes de la sociología histórica y los estudios culturales del mundo anglosajón y francés como Raymond Williams o Pierre Bourdieu, el libro presenta un mapa detallado de las organizaciones de carácter público



y privado, con mayor o menor nivel de formalidad e institucionalización, que actuaron en el período para dinamizar la actividad cinematográfica en el ambiente cultural y que fueron el contexto para los diferentes actores y redes de personas vinculadas con este espacio de la cultura y el desarrollo de prácticas diversas de “cineclubismo”.

A su vez, la investigación profundiza en el concierto de actividades y vocaciones derivadas de estos espacios, cuyo cometido trascendió la simple proyección de films culturales y de autor, ausentes del circuito comercial, y promovió la formación de nuevos públicos, el incentivo a la producción de realizaciones cinematográficas a nivel local, el impulso y retroalimentación de la crítica cinematográfica y la integración de estas modalidades de expresión en un universo más amplio de consolidación y autonomía del campo cultural en la época.

Además de la profusa exposición de datos y cuantificaciones en materia de programaciones, cantidad de público, número de afiliado a las organizaciones cineclubistas, que resulta de una compulsiva exhaustiva de las fuentes de época, el trabajo plantea una tesis conceptual que permite deconstruir la memoria cultural de los protagonistas del período.

Se trata de un trabajo en el que la historia contemporánea se enfrenta a la memoria de quienes integraron aquellas redes de cineclubes y propone una nueva narrativa desde el presente. Esta revisión con perspectiva histórica se basa en la lectura crítica de las fuentes de época asociadas a los programas de actividades y proyecciones que aún se conservan, así como los comentarios y la crítica de los mismos en los medios de comunicación y prensa. Entre los aspectos que se destacan desde un primer momento en esta revisión encontramos la visibilización de la institución pública Cine Arte del SODRE, creada en 1943 por Danilo Trelles y su papel fundante en la configuración de redes de cineclubismo en el país, así como la diversidad de actividades que desarrolló durante el período estudiado. Este conjunto de acciones puestas en valor por la autora configuran un aporte pionero de Amieva y se expresa de forma elocuente en este libro.

El trabajo no busca solamente visibilizar esta institución, particularmente borrada por quienes incentivaron el desarrollo cultural del cine en espacios de carácter privado y asociativo en aquella época. Amieva deconstruye también la memoria cultural que restringe las acciones de Cine Arte al ámbito de la programación de un cine culto y de circulación alternativa al espacio comercial. El trabajo muestra un despliegue de actividades asociadas a la promoción del cine en públicos de nuevas generaciones, conectados con instituciones de educación formal, así como de promoción de concursos que incentivaran nuevos escenarios de producción y circulación cinematográfica a nivel local, regional e internacional.

Por otra parte, la organización de los Festivales de Cine Documental y Experimental del SODRE, un asunto que fue tempranamente analizado por Amieva en su carrera como investigadora, se inserta en este paisaje frondoso de acciones múltiples en favor de la cultura cinematográfica local. A su vez, estos eventos se incluyen en un escenario de redes y desarrollo de disputas simbólicas que serán un preámbulo en el devenir del mundo de la cinematografía en el período posterior.

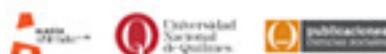
La primera parte del libro, se completa con la cartografía de las diferentes organizaciones y asociaciones que tomaron parte de este período caracterizado por las prácticas del cineclu-

bismo. Así, las confrontaciones o los puentes de diálogo entre los diferentes actores presentados por Amieva -entre los que se destacan el Cine Club del Uruguay y el Cine Universitario del Uruguay- no siempre se explican por motivos de carácter racional, ideológico o político, ni estuvieron asociados a disputas entre corrientes estéticas en materia cinematográfica. La autora muestra que, inclusive, las caracterizaciones o los énfasis que históricamente fueron asignados a los diferentes cineclubes, como por ejemplo su mayor dedicación a la producción o a la exhibición, sus conocimientos de la cultura cinematográfica, su integración por amateurs, profesionales o técnicos, entre otros ejemplos no siempre fue motivo de distinción entre una organización y las otras. Este conjunto de elementos según la autora, atravesó de forma horizontal diferentes espacios cuya identidad estuvo más directamente vinculada a la experiencia de sus integrantes, que a diferencias matriciales sobre sus características y prácticas cinematográficas. De hecho, la autora identifica una matriz común, cuya orientación estuvo caracterizada por lo que denomina “amateur avanzado” y, según el volumen de datos analizados configura un jalón en la significación de lo que se podría reconocer como un cine “nacional”.



De amores diversos
Derivas de la cultura cinematográfica
uruguaya (1944-1963)

Mariana Amieva



La segunda parte del libro profundiza en las personas y producciones que integraron estos grupos, así como los contextos de realización de sus obras. En este aspecto, la autora despliega un análisis de muy diversos aspectos vinculados con la identidad de género, los estilos



creativos, las formas de financiamiento de las películas, sus aspiraciones en materia de circulación cultural y comercial, brindando un análisis enriquecido de datos y cifras que dan cuenta del volumen de títulos producidos, sus espacios de circulación en Uruguay en aquel período y su dimensión como patrimonio que aguarda para ser recuperado en el presente.

De forma global, pero fuertemente presente en esta segunda parte de la investigación, Amieva interpela sentidos y significados del glosario cinematográfico. Términos como cultura, arte, cine, técnica, producción, realización van cobrando diferentes sentidos en el combate por su reconocimiento en el escenario público, en un ambiente donde los ritmos de la recepción de películas internacionales, así como su circulación y caracterización como séptimo arte se amplificaron y marcaron un compás diferente a los tiempos más subterráneos, de desarrollo de una producción local, sujeta a concursos con financiamiento escaso y cercados en un paisaje de país pequeño. En este contexto, la autora muestra los vínculos de estos círculos motivados por la producción cinematográfica con el Estado y el incentivo de proyectos como los que llevó a cabo la Comisión Nacional de Turismo a comienzos de los años 1960. La mirada hacia el pasado nos invita a mirar las relaciones entre los actores privados y el Estado como un fenómeno de larga duración para la producción cinematográfica uruguaya.

Esta modalidad disruptiva de comprender la historia del cine, no como la historia de las obras cinematográficas, sino como la historia de sus actores, las instituciones y los contextos que vuelven posible estos modos de expresión le brinda al estudio de Mariana Amieva una actualidad que interpela a su vez la situación del cine uruguayo en el presente. No sólo desde la perspectiva de qué recordamos sobre la historia del cine en Uruguay, qué se ha conservado de estas experiencias, pero también cuáles son los alcances y los límites de los proyectos cinematográficos planteados en aquel período, cómo han interactuado los actores y operadores privados con los poderes públicos y cuáles son los escenarios de continuidad y ruptura de estas experiencias. La lectura de este libro nos permite, no sólo analizar de forma crítica el pasado, sino evocar con mayor distancia y capacidad analítica algunos de los ecos que, sobre estos problemas, se discuten en la actualidad.

En libro se encuentra disponible para la descarga gratuita: <http://unidaddepublicaciones.web.unq.edu.ar/libros/de-amores-diversos-derivadas-de-la-cultura-cinematografica-uruguay-1944-1963/>

Isabel Wschebor Pellegrino

Coordinadora del Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad. Historiadora con especialización en preservación en archivos de fotografía y cine, culminó su Maestría en Ciencias Humanas en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de Udelar y realizó su Doctorado en co-tutela entre l'École Nationale des Chartes (Paris) y la Udelar (2022). Es integrante de GEstA. Ha realizado formaciones diversas en conservación de archivos de imagen en los Archivos Nacionales de Francia y en el



Institut National du Patrimoine (París), así como en el Summer School of Film Preservation para América Latina del Laboratorio Imagine Ritrovatta de la Cineteca de Bologna. Es responsable de la Unidad Curricular «Patrimonio Documental» en FIC e integra el Comité Académico de la Especialización y Maestría «Patrimonio Documental: Historia y Gestión».

CÓMO HACER COSAS CON PALABRAS

Reseña de: Mariana Amieva y Germán Silveira (editores). *La crítica uruguaya ante el cine nacional (1920-2001)*. Montevideo: Yaugurú, 2021. 242 págs.

POR MARÍA JOSÉ OLIVERA MAZZINI

El título de esta reseña es el de un libro del filósofo británico J.L. Austin dedicado a los actos de habla y que se centra en la función performativa del lenguaje. ¿Pero qué tiene que ver esto con el cine uruguayo y este libro que elige poner en diálogo dos tipos de escritura en tensión –la periodística y la académica–?

Que existe una hipótesis en el seno de *La crítica uruguaya ante el cine nacional (1920-2001)* con un resultado quizás sorprendente: constatar en qué medida lo que se decía sobre el cine uruguayo creaba un cine uruguayo a su imagen y semejanza.

En la introducción del libro Mariana Amieva, co-editora junto a Germán Silveira, subraya lo siguiente: «Si hacemos foco en las escrituras críticas, no es para reivindicar esa práctica frente a un cine fallido, sino para pensar cómo esas palabras llegan a conformar los objetos que evocan». Es que a través de valoraciones, preguntas, debates y omisiones los textos de la crítica no solo fueron delimitando el campo, sino que lo intervinieron de forma productiva. Hipótesis que se verifica cuando los nombres que formalizaron la crítica intervienen en la producción, exhibición y difusión de los materiales audiovisuales. Así vemos, a través de las diferentes fuentes que sostienen la composición del libro, cómo se desdibuja la frontera entre el hacedor y el crítico de cine en distintos momentos del siglo.

Amieva sostiene otra cosa que este libro viene a romper: la lejanía, desconfianza y, a menudo, enemistad entre los estudios académicos sobre cine y la crítica cinematográfica. Este libro propone un acercamiento complejo a la producción crítica y promueve reflexiones que tiñen no solo a la práctica audiovisual, sino al campo cultural del país, transformándose en una obra inaugural. Lo hace mediante un inteligente movimiento: que el objeto de estudio académico no sea ya la obra cinematográfica, sino lo que se ha dicho de ella (para descubrir que lo que se dijo de ella, antes de que ella existiera, de alguna manera le dio forma y la delimitó).

Así, el libro tiene objetivos conexos. En primer lugar, conocer cómo y de dónde surgen los discursos con relación al cine uruguayo para cuestionar algunos sentidos comunes que han opuesto la escritura académica al ejercicio de la crítica. En segundo lugar, dar cuenta de la di-

versidad del cine nacional y de ciertas asunciones sobre su historia, a través de la producción crítica tanto de voces consagradas como de otras menos reconocidas o visibles.

La lógica del libro consiste en seleccionar un conjunto de críticas escritas desde 1920 hasta 2001 que un grupo de investigadores analizan, conformando doce capítulos de temática diversa: cine silente, el movimiento amateur, la relación entre crítica cinematográfica y publicidad, el advenimiento del video y un largo etcétera. Cada uno de los capítulos se abre con el ensayo académico, que analiza las fuentes y ayuda a descubrir recurrencias, disputas, novedades y silencios en el proceso inscripto en el período. El criterio temporal en la organización es un acierto, ya que no solo permite una lectura fluida y contextualizada política y socioculturalmente, sino que habilita una mirada de conjunto que visibiliza las líneas que atraviesan todo el periodo estudiado. El libro funciona como una intervención que habilita cuestionamientos sin erigirse en una autoridad correctiva. Nada de “criticar al crítico”, sino más bien, propuesta y desafío.





El libro comienza con un trabajo de Georgina Torello a partir de las notas de prensa que acompañaron el estreno de la primera ficción uruguaya, *Pervanche* (1920), que se visualizaba como el inicio de la industria audiovisual nacional. Torello analiza las particularidades de una doble gestación: la del cine silente y la de la crítica cinematográfica. Una de las voces que se rescatan es la de Fabiola, seudónimo de Teresa Santos de Bosch –hija de Máximo Santos– que desde las páginas de *La Razón* lanza una de las preguntas que continúa presente hasta nuestros días: ¿es la *mostración* del territorio signo de cine nacional? Torello sostiene que «tras el “laboratorio” *Pervanche*, la escritura periodística, sin abandonar la idea del cine como evento social (y el estilo de la crónica), parece afinar, en los textos, las razones estéticas, ideológicas, sociales y, en especial, establecer criterios específicos para entender el “lenguaje” del medio».

Luego del capítulo inicial, los siguientes abordan distintos aspectos de la prensa y los medios audiovisuales. A veces, el objeto es una película: *Vocación?* (1938), *Como el Uruguay no hay* (1960), *Mataron a Venancio Flores* (1982), *El dirigible* (1994) y *25 watts* (2001). Otros capítulos están dedicados a un crítico (José Wainer, al que recién en este 2024 se le dedicó un libro –*De cine somos*– que recopila parte de su trabajo en los semanarios *Marcha* y *Brecha*). Otro conjunto de capítulos están centrados en el debate y la crítica televisiva en *Marcha*, la producción audiovisual durante la dictadura militar, y el surgimiento del video.

Entre los muchos valiosos trabajos, vale destacar el ensayo de Cecilia Lacruz sobre el film de Ugo Ulive *Como el Uruguay no hay*, y el acertado señalamiento de que fueron las escrituras críticas las que potenciaron la circulación de un film que estaba destinado a no verse, producto de la censura. Por su parte, Mariel Balás introduce la emergencia del video y la producción en casete U-matic a través del proceso regional de fines de los años ochenta y principios de los noventa. Para ello selecciona producciones críticas de Ronald Melzer y Rosalba Oxandabarat. En este ensayo queda demostrado, además, hasta qué punto los críticos mencionados son ineludibles a la hora de pensar el campo cultural y la historia intelectual del país y la región.

Entre los doce capítulos que componen el libro, hay múltiples diálogos posibles: el conflicto entre identidad y representación, la carrera tecnológica que es parte medular de la industria del cine, el rol de la distribución y la exhibición –los aspectos más sensibles de la cadena y, frecuentemente, los más desatendidos–, los debates sobre el rol del Estado en el fomento de la producción, la formación de espectadores, entre muchos otros.

El capítulo que cierra el libro está dedicado a las recepciones de *25 watts* en el inicio del nuevo siglo. En su trabajo, Carmela Marrero revisa los artículos de prensa vinculados a la producción, que se multiplicaron cuando la película comenzó a ser reconocida internacionalmente introduciendo, además, los debates sobre la identidad a la luz de lógicas transnacionales que dialogaron con la producción crítica nacional. Este ensayo final tiene la virtud adicional de condensar algunas de las ideas más relevantes del libro respecto a los textos de la crítica especializada: «Su función excede la descripción, valoración o ponderación de las obras, son voces que participan de manera activa [...]: establecen criterios de evaluación, reflexionan sobre las políticas culturales, delimitan horizontes de recepción, legitiman [...], en suma, estas discursividades *performan* el espacio en el que se insertan».



La crítica uruguaya ante el cine nacional (1920-2001), es el primer libro inscripto en una de las líneas de investigación del Grupo de Estudios Audiovisuales (GESTA), orientada a difundir y poner en valor diversas fuentes documentales sobre cine. Un comienzo más que auspicioso hacer dialogar dos campos en tensión y contradicción y demostrar que lo fructífero era, a fin de cuentas, juntarlos.

María José Olivera Mazzini

profmariajolimazzini@gmail.com

Doctoranda en Semiótica en el Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Diplomada en Violencia de Género y Políticas de Igualdad. Especializada en estudios audiovisuales. Profesora de literatura. Como investigadora, sus principales ejes de trabajo atraviesan el vínculo entre literatura, género, representación, tecnologías y mediatización. Se ha desempeñado como guionista en proyectos audiovisuales comunitarios. Colabora en publicaciones especializadas del país y la región. En el campo de la crítica y la divulgación en Uruguay, escribió para diversos medios y en la actualidad es colaboradora asidua en el semanario *Brecha*.

LA HISTORIA CULTURAL DE URUGUAY A TRAVÉS DE SU CINE

Reseña de Álvaro Lema Mosca *Los nacimientos del cine uruguayo. Una historia completa*
Ciudad de la Costa – Uruguay: Sujetos Editores, 2023, 444 pp., ISBN: 978-9915-9519-4-2.

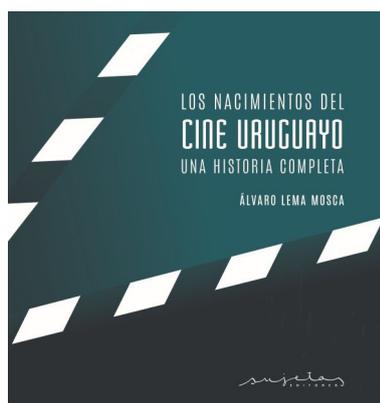
POR CASANDRA BOLDOR

Con el libro *Los nacimientos del cine uruguayo. Una historia completa*, su autor, Álvaro Lema Mosca se propuso realizar un recorrido complejo por el mundo de la cinematografía en Uruguay. El itinerario abarca desde la primera proyección hasta nuestros días en 2023, momento en el que la industria podría considerarse desarrollada y hay un número significativo de películas uruguayas premiadas en festivales internacionales. Este camino está empedrado con el contexto histórico político, social y cultural, rodeado por un entorno de hábitos, hablas, atmósferas e imágenes, que pasa por distintos momentos algunos brillantes, otros de frustraciones y, en su viaje, se detiene en distintos puntos decisivos. El libro logra su objetivo de reconstrucción de la historia del cine en Uruguay y del cine uruguayo, en un trabajo impresionante por su cantidad de capas y hermoso por su construcción.

En esta obra, el investigador (doctor en Estudios de arte y cultura por la Universidad Autónoma de Madrid) reconstruye la historia cultural del Uruguay teniendo siempre como hilo conductor el cine y, para hacerlo, se vale de investigaciones sólidas y detalladas, de fuentes encontradas en la prensa local, de los libros fundamentales de historia internacional, regional y de nacional y, también, de teorías esenciales para el campo de la cultura, así como de finos conocimientos literarios. Es importante reconocer que esta obra irrumpe en un campo de estudios sobre cine y audiovisual uruguayo que ha expandido sus fronteras y que ya cuenta con un significativo acervo de investigaciones sobre el tema. Por lo tanto, el trabajo de Lema Mosca sintetiza y compila líneas de estudio existentes desarrolladas tanto por otros investigadores como por grupos de estudio abocados a esta área de trabajo. Según explica en las primeras páginas, este libro quiere ser:

Un aporte a la periodización y la conceptualización del cine en Uruguay, al mismo tiempo que un compendio de líneas de investigación desarrolladas por otros en las últimas décadas, con el propósito de otorgar al lector una visión amplia y lo más completa posible sobre su evolución a lo largo de la historia.”
(p. 15)

Para hacer lo prometido, se estructura el trabajo en ocho secciones, que corresponden casi en su totalidad, salvo la primera y una intermedia, a los llamados “nacimientos” del cine uruguayo que funcionan como un *leit motiv* sobre el cual se sostiene la construcción de la propuesta. Según el autor, esta decisión se fundamenta en el reconocimiento local de lo que se conoce como “el nacimiento del cine uruguayo”, un fenómeno múltiple que constituye una oportunidad para trazar hitos en la historia y, por lo tanto, establecer una periodización contextual. Para introducir al lector en este formato, el libro se abre con una declaración por parte del destacado crítico Guillermo Zapiola, que reflexiona: “En nuestro país, la historia del cine siempre parece estar empezando”. (p.10)



Los bloques temporales inician con los “Primeros emprendedores (1898-1919)” que cuenta la llegada al país de las primeras formas de cine, las proyecciones, la aparición de las salas y del encuentro con esta innovación tecnológica. El segundo, que ya lleva el nombre que atraviesa y conecta el trabajo, “Primer nacimiento: Una nueva sensibilidad (1920-1932)”, da cuenta de las primeras producciones locales que en menor o mayor medida se concretaron y del descubrimiento de este nuevo medio como arte o herramienta. El tercero, “Segundo nacimiento: Un cine popular (1936-1950)”, corresponde a la época de la masificación del cine y de su aterrizaje a nivel local. El cuarto, “Tercer nacimiento: La profesionalización (1945-1960)”, coloca el foco en la conformación de los cineclubes, festivales, revistas especializadas y concursos. El siguiente bloque, denominado “Tiempo de crisis (1960-1977)” funciona como límite entre ese primer período, cuando el cine uruguayo miraba hacia el viejo continente europeo y el segundo, cuando empieza a mirar mucho más a su entorno americano, latinoamericano y uruguayo.

La segunda parte del libro da la sensación de una aceleración que se debe a la complejidad política del contexto (“Cuarto nacimiento: Momento de transición (1979-1992)”), a la diversificación de las producciones y de los públicos (“Quinto nacimiento: Estructuración de la industria (1993-2000)”) y a la exitosa presencia de las películas uruguayas en el mundo de los importantes festivales internacionales (“Sexto nacimiento: El boom del cine uruguayo (2001-2020)”).

Un segundo hilo conductor que atraviesa el trabajo es representado por la problemática de la identidad nacional, una cuestión permanente en la historia y cultura uruguaya, y los



modos en los cuales ella dialoga con el medio de la cinematografía. Si en un cierto momento se entiende al cine como una posibilidad para la construcción de la identidad uruguaya, en otro se discute sobre su mejor utilización para la presentación de Uruguay en el mundo. Si, por un lado, constituye un elemento para explorar y entender lo que significa la identidad uruguaya, por otro, es una chance para posicionarse en el mundo y en el contexto latinoamericano. En Uruguay, alrededor del cine, se discute, se problematiza, se construye, se sueña, con la misma energía que en otros dominios de las artes y de la sociedad, quizás hasta un poco más. En las mismas líneas, está presente también la permanente disyuntiva urbano-rural, centro-periferia, las distintas clases sociales. La identidad nacional uruguaya, a lo largo de la historia, se disputa entre el campo, la ciudad moderna, la cultura europea y el lugar especial en América Latina, en el medio de la cual, el mundo del cine funciona como terreno, como medio y como excusa. Desde las primeras producciones, hasta el boom del documental, pasando por la animación, los noticieros y hasta la ficción de la contemporaneidad, la cuestión identitaria uruguaya se encontró siempre como temática urgente a ser atendida y nunca acabada. Las producciones locales hablan sobre el contexto social en el que fueron producidas, abordan cómo se veía la sociedad a sí misma y hacia dónde miraban, se interrogan sobre los problemas astringentes del momento, pero también sobre las posibilidades y condiciones de sus realizaciones. Desde una perspectiva interesante, el libro también toca la importancia de la temática del fútbol en Uruguay, un componente esencial de la identidad nacional que, en ciertos períodos, funcionó como modelo de cómo se debía producir cine en el país: “A la ya establecida concepción del Uruguay como un país moderno, símbolo de democracia y desarrollo cívico, se sumaba la idea del esfuerzo, disciplina y voluntad impuesta por los jugadores de fútbol.” (p. 160)

En lo que refiere a opciones estéticas y políticas, aunque en distintas etapas históricas y por distintos motivos, el autor identifica una clara predominancia del realismo: “Reflexionar sobre la realidad como fórmula estética y ética había llegado para quedarse.” (p. 221); esto siendo declarado en referencia a la película de Ugo Ulive, *Un vintén pa'l Judas* (1959). Además, aborda otras películas clave en esta historia como: *Puños y nobleza* (1921) de Eduardo Figari, *Carlos, retrato de un caminante* (1965) de Mario Handler, *La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera* (1993) y *En la puta vida* (2001) de Beatriz Flores Silva, *El dirigible* (1994) de Pablo Dotta, *25 watts* (2001) de Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella.

El libro *Los nacimientos del cine uruguayo. Una historia completa* también está estructurado coherentemente dentro de los bloques temporales, cada uno de ellos se desarrolla en proporciones similares y se organiza de la siguiente manera: contextualización internacional, después regional y local desde punto de vista histórico, cultural, económico y social, detalles sobre las innovaciones de la época, particularidades de los consumos culturales y, finalmente, focalización en películas representativas del período contemplado, con información general, análisis y una selección de fotogramas. Un plus que incluye el final de cada una de las ocho secciones lo constituye un fragmento de entrevista con uno de los representantes clave de cada período tratado, que generalmente es el director de la película central en el bloque. La bibliografía contempla el diálogo bien articulado entre libros capitales para la historia mundial,

regional y local, investigaciones realizadas al nivel regional y además local, prensa local y conceptos fundamentales en los estudios culturales.

Pasando a algunas impresiones en la lectura, se puede constatar la información bien documentada y la dirección del lector a las notas a pie de página, lo que hace un seguimiento coherente y enriquece el texto a través de las recomendaciones de lectura y distintas investigaciones en profundidad a los cuales remite. Logra el objetivo de reconstrucción de historia cultural a través de los distintos niveles de acercamiento, por ejemplo, la inserción de detalles como las lecturas que estaban de moda en las distintas épocas o se detiene en cómo el hábito de mirar cine influyó en el modo de escribir de los autores del momento. El elemento literario se detecta también en las opciones de escritura del propio autor, que en muchas ocasiones se vale de la dimensión metafórica, especialmente en los análisis de las películas. Pero a su vez, el lenguaje es accesible sin llegar a ser coloquial, manteniendo una atmósfera adecuada tanto para el lector académico, como para uno no tan especializado, pero sí curioso y apasionado por la lectura.

Los nacimientos del cine uruguayo. Una historia completa es un libro más que pertinente para el campo de los estudios de cine por su capacidad de ser una coronación de todo el trabajo de investigación, de las publicaciones referentes sobre el cine en Uruguay, dispuesta armoniosamente sobre un pentagrama formado por la complejidad de la historia política, económica, social y cultural, que logra el importantísimo resultado de hacer comprensivo y significativo lo relatado. Es el libro atractivo que introduce, al que lo elige leer, al fascinante mundo de la cinematografía en general y después específicamente a la uruguaya, y lo hace entender, comprender y enamorarse de ella. Para el lector interesado en indagar sobre un cierto periodo, tiene a su disposición unas líneas seguras a seguir, para el especializado, lo hace rever el conjunto y la magnitud de la temática, para un extranjero, le ofrece un impresionante panorama sobre Uruguay y su vida artística y cultural.

Cassandra Boldor (Universidad de la República Uruguay) - casandraboldor@gmail.com

Licenciada en Filosofía por la Universidad “Babes-Bolyai” Cluj-Napoca, Rumanía (2016). Magister en Ciencias Humanas opción Teoría e Historia del Teatro, UdelaR con la tesis *Puesta en escena y cruce de culturas en la obra «La palabra progreso en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa» de Matei Visniec en Montevideo (2018) por Aderbal Freire-Filho con el Teatro El Galpón (2021)*. En 2020 fue becaria de la Comisión Académica de Posgrado para la finalización de la maestría. Entre 2022 y 2023 desarrolló el proyecto de Iniciación a la Investigación *El diálogo entre Uruguay y Europa Central y del Este en el campo teatral y cinematográfico. 1940 – 2020* financiado por CSIC – UdelaR. Actualmente está realizando sus estudios doctorales en teatro, también dentro de la UdelaR.

HISTORIAS DE LOS CINES DOCUMENTALES NACIONALES

Reseña de Casimiro Torreiro y Alejandro Alvarado (Eds.)

El documental en España. Historia, estética e identidad

Málaga: Cátedra, 2023, 535 pp.,

ISBN: 978-84-376-4572-8

Reseña de Paulo Henrique Silva (Org.)

Documentário brasileiro. 100 filmes essenciais

Belo Horizonte: Letramento, 2017, 352 pp.,

ISBN: 978-85-9530-028-6

POR JAVIER CAMPO

Casi un cuarto del siglo veintiuno es tiempo pasado e hibridaciones, nuevas tecnologías e inteligencias artificiales no han logrado que dejásemos de usar ese sucio término: “cine documental”. Quizás resulte posible pensar en el fin del cine antes que en el fin del cine documental, parafraseando un preciso juego poético de Fredric Jameson. Ni en Argentina, ni en Brasil, ni en España se ha dejado de leer la estética e historia del cine enfocando en el territorio documental, solo para mencionar a los tres países que aquí serán aludidos. Investigadores, académicos, cineastas, programadores, gestores, críticos y conservadores de distintas generaciones, unidos, han producido tres historias de los cines documentales de cada nación. Con sus particularidades y posiciones encontradas, aún dentro de una misma compilación, se han dado a la reflexión sobre el devenir de las cinematografías documentales desarrolladas en cada uno de los países. Aunque aquí serán reseñados los libros editados por Casimiro Torreiro y Alejandro Alvarado, para el caso español, y Paulo Henrique Silva para el brasileño, resulta apropiado señalar que se encuentra en prensa *Historia del cine documental argentino*, libro que edité y contiene textos de colegas investigadores y realizadores audiovisuales. Y algunas alusiones al mismo serán realizadas.

En principio, tanto *Documentário brasileiro. 100 filmes essenciais* como *El documental en España. Historia, estética e identidad* comienzan señalando la “pluralidad, eclosión y madurez” (Torreiro y Alvarado, 2023: 14) del documental en el siglo XXI que se convierte en “salto” por factores tecnológicos y financieros del documental en las últimas décadas, en el libro de Silva (2017: 17). Un elemento que también compartimos desde la Argentina. No es necesario apelar a análisis estéticos o metadiscursos, como los de la prensa especializada, sino solo revisar los listados de estrenos comerciales, en festivales, en plataformas o en espacios no formales, para darnos cuenta que en lo que va de este siglo ya se han producido tantos o más films documentales



que en el siglo XX. ¿Qué significa esto? En principio se desprenden varios elementos para considerar, como el interés de espectadores y crítica, o bien de entes u organismos financiadores y productores de distinto tipo. Pero lo logrado no ha sido sin sudor, sino en base a empujes particulares y colectivos en buena medida contra el conglomerado industrial del consumo masivo de imágenes. Lo cual no nos debería hacer perder de vista que estamos “lejos de la consolidación” de un espacio para el documental, aún sigue siendo “urgente la creación de una red estable”, tal como se reflexiona en el último artículo de la compilación española (2023: 452-453). La ampliación de estrenos y espacios para el cine de lo real impulsa la escritura de estos libros colectivos, lo cual no significa que el estadio marginal haya terminado y hoy estemos en uno pletórico.



Documentário brasileiro. 100 filmes essenciais es un libro preparado y publicado por Abraccine, la Asociación Brasileña de Críticos de Cine, con el apoyo de la productora Canal Brasil. Cuenta con cien reseñas breves de documentales brasileños de todos los tiempos y con una sección denominada “No país do documentário: trajetória” que tiene capítulos más extensos que las reseñas sobre directores y temáticas recurrentes. La selección de los cien documentales fue realizada mediante una encuesta entre los socios de Abraccine y, como acertadamente destaca Paulo Henrique Silva en el prefacio, “es el resultado del pensamiento de una época” (2017: 17), por lo tanto podría ser diferente en otro momento. Lo cual quiere decir que no es definitiva, “el libro podría ser completamente diferente del que que se presenta hoy, dentro de algunos años” (Silva, 2017: 17). Claro ejemplo de esto es la presencia absoluta de la obra de Eduardo Coutinho, quien falleció cuando se estaba iniciando el proceso de producción de este libro, permeando melancólicamente el recuerdo de un gran cineasta. Tres de los cuatro primeros documentales reseñados (por lo tanto votados, dado que están en el orden en que fueron elegidos) son de Coutinho, encabezando la lista *Cabra marcado para morrer*; diez de los cien films seleccionados son de Coutinho (incluso son reseñados algunos que tuvieron una circulación televisiva



marginal) y varios textos finales están dedicados a su trayectoria. Es decir que la escritura de este libro en otro momento, más adelante en el tiempo, no solo hubiese incluido films nuevos, sino que seguramente hubiese encontrado otra selección. Lo que Silva y compañía nos están diciendo es que esta es una lectura del pasado, la cual no es ni pretende ser definitiva.

En el breve prefacio de presentación escrito por el organizador del libro resulta llamativa la mención a una “concepción antigua del documentalista, como un descubridor de temas”, en contraposición a la actualidad de los “cineastas que se rigen por elecciones propias del lenguaje cinematográfico” (Silva, 2017: 18). Resulta sintomática esa especie de división entre quienes realizaban por el “contenido” contra quienes se guían por las “formas”. Pareciera ser una aclaración que divide aguas entre el interés periodístico y el artístico, una contraposición compleja de discernir estrictamente.



Las reseñas están acompañadas por fichas técnicas y no solo fueron escritas por críticos, sino también por académicos de trayectoria, como Ismail Xavier, Fernão Pessoa Ramos y Maria Dora Mourão, además de quienes escribieron los textos más extensos de la segunda mitad, como Eduardo Morettin, entre otros. La escritura de las reseñas varía con el enfoque de cada autor/a, el estilo de cada uno/a ha sido respetado. Entre descriptivas y que resumen vetas estéticas de las obras; las hay de reposición más histórica a otras más poéticas; unas se extienden en los contextos de producción y circulación, mientras otras se enfocan exclusivamente en el análisis crítico del film en cuestión. La forma que se da la colección lleva de los films más votados a los menos, de lo “mejor” o más comentado, a lo menos. Es decir que es muy difícil no



concebir el recorrido como comandado por la canonización de autores y figuras. A la mención de la presencia de “todo” Coutinho podemos agregar “todo” (Leon) Hirszman, y la reseña de los films de la mítica Caravana Farkas, como así también de Glauber Rocha (aunque podría ser discutida la presencia de algunos de sus cortos documentales, algunos poco relevantes, otros inconclusos). Sin embargo también hay una fuerte presencia de obras de cineastas nóveles, quienes han oxigenado el ambiente documental brasileño durante los últimos años. Como así también el rescate de profesionales valiosísimos como Aloysio Raulino, quien además de dirigir sus propios films trabajó junto a cineastas de renombre entre los setenta y ochenta. Los últimos textos presentan trayectorias temáticas y profesionales para reponer cineastas que no están en la selección de los cien, o bien para enfatizar autores o aspectos no trabajados profundamente en las reseñas. De esta manera Humberto Mauro, los campesinos, el Cinema Novo, los hermanos Carvalho, la negritud, Globo Reporter, las mujeres y el “pos-documental”, entre otras cuestiones, encuentran un lugar para ser pensados.

El documental en España. Historia, estética e identidad tiene una estructura muy diferente de la del libro brasileño. Editado por Casimiro Torreiro y Alejandro Alvarado con el apoyo del Festival de Málaga (el cual tiene un apéndice, Málaga Docs, que desde hace varios años ha incentivado actividades y publicaciones sobre cine documental) contiene treinta y tres artículos y un epílogo. Los mismos guardan el formato tradicional de un artículo de investigación académico, aunque también críticos, realizadores, programadores y archivistas firman las contribuciones. Luego del prefacio de Margarita Ledo, en su particular estilo, y la precisa introducción de Torreiro y Alvarado que resumen en pocas páginas el interés y las problemáticas del extenso libro, se presentan cinco secciones en las que se dividen los artículos y un epílogo escrito por Josep Maria Catalá. Las secciones ordenan cronológicamente las historias del cine documental español. Además de prestar la debida atención a los films canónicos, dedican textos completos al documental producido en las diversas regiones, en una búsqueda que en Argentina denominaríamos “federal”. Incluso lo que se denomina “posdocumental” es representado en esta historia, como el audiovisual documental realizado para museos, instalaciones, webdocs, plataformas, etc. Los distintos tipos de vertientes estéticas y temáticas del documental son indagadas en un recorrido que da cuenta de la seriedad con la que la investigación fue organizada: cada artículo es un resumido estado de la cuestión. Es decir que podemos encontrar en este libro el desarrollo o la mención a gran parte de la bibliografía más relevante sobre documental español, publicada en diferentes épocas. Y equipo de autores/as de los artículos incluye a buena parte de quienes han publicado más investigaciones sobre documental en castellano: María Luisa Ortega, Rafael Tranche, Elena Oroz, Manuel Palacio, Laura Gómez Vaquero y Josetxo Cerdán, entre otros. El plus de este libro, a diferencia de los casos brasileño y argentino aludidos (que se enfocan en el análisis de los films), es la cantidad de artículos dedicados al estudio de los espacios de enseñanza del documental, a la crítica, a los espacios de circulación y las historias del cine documental, entre otras aproximaciones laterales que hacen globalmente a la investigación del fenómeno documental en España. Más de cincuenta colegas aportan sus investigaciones para pensar el devenir del documental español en más de cien años e indagando entre las

profundidades de los archivos para componer esta historia.

Leer los libros, aún sin haber visto todas las películas, algo complejo, quizás inalcanzable, nos ayuda a conocer las cinematografías documentales, incluso a formarnos algunas ideas sobre su devenir en tanto expresiones culturales situadas. Estas compilaciones impulsan el ordenamiento de la mirada, pero de ninguna forma (aquí podemos incluir el libro que hicimos en Argentina) pretenden agotar los caminos posibles ni plantearse como historias “definitivas”. Esa vieja costumbre de escribir libros sigue teniendo quienes la alimenten; esa vieja costumbre de pensar historias y de llamar al cine de lo real como cine documental, también.

Javier Campo es Investigador argentino especializado en cine documental. Se desempeña como investigador del CONICET y se ha recibido como Licenciado en Ciencias de la Comunicación y Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Dirige la investigación Historia crítico tecnológica del cine documental argentino (PICT-Agencia-MinCyT). Entre sus libros se encuentran Jorge Prelorán. Cineasta de las culturas populares argentinas (2020), Revolución y Democracia. El cine documental argentino del exilio (2017), entre otros. Asimismo es el editor de A trail of fire for Political Cinema. The Hour of the Furnaces fifty years later (2018). Es profesor de Estética cinematográfica y de cursos de posgrado en la Facultad de Arte (UNICEN). Fue el director de la revista Cine Documental (2009-2019) y Secretario de Investigación y Posgrado de la Facultad de Arte (UNICEN, 2019-2022). Actualmente es el presidente de la Asociación Argentina sobre Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA).

ENTREVISTA A GABRIEL MASSA

POR MARIANA AMIEVA

Es necesario generar políticas de mediano plazo

En un contexto tan pequeño como el del sector audiovisual uruguayo, no hay persona que no se haya cruzado en algún momento con Gabriel Massa, que participa del mundo del cine desde los años noventa. Primero trabajó en el mítico Video Club Imagen (VIC), espacio creado por el no menos mítico Ronald Melzer.¹ Junto a Ronny se inició en la distribución de filmes y en estos momentos es la cara más visible de la distribución independiente en Uruguay. También programa la Sala B del SODRE y coordina la Mediateca Ronald Melzer (Montevideo Audiovisual /Intendencia de Montevideo). Gabriel ha sido un gran aliado para las personas y grupos que desde la actividad académica buscan expandir las actividades y acceder a nuevos espacios y públicos. Su conocimiento sobre los problemas de la distribución y la llegada de las obras al público desde hace dos décadas lo convierten en un referente ineludible para hablar de estas cuestiones. Recomendamos leer esta entrevista en conjunto con el artículo de Federico Pritsch, —que integra el presente *Dossier*—, en el que se aclaran y profundizan elementos mencionados en estas páginas.

Mariana Amieva- Vamos a empezar con el tema tu formación como distribuidor. ¿Cómo se llega a ser distribuidor? ¿Cómo fue tu caso en particular? También quisiera que desarrolles ¿cuáles son los requisitos, habilidades y formaciones necesarias para realizar esa tarea?

Gabriel Massa- En Uruguay no hay un ámbito o un lugar específico donde se pueda estudiar distribución de cine. Creo que los primeros cursos y talleres de distribución de cine a nivel formal en una institución, los hice yo en la Universidad de la Republica hace un par de años. ¿Cómo se llega a distribuir cine? Antes de desarrollar ese tema me parece necesario separar

1. Ronald Melzer (Ronny 1956-2013) fue un importantísimo crítico cinematográfico, dueño de un Video Club de referencia durante muchísimos años, fue distribuidor y productor de cine. Desde ese lugar particular ejerció cierta docencia y fue una figura referente para la “gente de cine”. Fue un activo militante del cine uruguayo y tuvo una presencia destacada en numerosas asociaciones del rubro, participando en la consolidación del medio local tal como lo conocemos.



la distribución de cine independiente de la distribución del cine “industrial” por llamarlo de alguna manera.

M.A.- Podrías desarrollar esa distinción entre la distribución alternativa/independiente y la comercial.

G.M.- Una distribución independiente implica a un productor que tiene una película y se acerca a un distribuidor determinado y firman un contrato y se ponen de acuerdo en las condiciones económicas, el territorio, el tiempo, los porcentajes, los materiales y las estrategias para llevar adelante la distribución. Es un acuerdo entre dos partes. Eso implica que más allá de que se estrenen 20 o 30 películas uruguayas por año, cada una tiene que hacer su camino y no hay demasiado proceso acumulativo. Mientras que, en la distribución industrial, ya viene todo el paquete: los materiales, la publicidad internacional, las redes y toda una parafernalia que logra que el público se entere de la existencia de esa película sin que el representante haya tenido un rol tan protagónico. Ese representante, generalmente, no se sale de las políticas definidas en otros lugares y hay una rigurosidad en los tiempos que maneja el distribuidor y los exhibidores para cumplir con todas las condiciones previas que anticipan que cuando llega el estreno, la película, generalmente, funciona. Hablo de que en las semanas previas estipuladas se pase el tráiler, los afiches, etc. Por eso cuando les doy los cursos a los productores les planteo contenidos e información que no están destinados a formar distribuidores, sino que tienen la finalidad de ayudarlos a que manejen los conceptos básicos y sobre todo “la práctica”, es decir, el quehacer del distribuidor: que conozcan cómo hacer un tráiler o un afiche, cómo llegar a un acuerdo con el distribuidor, cómo funcionan los circuitos de salas de cine. En definitiva, que sean partícipes de la distribución de la película. Con el objetivo de que cuando empiecen con el proceso de producción de la película ya vayan previendo todo el camino para llegar a los cines, para que haya una comunión o una identidad entre la película que están creando y los materiales que vayan generando para la posterior distribución.

Vuelvo a tu pregunta sobre la formación en distribución. En este contexto puedo hablar de mi caso sobre la distribución de cine independiente desde principios de siglo cuando con Ronny fundamos Buen Cine a principios de 2004. En esos momentos había un solo distribuidor independiente, y ese distribuidor solía hacer el comentario de que, en Uruguay, por los alcances del mercado local, solo había espacio para un distribuidor. Cuando llegamos fuimos los segundos, y eso fue un poco complicado. Es verdad que este era un mercado muy chico y el distribuidor independiente, con una Cinemateca que, si bien era importante, no cumplía el rol de exhibidor que ocupa actualmente, no dejaba margen para que existieran muchos distribuidores. En esos momentos sí había varias distribuidoras de cine industrial, por decirlo de alguna manera, que lo que hacían — y aún hacen— es operar como una especie de filiales o representantes de las grandes empresas norteamericanas.

En relación a la formación, en el caso particular nuestro, surge sobre todo de nuestro interés por el cine, y prestar atención a qué cosas te van gustando, y a partir de ahí, hay un ida y vuelta entre tu gusto, las cosas que vos pensás que pueden funcionar. Es necesario ir viendo qué cosas realmente funcionan y jugártela para determinar por qué camino transitar para que aquellas



películas que nos gustan lleguen al público. Y ver qué cosas podemos hacer dentro del sistema de exhibición actual para generar un espacio para este tipo de cine al que le cuesta acceder a las salas. Hay muchas preguntas para hacerse, pero en el inicio está ese interés por difundir nuestro gusto por el cine. Con Ronny comentábamos que nuestro rol como distribuidores comenzaba recomendando películas cuando trabajábamos en el VIC. Mi rol del distribuidor independiente se inicia por ese interés de que la mayor cantidad de personas vean las películas que consideras valiosas. En el video lo hacíamos a una escala muy personalizada, recorriendo el mostrador y sugiriendo. Como distribuidores independientes, seguimos trabajando con ese concepto: tomábamos nota de la salida de alguna película interesante y se pensaba en cómo conseguirla para la distribución.

M.A.- Podés explorar un poco esa idea del nexo entre la distribución de cine más relacionada con el VIC y la distribución en VHS o en DVD con el trabajo de la distribución en las salas de cine. ¿Ese fue un camino natural o hubo algún giro que los llevó a esas tareas? ¿Conocés otras experiencias similares a los vínculos entre el video club y la distribución en sala?

G. M.-No conozco otra experiencias similares. Yo tuve mucha suerte de trabajar, ser amigo y estar muchos años al lado de Ronny. Él era una persona muy entusiasta a la que le gustaba todas las cosas vinculadas con el cine. Además del videoclub, también era crítico de cine, y se interesó por todos los aspectos que te puedas imaginar. En los años noventa llegó a tener una editora de videos en VHS que se llamó Videograma y editaba películas clásicas de las que conseguía derecho o eran de derechos libres. Él siempre estuvo interesado en dar un paso más allá de lo que estaba haciendo. En los 2000 con el incipiente cine uruguayo, él se empezó a relacionar con ese medio. En principio el videoclub fue un lugar de referencia al que iban muchas personas vinculadas a la actividad, muchos intelectuales, pero también directores de cine —jóvenes y no tanto—. Tenía vínculos con directores que arrancaron en los años ochenta como Esteban Schroeder, Álvaro Buela, Guillermo Casanova y, sobre todo, con realizadores cercanos a Control Z, como Pablo Stoll, Juan Pablo Rebella, Fernando Epstein, Federico Veiroj, Inés Bortagaray, Manolo Nieto que luego participaron de la producción de *25 watts* (P. Stoll, J.P. Rebella, F. Epstein, 2001). Al principio se relacionaban con Ronny como un referente en cuanto a su visión del cine. Pero de a poco se fue metiendo en la producción. En *25 watts* faltaba plata para la finalización, y la terminó apoyando. Intervino sobre todo asesorando sobre la distribución de las películas de finales de los noventa. En charlas informales con Buela o con Schroeder se fue metiendo en el tema. Había algo ahí que se estaba fermentando y yo en 2003, ya estaba cansado de mi trabajo en el video club (que era un trabajo a medio tiempo), y le planteé que me iba. Y cuando le dije eso me propuso que me quedara trabajando en el proyecto de la distribuidora. Él ya tenía un *background* y una agenda de contactos con distribuidores argentinos, que ayudaron a que empezara a funcionar el proyecto. Primero se comenzó a distribuir en DVD y, de a poco, a distribuir en filmes en salas. Distribuir cine, para alguien que no había hecho esa tarea antes, no era algo tan sencillo. Fue un proceso gradual.

M.A.- Y ahora que estás ejerciendo este oficio desde hace dos décadas. ¿Cómo fueron los cambios dentro de la práctica precisa? ¿Cómo se modificaron las rutinas de trabajo en las que



se organizan las actividades del distribuidor? ¿Cómo incide este nuevo panorama de pantallas alternativas?

G.M.- Pasaron muchas cosas. Para distribuir cine en esa época, tenías que tener copias en 35mm. Eso para el cine uruguayo fue especialmente complicado, porque se filmaba en 16mm o en alguna versión digital y luego había que “inflarla” para llevarla a 35. Eso era muy caro, difícil de gestionar y generaba una dificultad extra para poder llegar a sala. Estrenar en sala era un acontecimiento y era caro. Tanto para el cine local como para películas argentinas o europeas. Porque había que comprar los derechos y, si bien ahí estaba estipulado el uso de alguna copia que estuviera en argentina, eso generaba una serie de costos extras —de importación, de adelantos, impuestos—. Y luego también hay que tener en cuenta que se estrenaba en una sola sala. Todo un panorama muy complicado. La otra cosa interesante, es contemplar que, además de caro, armar un estreno implicaba incluir a todo un grupo de personas. Por ejemplo, el estreno de una película europea, aunque fuera solo en una sala, demandaba hacer una función de prensa —no había links para mandar— y teníamos que esperar a que llegara la copia y para difundirla, si bien ya usábamos correo electrónico, había que ir por todos los canales de televisión para llevar una copia en DVD del tráiler para que el crítico de cine la pasara en los programas. Tratábamos de estar atento a que cada crítico fuera a sala a verla, porque era muy complicado tener copias en DVD de los filmes en 35mm. Entonces teníamos que tener un grupo de tres o cuatro personas que se ocuparan de la comunicación, otra que se encargara de llevar las cosas para todos lados y luego, como no había redes sociales, también había que disponer de fondos para publicitar el filme en los medios de comunicación. Me acuerdo de que cuando estrenamos *El círculo* (Aldo Garay, 2008), publicábamos unos avisos muy chiquitos en la cartelera de cine del diario *El País* y salían un disparate, entre 500 a 1000 dólares unos anuncios diminutos durante el fin de semana de estreno. Hoy en redes ponés ese dinero y tenés muchísimo más alcance.

M.A.- ¿Cartelería para las calles hacían?

G.M.- Eso generalmente se hacía a través Locaciones Montevideanas, que tenía un porcentaje de las “marquesinas” y salía más barato. Pero igualmente cada afiche para colocar era también caro. Se gastaba entre 1000 a 2000 dólares en que hubiera unos 20 o 30 carteles de películas uruguayas en las paradas de ómnibus. Eso era impensable en una película independiente europea en la que se podía tener entre 1000 y 5000 espectadores, 10000 si era un gran éxito, porque cada cosa era muy cara. Ya era caro tener entre tres y cuatro personas trabajando en el estreno de una película, la copia, los derechos, la publicidad. Hoy en día yo puedo estrenar una película solo, sin contar con otra ayuda. Compró los derechos, me llega la película para descargar, el tráiler en DCP2, o lo termino haciendo yo, pero es mucho más sencillo todo. Van todos los materiales al cine. Hoy casi todos los afiches son digitales, ni siquiera hay que imprimir. Y luego todo se hace desde la computadora. En todo caso, lo único que me resta hacer es llevar una copia en un disco duro del DCP a una sala de cine.

M.A.- Y ahora que es más sencillo ver cines que no sean el cine mainstream hollywoodense,

2. Paquete digital para cine o DCP (en inglés: digital cinema package).

¿considerás que se ve más cine alternativo? Estas facilidades en la distribución, ¿ayudan a que se diversifique el cine que se ve? ¿O se ve el mismo cine que se veía hace treinta años?

G.M.- Si me decís décadas de los sesenta o setenta, se ve mucho menos cine, pero si hablamos de los noventa hacia adelante y, tomando en cuenta que también están las plataformas que ayudan a diversificar, tenemos más ofertas. También se produce mucho más. En relación al visionado en sala de cine particularmente, yo creo que las nuevas salas de Cinemateca Uruguaya están permitiendo estrenar películas que, de repente, en la vieja Cinemateca se estrenaban menos y tenían menos repercusión.³ Entonces creo que hoy se está estrenando bastante cine con mayor diversidad que hace 10 o 15 años. Estos estrenos son más baratos y sencillos de realizar. Ahora, si va más gente a ver este cine, es un tema complejo. Hay algo que sí es verdad y es que una película de cine europeo en Uruguay (y en especial en Montevideo), en la primera década de este siglo, el techo de público era mucho más alto del que tenemos hoy. En estos momentos es muy difícil superar la cantidad de 5000 o 6000 espectadores con una película europea y antes estas cifras se superaban fácilmente. Creo que se ha achicado el público de cine. Con amigos distribuidores argentinos comentamos que cada año se reduce entre un 5 a un 10% de público.

M.A.- ¿Cómo viene la tendencia de frecuentación de públicos de cine tomando en cuenta tu experiencia local?

G.M.- Yo creo que es muy motivador ver lo que está pasando con el público joven de Cinemateca, me parece que es un fenómeno interesante. Cada vez va más gente al Festival de Cinemateca y los fines de semana se ven salas llenas con gente más joven de lo que estábamos habituados a ver. Ese era un público que antes no se tomaba en cuenta para estas películas y la distribución estaba muy jugada a las salas Casablanca y Alfa Beta, con un público de adultos mayores.⁴

M.A.- ¿Y términos generales?

G.M.- La gente joven va al cine. Después de la pandemia se hablaba del fin de las salas y que esos lugares iban a ser muy laterales. Y creo que eso cambió. Ahora las plataformas se están dando cuenta de que las salas de cine prestigian la película y el público está volviendo a las salas de cine. Estamos casi en los mismos números de espectadores que en 2019.

M.A.- Me gustaría hablar de las particularidades de la distribución del cine uruguayo. ¿Tiene las mismas lógicas que la distribución del cine independiente o entran en juego otros elementos? ¿Cómo llega el cine uruguayo al público? ¿Se estrena en sala?

G.M.- Creo que es necesario hacer una distinción previa en cuanto a momentos. Por lo menos desde el 2000 o fines de los noventa, el cine uruguayo era visto como una novedad, y por su condición de novedad ya atraía gente a la sala. Incluso se llegó a hablar del fracaso de *El dirigible* (Pablo Dotta, 1994), que tuvo alrededor de 40000 espectadores. Hoy ninguna película uruguayana llega a esas cifras. Varios títulos que uno imagina que no eran muy importantes, llevaban en-

3. El 18 de diciembre de 2018 la Cinemateca Uruguaya estrenó un nuevo complejo en la Ciudad Vieja de Montevideo con tres salas con una capacidad máxima de 400 espectadores con proyectores digitales y en 35 mm.

4. Estas son salas de cine que se ubican en el barrio de Pocitos de Montevideo, donde viven los sectores de ingresos medios y altos.



tre 40 y 60 mil espectadores a sala. Hubo películas que habían estado pensadas para un nicho pequeño —como *25 watts* o *Whisky* (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, 2004)— que llevaron entre 25 y 50 mil espectadores. Son cifras que en esa época eran importantes y también nos encontramos con otros éxitos, como *El baño del Papa* (César Charlone y Enrique Fernández, 2007) que tuvo entre 70 y 80 mil espectadores, o *En la puta vida* (Beatriz Flores Silva, 2001) que llevó más de 120 mil espectadores.

M.A.- Es probable que esa película quede para siempre como el filme uruguayo más taquillero.

G.M.- Si es probable, porque, por ejemplo, *La sociedad de la nieve* (Juan Pedro Bayona, 2023), con todo lo que generó, no llegó para nada a esas cifras, así que muy difícilmente se vuelva a conseguir esa cantidad de espectadores.

Entonces, en ese período de muy pocas películas, el elemento de lo novedoso y el hecho de vernos representados en pantalla fueron fenómenos que llevaron a mucha gente al cine. Pero a mediados de 2005 o 2006 se empieza a ver un cansancio y se instala en cierto imaginario el cliché de que el cine uruguayo es aburrido y gris. Dentro de las películas que se hacen en ese período —2005 a 2012— todavía hay algunas que logran cantidades de espectadores importantes y, por ejemplo, *Reus* (Pablo Fernández, Eduardo Piñero y Alejandro Pi, 2011) alcanza los 40 mil espectadores, pero ya se observa una tendencia de que las películas uruguayas de ficción empiezan a funcionar mal en la taquilla. Filmes que tuvieron reconocimiento de premios importantes como *La perrera* (Manuel Nieto, 2006) o *Acné* (Federico Veiroj, 2008), no superan los 10 mil espectadores y, en algunos casos, tampoco los cinco mil. Estamos hablando de los mismos productores, con el mismo esquema de producción que algunos años antes habían logrado llevar más de 50 mil espectadores a sala.

A partir de la segunda década del siglo, se dio un cambio que llegó para quedarse. Hay cada vez más producciones de cine, más fondos para la producción, es más fácil y barato producir; a lo que se le suma todo el fenómeno de las escuelas de cine. Se vive todo el crecimiento del sector audiovisual en cuanto a la cantidad de gente involucrada y en cuanto a películas y, paralelamente, la merma paulatina de público.

M.A.- Me interesa ahora que nos concentremos en cómo esas películas locales se llegan a distribuir, pero antes me parece interesante pensar las relaciones entre distribución y exhibición en el caso de estas producciones independientes.

G.M.- Me quedó por responder esa consulta anterior así que retomo por ahí: la baja de público o la baja de interés del público tiene que ver también con la falta de interés de los distribuidores profesionales en distribuir películas uruguayas. Recapitulando: *En la puta vida* tuvo un distribuidor independiente pero comercial e importante; *El viñedo* (Esteban Schroeder, 2000) por ejemplo, también tuvo distribuidor. Más tarde *El baño del papa* también tuvo un distribuidor. Pero ya antes de ese período, la productora Control Z5 inauguró el hecho de ser productores y distribuir sus propias películas. Fernando Epstein que era editor y que también fue productor,

5. Control Z Films fue la productora fundada por Juan Pablo Rebella, Pablo Stoll y Fernando Epstein en marzo del 2001 para la distribución de *25 Watts*.



hizo las veces de distribuidor, en un momento en el que era muy complicado para la distribución independiente porque era un terreno “para entendidos” en el que era muy difícil entrar. Creo que ese alejamiento paulatino del público hizo que esos distribuidores dejaran de tener interés en esas películas y en ese momento apareció Buen Cine y empezó a distribuir algunas películas uruguayas, en principio más pequeñas comercialmente y muchos documentales que se sabía que no iban a traer mucho público, pero en ese momento fue Ronny el que se dio cuenta de la importancia de que las películas uruguayas llegaran al circuito comercial. El circuito cultural estaba muy caído —la Cinemateca en ese momento tenía salas muy viejas y proyecciones con dificultades— y en ese contexto decide compra equipos digitales, (que eran precursores de los DCP) y empezamos a estrenar películas llevando los proyectores a los cines Movie y Casablanca. Entonces, en vez de llevar las copias 35 trasladábamos el proyector y el DVCAM (porque ni siquiera eran todavía los archivos mov. o mp4, estábamos hablando de casetitos). Y los pasábamos en esos proyectores de cinco o seis mil lúmenes pero que se veían bien. Eso permitió que en setiembre de 2008 se estrenara *El círculo*. En ese momento también abrimos el cine Libertad, para tener una sala que estrenara títulos uruguayos. En esos años teníamos entre seis y ocho estrenos por año, lo que le generaba continuidad al proceso. Ese proyecto fracasó, pero se buscó abrirle las puertas de las salas al cine nacional, llevando toda la infraestructura a la sala de cine. *El círculo* se estrenó en cuatro salas (Movie Montevideo, la Sala Libertad, Casablanca y Movie Punta Carretas) e hicimos el primer estreno grande de una película uruguaya en digital.

M.A.- Quisiera que brindes algo de información sobre un argumento repetido en el ambiente que plantea cierto conflicto recurrente según el cual los filmes locales tienen poco público en sala porque los exhibidores los dejan poco tiempo, porque anticipan esas bajas de audiencia, y que con otras políticas similares a los estrenos extranjeros la situación podría llegar a cambiar. ¿Hay algo de cierto en esto?

G.M.- No. Yo creo que el circuito comercial siempre quiere tener películas que lleven gente y en eso no hay miramientos con las películas que se exhiben. Si bien es verdad que hay exhibidores que son distribuidores y tienen sus películas y podemos asumir que tienen sus intereses, no tengo dudas de que, si los exhibidores cuentan una película que lleva gente, por más que no sea de ellos, la dejan en sala. En ese sentido yo no creo que afecte.

M.A.- No es verdad entonces que estén obligados a dejar ciertas películas por una cantidad estipulada de tiempo por la compra de los paquetes de filmes.

G.M.- Tienen una grilla de estrenos y compromisos que cumplir y entonces, de repente, no tienen la chance de estrenar algunos títulos. Pero yo creo que el problema no es ese. También es cierto que el circuito de salas de Shopping no está pensado para ese tipo de películas. Cuando planteo el tema en los cursos de distribución que estuve dando, hago muchísimo hincapié en lo importante que es generar los espacios de exhibición alternativos que tengan características amigables: por ejemplos las salas de Cinemateca y los cines Alfabetá, o la Sala B que es pequeña, pero con buena proyección y sonido. Estos espacios, con diferentes características, como una cafetería, librería y un entorno amigable en general, permiten que la gente se sienta parte de esos lugares, que los asuman como un espacio de encuentro.



M.A.- ¿Vos considerás entonces que el público está segmentado y que el público del cine uruguayo forma parte de esa segmentación?

G.M.- Yo creo que hay películas que son de nicho y que no hay forma de que salgan de ese nicho, pero para nada quiero reducir el cine uruguayo a ese consumo de nicho. Yo tengo una amistad con un distribuidor comercial de una empresa distribuidora de este país con el que hablamos muy seguido y siempre me pregunta por alguna película uruguaya que haya visto y que creo que pueda funcionar, porque le interesan que haya algunas películas uruguayas por año que rompan esa segmentación de espectadores y que puedan ser parte del circuito de salas comerciales. Buscan casos como los que ocurren con algunas películas argentinas que realmente tienen muchos espectadores y que alcanzan a ese público más amplio. Yo creo que el cine uruguayo no puede quedarse con las expectativas de ese circuito chico de cines culturales al que acudan entre dos o cinco mil espectadores. Es importante que ese circuito exista para un conjunto de películas que sabemos que no van a alcanzar otros público más masivos.



M.A.- Me parece importante pensar en detalle en dos cuestiones para diferenciar los problemas. Por un lado, nos encontramos con las relaciones entre los exhibidores y el ámbito de la distribución y, por otro lado, está el tema del rol que cumplen las agencias estatales en la promoción del cine y que son las que, en este caso, financian la producción para el circuito local. Porque es necesario ver cómo esas entidades se involucran con estos problemas, desde la obra terminada a la llegada al público, pensando el tema va más allá de las políticas que se producen para el posicionamiento de las obras en festivales de cine.

G.M.- Yo creo que el tema de la distribución y exhibición es un tema que casi todos los actores



del medio audiovisual lo desconocen y, entonces, lo que se hizo y se sigue haciendo desde hace muchos años desde las instituciones públicas que participan en el proceso es el otorgamiento de fondos para promoción y lanzamiento, para que cada película uruguaya, cumpliendo una serie de requisitos, tenga una cantidad de fondos. Me parece que el objetivo es loable, pero la sola publicidad o promoción —ayudar a que esté presente en una determinada cantidad de salas— no alcanza para que la película sea visible. Si le das a una película unos 10 mil dólares para que logre promocionarse en medios determinados, para que se haga una buena campaña de prensa y que los actores y directores recorran los medios de prensa, en el estado de situación actual de la exhibición, todo eso no mueve la aguja. Sí es importante que haya plata para mover las películas, pero ese proceso tiene que estar acompañado de otras cosas. Primero que nada, en estos momentos, todo el interior, para el cine uruguayo no existe. Casi no tiene relevancia la exhibición del cine en general en el interior. Esta última temporada con el estreno de *La sociedad de la nieve* con la que estuve trabajando, eso quedó claro. Se estrenó en 35 cines, estuvo en casi todos los cines (casi todas las capitales departamentales tienen cines). El porcentaje de público que tuvo en los cines por fuera de Montevideo y del área metropolitana fue menos del 3%. Estamos hablando de una película que interesó a mucha gente y estuvo en la agenda durante tres meses. Cuando salís del área metropolitana no pasa casi nada. Desde hace unos 15 años los institutos públicos ven el problema de las salas del interior, pero creo que lo que no se termina de comprender es que el problema es la relación entre la población por fuera del área metropolitana y la frecuentación al cine en términos generales. No creo que se forme público para que vaya a ver cine uruguayo solo mostrando cine uruguayo. Me parece importante generar actores en cada uno de esos lugares. Es imposible proponerse un proceso de formación de público si antes no se forman aliados en cada uno de esos lugares.

M.A.- Tal vez nos estemos yendo de tema, pero podrías desarrollar un poco qué pasó con el proyecto de salas digitales de la RECAM.⁶

G.M.- Este es un tema complicado porque no se logró cumplir con los propósitos. Yo creo que no se puede fomentar el hábito de ir a ver cine local mandando a Florida, Minas o Salto un DVD o un MP4 con una película uruguaya que se había estrenado 15 días antes. Ni siguiera solventando los gastos para que vaya alguien del equipo de la película. En ese caso tal vez lleves algo de gente a la primera exhibición, pero luego queda ahí. Por eso te decía, tiene que haber cines amigables en cada uno de esos lugares, gente que trabaje en esa promoción y a la que le interese; que se construya un ida y vuelta. No se va a promover el interés por ver cine uruguayo solo viendo esa película. Se tienen que trabajar con la propia frecuentación a la sala de cine. El año pasado en un centro cultural de Montevideo se exhibieron varios títulos locales y fue algo de gente, luego pasaron *Argentina, 1985* (Santiago Mitre, 2022) y tuvieron que salir a conseguir sillas. Y hay que prestar atención a esa situación. Yo suelo proponer en esos circuitos que también se exhiban filmes europeos e independientes en general, pero no hay mucho interés. En ese caso también hay que tomar en cuenta el tema del doblaje que es un problema a considerar en relación al pú-

6. Ver el artículo de Federico Pritsch en este *dossier*.



blico que no suele ir a las salas de cine. Pero para resolver este tema en general hay que destinar muchas cabezas y mucha plata. Es necesario generar políticas de mediano plazo, generar salas amigables y todo un proceso que acompañe.

M.A.- Y qué opinás de los otros procesos de circulación alternativa de cine, como los proyectos de pantallas informales al aire libre que recorren el territorio. ¿Consiguen más audiencias para el cine local?

G.M.- Me parecen divinas las propuestas y es cierto que la gente va. Ahora, mi opinión para la cual no tengo fundamentación cuantitativa es que esas experiencias en las playas o plazas, del interior, es como cuando va el circo a esos lugares. Se genera una cosa distinta al cine, es el espectáculo del día de la fecha, pero no está cumpliendo la parte de formación de públicos. Para eso es necesario contar con un cine y tiene que haber determinadas políticas públicas que impliquen una permanencia, que cuente con películas, pero también con otras actividades y con personas que estén participando de esas políticas en cada lugar, pero sobre todo la permanencia, tienen que ser procesos de al menos cinco años de duración. Se podrían elegir algunos lugares particulares y probar un proyecto a largo aliento.

M.A.- Desde hace 80 años hablamos del proyecto de formación en cultura cinematográfica. Mas allá de que en esos momentos se contaba con un público muy asiduo al cine porque no había otras pantallas más que la del cine, igualmente se estaba hablando de la formación de públicos. Y todavía seguimos con eso... pero volviendo al tema de las relaciones entre distribución y exhibición, ¿cómo ves esa relación? En este caso no me interesa centrarme en el cine uruguayo, sino en la relación en general que se establecen entre esas dos instancias tanto para el caso de las obras independientes como las comerciales. ¿Hubo cambios en los últimos tiempos?

G.M.- Los dos exhibidores más importantes del país también son distribuidores, pero eso no incide en que distribuidores independientes o distribuidores del circuito más industrial no tengan espacio en sus salas. Funciona el ecosistema. Creo que cada vez tiene menos incidencia el tema de ser distribuidor y exhibidor al mismo tiempo. Yo como distribuidor independiente nunca tuve problema para conseguir sala. Si tengo una película que interese y funcione me la van a tomar. Quizá al no tener sala tengo que pelear un poco más la fecha o determinadas condiciones, pero eso no quiere decir que no pueda estrenar alguna película. Eso es algo razonable, no creo que haya un cuco. En mi experiencia ese no es un problema, y en algunos casos es a mí a quien no le interesa estrenar alguna película en algunas salas. Tampoco encuentro a ese cuco del que hablamos sobre la menor importancia que le dan al cine uruguayo. Si la película tiene interés la exhiben. Sí es cierto que algunos títulos de cine pueden no interesar en circuitos como las salas de Shopping. Para determinadas salas comerciales la aparición de la Sala B del SODRE y las nuevas salas de Cinemateca fue un alivio por la presión de estrenar títulos locales en salas comerciales que no funcionaban. Ese fue un cambio, para esos circuitos y para las películas a las que les va mucho mejor en otros circuitos. Cuando estrené como distribuidor *El casamiento*, de Aldo Garay (2011)⁷, contamos con el cine Casablanca, con una función central todos los días, y

7. Se trata de un documental que cuenta la historia entre una mujer transexual y un obrero de la construcción.



fue muy poca gente. Se estrenó en el barrio de Pocitos que no es el mejor lugar para el cine uruguayo, pero como teníamos una buena relación nos abrieron las puertas. A la segunda semana estaba a las 4 de la tarde. Yo miraba las cifras y dentro de la lógica comercial que se mueven, la programadora tenía razón. Alguna vez me ha pasado alguna injusticia, pero no fue con títulos locales, generalmente con las uruguayas se cuidan un poco más. Tal vez hay algún productor uruguayo que tenga argumentos para plantear que a alguna película la trataron mal, pero como distribuidor, yo no sentí eso. Sí fue terrible lo que nos pasó con ese documental del que te hablaba (a la tercera semana ya no estaba en cartel) y también con otras películas nacionales que no funcionaron en el arranque y no tuvieron la continuidad deseada, pero ese es un problema de todo el cine independiente en el circuito comercial.

M.A.- Ahondando en el problema, ¿cómo pensás el encuentro con un público posible para toda esa producción prolífica que se viene realizando en los últimos años a partir de los apoyos existentes? ¿Cuáles serían las ventanas concretas para esas obras, tomando en cuenta que las pantallas televisivas casi no programan esos materiales? ¿Cómo se puede pensar una mirada distinta sobre la distribución saliendo de la sala de cine como foco del asunto? ¿Qué pasa con las plataformas o espacios alternativos similares?

G.M.- Considero que estamos en un momento en el que hay que pensar en ocupar la mayor cantidad de ventanas posibles. Cada pantalla con su tiempo particular, en ese aspecto soy tradicional y creo que hay un tiempo para cada cosa. Para la mayoría del cine uruguayo, la exhibición cinematográfica en Montevideo, si bien tiene un mínimo de disponibilidad, es democrática: existe para cualquier película por más chica que sea, la chance de estrenar en sala y quedar por, al menos, dos o tres semanas.

M.A.- En charlas previas me comentabas que antes el proceso de legitimación de una película pasaba por el circuito de festivales y ahora eso sucede con las salas de cine. Me interesa que vincules eso con todo el ecosistema de festivales locales.

G.M.- Sobre eso, creo que los festivales que logran generar ese plus de legitimación sobre una película son el Festival de Cinemateca y luego los festivales internacionales.

M.A.- ¿Y el festival Detour?

G.M.- Para el sector audiovisual tal vez, pero para el medio en general no incide. Por ejemplo, hace unos días me reuní con unos productores y ahí me enteré de que dos películas que voy a programar en la Sala B habían ganado premios en el festival de Punta del Este y yo ni me había enterado.

M.A.- Por eso me parece importante pensar ese argumento de que el proceso de legitimación se había desplazado al pasaje por la sala.

G.M.- Sobre la legitimidad de la sala de cine me refería sobre todo a las películas internacionales. En estos momentos los grandes distribuidores internacionales o el propio caso de Netflix u otras plataformas como Mubi, ven que el pasaje por una sala de cine ayuda a que las películas dejen de ser vistas como películas producciones para televisión. Me parece que esa distinción sigue existiendo: una cosa es una película de cine y otra una producción televisiva. El propio concepto de cine parece conllevar el estreno en sala. Esto viene ya desde el VHS en los



ochenta, cuando un estreno por esa vía “directo para video” tenía como una marca de ser un *filme clase b*, independientemente de lo buena que pudiera ser la película. En el caso del cine uruguayo no sé si ocurre ese tema porque la mayoría de las películas uruguayas se estrenan y funcionan en el circuito alternativo, y ahí seguimos hablando del nicho. En la Sala B se estrenan todas las películas terminadas, y en Cinemateca llegan algunas menos, pero igual se pasan la gran mayoría. Entonces no se da este proceso. El ecosistema que no está funcionando todavía es el itinerario que recorren luego de la tercera, cuarta o sexta semana en esas salas. Al desaparecer los DVD hay que ver qué pasa. El primer intento que se puso a prueba y del que fui parte en su primer momento, fue la creación de Cine.uy con la participación de Antel. Ese fue un proyecto que no terminó funcionando. Y ahora en el lanzamiento del Festival de Cinemateca se anunció que todo el contenido de ASOPROD que fue el gestor de todos esto, iban a estar disponible en la plataforma de Cinemateca. Ese es un espacio interesante para que las películas puedan tener cierta visibilidad y puedan ser vistas luego del pasaje por salas.

La televisión es un gran problema. En los gobiernos anteriores, en parte por impulso de Ronny, en los canales públicos algo se proyectaba. Por ejemplo, el programa *El cine de los uruguayos* y otros proyectos similares con los que se lograron exhibir producciones locales para todo el país. Igualmente, lo ideal sería ver la posibilidad de que los canales privados también tomen al cine uruguayo como un material atractivo para difundir. Hoy en día TV Ciudad estrena producciones puntuales, pero es un problema que no haya políticas y plata para difundir esa obra. Justo ahora Argentina no es un ejemplo, pero el caso de Cine.ar es muy importante. Cine.ar costaba mucha plata, y logró hacer realidad una plataforma gratuita excelente para ver muchísimo cine argentino muy diverso; y también había un canal para ver cine argentino las 24hs. Nosotros desde ya no tenemos esa cantidad de producción, pero se podría generar un espacios donde un día a la semana siempre haya cine uruguayo. Una de las cosas más importantes para la exhibición cinematográfica independiente, es la permanencia de las cosas, cierta estabilidad que contribuya a la asiduidad. Si tenés a mano una pizzería que vende cosas ricas, vos te acostumbrás a ir a ese lugar, si tenés salas de cine donde siempre están pasando determinados tipo de películas vos vas habituando al público que le interesa esa producción. Porque si pasás una película uruguaya que funciona bien en el Movie, pero luego tardás seis meses en pasar otra película local, la persona que se enganchó con la primera ya no genera una asociación con la segunda, pierde el interés.

En algunos casos es más importante el lugar que la propia película. Por algo el cine Alfabeta desde los años noventa funciona con un determinado tipo de cine y no con otro; por algo Cinemateca tiene 60 años y después de todas las crisis y con las nuevas salas de cine, está generando todo lo que está generando y es un actor importante en la difusión del cine nacional. Pero todavía no hay espacios específicos orientados al cine uruguayo que se hayan consolidado, más allá de los esfuerzos de programación de la Sala B y también de las salas descentralizadas de la Intendencia de Montevideo. Creo que en ese punto la programación y la exhibición son tan importantes como la distribución.