

Inventar para (sobre)vivir

Pablo Ferré

En Uruguay, la actividad cinematográfica ha sido casi tan rara como la actividad sísmica, aunque algo más frecuente que ésta. Bastante más, incluso, pero nunca lo suficiente como para hablar de una «cinematografía». Más que de una «historia del cine uruguayo» propiamente dicha, se puede hablar de una larga prehistoria de varias décadas, seguida por una historia rápida e intensa cuya continuidad sigue estando sujeta a varias incertidumbres. Puede parecer paradójico que esta historia, a pesar de su carácter incidental y esporádico, haya sido contada tantas veces y de tantas maneras distintas en tantos momentos diversos, pero la paradoja –que la hay, y no es la única– es aparente sólo en parte. Porque la historia del cine uruguayo reproduce la historia del país, con todas sus mistificaciones y sus leyendas, sus ficciones fundadoras y sus mentiras aceptadas y consensuadas. Es, como siempre, una cuestión de tamaño y de filiación.

Sobre el tamaño, si Godard pudo hablar del cine como de un país que no figura en el mapa, con Uruguay sucede algo muy parecido: apenas figura en el mapa. Montevideo, su ciudad principal y más poblada, centro político y cultural de la vida nacional, es la capital más austral del continente y una de las más pequeñas. Situado entre los dos colosos de América Latina (Argentina y Brasil), el territorio uruguayo es igualmente reducido, y sus habitantes, cuyo promedio de edad se cuenta entre los más altos del mundo, desde hace años se mantiene en apenas unos tres millones. En cuanto a la filiación, la otra paradoja consiste en que Montevideo, puerto

natural, se convirtió en destino de una numerosa inmigración europea (sobre todo de origen español e italiano) que, a fines del siglo XIX y principios del XX, vino a agregarse a las otras influencias predominantes en el país: la inglesa (en la economía, las finanzas y el comercio) y la francesa (en la política y la cultura). De esa vaporosa *belle époque* que emulaba a la metrópoli se pasó, durante los dos períodos presidenciales de Batlle y Ordóñez, a la concreta realidad del primer *welfare state* sudamericano basado en una avanzada legislación obrera y seguridad social y la estatización de los servicios públicos. Eran los años legendarios y fundacionales de «la Suiza de América».

Quizás sea posible rastrear en esas raras condiciones de privilegio (que generaron como matriz identitaria lo que se ha denominado «la excepcionalidad uruguaya») la relativa indiferencia nacional hacia la idea de una creación cinematográfica propia. Porque, de hecho, el cine en Uruguay, aun en los mejores momentos –y acaso especialmente en ellos–, siempre fue eso: una *excepción*. Tanto los intelectuales que comenzaban a volcarse hacia la crítica cinematográfica (en parte también por una feliz torsión del esnobismo reinante) como los aislados directores que se atrevían a filmar películas (y con frecuencia también a producirlas) estaban tratando de ganarse una parcela de singularidad en un país donde las normas de integración y centralización social, más allá de su progresismo, creaban poderosas fuerzas de homogeneización. Esas fuerzas determinaron, entre otras cosas, la inexistencia en Uruguay de un cine como proyecto colonial, idea cara al influjo británico. No se trata sólo de que Uruguay no fuera, *stricto sensu*, una colonia inglesa. Es bueno recordar que, en las primeras cuatro décadas del siglo XX, todos los países periféricos (coloniales o postcoloniales) en los que pudo nacer y crecer una industria cinematográfica (México, Argentina, India) en la misma época tenían, además de mercados de grandes dimensiones, unas características bastante precisas: altos índices de pobreza y analfabetismo, débil institucionalidad democrática y presencia estatal, diversas manifestaciones de autoritarismo y violencia política y otras convulsiones. País de clase media alfabetizada gracias a una educación laica, gratuita y obligatoria, Uruguay no sólo carecía de un mercado de tamaño apropiado

(recuperar los costos de cada film era, y es, una tarea homérica), sino también de la base social necesaria para constituir, en ese momento histórico del cine –cuyas credenciales de «arte» eran todavía un asunto dudoso–, el público necesario, útil para una hipotética cinematografía nacional. En un contexto cultural y artístico caracterizado, hasta bien entrados los años cincuenta, por una rica producción literaria, teatral, plástica y musical, y con las carteleras repletas de films norteamericanos y europeos, el éxito de películas como *Almas de la costa* (Juan Antonio Borges, 1923), *El pequeño héroe del Arroyo de Oro* (Carlos Alonso, 1929) y *Detective a contramano* (Adolfo Fabregat, 1949) no son sino otras tantas excepciones confirmatorias. En el consumo predominante de las bellas artes y las bellas letras, la norma era el fracaso. Fue lo que sucedió con *¿Vocación?* (Rina Massardi, 1938), *Soltero soy feliz* (Juan Carlos Patrón, 1938), *Radio Candelario* (Rafael Abella, 1939) y *Amor fuera de hora* (Alberto Malmierca, 1950), entre otros films. Cabría agregar aún que la comedia ha sido un género desafortunado en el cine uruguayo, incluso en tiempos más contemporáneos (*Ruido*, 2005, de Marcelo Bertalmío). Pero en sustancia, el cine apreciado en Uruguay fue durante mucho tiempo el cine extranjero: un exotismo que, hecho en casa, era cosa risible, propia de personajes excéntricos: cantantes de ópera (Massardi), campeones de boxeo (Angelito Rodríguez, director de *Puños y nobleza*) o extranjeros itinerantes (como Roberto Kouri, Kurt Land o Enrico Gras).

Al respecto, mucho se ha hablado –como verdad y como mito– del carácter referencial y modélico (a veces incluso fuera de los límites de la región) de la crítica cinematográfica uruguaya y sus legendarias cualidades de rigor y exigencia. Fue, en efecto, la «generación crítica» o «generación del 45» la que estableció los paradigmas culturales también para la evaluación del cine y, sobre todo, para su *consumo*. Porque esta generación de intelectuales tampoco quedó exonerada de sus paradojas propias. Por un lado, su decidida, enérgica e inflexible labor cultural creó el caldo de cultivo para la fundación (en 1952) de una Cinemateca extraordinaria que vino a consolidar el proyecto de una «cultura cinematográfica» que poco o nada tenía que envidiar a las de otros países más aventajados en otros aspectos. Por otro lado, las

