

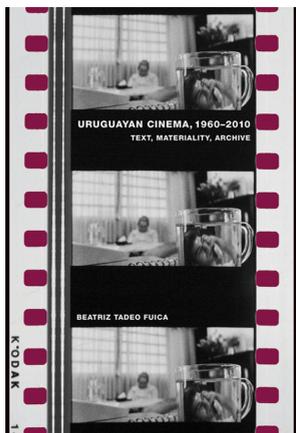
**URUGUAYAN CINEMA: 1960-2010.  
TEXT, MATERIALITY, ARCHIVE**

**Beatriz Tadeo Fuica**

Edinburgo

Tamesis, 2017

184 páginas



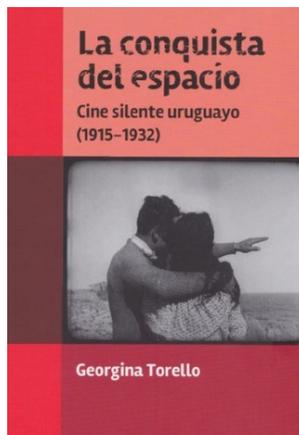
**LA CONQUISTA DEL ESPACIO. CINE  
SILENTE URUGUAYO (1915-1932)**

**Georgina Torello**

Montevideo

Yaugurú, 2018

276 páginas



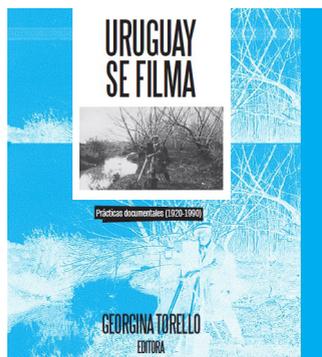
**URUGUAY SE FILMA. PRÁCTICAS  
DOCUMENTALES (1920-1990)**

**Georgina Torello (coord.)**

Montevideo

Irrupciones Grupo Editor, 2018

120 páginas



Hasta hace unos años, la bibliografía sobre cine uruguayo se reducía a unos cuantos artículos de prensa, algunas reseñas en revistas especializadas y unos pocos (escasos) libros. Esa situación pareciera estar revirtiéndose últimamente con la aparición de nuevo material sobre el tema, fruto de prolongadas investigaciones que al fin se convierten en libros. En 2017, por ejemplo, se publicó en Edimburgo *Uruguayan Cinema: 1960-2010. Text, Materiality, Archive*, de Beatriz Tadeo Fuica, producto de la tesis doctoral que defendiera en la Universidad St. Andrews un año antes. El libro ahonda, como lo adelanta su título, en un período concreto del cine uruguayo: el más reciente y productivo, haciendo hincapié en la materialidad de las películas, su conservación y distribución. Es un acierto, efectivamente, centrarse en esos cincuenta años de cine en los que la evolución es visible y la historia del país atraviesa por momentos decisivos que marcaron su historia cultural.

Los primeros filmes analizados en el libro sirven (más allá de su propio valor estético) para explicar los sucesos históricos que atravesaba el país durante la década de 1960 y comienzos de la de 1970, con la profundización de la crisis político-económica, el derrumbamiento de la democracia y la inminente llegada de la dictadura cívico-militar que se extendería de 1973 a 1985. Tadeo Fuica elige películas claves de esos años: el cine experimental de los sesenta, la célebre *Carlos, cine-retrato de un caminante en Montevideo* (Mario Handler, 1967) y la icónica *Refusila* (D. Bardier, W. Tournier y R. Oxandabarat, 1969), expresiones de esa época de represión y rebeldía latinoamericana que dejó algunas de las piezas más importantes de la cinematografía nacional.

La siguiente sección se centra en el cine producido durante la dictadura, con la elección de casos muy significativos: una animación realizada en grupo, *El honguito feliz* (CINECO, 1975), metáfora de la situación del país, *Gurí* (Eduardo Darino, 1980), film producido por el gobierno para resaltar los aspectos más tradicionales de la cultura gauchesca con el objetivo de enseñarlo en escuelas de Estados Unidos, y *Mataron a Venancio Flores* (Juan C. Rodríguez Castro, 1982), film producido por la Cinemateca Uruguay que buscó expresar, también de manera alegórica, la violencia de la situación política en clave de film histórico.

El tercer capítulo toma el cine producido durante la transición, uno de los períodos más interesantes de la cinematografía uruguaya, en tanto fue consecuencia directa del devenir histórico del país, de los conflictos que supuso terminar una etapa traumática y enfrentar un nuevo momento de cuestionamiento y debate. Aquí también Tadeo Fuica se sirve de una elección de filmes capaces de expresar los diferentes vaivenes de la transición: la situación de los jóvenes luego de años de represión y frente a un mundo cada vez más globalizado y posmoderno (*El cordón de la vereda*, Esteban Schroeder, 1987), la visualización fragmentada del pasado y el lugar de la memoria co-

lectiva (*El dirigible*, Pablo Dotta, 1994) y el nuevo Uruguay que se abre hacia la vida democrática, actualizándose y planteando los conflictos a los que se enfrenta el ciudadano de clase media (*Una forma de bailar*, Álvaro Buela, 1997).

La última parte responde a la más difícil de las elecciones: desde mediados de los años noventa, el cine uruguayo ha aumentado notablemente su producción, dejando algunos de los títulos más reconocidos y celebrados. De esa larga lista de películas, Tadeo Fuica elige solo tres títulos para analizar la primera década del Siglo XXI: *25 Watts* (Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella, 2001), *Hit! Historia de canciones que hicieron historia* (Claudia Abend y Adriana Loeff, 2008) y *Reus* (Pablo Fernández, Alejandro Pi, Eduardo Piñeiro, 2010). De esa forma, consigue tener en cuenta todas las aristas de la realización cinematográfica, reflexionando sobre las formas de producción, la distribución, la exhibición y la conservación de las películas mediante la llegada del cine digital. *Uruguayan Cinema* es, hasta el momento, el trabajo más completo sobre cine uruguayo, no solo por el período que abarca, sino también por su enfoque, su análisis minucioso y su interés por desentrañar todos los aspectos de un fenómeno tan complejo como el cinematográfico en un país tan particular como el Uruguay.

En 2018, en tanto, se publicó *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*, trabajo grupal coordinado por Georgina Torello. El libro se compone de ocho artículos agrupados en dos secciones: «Consensos» y «Disensos». Los trabajos están ordenados según orden cronológico de los temas tratados. De esa forma, el primer artículo, escrito por la propia Torello, se centra en los registros documentales que se hicieron por los festejos del Centenario de la República en la década de 1920. Es seguido por un texto sobre los orígenes del cine científico en Uruguay y la creación del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República, epicentro de algunos de los principales filmes que se produjeron hacia mediados de siglo. Otros dos artículos en la

primera sección se ocupan del uso del documental durante la dictadura y del Festival de Cine Documental y Experimental del SODRE, punto de encuentro para el cine político latinoamericano de los años sesenta.

En la segunda sección, Beatriz Tadeo Fuica vuelve sobre su tema de trabajo y analiza de qué manera la dictadura manipuló las imágenes de archivo al confeccionar su propaganda política. Otros dos artículos de esa sección se centran en la imagen de *pueblo* y el rol del documental en la etapa anterior al golpe militar. El último texto examina la actividad del Centro de Medios Audiovisuales (CEMA), una de las principales productoras de cine hacia finales de la década de 1980 y comienzos de la de 1990, responsable de algunos títulos fundamentales del período postdictadura. Por último, un posfacio de Pablo Piedras se cuestiona sobre la historia del cine en Uruguay y la importancia de que aparezcan más materiales como *Uruguay se filma*, ya que permiten echar un poco de luz sobre terrenos aún ensombrecidos de la vida cultural del país.

El libro aporta, efectivamente, nuevos enfoques que sus respectivos autores han trabajado a lo largo de los últimos años, desde el cine silente hasta lo más contemporáneo. Limitar el campo de estudio hasta los años noventa es por un lado, un acierto y, por el otro, un error. Acierto en cuanto se visibiliza las producciones menos conocidas del país —exceptuando quizás algunas de la década de 1960, que gozan de reconocimiento internacional—; error en cuanto deja afuera el documental de las últimas tres décadas, época en la que el cine ha dado un giro sobre sí mismo y la obra de realizadores consagrados (Handler, Jacob) ha convivido/dialogado con la de nuevos directores (Virginia Martínez, Álvaro Buela, Aldo Garay, Sebastián Bednarick). El análisis de esa cuestión sería, por demás, interesante.

El otro aspecto a señalar es la exclusión del cine de ficción, precisamente el menos investigado en la historiografía y los estudios de cine locales, mientras que el documental ha sido objeto

de análisis en diversas ocasiones. No obstante, el mayor aporte de *Uruguay se filma* está en la inclusión de aspectos casi desconocidos hasta ahora que servirán —como espera Piedras— para futuros estudios.

También en 2018 se publicó *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)*, escrito en su totalidad por Georgina Torello. Este libro es, hasta el momento, el material más completo sobre dicho período (por no decir, el único). Muy poco tratado por la historiografía local, es escasísimo lo que se conoce sobre el cine silente de Uruguay. Sin embargo, Torello confirma aquí que, en las primeras décadas del siglo XX, la producción cinematográfica (ya sea documental como de ficción) fue bastante más prolífica de lo que se cree. El estudio comienza en 1915 (año crucial para la autora) en el que se realizan un par de documentales que vinculan lo cinematográfico con las esferas del poder político y se lleva adelante el primer proyecto de ficción, que resulta finalmente frustrado. No obstante, a partir de entonces la producción local de noticieros, actualidades y ficciones aumenta notablemente, debido al trabajo de realizadores inmigrantes que llegan al país y a las políticas culturales existentes en la época motivadas por la modernización batllista y los posteriores festejos del centenario de vida independiente. En ese sentido, *La conquista del espacio* hace un recorrido minucioso tanto por las prácticas documentales como por las realizaciones ficcionales sin perder de vista las demás aristas del proceso cinematográfico, es decir, su repercusión en la sociedad, las relaciones con la política, el rol de la mujer en la cultura cinematográfica y la construcción de imaginarios colectivos. Como se desprende del título, el análisis está dirigido por el papel que desempeña la representación del territorio en la producción cinematográfica del momento, centrándose tanto en la manera en que el espacio se muestra/se construye como en los discursos que acompañaron dichas producciones. El territorio se vuelve un lugar de prácticas sociales

e institucionales que es, al mismo tiempo, conquistado simbólicamente, ya sea reflejando el espacio local o construyendo uno imaginado. Por esa razón, hay una división en el análisis. Por un lado, se estudian las películas producidas por la elite montevideana —*Pervanche*, León Ibáñez Saavedra, 1920; *Una niña parisiense en Montevideo*, Georges de Neuville, 1924; *Del pingo al volante*, Robert Kouri, 1927; *La Bonne Garde*, Robert Kouri, 1929—, mientras que, por el otro, se analizan las producciones marginales —*Puños y nobleza*, Juan A. Borges, 1919; *Almas de la costa*, Juan A. Borges, 1924; *El pequeño héroe del Arroyo del Oro*, Carlos Alonso, 1932; *El departamento de Treinta y Tres*, Carlos Alonso, 1932—. Ambos casos suponen dos maneras distintas de «conquistar» el espacio y reflejan la tensión existente en la sociedad uruguaya de los años veinte.

Torello es una investigadora de archivo, y uno de los mayores atributos del libro es el enorme caudal de datos que se recogen de los archivos de prensa, de los programas de manos, de las hemerotecas y el visionado de películas. En ese sentido, es un material indispensable para acercarse al fenómeno cinematográfico de la era silente no solo a través del texto filmico, sino también a partir de sus aspectos colindantes. El lector puede descubrir que en Uruguay lo cinematográfico significó un fenómeno de gran relevancia en el primer tercio del siglo no solo por la producción local, sino también por el interés del público, por las réplicas de otros cines y por la significativa cultura cinematográfica que marcaría a fuego la historia cultural del país.

**Álvaro Lema Mosca**