
La historia no oficial del cine uruguayo

(1898 – 2002)

APUNTES CRITICOS PARA UNA HISTORIA DEL CINE URUGUAYO

por Manuel Martínez Carril, Guillermo Zapiola

Los últimos tres años en Uruguay parecen contradecir uno de los rasgos más típicos del cine nacional, una cinematografía que hasta ahora nacía cada pocos años. **Almas de la costa** (1923, Juan Antonio Borges) fue “*el primer film uruguayo*”, en 1938 **Vocación?** de Rina Massardi fue “*la primera película lírica sudamericana*”, pero en 1979 **El lugar del humo**, que además era una coproducción argentina de Eva Landeck, fue nuevamente anunciada como el primer largometraje uruguayo, y apenas quince años después **El dirigible** de Pablo Dotta, era nuevamente (anuncio oficial en Cannes) “*la primera película del cine uruguayo*”. Nunca en ningún país el cine nació tantas veces, lo que lleva a la sospecha de que los cineastas emergentes nunca habían visto cine de su país o bien que ese cine moría después de cada película y había que empezar de nuevo. En rigor, por lo que se sabe, largometrajes uruguayos hubo desde 1919 (**Pervanche** de León Ibáñez Saavedra tío abuelo del actual presidente del país), pero ahora parece difícil saber hasta dónde ese lejano antecedente destruido poco después de estrenado por marido celoso de pecaminosa actriz protagónica, era realmente una primera ficción de larga duración. Desde entonces se han realizado algo más de cincuenta largos, aunque el cine nacional existe desde 1898 cuando el armador catalán emigrado Félix Oliver filma **Carrera de bicicletas en el velódromo de Arroyo Seco**.

En diez años, desde 1993, en cine y ocasionalmente en soporte electrónico, se han realizado más largometrajes memorables que durante un siglo previo. A partir de **La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera** de Beatriz Flores Silva, films uruguayos a veces con apoyo de coproductores externos, han obtenido reconocimientos internacionales (el más notorio y reciente **25 Watts** de Stoll y Rebella hace un año), o se han convertido en el mayor éxito de público del año (**En la puta vida**, de Beatriz Flores Silva). En los primeros meses del 2002 **Corazón de fuego** (segundo largometraje de Diego Arsuaga que antes había hecho **Otario**) alcanza un nivel profesional respetable, y Mario Handler, con prolongada carrera previa como documentalista llega a una culminación que quizás se convierta en un referente, con el largometraje **Aparte**, una propuesta creativa mayor que estará en el Festival de Venecia.

La situación actual parecería ser alentadora. Films de jóvenes con una visión generacional e independientes de estructuras previas de producción (**25 Watts**, y antes dos videos de largometraje, **Una forma de bailar** de Alvaro Buela, y **Los días con Ana** de Marcelo Bertalmío), y a la vez la continuidad de autores experimentados que muestran una capacidad atendible (Beatriz Flores, Diego Arsuaga, en cierto modo Esteban Schroeder con **El viñedo** hace dos años), y algunos títulos decididamente creativos y logrados, afirman por primera vez la idea de la existencia de un cine de expresión nacional.

Sólo tres o cuatro títulos previos podrían, en principio, incorporarse a esta lista de memorables: **El pequeño héroe del Arroyo del Oro** (1929, de Carlos Alonso), **Un vintén p' al Judas** (1959, de Ugo Ulive, que en rigor era un mediometraje), quizás **Mataron a Venancio Flores** (1982, de Juan Carlos Rodríguez Castro). Sin embargo, esta historia oficial analizada críticamente es mucho más compleja.

Un cine ajeno al país o un país ajeno al cine

En un país con poco más de tres millones de habitantes (apenas un barrio de São Paulo o de Buenos Aires), el mercado uruguayo es insuficiente para recuperar los costos de producción de cualquier película realizada en un país con recursos económicos a escala. Es cierto que tampoco el cine nacional hizo mucho durante décadas por identificarse con su público. Los primeros films cortos y documentales coexisten con el final de las guerras civiles entre los partidos blanco y colorado, pero esas películas prefirieron mostrar elegantes paseando en landau, carreras de bicicletas, felices vistas ciudadanas de parques urbanos. Después de 1904, cuando el país se abre a un sostenido progreso económico y político durante las dos presidencias de José Batlle y Ordóñez, el cine siguió siendo ajeno a los cambios sociales y culturales. A la generación del 30 no se le asocia ninguna propuesta cinematográfica mientras en la literatura y en la plástica se producían novedades, que luego serían demolidas críticamente por la célebre generación del 45. Pero a los esplendores que provoca esa generación crítica que surge en coincidencia con el final de la Segunda Guerra, y que se despliegan en todas las expresiones artísticas durante las décadas siguientes, en apariencia pareciera no haber reflejos sobre el cine nacional. Esa generación, continuada luego con otros signos de militancia por la del 60, transformó radicalmente la cultura artística del Uruguay, generó el teatro independiente, promovió escritores y críticos desde Onetti, Martínez Moreno, Benedetti, Rodríguez Monegal en adelante, la plástica con la removedora presencia de Torres García, inauguró una famosa cultura cinematográfica con espectadores alertas a calidades que de paso despreciaban quizás con razón al cine que se hacía en el país. Ese cine uruguayo pareció siempre un emprendimiento comercial imposible y una frustración expresiva. Hasta hace pocos años, el cine nacional tenía mala fama por diversas razones.

Sin embargo, esta es la historia oficial y no todo parece tan terminante. Si hoy se ven nuevamente todos los films realizados en un doble contexto económico y cultural la historia debiera ser reescrita cuanto antes. De hecho, la generación literaria y crítica del 45 tuvo en efecto su real correlato en un cine llamado “independiente”, rodado en 16 mm., por lo general de cortometraje, donde varios títulos de la época (1948 hasta principios de los 60) vueltos a ver parecen talentosos, creativos y válidos. Estos films, algunos también memorables, son los olvidados de la historia, desconocidos por los nuevos realizadores y por casi toda la crítica de los últimos treinta años. Se trata de realizadores y técnicos: Francisco Tastás Moreno, Ferruccio Musitelli, Eugenio Hintz (**El viejecito** en codirección, **Diario uruguayo**), Carlos Bayarres, Ildefonso Beceiro (varios cortos y luego **El tropero, 21 días**), el también escritor Enrique Amorim (**Cometas**, documentos sobre personalidades de la cultura uruguaya, **21 días** primera versión), Alberto Mántaras (**Lapsus, Fede**, **El viejecito**), Juan José Gascue (**Hay un héroe en la azotea**), Roberto Gardiol (**Makiritare**), Horacio Acosta y Lara (**Isla de lobos**), Ugo Ulive (**La espera, La tentativa, Como el Uruguay no hay** y luego **Un vintén p' al Judas** en 35 mm.), Miguel Castro Grinberg (**Fue una vez**), Rodríguez Castro (**La multa**), Alberto Miller (**Cantegriles**). A este movimiento se integra a su llegada a Montevideo en 1949, Enrico Gras (**Pupila al viento, Turay, José Artigas**).

Durante los años 60, una nueva generación de escritores (Eduardo Galeano el más notorio), plásticos, críticos y también cineastas introducen un énfasis crítico a ese cine. Autores de un único corto (Jorge Blanco, Oribe Irigoyen, Manuel Lus Alvarado) que hacen películas de ficción con filo, humor y punta. Los del 45 realizan algunos documentales para la Comisión de Turismo con sentido muy cinematográfico (Musitelli, Maggi, Mántaras, otros). Y se suman de inmediato Mario Handler que vuelve de estudiar cine en Praga (aquí filma **Carlos, Elecciones** junto con Ulive, **Me gustan los estudiantes, El problema de la carne**), Mario Jacob (**La bandera que levantamos**), Walter Tournier (**En la selva hay mucho por hacer**), Walter Achugar como promotor. Es un cine urgente, testimonial y militante que no está a espaldas del país ni de lo que por

entonces proponen artistas (desde Club de Grabado), innovadores en la danza, el teatro independiente, los escritores, los músicos que inauguran el canto popular uruguayo y los críticos más activos.

Salvo dos o tres de los films urgentes de la generación del 60, todos los demás (unos ciento diez cortometrajes desde 1948 al golpe de estado del 73) no eran vistos por la gente que iba al cine, porque la distribución y exhibición no estaban pensadas para que se exhibieran, sino para la circulación del cine industrial internacional y, ocasionalmente, para el cine uruguayo que existía comercialmente y que suele ocupar la historia oficial. Había sido así antes y lo sería después. Pero tampoco esa historia es tan clara ni terminante.

Historia crítica de la historia oficial

En 1999 los autores de este trabajo (como responsables del Departamento de Programación de la Cinemateca) con el apoyo del Centro de Documentación Cinematográfica de la institución (Eduardo Correa) y del Archivo Fílmico, para la revisión de todos los films (Enrique Gubitosi) redactaron un voluminoso estudio como base de un CD-ROM nunca editado, con cuadros e imágenes en movimiento y sonido, que interrelacionaban los hechos históricos y políticos del país y el mundo, los hechos artísticos y culturales, la economía, y el cine de esa historia oficial. Lo que sigue son algunos apuntes, los más reveladores, a partir de ese texto inédito:

- a) **Una cinematografía totalmente dependiente (1896-1919).**- Hasta 1919 el cine en Uruguay depende de proveedores franceses y desde comienzos de siglo de sucursales francesas (Py y Lepage) o de un emprendedor austríaco (Glucksmann) instalados en Buenos Aires. En 1903 Batlle y Ordóñez inicia un proceso de cambios en un país arruinado por la política, los dictadores y las guerras del fin de siglo: introduce el voto secreto, la abolición de la pena de muerte, el control de los bancos por el Estado, la legislación laboral, luego el voto femenino. Estas transformaciones son apoyadas por la prensa escrita (el diario *El Día*), las movilizaciones del Partido Colorado y sólo en segunda instancia por noticieros y documentales, que eran vías instrumentales, realizados por camarógrafos traídos de Buenos Aires (Corbicier filma la última guerra civil de 1904). En la década siguiente la dependencia crece, pues los films para las salas provienen de Buenos Aires (Max Glucksmann) y la exhibición es también dependiente. El segundo gobierno democráticamente electo en el siglo, Claudio Williman, abre expectativas y en 1909 dos empresarios (Natalini) intentan la distribución y Lorenzo y Juan Adroher intentan un primer laboratorio nacional con enormes bastidores rotativos. Al comienzo de la Primera Guerra, carentes de material virgen, quiebran, y se restablece la dependencia de Buenos Aires. En 1914, segunda presidencia de Batlle, la economía uruguaya, exportadora de materias primas, florece. Es la época en que Uruguay y en particular Montevideo, recibe oleadas sucesivas de inmigrantes, proceso que se prolonga hasta los años veinte. Las exportaciones convierten a la ciudad en una plaza rica. Se establecen cinematografistas de varios países, los técnicos y camarógrafos uruguayos no regresan al cine. El fuerte auge económico, empero, no favorece la existencia de un cine nacional. El espectador uruguayo no veía su propia imaginación reflejada en una pantalla. La única ficción de que se tiene noticia, de 1913, era una imitación de tercera mano de los primeros Chaplin y Fatty Arbuckle, pero la rodó un argentino, Julio Irigoyen, como parte de una película argentina más larga. En 1919 se rueda **Pervanche**, se dice que extraña mezcla entre exposición agropecuaria y romance argumental, pero Ibáñez Saavedra tampoco era uruguayo.
- b) **Años 20 hasta 1933: nosotros somos nosotros.**- Las convulsiones de la década: fundación de la Unión Soviética, los experimentos artísticos durante la República de Weimar, la primera Central Obrera unitaria en el Uruguay, dos campeonatos olímpicos de fútbol ganados por Uruguay y el primer Mundial

del 30, la incidencia de los partidos de izquierda apoyados por el batllismo, la aún reducida influencia en la vida real del país de escritores y poetas como Amorim, Quiroga, Juana de Ibarbourou, María Eugenia Vaz Ferreira y su militancia feminista, y la fundación de la Federación de Estudiantes Universitarios del Uruguay, cambian el aire de la sociedad. De pronto la joven democracia y el aluvión inmigratorio vuelven imprecisa una posible, eventual identidad cultural. Las clases económicamente dominantes de reciente formación, en medio de contradicciones y experimentos sociales impulsados por el batllismo, aterrizan curiosamente en el cine. En el período hay cinco largometrajes, más noticieros y documentales. De los cinco largos de ficción, tres son producidos por sociedades de beneficencia de la buena sociedad, que hacen películas y recaudan fondos para obra sociales caritativas. La sociedad Entre Nous (productora de **Pervanche**) deriva en La Bonne Garde que produce **Aventuras de una niña parisién en Montevideo** y **Del pingo al volante**, este último con una visión simplista de la oposición campo-ciudad. Los otros dos films, sin embargo, son reflejo de ese tiempo: **Almas de la costa** de Borges, propone la urgencia social de la salud de los humildes, y especialmente **El pequeño héroe del Arroyo del Oro**, de Carlos Alonso, reconstruye con realismo bruto y primitivo, estéticamente válido, en un lenguaje de imágenes casi periodístico, un hecho de crónica policial. Este último es un film realizado fuera de Montevideo, en la ciudad de Treinta y Tres. Y en otras ciudades del interior (San José, Mercedes) se filman documentales y noticieros. El cine, todavía mudo, no requiere una tecnología sofisticada. Esos films, y **El pequeño héroe** y antes **Almas de la costa**, aportan las primeras imágenes auténticas de una aún imprecisa identidad. Ambos títulos y en particular el de Alonso, obtienen una formidable respuesta pública. Sólo entonces, a fines de los años veinte, aparecen los primeros signos de un cine nacional. La introducción del sonido paraliza hasta 1936 la producción. Y el país ya había sido paralizado en 1933 por el golpe de estado y la dictadura de Gabriel Terra, que produce numerosos exilios, la ruptura con la Unión Soviética y la República Española, los enfrentamientos con los sindicatos, las proscripciones.

- c) **Años 30: una clave popular oculta bajo la dictadura de Terra.** - Entre el 36 y el 39 se producen cuatro largometrajes, se instalan dos laboratorios, un estudio de rodaje y se piensa que el cine bien puede ser una industria. La dictadura de Terra se prolonga hasta el 39 y durante su transcurso se suicida Baltasar Brum, se impone el franquismo en España, el nazismo en Alemania, Stalin produce las primeras purgas masivas y se avecina la Segunda Guerra. En lo económico la dictadura practica la política de sustitución de importaciones, una curiosa búsqueda del autarquismo, que llevado al cine explica porqué a alguien se le podía ocurrir que esa era una industria para desarrollar en un país con apenas algo más de dos millones de habitantes, todos sumados. Ese cine supuestamente industrial, impulsado por el terrismo, ocupa todos los espacios (Borges, Alonso, Chabalgoity en San José, otros, no hacen más cine, la distribución se concentra en Metro manejada por Bernardo Glücksmann) pero poco antes se había terminado **Cielo, agua, lobos**, cuya exhibición fue casi nula, en 16 mm., y era un documental independiente (anticipo del movimiento de “independientes” desde 1948) de Justino Zavala Muniz, escritor fundador luego de la Comedia Nacional, que acogería a Margarita Xirgu en su prolongado y fértil exilio uruguayo. Con el terrismo hay cuatro largometrajes reveladores que reflejan brutalmente lo que pasaba en el país: **Dos destinos** de Juan Etchebehere (1938) es el paradigma de una película del régimen sobre dos hermanos, uno que termina como linyera y el otro un noble militar de altos gestos y sentimientos, mientras abundan militares haciendo equitación al son de marchas militares, con corruptos montevidianos y uruguayos puros que llegan del interior no contaminado. **Vocación?** de Rina Massardi (1938) hace que la protagonista (lavanderita que llega a triunfar en Montevideo) se conmueva hasta los huesos frente a la milagrosa virgencita del Verdún que produce efectos espirituales y medicales, sobre modelo de vida donde importan la rectitud y el amor por el arte lírico (horrible banda sonora poblada de gorjeos), film acogido por el hijo del Duce y seleccionado para el Festival de Venecia. **Soltero soy feliz** (1938, de Juan Carlos Patrón) no se atrevía a la irreverencia pero sí practicaba algunas sátiras y

tenía muchas canciones, como en la radio que recién empezaba. Y el cuarto, **Radio Candelario** (1938, Rafael Jorge Abellá) era la total falta de respeto a la maestra de la escuela, ponía en dudas las ideas estables y sobre todo el principio de autoridad, con muchacho de barrio (imitación de Luis Sandrini, es cierto) con quien el espectador se identificaba como transgresor. Los cuatro films eran cinematográficamente lamentables. Pero **Radio Candelario**, que ahora puede entenderse como una forma de oposición ciudadana, fue uno de los mayores éxitos de público de todo el cine uruguayo. Los otros, no los vio nadie y se exhibieron ante plateas desiertas. Algo estaba pasando en la sociedad, y este cine lo reflejaba.

- d) **El final de la guerra, la generación crítica, el segundo batllismo.**- En 1947, y por segunda vez en 1955, asume la presidencia Luis Batlle Berres, sobrino de Batlle y Ordóñez, padre del actual presidente Jorge Batlle Ibáñez. Es el segundo batllismo, que se propone impulsar la industrialización del país, se nacionalizan ferrocarriles, petróleo, energía eléctrica, teléfonos, se desarrolla la previsión social, al amparo de una economía muy sólida por la venta de productos básicos a los países involucrados en la Segunda Guerra. El peso uruguayo llega a ser más fuerte que el dólar. Es un momento de optimismo que dura menos de una década. También, entonces, se puede pensar en una industria cinematográfica y desde 1950 hasta el golpe militar de 1973 se redactan pero nadie aprueba más de quince proyectos de ley. Pero lo que parece más significativo es que este período se abre con el referente de **Marcha**, el desarrollo de una crítica analítica y formativa en medios de circulación masiva (René Arturo Despouey, José María Podestá, Homero Alsina Thevenet, Hugo Alfaro, Rodríguez Monegal, Antonio Larreta), los comienzos de Onetti y de mucho escritor e intelectual, de los que el país guarda memoria hasta ahora. Después de Amigos del Arte, las revistas literarias, los cine clubes, la creación de la Cinemateca, de la acción de Torres García o de Margarita Xirgu, Montevideo y el Uruguay asisten a la creación por la sociedad y sin intervención del Estado, de las instituciones de la cultura artística, y el teatro termina siendo todo independiente, fenómeno único en América Latina. Son los tiempos de la llamada cultura cinematográfica. En la producción cinematográfica, sin embargo, el cine que llega al público es el que manejan las distribuidoras comerciales, ahora directamente dependientes de Hollywood y mucho menos dependientes de Buenos Aires, porque allí Juan Domingo Perón tensa las relaciones con el Uruguay batllista que acoge a multitud de exiliados, hasta hacer peligrar las relaciones y el comercio entre ambos países. En diez años se filman muchas más películas comerciales de las recomendables. Hasta 1949, coproducciones con Argentina rodadas en Montevideo (**Los tres mosqueteros** de Julio Saraceni, **Así te deseo** de Belisario García Villar, **El ladrón de sueños** de Kurt Land). Luego, solo uruguayas procurando parecerse a las argentinas (**Esta tierra es mía** de Martínez Arboleya que había dirigido los noticieros franquistas en España, **Detective a contramano** de Adolfo Fabregat técnicamente correcta, **Uruguayos campeones** de Fabregat, **Amor fuera de hora** de Alberto Malmierca, **Urano baja a la tierra** de Daniel Spósito Pereira, **El desembarco de los 33 Orientales** de Miguel Angel Melino, otras). Y en San José vuelven a hacer cine, **El detector** de Luis Pugliese Sánchez. Ninguno de estos films merecen atención crítica, figuran en la historia oficial, pero el cine expresivo y creativo que por esos años se estaba gestando era ese otro cine “independiente” en 16 mm., que no llegaba al público. Ese cine olvidado sintonizaba con la famosa cultura cinematográfica uruguayo de la época. El dato importa.
- e) **De la crisis de los sesenta al golpe del 73.**- En 1959 se produce la primera reforma cambiaria y monetaria y Benedetti publica **Montevideanos**. También sucede la Revolución Cubana y poco después Estados Unidos ingresa en la Era Kennedy. Se suceden las propuestas de cambio en todo el continente latinoamericano, Uruguay tropieza con crecientes dificultades y radicalizaciones. En lo cultural un modelo cubano capta la adhesión de muchos intelectuales y artistas. En el Uruguay, el Congreso del Pueblo propone cambios sociales y estructurales. En la segunda mitad de la década crecen las confrontaciones sociales, y escritores, cantautores, gente de teatro y de la cultura se radicalizan, al tiempo que la clase

política desconfía cada vez más de la cultura, que siempre había sido independiente y ahora es opositora en su mayoría. En 1964 ocurren las primeras acciones tupamaras, al año siguiente una crisis bancaria, en el 66 la Convención Nacional de Trabajadores, en el 67 Pacheco Areco asume la presidencia. En el 72, con Pacheco, se declara el estado de guerra interno. Los sucesos del mundo exterior (Vietnam, los golpes militares en el continente) inciden en la vida cotidiana. Es en este contexto que Ulive, Handler, Jacob y otros cineastas producen ese cine urgente, que se centra en la Cinemateca del Tercer Mundo. En el contexto latinoamericano se crea el Comité de Cineastas de América Latina, el Festival de La Habana es un fuerte referente, comienzan debates sobre las líneas a seguir, y por momentos predomina la teoría del foquismo aplicada a la cultura. Por esta época, en el país se produce el desarrollo de los proyectos populares cooperativistas, donde la sociedad se organiza para reemplazar al Estado. Mientras tanto se incrementa la crisis de espectadores cinematográficos. Muy al comienzo del período, estrenada en diciembre de 1959, **Un vintén p' al Judas** de Ulive sigue pareciendo (en la memoria, porque la única copia del film se perdió en Cuba y el negativo lo destruyó el laboratorio) la aproximación más válida a algunas zonas íntimas del ser uruguayo y montevideano de la segunda mitad del siglo: la falluteada, el acomodo, el cuento del tío, el sueño de la jubilación, las fibras sentimentales con Gardel y el Barrio Sur, la cultura del boliche y de la calle.

- f) **La dictadura, insilio y exilio.**- Hasta 1985 el país fue gobernado por militares, en la peor crisis institucional del siglo XX. Esta parte de la historia es más próxima y conocida. En cine los militares producen un noticiero, apoyan un largometraje muy folklórico y hasta patriótico (**Gurí**, 1980, de Eduardo Darino). Se rueda en coproducción **El lugar del humo**, en clave un alerta contra los militares y un llamado a la unidad que fue **Mataron a Venancio Flores** (1982, Rodríguez Castro), un bodrio que se llamó **Sábado disco** (1983, de Eduardo Rivero) y en el exilio mexicano del teatro El Galpón, **Pedro y el capitán** de Juan García sobre texto de Benedetti y torturas en cárceles uruguayas. La resistencia dentro del país y los vínculos con el exilio en el exterior abrieron brechas de comunicación muy activas. En la distribución cinematográfica completan su dominación las transnacionales norteamericanas. Se sale de la dictadura con la utopía del hada madrina de la democracia, sólo para descubrir que por el camino hay una generación perdida, que quedan muchas cuentas sin saldar, que el mundo y el capitalismo de los países dominantes, entran en una etapa culturalmente perversa que luego se llamaría globalización, uniformización cultural, consumismo, pérdida de las identidades propias. Sin percibir claramente en ese momento que el país terminaría prisionero de una lógica que no es la de la confrontación pero que progresivamente volvería más dificultosa la real independencia.

Nunca hubo una industria ni la habrá

Salvo intentos ocasionales, en el Uruguay no existió hasta mediados de los noventa continuidad de producción. Tampoco hubo sellos productores. En 1919, Borges y su socio (sastre de profesión) fundaron el embrión de Charrúa Films para producir **Puños y nobleza**, que quedó inconclusa, y en 1923 **Almas de la costa**. Por desintelencias entre los socios y la escasa recuperación del material invertido, la productora se disolvió. Fue la primera experiencia de otros intentos y de otras frustraciones: en los veinte las producciones Henry Maurice, los propios Laboratorio Orión que durante años procesaron y produjeron o coprodujeron algunos films, todas las empresas constituidas a veces para una sola película, desaparecieron. La misma suerte pueden correr otras productoras actualmente establecidas que en parte se financian con trabajos comerciales y que pueden ser afectadas ahora por la desintegración económica y social del país desde comienzos de agosto de este año, un proceso que pone en dudas la continuidad del propio cine uruguayo.

Nunca hubo producción estable en el Uruguay y por las mismas razones tampoco hubo nunca una industria cinematográfica, más allá de rótulos o declaraciones de interés. La imposibilidad de una industria es en parte

consecuencia del escaso tamaño del país y sus pocos habitantes que en algún momento indujeron a cuestionar la viabilidad del propio Estado uruguayo, generado como un invento británico como país tapón entre Brasil y Argentina. Pero la carencia de esa industria no ha impedido la existencia de un cine nacional, y que a pesar de todo a lo largo del tiempo se hayan concretado expresiones creativas de diversos autores. Ahora mismo, a comienzos de un siglo globalizado, se puede imaginar que se puedan seguir produciendo films al amparo de fondos europeos, coproducciones, ayudas externas o convenios. En el país no existe una ley de cine, existe un Instituto sin recursos, los fondos son ridículos o casi inexistentes, no existe un equilibrio de reciprocidad para posibles coproducciones. Las últimas películas de éxito local fueron de mínima recuperación fuera del territorio nacional: el fracaso en Chile, país coproductor, de **El viñedo**; la ruina de la productora uruguaya de **Patrón** (1995, de Jorge Rocca) coproducción con Argentina; la imposible recuperación de **Corazón de fuego**, realizada este año, con la recaudación en países coproductores afectados por la desintegración económica con parecida gravedad a la uruguaya; los malos resultados en España de la coproducción **En la puta vida**; los resultados negativos para la parte uruguaya de la coproducción con Argentina y Brasil, **Luna de octubre** (1999, Henrique de Freitas); antes aún, la quiebra de la parte uruguaya de **El dirigible** (1994, Pablo Dotta).

En cambio, sin ningún respaldo industrial, y casi sin ayuda de fondos nacionales, existen películas jóvenes y autorales que desde el comienzo se propusieron modestamente ser tan sólo una expresión creativa, como una necesidad de sus autores de decir y hacer lo que se sentían impulsados a expresar. Ejemplos en ese sentido, **25 Watts**, **Una forma de bailar**, **Los días con Ana**, ahora mismo **Aparte** de Mario Handler, obras por otra parte realmente estimables y válidas. A esa independencia de producción deben agregarse este año dos largometrajes: el documental **A pesar de Treblinka** de Gerardo Stawsky y **Mala racha** de Daniela Speranza, ambos en formato video, quizás menos contundentes creativamente que los anteriores. Ninguno de estos films estuvieron condicionados por pensar en mercados internacionales, como **En la puta vida**, **Corazón de fuego** y otros, ni por alcanzar fondos varios que de alguna manera implican la aceptación o la imposición de criterios, formas y contenidos a ser aplicados a los proyectos, que pueden modificar la concepción de sus autores. Al no existir recursos en el país, pareciera que la única alternativa futura será la de limitarse a lo posible, que no es mucho, antes de asumir riesgos mayores o la simple extinción. El país, por otra parte, ya no es el mismo ni lo volverá a ser desde que en enero se inició el proceso de desintegración económica y social de la región y la clausura virtual del Mercosur, como consecuencia de una estrategia económica dominante, y más claramente desde la afectación directa al Uruguay, en un nuevo proceso de desestabilización social y política que será difícilmente controlable por cuanto las decisiones iniciales (como en el período previo al golpe de estado del 73) no son adoptadas en el país y ni siquiera en la región. Como en otros momentos de la historia del cine uruguayo, éste existirá o no existirá por factores externos aunque también por la voluntad o el talento de sus cineastas, su habilidad para vencer las dificultades, ahora y de momento, imprevisibles. El arte, en todo esto, y visto desde el distante Río de la Plata, tiene poco o nada que ver, y menos tiene que ver con la afirmación de nuestra identidad cultural, imprescindible para que nosotros seamos “nosotros” y no “los otros”. Los uruguayos estamos acostumbrados.

ULTIMA DÉCADA: EL GRAN MOVIMIENTO

por Guillermo Zapiola

El año puede ser 1993, y el título, **La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera**. Ese casi largometraje (62 minutos) rodado en video por Beatriz Flores Silva marcó una primera culminación del borroso proceso de afirmación de la producción audiovisual uruguaya que se iniciara, mayoritariamente sobre base electrónica y en el género documental, tras la apertura democrática operada en 1985.

De hecho, en cualquier parte del mundo salvo Uruguay **Pepita** habría sido hecha en 35 mm., lo que por cierto hubiera implicado mayores costos pero también facilitado su difusión en salas de cine en el mercado internacional. Su forma es la del largometraje narrativo y su intención inicial el testimonio, aunque la directora Flores Silva (formada en Lovaina, y autora en Bélgica de algunos cortos previos y de un episodio del largometraje **Los siete pecados capitales**) convirtió la historia, basada en hechos reales, acerca de una mujer impulsada al robo por motivos económicos, en la base para un empeño mucho más personal.

Hay en Flores Silva una tendencia instintiva a la comedia con tintes ácidos y algún rasgo de grotesco, y un oído muy firme para el habla popular: en esos dos elementos (además de una visible solvencia formal) se basa fundamentalmente la capacidad de comunicación de **Pepita**, y se explica que haya despertado una adhesión inmediata en el público uruguayo, pese a su lanzamiento en una fecha inadecuada y hasta el escaso apoyo brindado por una empresa productora que quizás quería otra cosa e hizo todo lo posible porque el film no se viera.

La expresión de ciertos rasgos identificatorios muy uruguayos (y más específicamente montevidianos) puede ser la mejor virtud de **Pepita**, y lo que la diferencia, por ejemplo, de su casi contemporáneo **El dirigible** (1994), realización de Pablo Dotta encarada con mayor ambición presupuestal (35 mm., un costo cercano al millón de dólares, contra los pocos más de cien mil de **Pepita**) y quizás creativa. Si el trabajo de Flores Silva se atenía a un tipo de narración fílmica tradicional, con desarrollo, nudo y desenlace, **El dirigible** aplicó en cambio al largometraje una estética casi experimental, derivada probablemente del trabajo previo en video, a menudo atendible, del director Dotta. Cabe razonar que en algún momento del proceso, Dotta perdió el control. Su película tiene vagamente que ver con una periodista europea que llega a Montevideo en pos del fantasma de Onetti, pero de hecho parte de ese eje narrativo fue un agregado de último momento, un esfuerzo de post-producción que otorgase cierta consistencia a lo que la había perdido desde hace rato. El film es en realidad un fracaso distinguido, un ejercicio intelectual presuntuoso y un tanto *snoob*, en el que hay que reconocer sin embargo cierta sensibilidad visual y una difuminada sugestión poética para su captación de imágenes de la ciudad.

Casi previsiblemente fue un fracaso comercial, dio lugar a algunos *grafitti* burlones muy montevidianos, y fue recibida con bastante escepticismo en algunos festivales internacionales. Su peor efecto, involuntario y quizás injusto, fue el de acentuar cierta desconfianza muy uruguaya acerca de las posibilidades del cine nacional, un dato corroborado por otros desatinos casi simultáneos, por ejemplo exhibir en cine, sobre soporte video y con el falso reclamo de tratarse de otra producción nacional, el discreto telefilm **Viento del Uruguay** (1988) de Bruno Soldini, de hecho una realización suiza aunque filmada en nuestro país, con intérpretes nacionales y sobre un asunto del escritor uruguayo Juan José Morosoli.

Una utilidad lateral de la existencia de producciones como **Pepita** o **El dirigible** fue probablemente la de establecer ciertos *standards* mínimos de exigencia, por debajo de los cuales hay solamente aficionados o ineptos. El primer calificativo le corresponde por ejemplo a Ricardo Islas, un simpático filmador de largometrajes en video de clase Z, rodados en su natal departamento de Colonia con amigos y vecinos y ningún presupuesto: a Islas le gustan el terror y la ciencia ficción, posee un elemental sentido narrativo, y su ausencia de pretensiones es en todo caso un elemento a su favor. Ultimamente Islas se trasladó a los Estados Unidos, donde sus acreedores lo han perdido de vista. El argumento de la falta de pretensiones no puede ser esgrimido en cambio por un trabajo como **Montevideoproust** de Hermes Millán, un bloque de retórica en el que el autor de **En busca del tiempo perdido** circula durante ciento treinta interminables minutos a través de un Montevideo apocalíptico, y se encuentra con varios representantes de la fauna culturosa local.

Quizás el segundo factor favorable haya sido que las expectativas creadas por esos films, al alimentar un interés por la producción nacional, favorecieron la creación del INA (Instituto Nacional del Audiovisual), entidad oficial dependiente del Ministerio de Educación y Cultura presuntamente destinada a la promoción del cine propio. Al haber sido creado por un decreto del Poder Ejecutivo y no por una ley, el Instituto no dispone de fondos propios sino que depende de los del Ministerio, lo que significa en otras palabras que no tiene fondos. Entre 1994 (año en que fue creado) y la actualidad no ha podido o no ha querido hacer mucho, si se exceptúan algunos concursos de libreto o para fondos de lanzamiento que siempre son una ayuda.

Otra ayuda igualmente modesta ha sido el FONA (Fondo Nacional del Audiovisual), moderado aporte económico de los canales de televisión abierta, que ha servido en todo caso como disparador inicial para algunas producciones aunque no las agota ni mucho menos. Una de las cosas más atendibles surgidas de los concursos del FONA ha sido por cierto **Una forma de bailar** de Alvaro Buela, pequeño cuadro intimista pensado fundamentalmente para la pantalla chica pero que sin embargo toleró su exhibición en salas, con resultado más atendible que empeños simultáneos más megalómanos (**Gardel, ecos del silencio** de Pablo Rodríguez). El caso de **Una forma de bailar** es sobre todo el de un proyecto consciente de sus posibilidades y sus límites, jugado a una habilidad de libreto para articular una historia en la que “no pasa nada” (pero pasa, y de hecho en cada nuevo encuentro algo ha cambiado en alguno de los personajes) donde a través de las idas y venidas de gente que persigue un tanto confusamente una estabilidad sentimental el film retrata con considerable convicción a cierta generación de “treinta y pico” que no sabe muy bien qué hacer con su vida

Antes o después, el camino alternativo es casi inevitablemente el de la coproducción, que a veces ha sido con la Argentina (lo que dio lugar a **Patrón**, 1995, del argentino Jorge Roca, y a la horrible **Maldita cocaína**, 2001, de Pablo Rodríguez), a veces con Francia (**Transatlántico** de Christine Laurent, de hecho un film francés rodado en Montevideo), más frecuentemente a través del programa español Ibermedia que ha podido beneficiar por ejemplo a Luis Nieto, un hombre que vivió exiliado en España, fue libretista de televisión además de cuentista y novelista, y había hecho un primer y muy inconvincente largometraje en video llamado **Su música suena todavía**, un asunto ambientado entre marginales montevideanos.

Nieto logró dar el salto al formato de 35 mm. con **La memoria de Blas Quadra** (1999), un drama paralítico y teatral cuya mejor virtud proviene de la capacidad del actor Antonio “Taco” Larreta para “llenar pantalla”, al menos mientras no habla: los diálogos imposibles que Nieto le hace pronunciar rompen sin embargo con frecuencia la magia. Ello no le ha impedido al realizador emprender una tercera aventura en el largo, también en coproducción con España, **Estrella del Sur** (2002), un drama esquemático sobre exiliados, su vuelta al Uruguay, y el peso de un pasado que no ha terminado de resolverse. Nieto ha atribuido alguna vez la escasa repercusión interna de sus films a su tendencia a hacer un cine “intelectual” y “a la europea” (sería el caso de **Blas Quadra**), mientras sus colegas supuestamente más exitosos preferirían el modelo americano de narración directa y antirretórica. No es obvio sin embargo que se trate de un problema, solamente, de formatos o géneros.

Un ejemplo de todo ello es **Otario** (1997) de Diego Arsuaga, pensada como un proyecto comercial (una variante uruguaya del cine negro, ambientada en el Montevideo de los años cuarenta) y sin embargo de resultados poco felices en taquilla. Con prolijidad de publicista pero sin nervio narrativo (hay momentos en que la expectativa generada por algunos énfasis visuales, como por ejemplo la serie de rostros de gente que aguarda la llegada de un barco en el puerto de Montevideo se diluye literalmente en la nada), y especialmente con notorias debilidades de guión (hay una frecuente voz en *off* y todo un personaje, a cargo del actor Walter Reyno, injertados para explicar cosas que quedan confusas en la acción misma), el film queda igualmente en un

intento fallido, más allá de alguna lograda atmósfera tanguera y una inesperada intensidad en su actriz Laura Schneider.

Con mejor respaldo de producción (capitales argentinos y españoles), actores porteños de interés (Federico Luppi, Pepe Soriano, Héctor Alterio) y un gran fotógrafo llegado de España (Hans Burmann), Arsuaga exhibió progresos como narrador en **Corazón de fuego** (2002), mezcla de aventura y alegato “políticamente correcto” que fluye con cierta eficacia en la pantalla y obtuvo una moderada repercusión pública y crítica, pero sin provocar grandes sacudidas. Nada comparable, sin embargo, al impacto taquillero (en proporciones uruguayas) de **En la puta vida** (2001) de Beatriz Flores Silva, donde la directora volvió a basarse (como en **Pepita la Pistolera**) en un trabajo de la periodista María Urruzola acerca del tráfico de prostitutas latinoamericanas a Europa. La historia real terminaba en Milán, pero razones de producción (aquí hay capitales españoles y belgas) impulsaron a cambiar la ambientación por Barcelona, lo cual no sería al fin y al cabo un problema. En términos creativos, el inconveniente proviene más bien de la preocupación quizás excesiva de la directora por fabricar un producto vendible, que reúna comedia, melodrama, denuncia social y una tendencia hacia el grotesco que responde quizás a un gusto personal. El resultado es profesionalmente sólido y casi siempre entretenido, pero se ubica por debajo de las posibilidades de su tema: un asunto que debió ser duro y sórdido aparece sometido en cambio a un tratamiento *light*. Lo peor que tiene (un discurso muy demagógico dicho de cara a la cámara) ha sido también uno de los momentos más aplaudidos por el público uruguayo del film, por lo que va a ser difícil convencer a su autora de que tendría que sacarlo.

En la puta vida fue el film más visto en el Uruguay durante el año 2001, superando holgadamente con sus ciento cuarenta mil espectadores a los *blockbusters* hollywoodenses más exitosos. No es obvio empero que esa popularidad sea exportable. Fuera del Uruguay no van a apreciar el posible atractivo de algunas de sus alusiones “de barrio” (alguna broma interna a costa del vicepresidente de la república, por ejemplo), y la impresión de conjunto puede ser más bien la de que se trata de una buena (no grande) película comercial, no diferente a muchas otras.

En todo caso, **En la puta vida** dejó muy atrás, en cuanto a repercusión en el mercado interno, a una película como **El Chevrofé** de Leo Ricagni, para la que hubo apoyos externos españoles y británicos, un buen nivel técnico, y el olfato comercial para reunir toda una serie de elementos populares, desde un texto del escritor Mauricio Rosencof hasta figuras de la música ciudadana como Rubén Rada y varios grupos locales de *rock*. Lo que faltó en el caso, gravemente, fue una historia y, sobre todo, alguien que la contara: el director Ricagni viene de la publicidad, y se nota más de lo necesario en la aplicación de un criterio narrativo consistente, mayoritariamente, en cubrir el asunto con trucos visuales, mientras el espectador necesita escuchar la voz en off del actor y locutor local Horacio “el Corto” Buscaglia para enterarse de lo que está pasando.

Un poco peor es lo que pudo ocurrir con un proyecto como **El viñedo** (1999) de Esteban Schroeder, coproducida con Chile y pensada en principio como piloto de una serie televisiva que no cuajó. En definitiva saltó del video a la pantalla grande, ficcionalizando un caso real de violencia que ocupara algún tiempo atrás los titulares periodísticos: el asesinato de un menor que irrumpió en propiedad privada y fue muerto por los guardianes del lugar. Esa notoriedad previa y cierta planificación “a la americana” garantizaron a **El viñedo** una relativa repercusión interna, pero el interés parece desvanecerse apenas el film traspone fronteras. Si se quiere, hay una mínima capacidad narrativa, cierto afán testimonial y el modesto mérito adicional de su ausencia de grandes pretensiones y de ser capaz de atenerse a un bajísimo presupuesto que hace casi posible la recuperación en el mercado interno. No es “el” camino, pero en todo caso constituye un camino posible que el film en sí mismo recorre imperfectamente.

Quizás habría que conceder aún un espacio a una producción documental destinada fundamentalmente a la televisión (**Acratas** de Virginia Martínez), que en algún caso ha llegado al circuito comercial de salas (**A pesar de Treblinka**, 2002, de Gerardo Stavsky, producción de la Universidad ORT). En el momento de escribirse estas líneas ha tenido todavía poca difusión **Aparte** (2000-2002), un formidable documental sobre la marginalidad realizado por el histórico Mario Handler, uno de los sobrevivientes de la generación de cineastas militantes de los años sesenta.

Sin embargo, en un plano estrictamente creativo la mejor noticia de los últimos tiempos se llama **25 watts** (2001) de Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, dos realizadores muy jóvenes que están aquí a la altura de su primer largometraje y que obtuvieron con él premios importantes en Rotterdam, Buenos Aires y otros lados. La acción se concentra a lo largo de 24 horas, un sábado cualquiera, en algún barrio montevideano. Los tres jóvenes protagonistas enfrentan disyuntivas y sobresaltos que son los de muchos: la cercanía de un examen de italiano, la atracción ejercida sobre uno de ellos por la profesora, la sospecha de que una novia está dispuesta a terminar una relación, el poco satisfactorio trabajo en publicidad callejera desde un coche con altoparlante.

Alrededor de esos personajes, los directores y libretistas Rebella y Stoll despliegan toda una fauna de tipos y situaciones muy reconocibles: el vecino, la búsqueda de un perro perdido, un pintoresco repartidor de pizza, un dueño de videoclub capaz de emitir las salidas más extemporáneas, una abuela momificada frente al televisor. Filmada en un blanco y negro que es todo un acierto y, cabe entenderlo, una opción estética (así es la vida de estos personajes, parece decir el film, sin los brillos del color), la anécdota transcurre con una aparente placidez que no excluye cierta agudeza crítica en su retrato de individuos que viven al día, no se hacen muchas ilusiones sobre el futuro y se toman las cosas con una mezcla de ironía, desencanto y resignación.

Una de las virtudes decisivas del film es el entrelineado sentido del humor de que hacen gala sus autores, esparciendo a lo largo del relato pequeños incidentes que se resuelven de pronto en una situación inesperada y ocurrente. Todo ello contribuye a redondear un cuadro cercano y entrañable, sin complacencias ni pretensiones mensajísticas: nadie explica de cara a la cámara lo que habría que hacer para cambiar las cosas, por ejemplo. Hecho con muy poco dinero, no es empero “cine pobre”, ni se escuda en la falta de medios para justificar eventuales deficiencias. Está fotografiada con esmero, actuada con naturalidad, editada con pulcritud y frecuente inventiva. Es lo mejor que le haya pasado al cine uruguayo en mucho tiempo, y hay quien teme que sea irreplicable, como el triunfo de la selección nacional contra el equipo brasileño en el estadio de Maracanã en el Campeonato Mundial de Fútbol de 1950.