



# De amores diversos

Derivas de la cultura cinematográfica  
uruguaya (1944-1963)

Mariana Amieva

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

**Mariana Amieva Collado**



publicaciones  
ciencias sociales

(serie tesis posgrado ASAECA-UNQ)

## **Universidad Nacional de Quilmes**

---

*Rector*

Alfredo Alfonso

*Vicerrectora*

María Alejandra Zinni

## **Departamento de Ciencias Sociales**

---

*Director*

Néstor Daniel González

*Vicedirectora*

Cecilia Elizondo

*Coordinadora de Gestión Académica*

María Laura Finauri

## **Unidad de Publicaciones para la Comunicación Social de la Ciencia**

---

*Presidenta*

Mónica Rubalcaba

*Integrantes del Comité Editorial*

Bruno De Angelis

María Eugenia Fazio

Karina Roberta Vásquez

*Editora*

Melanie Delobelle

*Diseño gráfico*

Julia Gouffier

*Asistencia técnica*

Eleonora Anabel Benczearki

Hugo Pereira Noble

**Imagen de tapa:** Ilustración de Antonio Pezzino del programa de las funciones 534-535 de Cine Club del Uruguay de junio de 1958. Programa del ciclo dedicado al estudio del National Film Board of Canada.

## **De amores diversos**

Derivas de la cultura cinematográfica uruguaya (1944-1963)

**Mariana Amieva Collado**

Amieva, Mariana

De amores diversos : derivas de la cultura cinematográfica uruguaya 1944-1963 / Mariana Amieva. - 1a ed. - Bernal : Universidad Nacional de Quilmes, 2023.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-558-900-1

1. Cine. 2. Crítica Cinematográfica. 3. Industria Cinematográfica. I. Título.  
CDD 791.43098

Departamento de Ciencias Sociales





Unidad de Publicaciones para la Comunicación Social de la Ciencia

Serie Tesis Posgrado

<http://unidaddepublicaciones.web.unq.edu.ar/>

[sociales\\_publicaciones@unq.edu.ar](mailto:sociales_publicaciones@unq.edu.ar)

Los capítulos publicados aquí han sido sometidos a evaluadores internos y externos de acuerdo con las normas de uso en el ámbito académico internacional.

-  Esta edición se realiza bajo licencia de uso creativo compartido o Creative Commons. Está permitida la copia, distribución, exhibición y utilización de la obra bajo las siguientes condiciones:
-  **Atribución:** se debe mencionar la fuente (título de la obra, autor, editor, año).
-  **No comercial:** no se permite la utilización de esta obra con fines comerciales.
-  **Mantener estas condiciones para obras derivadas:** solo está autorizado el uso parcial o alterado de esta obra para la creación de obras derivadas siempre que estas condiciones de licencia se mantengan en la obra resultante.

## | ÍNDICE |

|  |            |
|--|------------|
| <b>PRESENTACIÓN Y AGRADECIMIENTOS.....</b>   | <b>13</b>  |
| <b>INTRODUCCIÓN.....</b>   | <b>19</b>  |
| Una mirada desde la historia del cine y aledaños.....                                  | 26         |
| El Uruguay neobatllista y la investigación sobre el período.....                       | 34         |
| <b>PARTE 1. El movimiento cineclubista y la cultura cinematográfica.....</b>           | <b>49</b>  |
| <b>CAPÍTULO 1. La piedra en el charco. El Departamento de Cine Arte del Sodre.....</b> | <b>49</b>  |
| Las actividades del Departamento.....  | 57         |
| Los festivales internacionales de cine documental y experimental.....                  | 61         |
| Vínculos institucionales internacionales de Cine Arte.....                             | 71         |
| <b>CAPÍTULO 2. El auge cineclubista montevideano de fines de los cuarenta.....</b>     | <b>91</b>  |
| El contexto sociohistórico y el inicio de los cineclubes.....                          | 94         |
| La invención de una tradición.....   | 102        |
| Las confrontaciones entre los cineclubes.....  | 111        |
| <b>CAPÍTULO 3. La consolidación de la formación cultural.....</b>                      | <b>121</b> |
| Quiénes, cuántos y dónde. La ampliación del cineclubismo en números.....               | 124        |

|  |     |
|--|-----|
| El despliegue de actividades.....                    | 135 |
| ¿De dónde salen las películas?.....                  | 147 |
| La importancia del filme como formador cultural..... | 157 |

|  |            |
|--|------------|
| <b>CAPÍTULO 4. Las particularidades de la cultura cinematográfica local.....</b> | <b>163</b> |
| Revisando el canon clásico.....  | 165        |
| Análisis de las programaciones.....  | 172        |
| Las publicaciones.....   | 186        |
| Un modelo en crisis.....   | 197        |

|  |            |
|--|------------|
| <b>PARTE 2. Realizadores de cine nacional en la década del 50.....</b> | <b>221</b> |
|--|------------|

|   |            |
|---|------------|
| <b>CAPÍTULO 1. Aficionado, <i>amateur</i>, cineísta, realizador: problemas conceptuales y la emergencia del movimiento.....</b> | <b>221</b> |
| Marco conceptual sobre el cine <i>amateur</i> .....   | 226        |
| Los usos locales del <i>amateur</i> /aficionado y la defensa del pase reducido.....   | 235        |
| La importancia de los concursos del movimiento cineclubista. La participación de la Comisión de Turismo.....                    | 240        |
| Definición de cineístas.....  | 252        |

|   |            |
|---|------------|
| <b>CAPÍTULO 2. Los realizadores <i>amateurs</i>/independientes y sus obras.....</b> | <b>259</b> |
| Un conjunto diverso, disperso y numeroso.....                                       | 265        |

|   |            |
|---|------------|
| ¿Quiénes conformaban el grupo de realizadores?:<br>filiaciones y perfiles.....  | 269        |
| Formaciones horizontales, financiamientos y difusión.....   | 283        |
| Algunas características de los filmes <i>amateurs</i> .....   | 298        |
| <b>CAPÍTULO 3. Prácticas productivas y apropiación<br/>de los dispositivos.....</b>   | <b>315</b> |
| Las trayectorias diversas: entre el perfil técnico<br>y el <i>amateur</i> avanzado.....   | 318        |
| Las búsquedas tempranas de profesionalización.....  | 330        |
| Los vínculos con los medios de producción.....  | 340        |
| <b>CAPÍTULO 4. “Tras el vestigio y la sombra”: los límites<br/>del movimiento de realizadores independientes.....</b>                         | <b>355</b> |
| El techo del proceso: el caso de la producción del filme<br><i>Ismael</i> y las producciones para la Comisión de Turismo<br>de 1961-1962..... | 362        |
| Motivos del fin de ciclo.....   | 372        |
| El paso hacia el cine insurgente.....   | 381        |
| <b>COMENTARIOS FINALES.....</b>   | <b>385</b> |
| <b>BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES.....</b>  | <b>395</b> |
| Archivos consultados.....   | 395        |
| Referencias bibliográficas.....   | 395        |



A Olivia, a Hugo Alfaro, a Fucho y a GEstA

## | PRESENTACIÓN Y AGRADECIMIENTOS |

Las páginas que componen este libro son un recorte de un trabajo muy extenso que ocupó muchos años de mi vida. En esta presentación quisiera reponer las ausencias y explicar las condensaciones que realicé para volver mi tesis de doctorado en un libro y agradecer a las personas y entidades que lo hicieron posible. Estos breves párrafos también quisieran servir de comentario liminar sobre el objeto de esta investigación. Todo esto es el resultado de varios encuentros fortuitos que generaron mi intriga y luego mi fascinación: unos catálogos de un festival de cine documental, unos ejemplares sueltos de las revistas de los cineclubes de los 50, las charlas con un pionero del cine local y los relatos recurrentes sobre las cualidades excepcionales de la crítica cinematográfica local. Esas piezas pronto comenzaron a tejer sus propias relaciones y me encontré con una red que abarcaba un período más o menos determinado. La historia que comenzaba a intuir estaba integrada por relatos conocidos y otros más inciertos, pero todavía no se había presentado a todos estos actores cooperando entre sí y conformando lo que comencé a llamar un *campo del cine*. Me disculpo por abusar de las metáforas, pero en esos momentos sentí que estaba ante un rompecabezas del que tenía algunas piezas sueltas y me dispuse a buscar los elementos faltantes. Pronto me di cuenta de que no había una imagen por completar, sino una por imaginar. El ejercicio de armar un plan de tesis resultó justamente eso, la construcción de un objeto que había asumido problemático porque partía de un prejuicio arraigado —Uruguay, un país (casi) sin cine— que recién estaba comenzando a ser discutido por el trabajo de algunas colegas.

El proyecto de tesis que presenté inicialmente estaba compuesto por las líneas que me señalaron esos primeros hallazgos. Había pensado en cuatro capítulos que presentí que debía rellenar para que cobraran la extensión necesaria para una investigación de este tipo. Me propuse trabajar con todas las políticas públicas a partir de la segunda posguerra, analizar los movimientos de cultura cinematográfica asociados a la cinefilia erudita (los cineclubes y la conformación de la Cinemateca Uruguaya), presentar a una práctica audiovisual del período centrada en los sectores que prestaban servicios de técnicos y participaban de los concursos de cine *amateur* y analizar a la crítica cinematográfica local relacionada con la tradición del ensayo y la consolidación de la generación del 45 uruguayo. Comencé ese trabajo anticipando los resultados y previendo un itinerario bastante lineal, hasta que me enfrenté con las fuentes, esas piezas sueltas que no encajaban en la imagen que me había armado. El panorama era más complejo y me encontré con un conjunto documental de un volumen insospechado. Lo que pensé que apenas era material suficiente para una tesis de doctorado terminó siendo un tema que podía ocupar varias tesis. Mal de muchos, digamos...

El primer recorte importante fue la crítica de cine. Este tema con el que inicié la investigación pronto corrió el riesgo de cobrar protagonismo y opacar al resto. Pensar la genealogía de la crítica local, las referencias, los trayectos personales, el oficio dentro de la prensa diaria, las publicaciones especializadas en cine y, sobre todo, el peso que tuvieron esas voces en la construcción de los relatos oficiales sobre la historia del cine uruguayo pasó a ser una tarea que iba a requerir una atención especial. Opté por no hacer un tratamiento específico del rol de la crítica, reconociendo que igualmente iba a poder referirme a

estas figuras centrales porque fueron protagonistas insoslayables. El interés por este actor derivó en la publicación, en 2021, del libro *La crítica uruguaya ante el cine nacional (1920-2001)*, que coedité junto con Germán Silveira, en el que comenzamos a profundizar en el tema y dejamos planteadas algunas particularidades locales. Esta ausencia como objeto de estudio específico explica, asimismo, otras omisiones, como el abordaje de la generación crítica a la que me refiero de forma lateral.

Luego los otros temas comenzaron a perfilarse de forma más precisa. De todas las políticas públicas, me centré en el Departamento de Cine Arte del Sodre y dejé de lado los proyectos de leyes o las iniciativas de producción audiovisual por parte de otros servicios del Estado. Las prácticas de realización comenzaron a concentrarse en torno al concepto de cine *amateur*/cines útiles. En el trayecto de la tesis al libro también fueron pertinentes otros recortes. La primera parte dedicada al Sodre quedó resumida en un capítulo de síntesis sobre el tema. A lo largo de los últimos años fui publicando los avances de la investigación y esos materiales están ahora disponibles para profundizar en las particularidades de esta entidad pública. También hubo algunos otros recortes, como el rol de la Cinemateca Uruguaya, que perdió peso en esta versión. Estas ausencias son señaladas con las referencias a otros artículos publicados cuando corresponde. Lo que busqué en esta versión fue preservar la integridad del objeto y las constantes relaciones entre las partes.

En todo este largo proceso estuve acompañada por Mariano Mestman, mi director de tesis, que no solo me orientó a lo largo de la investigación y escritura, sino que fueron sus sugerencias y estímulos los que me llevaron a realizar el doctorado. Andrés Bisso, codirigiendo desde la UNLP, también fue una colaboración muy valiosa. El resulta-

do de tantos años de trabajo también se vio acompañado de otros respaldos y guías indispensables para poder afrontar la tarea. En primer lugar, quiero agradecer especialmente a toda la gente del Grupo de Estudios Audiovisuales. GEstA es mi casa más querida, donde encontré mi lugar y pude reinventarme. Gracias infinitas a Cecilia Lacruz, Georgina Torello, Isabel Wschebor, Carmela Marrero, Pablo Alvira, Germán Silveira, Beatriz Tadeo Fuica, Julieta Keldjian, Mariel Balás, Lucía Seco, Florencia Soria y Belén Ramírez. La investigación para la tesis fue posible por ese marco que me brindó recursos para trabajar en el proyecto a partir de los fondos del CSIC y del Espacio Interdisciplinario de la Udelar: Fondo CSIC Proyecto I+D (2014-2017), Fondo Núcleo sobre Cine y Audiovisual del EI (2015-2018) y Fondo Nuevo Núcleo Cine y Audiovisual del EI (2019-2022), Fondo CSIC Grupos I+D (2019-2022).

La otra presencia constante a lo largo de todo este proceso fue Asaeca. En sus congresos he presentado todos mis avances de investigación, y fueron las charlas que allí mantuve las que me dieron mi primera red de intercambio, me abrieron un campo nuevo, y en esos eventos conocí a gente valiosa con la que sigo aprendiendo. Los planes iniciales para el armado del proyecto los pude trabajar en la Clínica de Tesis con la tutoría de Arthur Autran, a la que accedí a partir de un concurso de Asaeca. En *Imagofagia* publiqué mi primer artículo sobre el avance del movimiento de realizadores uruguayos de los 50. Y, finalmente, el concurso de tesis que Asaeca organiza junto con la Universidad de Quilmes es el que me está permitiendo difundir mi trabajo en formato libro. Agradezco muchísimo al jurado que tuvo la tarea de evaluar esta edición, Cecilia Gil Mariño, Iván Pinto y Lía Gómez, y también a Valeria Arévalos de Asaeca y a Melanie Delobelle y al equipo de publicaciones de la UNQ.

También quiero agradecer muy sinceramente al jurado que evaluó la tesis en la UNLP. Clara Kriger, Eduardo Russo y Ximena Espeche hicieron una lectura muy dedicada y generosa que me permitió ahondar en algunas líneas y mirar mi trabajo en otro contexto. Tuve la suerte de contar con otras lecturas e intercambios que me ayudaron a pensar mis problemas de investigación y a revisar mis prácticas de escritura. Desde la orilla oriental quiero agradecer a María José Olivera, Aldo Marchesi, Vania Markarian, Ángela López e Inés de Torres; en la otra orilla, Ana Broitman, Pablo Piedras, Javier Campo, Alejandro Kelly, Sonia Sasiain, Ana Laura Lusnich, David Oubiña, María Aimaretti y Paola Margulis; de los intercambios más viajeros: María Luisa Ortega, Álvaro Vázquez, Fabián Núñez, Rielle Navitski, María Paz Peirano, Claudia Bossay, Javier Miranda, Izabel Melo, Ignacio Del Valle, Aida Vallejo y Lila Foster.

El otro agradecimiento que quiero destacar se dirige a mis dos grandes fuentes de consulta de bibliografía y acervos documentales. Tan importante como el diálogo con lxs investigadorxs fue la colaboración que recibí en el Centro de Documentación de Cinemateca —monumento a Eduardo Correa y Guillermina Martín— y en la biblioteca de la ENERC, donde conté con Adrián Muoyo y Lucio Mafud como aliados que no solo me entregaban lo que les pedía, sino que abrieron nuevas puntas de investigación con sugerencias.

Hubo otro grupo de atentxs lectorxs y oyentes que también me ayudó mucho en la reflexión crítica sobre mi propia práctica. Ellxs son mis amigxs de los años de facultad que se tomaron todas estas molestias movidas solo por el afecto: Hernán Sorgentini, Ana Casavelos, Marcelo Scotti, Raúl Finkel, Andrea Zingarelli, Isabel Plante, Teresita Bonet, Verónica Delgado, Margarita Merbilháá y Victoria Martín. El pilar que me sostuvo durante todos esos años también fue

afectivo, mis amistades no solo me apoyaron en todo el proceso, sino que facilitaron mucho mi vida privada para poder llevar esto a cabo. Por último, quiero agradecer muy especialmente a mis padres, Dora Collado y Carlos Amieva, y a mi hermano Leandro, mi red de contención y ayudas indispensables, y sobre todo a mi hija Olivia, que creció durante la escritura de mi tesis, se volvió cinéfila y compañera de pasiones por el cine.

## | INTRODUCCIÓN |

Al cumplirse los veinte años del semanario *Marcha*, René Arturo Despouey —su primer crítico de cine y pionero ineludible— escribió una larga nota con tonos amargos desde una Nueva York que parecía muy distante de Montevideo. Era 1959 y estaba preocupado por la crisis y por el drama de las inundaciones en Uruguay; en ese contexto, pensar y escribir sobre cine le parecía tan trivial como peligroso. Frente a ese panorama, planteaba:

Más me atrae la posibilidad de proponer, para que la mascullen quienes se interesen por estos problemas, alguna interpretación del orden social al hecho [...] de que en el Uruguay el trámite opiómano de sentarse a oscuras frente a una pantalla por espacio de varias horas se haya convertido en punto menos que una necesidad fisiológica. (1959, p. 28)

La presente investigación, en parte, se hace cargo de la propuesta de Despouey. Sin embargo, más que buscar interpretaciones sociales sobre ese problema, me atrae pensar un período —que, con desfasajes, recorre una buena parte de esos veinte años de *Marcha*— en un lugar determinado —Uruguay, pero, principalmente, la ciudad de Montevideo— y la relación particular que establece ese entorno con el cine.



Este período de la historia uruguaya que se reconoce bajo el término de neobatllismo (1947-1958)<sup>1</sup> concita un imaginario de edad dorada, con un conjunto de lugares comunes que todavía hoy en día generan identificación: el pequeño pero gran país, la excepcionalidad uruguaya, la tierra de paz y prosperidad, la Suiza de América, el “maracanazo”. A la altura de esta mitología muy arraigada, se encuentra una de las características más valoradas por la patria letrada local que puede resumirse en la idea de que este país de críticos no produjo cine, pero tuvo una gran cultura cinematográfica. En estas páginas me propongo desandar ese mito fundacional y pensar el objeto *cine* en toda su amplitud posible, incluyendo a todos los actores que involucra esa actividad. En ese despliegue voy a recorrer el desarrollo de un importante movimiento cineclubista en Montevideo desde fines de la década del 40 y todas las actividades que esos grupos movilizaron, iniciando con su antecedente: el Departamento de Cine Arte del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (Sodre), creado en 1943. En estrecha relación con ese movimiento, a continuación, exploro la conformación de un grupo de realizadores de cine que surgieron dentro de los concursos de cine *amateur* pero que luego iban a considerarse los representantes del cine independiente local. El trabajo exploratorio con estos conjuntos de *cinéfilos* y *amateurs*, amantes diversos que pusieron en cuestión mis ideas previas, me permitió generar preguntas generales.

Parto de la hipótesis de que, para el período, hubo un despliegue de entidades, grupos y actores individuales que participaron de forma

---

<sup>1</sup>Con el término neobatllismo se hace referencia al período en el que estuvieron en el gobierno el Partido Colorado con una importante presencia de Luis Batlle Berres, sobrino de José Batlle y Ordóñez. Comprende las presidencias de Luis Batlle Berres luego de la muerte de Tomás Berreta, Andrés Martínez Trueba y los gobiernos colegiados hasta 1958.

conjunta en una disputa en la esfera pública para establecer una idea particular sobre el *concepto de cine*. Dentro de un contexto expansivo y de crecimiento, este conjunto de actores que en principio no se encontraba en una situación de poder logró generar distintas formaciones culturales que en algunos casos participaron de un proceso de institucionalización y que propusieron con éxito un espacio de exhibición, distribución y producción de piezas audiovisuales por fuera de los circuitos hegemónicos de las carteleras comerciales. Las características de este proceso se relacionan con el contexto preciso que lo contiene, pero ese marco histórico/político/social explica solo en parte las particularidades de este campo del cine que se comporta con cierta autonomía.

En torno a estos temas resuenan un conjunto de sobreentendidos y ciertos *consensos a priori* sobre el estado del cine durante esa etapa, sin embargo, no han sido un objeto de estudio apropiado que partiera de una investigación con fuentes primarias. El relato de esta etapa del cine nacional se comenzó a establecer de forma temprana por algunos de los propios protagonistas, que, desde el lugar de la crítica y la filiación directa con los movimientos involucrados, dejaron sentadas las primeras historias (en el sentido de *stories*) que fueron replicadas en las crónicas posteriores. Aquí nos encontramos con un itinerario que va desde el texto pionero del crítico José Carlos Álvarez en 1957 hasta las formulaciones más oficiales de Manuel Martínez Carril —crítico y director de la Cinemateca Uruguay— durante los inicios de este siglo. A esta bibliografía se le suman algunas memorias y otros testimonios que terminan de convalidar ciertas ideas que, a fuerza de ser reiteradas, pasan a ser asumidas como válidas. Junto con el relato que hasta el día de hoy se precia de la gran cultura cinematográfica local, también se reconoce el desdén por la producción cinematográfica lo-

cal previa al nuevo cine latinoamericano de los años 60, la autonomía de los movimientos culturales de la tutela de la esfera pública y cierto modelo de cinefilia asociado al canon legítimo de clásicos consagrados que había tenido mucha trascendencia en los circuitos alternativos de exhibición y distribución. Si bien este período ha comenzado a ser analizado desde investigaciones más fundadas que participan del campo académico, muchas de estas ideas se siguen reiterando.

Uno de los principales objetivos de este trabajo es abordar estos temas partiendo del análisis de las fuentes documentales y fílmicas. En el origen de esta investigación se encuentra el hallazgo fortuito de los catálogos del Festival de Cine Documental y Experimental del Sodre (1954-1971). La fascinación por esos objetos inusuales que desafiaban mis conocimientos de cine y generaban incredulidad por las dimensiones de la empresa y por la ausencia de relatos orales sobre el tema terminó siendo un punto de inflexión, la punta de un hilo cuya madeja se iba a mostrar inabordable. Desde que llegué a Montevideo había escuchado en varias ocasiones la historia de que en Uruguay se había descubierto a Ingmar Bergman; conocía la veneración por los críticos de la generación del 45 y vivía como si fuera un asunto personal la centralidad de la Cinemateca Uruguaya en la vida cultural local. La fortuna de haber podido conocer y charlar extensamente con Ferruccio “Fucho” Musitelli, uno de los protagonistas centrales de la historia que estoy contando, amplificó todavía más mi sorpresa. No solo había un ente público que organizaba eventos enormes llenos de materiales extraños, sino que, al parecer, había mucha gente haciendo cine al mismo tiempo.

Los hallazgos de esas piezas documentales y nuevos testimonios por fuera de los relatos conocidos me llevaron a archivos, bibliotecas y centros de documentación, en un principio con una curiosidad que

no pretendía ir más allá de la escritura de algún ensayo puntual. Para mi sorpresa, esas primeras incursiones en los archivos me permitieron vincularme con una tarea mucho más interesante que la de cuestionar alguno de esos queridos mitos locales como el de Bergman, cosa que se resolvió rápidamente consultando la prensa de la época. Más que revisar los relatos establecidos, lo que surgía de esos encuentros era una historia nueva que todavía no había sido contada, al menos con los datos y relaciones entre los datos que surgían de las fuentes. En este caso, se invirtieron los pasos previstos. No llegué a esta historia buscando un objeto para abordar en la tesis de doctorado, sino que inicié el doctorado para poder alojar una investigación que, de entrada, se presentaba compleja pero muy interesante.

Otro objetivo que atraviesa este trabajo es abordar el conjunto documental a partir de un marco teórico-metodológico que me permita sistematizar las informaciones reunidas, encontrar cuáles son los problemas centrales de los que estoy dando cuenta y presentar herramientas para la conceptualización de esos problemas. Considero que ese paso tan indispensable desde la historia crónica a la historia problema todavía no terminaba de darse con este objeto. Decidir cuáles eran las preguntas y qué herramientas teóricas iba a utilizar para abordarlas me resultó una tarea mucho más compleja que analizar el estado de la cuestión del cual partir.

Del análisis de la bibliografía y los diálogos al interior de mi grupo de investigación y del encuentro con otros grupos afines surgió otro objetivo de este trabajo. Era necesario pensar el proceso en términos transnacionales, generar estudios comparados, tomar en cuenta los contextos regionales. Por otro lado, esta perspectiva debía ser complementada con una mirada desde lo local. Tomando en cuenta la his-

toriografía uruguaya sobre el cine, creo que lo que estaba necesitando este problema era terminar de reponer una investigación desde una historia nacional, estudiar qué significaba el concepto de “cine uruguayo” en esos momentos, hacernos las preguntas por las características particulares de esta pequeña nación.

La hipótesis general presentada se vincula con otras preguntas puntuales que organizan la argumentación y que presentan un recorrido por distintas disputas o tensiones al interior de este campo que, siempre desde un lugar en los márgenes, dejan ver las contradicciones del proceso. Por un lado, me interesa pensar las tensiones que esa dinámica autónoma de este conjunto de actores puede producir desde un espacio público en los bordes del sistema; cómo los actores individuales terminan generando instancias institucionales que no tienen correlato en otras políticas públicas pero que logran generar un movimiento que impacta en el ámbito local y regional. En relación con estas políticas sobre el cine, planteo que es necesario discutir qué se entiende por “cultura cinematográfica” y complementar esta idea con la de la “cultura por el cine”, vinculada a otros espacios de formación más diversos. Creo necesario hacer explícitos los sobreentendidos con los que abordamos el modelo cineclubista y, a partir de eso, analizar las tensiones y negociaciones que se presentan en las distintas formas de cinefilia que se ejercen dentro de este campo diverso. Hacer visibles esas distinciones nos permite discutir los usos del cine y abordar las prácticas de realización audiovisual por fuera de los mandatos hegemónicos que reconocen a los cines nacionales solo en sus instancias profesionales. Problematicar la producción *amateur* y reconocer a este cine como un corpus válido como cine nacional nos lleva a plantear los límites del modelo de producción audiovisual dentro de esta escala

de país pequeño en donde los debates sobre la práctica independiente y el reclamo de participación estatal no terminan de encontrar respuesta durante el período estudiado.

El desarrollo de estos problemas se organiza en dos partes que buscan estar integradas y que se relacionan constantemente. En la primera parte abordo las entidades dedicadas a la difusión de la cultura cinematográfica en sentido amplio. Analizo Cine Arte del Sodre y los dos principales cineclubes montevideanos presentando sus procesos de creación en los contextos precisos, sigo el itinerario de sus múltiples actividades y propongo una caracterización particular de estos espacios que conjugaban la exhibición, distribución y formación. En la segunda parte me concentro en las prácticas de realización que se gestaron en ese proceso, problematizando los sentidos que le otorgamos al concepto de *amateur*. En esos capítulos también se explora la formación de ese movimiento de realizadores, se caracterizan sus obras y se analizan las formas de producción.

La propia periodización de esta investigación fue un problema que se fue haciendo visible a medida que fui tomando contacto más estrecho con los temas por abordar. Si bien presenté este trabajo en el marco del neobatllismo, el proceso que estoy describiendo comienza un poco antes y termina algunos años más tarde. Inicío la investigación con la creación de Cine Arte a fines de 1943, momento en que ya estaba en funciones un gobierno del Partido Colorado elegido democráticamente, y concluyo en el año 1963, cuando la crisis que estalla en 1958 se agudiza y borra toda ilusión del Uruguay feliz. Si el inicio es claro a partir de una fecha precisa, el final propuesto es un poco más laxo y se presenta más como un declive o agotamiento paulatino del proceso. Para el caso del Sodre, en el año 1962 se aleja Danilo

Trelles, el fundador del Departamento de Cine Arte, y con su ausencia se marca claramente el final de una etapa que venía encontrando sus límites unos años antes. En relación con el movimiento de realizadores independientes, encuentro que el año 1963 marca un límite claro dentro del proceso debido a los balances que se generaron a partir de las producciones llevadas a cabo en 1961 y 1962 con el apoyo de la Comisión Nacional de Turismo y la producción, en 1963, de *21 días* de Idelfonso Beceiro, último intento significativo de producción independiente del grupo. El movimiento cineclubista no tuvo un cierre tan preciso, pero queda claro que desde fines de la década del 50 se estaba atravesando una crisis sostenida que, en parte, se asumía como crisis de crecimiento y que solapaba la sensación de apogeo con la de fin de ciclo. En todos los casos se presentan distintas periodizaciones internas y más complejas que por momentos se acompañan y motivan y por otros se distancian, y que serán consideradas en los tratamientos de cada problema.

### **Una mirada desde la historia del cine y aledaños**

Esta investigación se inscribe dentro del marco de la historia del cine, pensada como disciplina con ciertas particularidades pero que participa e integra todos los giros que ha tenido la *nouvelle histoire*. Esta demarcación que parece innecesaria en cualquier monografía de investigación histórica es necesario que quede explicitada en este caso, dando cuenta de la tardía tradición de trabajos que aborden la historia del cine desde estas perspectivas. Las relaciones entre el cine y la historia han generado una prolífica bibliografía y célebres referentes como Marc Ferro, pero se suelen centrar en las discusiones sobre cómo abordar investigaciones históricas sobre algún tema puntual partiendo del uso de filmes. Lo curioso es que la historia como

disciplina no ha dejado muchos ejemplos de estudios sobre la historia del cine, entendiendo por este concepto un entramado de prácticas que excede al sentido estrecho que evoca: filmes largometrajes de ficción que recorrieron circuitos comerciales de exhibición. El ejercicio de historizar esas prácticas en el campo académico terminó siendo asumido, principalmente, por el incipiente ámbito de los “estudios sobre cine”, y desde allí surgieron algunos debates y reflexiones que llegaron al desarrollo de una “nueva historia del cine” durante los años 80 y 90. Dentro de esas voces, distingo a la historiadora del cine Michèle Lagny por su aporte para sentar las bases del problema de forma clara y directa. Analizando los distintos abordajes de las investigaciones usuales sobre el tema, opinaba:

Por un lado, está la historia del cine, que se ocupa de la fenomenología del cine y de la producción cinematográfica como tal. Por otro lado, está el historiador social, que mira las películas para encontrar otras cosas además del cine: en la mayoría de los casos, variables sociales e históricas, o la tenaz mitología de un imaginario compartido, si no colectivo, que conduce a la historia a largo plazo o a la antropología. Ambas concepciones son en cierto modo restrictivas, ya que implican, respectivamente, una visión reduccionista de la llamada especificidad del cine y una ideología sociológica engañosa. (1994, p. 27, traducción propia)

Para salir de estos caminos limitados y reconociendo que la historia del cine debía abandonar su “torre de marfil”, planteaba que la historia del cine (*film history*) debía ser considerada como parte del conjunto más amplio de la historia sociocultural y el rol de los historiadores del cine como mediadores, “como una capacidad específica de



conectar el conocimiento histórico y la experiencia cinematográfica” (p. 31). Esa nueva historia, que debía pensarse de manera integrada sin llegar a ser fáctica (descriptiva) ni positiva (determinista), podía entenderse como un campo específico que “se ocupa especialmente del valor de los documentos como síntomas, que no pueden leerse si no es dentro de la red de relaciones transitorias y complejas que los vinculan entre sí” (p. 43).

En este marco, no propongo aquí hacer una historia cultural del neobatllismo a partir de fuentes fílmicas, sino estudiar problemas de la historia de la cultura durante ese período haciendo foco en un conjunto de entidades y grupos que presentaron propuestas originales que quisieron discutir el lugar que el cine ocupaba en esos contextos. Desde ese punto de vista, queda claro que, cuando hablo de cine, no me refiero a las películas ni a los circuitos que ellas recorren, sino también a las relaciones con los públicos y al lugar que ocupan en el desarrollo de identidades e imaginarios locales.

Si hago hincapié en este arraigo disciplinar es porque, por otro lado, sé cuánto me alejo de los saberes, repertorios y referencias bibliográficas de mi formación de grado. El primer desvío es compartido por la historia en general y más precisamente por la historia de la cultura o de las mentalidades. Como mantra, recordaba las palabras de Michel Vovelle que aprendimos en los primeros años de facultad: la historia es una disciplina bulfímica. Es así como, sin pedir el préstamo y casi naturalizando su uso, para pensar este problema que estaba desarrollando en el encuentro con las fuentes, me apoyé en referencias inevitables de la sociología de la cultura. En un primer momento, todas las acciones y personajes que poblaban esta historia se organizaron en relación con la idea de *campo* de Pierre Bourdieu (2003) y pasaron a ser actores

sociales en disputa. La fuerza de ese marco se fue diluyendo mientras iba avanzando en el tema y terminaron siendo las lecturas de Raymond Williams (1981) las que me ayudaron a pensar el proceso de forma dinámica e integrada. Encontré que su propuesta de pensar a los agentes colectivos organizados en formaciones e instituciones culturales me ayudaba a entender la diversidad con la que me estaba encontrando sin necesidad de encuadrar el proceso.

Pero fueron *les* historiadores del cine *les* que me guiaron en gran parte de este proceso. Junto a la lectura temprana de Lagny, fue un breve texto de Rick Altman (1996) el que me recordó que mi primer objetivo como historiadora era construir un objeto al nombrarlo. A la vez, me alertó sobre los peligros de intentar darle estabilidad a ese objeto construido o a la necesidad de buscar las continuidades e itinerarios coherentes. Asumir el cine como un objeto inestable, en parte, me hizo valorar de otra forma el panorama local durante los límites trazados porque, ante cada revisión, por momentos recaía en el chiste constante que me hacía durante el proceso. Integrar los términos cine y Uruguay parecía casi un oxímoron si situaba el sentido de ese término asociado a ciertos modos de producción y representación del cine que reconocemos como los más institucionalizados (el modo de representación institucional o MRI, a decir de Noël Burch).

La otra enseñanza de Altman fue pensar la historia del cine como un modelo de crisis, elemento que, ubicado en este período de crecimiento y continuidad, parecía todo un contrasentido. De hecho, la etapa que sucede a este conjunto estudiado se reconoce como un momento de crisis y ruptura en relación con ese momento previo. Junto con la construcción de objetos, el otro trabajo de la historia es, justamente, fijar periodizaciones, y nos pasamos los años ajustando cuándo empie-

zan o terminan las etapas, adelantando o postergando las transiciones. Siguiendo el planteo sobre la periodización propuesta, encuentro que el centro de mi trabajo se ubica en una “década larga” entre fines de los 40 e inicios de los 60 en la que se estaba debatiendo cuál era el sentido de ese objeto inestable que llamamos cine y que gozó por esos años de una variedad y su correspondiente amplitud insospechada.

El trabajo de Paulo Antonio Paranaguá (1998, 2003) me orientó en el problema de la periodización y me ayudó a definir las particularidades de estos largos cincuenta que no solo no se comportaban con la estabilidad aparente, sino que tampoco se reconocían en los modelos que ubicaban esta década del lado de una *tradición* que luego justificara posteriores quiebres modernos, como sugería alguna literatura clásica como la de Julianne Burton (1990) pensando el cine latinoamericano. La centralidad que le da Paranaguá a las audiencias del cine y a las prácticas particulares de esos encuentros con el público tuvo tanta presencia (y también centralidad) en este trabajo como el énfasis que hace sobre la predominancia de los cines documentales para los años analizados. Ante las propias características de los cines de no ficción que circularon y se produjeron en ese medio y que se mostraban inabordable en su diversidad, terminé teniendo por reacción el impulso de presentar cierto orden, y me dejé llevar por la vocación estabilizadora de David Bordwel (1997) para abordar grandes muestras que me permitieran generar clasificaciones y tendencias.

Para pensar las cualidades de la cultura cinematográfica del Uruguay, me apoyé en las lecturas de dos libros de Malte Hagener (2007, 2014), que, al analizar el panorama europeo y sus relaciones con los movimientos de vanguardias desde los 20, fueron un modelo para buscar ciertas prácticas dentro de mi propio objeto. Estas búsquedas

de procesos con los que generar diálogo me presentaron otro de los grandes problemas que atraviesan estos interrogantes y se relacionan con la escala de país y con los dilemas que me generaban los estudios comparados y las lecturas transnacionales. La investigación reciente de Hjort y Petrie (2007) sobre las *small nations* que busca caracterizar las cualidades compartidas de un grupo de naciones que comparten el tamaño, pero no otros atributos, resulta tan seductora como problemática. Si es cierto que estos casos nacionales se enfrentan a problemas similares, como la dificultad de generar una producción cinematográfica sostenida de acuerdo con la estrechez del mercado interno y los problemas para reconocer identidades nacionales en el cine de consumo cotidiano, a veces el tema de la escala no resulta un factor determinante para explicar un proceso (Tadeo Fuica, 2014, pp. 20-23). En relación con la validez de estos estudios comparados y a las perspectivas transnacionales, al abordar un objeto tan amplio y complejo (qué lejos quedé del oxímoron...), estas perspectivas fueron inevitables, pero también productivas: me permitieron ver movimientos que solo se entendían en un marco más amplio y apreciar las experiencias compartidas. También me ayudaron a pensar las particularidades locales, esa tensión con la excepcionalidad a la que el caso uruguayo insiste en apelar y a la que a veces cedemos (nos cuesta escapar de la idea de que “como el Uruguay no hay”).

Es por estas razones por las que esta investigación, sin dejar de lado la mirada fuera de fronteras, se posiciona dentro de la historia nacional (luego diré en reiteradas ocasiones que es principalmente montevideana, pero ahora permítaseme el afán totalizador) y asume la intención de reponer muchas historias ausentes. Como planteaba Pablo Piedras en el posfacio de *Uruguay se filma. Prácticas documenta-*

les 1920-1920 —la primera publicación colectiva de GEStA— frente a la eclosión de perspectivas transnacionales: “En el caso de países cuyas tradiciones cinematográficas [...] son auténticos objetos por construir, la necesidad de historias nacionales que organicen una filmografía dispersa, y en ocasiones diezmada por múltiples causas, resulta imperiosa” (2018, p. 225). Este recorrido de posicionamientos y referencias no busca ser exhaustivo y no agota el marco teórico con el que abordé esta investigación. Solo busco anticipar algunas de las perspectivas y líneas que luego presentaré en diálogo con los objetos precisos. Antes que un *a priori*, encontré más pertinente dejar estas discusiones conviviendo con las descripciones en el cuerpo del trabajo.

El itinerario bibliográfico que aborda el objeto “cine uruguayo” ha sido recorrido en recientes tesis de doctorado que reponen las producciones más significativas en un arco que va desde las crónicas y memorias de actores involucrados en el proceso hasta los trabajos realizados dentro de ámbitos académicos. Es interesante pensar cómo el crecimiento del campo académico y la institucionalización de estos estudios terminaron por generar una sólida red de colaboración y construcción colectiva. Este trabajo ha sido posible por ese proceso previo que suele recorrerse en los frondosos estados de la cuestión que anteceden el desarrollo de la investigación. En este caso, solo me interesa mencionar un conjunto de trabajos y espacios de intercambio organizados en dos áreas: la producción de tesis doctorales y el desarrollo de grupos de investigación y espacios de colaboración con un importante perfil internacional.

Del conjunto de tesis que abordaron el objeto “cine uruguayo” en sus múltiples aristas, quiero destacar el aporte muy significativo de las investigaciones de Cecilia Lacruz, Germán Silveira, Beatriz Tadeo

Fuica, Isabel Wschebor y Julieta Keldjian. Por fuera de la filiación local, quisiera mencionar otros trabajos que han tenido una presencia significativa en estas páginas: las tesis de Ana Broitman y los libros derivados de sus tesis de Paola Margullis y Javier Campo; todo el trabajo de Fausto Correa Jr. que ha sido central para pensar los vínculos regionales de este proceso; otros trabajos referentes desde Brasil, como el de Fabián Núñez, Lila Foster, Isabel Melo y Rafael Zanatto. Detallaré todos estos aportes en el cuerpo de la investigación.

A este diálogo entre tesis se le sumó el intercambio con distintos grupos de estudio y líneas de investigación. El primer grupo al que me interesa referirme es el Grupo de Estudios Audiovisuales (GEStA), el primer espacio dedicado especialmente a los estudios sobre cine y audiovisual en Uruguay. Junto con esta filiación central, luego hubo otros encuentros muy significativos con los grupos que vienen trabajando los problemas de la circulación y el consumo de cine y que registran algunos giros contemporáneos en estos estudios. La primera mención es al grupo organizado en torno a los *film festival studies* que se formó a partir del intercambio de investigadores e instituciones principalmente europeas a raíz del trabajo pionero de Marijke de Valck y de Dina Iordanova. Otro proyecto muy importante para este giro es el Grupo Historia de los Públicos del Cine Clásico en Argentina (UBA-PICT) que coordinó Clara Kriger y que ha organizado el seminario internacional virtual “Los públicos de cine clásico: casos, métodos y reflexiones teóricas”. Aquí me interesa agregar la investigación de Rielle Navitski (2018) sobre el cineclubismo en América Latina y su proyecto de base de datos para la región, que también participa de estos espacios de encuentro. Finalmente, quiero hacer referencia al prolífico campo que se ha abierto en relación con el cine *amateur* y en especial a los trabajos de Charles Tep-

perman. En la segunda parte del libro hago una presentación extensa de este problema, pero quería destacar aquí la actividad prolífica que tiene esa línea y la eclosión de publicaciones recientes sobre el tema en libros colectivos y dosieres de revistas, dando cuenta de esa cualidad colaborativa a la que estoy haciendo referencia.

La necesidad de establecer los aportes, el marco teórico y la metodología precisa —y descansar en el hecho de haber realizado una investigación exhaustiva que me permitió presentar modestas estadísticas y fundamentar lo dicho con una documentación profusa— se vincula con el reconocimiento de que estoy construyendo un objeto con palabras y que ese objeto cobra entidad solo en mis palabras, que atribuyen sentidos y quieren volver inteligible un conjunto indeterminado. Como parte de una generación que se formó en los reparos frente a la creencia en la transparencia del objeto que nos planteó Jacques Rancière (1993), me permito en esta historia que también es relato distender en la ironía, dejar interrogaciones abiertas y huellas de mis sorpresas, de mis enojos, frustraciones y avances a lo largo del proceso.

### **El Uruguay neobatllista y la investigación sobre el período**

En el caso del marco histórico del proceso, también preferí desarrollar los distintos aspectos integrados a los problemas puntuales que estaba abordando en cada parte. En la primera parte y asociado al armado de una entidad pública, desarrollo algunas características de las líneas político-ideológicas de los gobiernos de Luis Batlle Berres (en la presidencia y en los colegiados) y presento un panorama más sociocultural para pensar al movimiento cineclubista en ese marco; en la segunda parte, doy cuenta de algunos elementos económicos

necesarios para contextualizar las prácticas audiovisuales y también trato el tema de la crisis del 58 y el cambio político.

La bibliografía utilizada para referirme a este tema recurre, principalmente, a textos generales sobre historia del Uruguay, como el capítulo de Esther Ruiz (2007) en la *Historia del Uruguay en el siglo XX (1890-2005)* o el clásico *Crisis política y recuperación económica, 1930-1958*, de Nahum *et al.* (1987). También fue muy valiosa la lectura de *El Uruguay Neo-Batllista, 1946-1958*, de Germán D'Elía (1982), otro texto tradicional sobre el período, y un artículo de Pablo Ferreira Rodríguez (2012) sobre la reforma política y la crisis social en los inicios de los 50. Dentro de la bibliografía específica que se vincule con mi objeto de estudio durante los años 40 y 50, me resultó llamativa la escasez de investigaciones en relación con otros períodos de la historia local. De los pocos trabajos que he encontrado dentro y fuera del campo de la historia como disciplina, he trabajado con el libro de Ximena Espeche (2016) sobre los intelectuales de mediados del siglo XX y sus posiciones sobre América Latina, con las investigaciones de Inés de Torres sobre el Sodre (2013 y 2015) y con el trabajo de María José Bolaña (2017) sobre el desarrollo de los cantegriles que acompañaron la crisis de fin de década.

La identificación de estos años como un período preciso que propongo en estas páginas acompaña una revisión más general sobre la década de los 50 que se viene llevando a cabo dentro del ámbito académico. Me interesa especialmente destacar el valioso dossier “Muchos cincuentas: procesos, temporalidades y conexiones globales en América Latina”, que editaron Ximena Espeche, Adriana Petra y Martín Ribadero en 2022, porque inician una propuesta fundacional para los estudios latinoamericanos que permiten entender esta década a partir de su propia especificidad, en una perspectiva que “plantea a esta



década como algo más que una mera antesala de los muy abordados años sesenta” (p. 9). En sintonía con lo que aquí se señala, los autores detallan sus particularidades:

Estamos en presencia de sociedades más interconectadas, integradas, pero también excluyentes bajo los problemas del desarrollo y la modernidad/modernización y, al mismo tiempo, inicialmente sujetas a un proceso de reconversión de pautas culturales de consumo, de vínculos familiares, afectivos y representacionales, de emergencia de nuevos actores (mujeres, jóvenes) y formas de habitar que constituyeron lo que Eric Hobsbawm (1996) llamó una revolución social y cultural, durante la larga ola de los “años dorados” del capitalismo occidental. (p. 10)

Otros aspectos historiográficos de este proceso fueron discutidos en un encuentro organizado por el Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre el Pasado Reciente (GEIPAR-CSIC-UDELAR), que me brindó un marco a partir del cual discutir mi proyecto de tesis desde la historia de la cultura uruguaya del período y entrar en contacto con las dificultades que planteaba la bibliografía y las escasas referencias con trabajos con los que generar diálogo. De ese intercambio y a partir de las sugerencias de Aldo Marchesi, surgió también un repertorio de lecturas vinculadas a la tradición del ensayo en Uruguay y a su importancia en la configuración de la generación crítica y la emergencia de muchas voces indispensables para la construcción del relato sobre el cine local y la cultura cinematográfica. La centralidad de la generación crítica o generación del 45, así como la importancia del semanario *Marcha* asociado a muchas de esas figuras, sí ha sido abordado por la bibliografía académica.

Como síntesis de este tema, encuentro pertinentes las palabras de Espeche, que plantean las tensiones en las que esa generación pensaba el proceso:

Muchos de quienes escribieron en el semanario pusieron al Uruguay, a su cultura, su política, su historia y su día a día en el foco de una mira que apuntó contra la creencia en la “Suiza de América”. Es decir, la idea de que era un lugar excepcional en una región subdesarrollada, y todo eso gracias al peso que había tenido el batllismo: el “sistema” que, a principios del siglo XX, habría llevado al país a condiciones que se prefiguraron como armónicas y de larga vida consignadas en una síntesis un poco exagerada como un país cosmopolita, de “clases medias”, socialmente calmo y económicamente estable. (2015, pp. 194-195)

Muchas de las voces centrales que recorren las siguientes páginas forman parte de esa generación crítica, en las distintas posiciones y etapas en las que la organiza Ángel Rama (1972) en su famoso libro en el que describe esa época cultural y en el que encuentra un punto de inflexión en el año 55, volviendo todavía más compleja mi propuesta de una larga década del 50. Hugo Alfaro, Emir Rodríguez Monegal, Homero Alsina Thevenet, Danilo Trelles y José Carlos Álvarez, todos ellos citados por Rama como integrantes de la primera promoción de esta generación, no solo fueron los principales motores de los primeros relatos y conceptos para pensar este proceso, sino que tuvieron un rol destacado en el armado más institucional de este proceso. Si vamos a caracterizar a este período por su filiación con el neobatllismo, también es indispensable pensarlo como parte de este legado crítico.

\*\*\*

Como he planteado páginas atrás, esta investigación se realizó principalmente a partir del análisis de un conjunto muy amplio de piezas documentales y fílmicas. Junto con estos materiales también he trabajado con distintos testimonios orales, algunos registrados por mí y otros que forman parte de proyectos generales llevados a cabo hace ya treinta años. Sin embargo, en este recorrido quisiera comenzar con la descripción de otro conjunto de materiales que se han venido publicando a lo largo de estos setenta años y que recogen las voces de los actores involucrados y primeros cronistas de estos procesos. Me refiero a las memorias o textos de quienes describen un proceso conocido por haber sido partícipes de él y a las diversas historias del cine que se han llevado a cabo desde la crítica de cine o por parte de los mismos protagonistas como formas de *historias endógenas*. Lejos de interesarme por establecer reparos a estos relatos, encuentro que son indispensables para entender cómo fue reconocida y reproducida una cierta idea del cine. Al incurrir en una serie de omisiones, distinciones y recreaciones, estos actores terminaron siendo figuras centrales en la construcción del propio proceso que estaban narrando.

Los principales libros con tintes autobiográficos que he utilizado son los relatos de Eugenio Hintz sobre Cine Club del Uruguay (1998) y el de Jaime Costa y Carlos Scavino sobre Cine Universitario (2009). A estos textos les sumo, en el mismo tono, el libro de Álvaro Sanjurjo (1994) y el de Mario Raimondo (2010). En relación con los realizadores cinematográficos, consulté la biografía de Ferruccio Musitelli (2012) y la entrevista de Héctor Concari a Mario Handler (2012). Dentro de las narrativas que pensaron el proceso distingo, especialmente, los tempranos textos escritos por José Carlos Álvarez (1957, 1965), porque tu-

vieron un papel destacado en los siguientes intentos de síntesis de una historia general del cine en el país. Muchos de los datos que presentó Hugo Alfaro en *Ver para querer* (1970) tienen esa procedencia, por ejemplo. Posteriores intentos de sistematizar la información no solo siguen líneas similares, sino que reiteran los mismos errores de datación, como encontramos en uno de los más significativos textos sobre cine uruguayo, *La historia no oficial del cine uruguayo*, escrito por Manuel Martínez Carril y Guillermo Zapiola en 2002. El propio Martínez Carril esbozó amargas quejas por la informalidad con la que se realizaron algunos balances generales, y en los mismos cuestionamientos vuelve a seguir la línea establecida por Álvarez.<sup>2</sup> Ese relato original también se reitera en otros ejercicios más oficiales, como el folleto sobre *Cine y Medio Audiovisuales* que encargó la Comisión del Bicentenario y que consigna que la mayoría de la información hasta los 60 proviene de los textos de Álvarez (Oxandabarat, 2013, p. 6).

Incluyo en este listado dos libros que tienen características distintas a esos materiales y que se basaron en trabajos de investigación con diversos materiales de archivo, pero que no participan de las escrituras académicas que dejan consignadas las fuentes y procedencias de los datos obtenidos y están escritos como crónicas o informes. Me refiero al meticuloso y valiosísimo trabajo de Osvaldo Saratsola (2005) sobre el circuito de salas de cine en Uruguay y al libro de José María Domínguez sobre la historia de la Cinemateca Uruguaya (2013).

---

<sup>2</sup>La nota en cuestión es “Total irresponsabilidad”, publicada en el número de diciembre de 1981 de *Cinemateca Revista*, en la que cuestiona el capítulo uruguayo de *Les cinemas de l’Amerique Latine*, escrito por Daniel Larrosa Vecchio, por toda la información errónea.

### *Las fuentes documentales*

Con la intención de revisar las ideas previas y sobreentendidos (y malentendidos) sobre el cine nacional, comencé a buscar información en archivos y centros de documentación. De esa búsqueda surgió un vasto material documental en el Centro de Documentación de la Cinemateca Uruguay, en archivo de la ANIP (Sodre) y la biblioteca de la ENERC. El detalle de este archivo que se incluye en la bibliografía me permitió trabajar con programaciones completas, listados de los archivos fílmicos, publicaciones de las entidades, correspondencias, documentos oficiales y documentos de trabajo personales. A toda esta información es necesario agregar todo el archivo de prensa consignado en las referencias bibliográficas. El tratamiento de muchos de estos materiales fue parte de proyectos de colaboración entre GESTA y los centros de documentación y se procedió a la digitalización de estos.<sup>3</sup>

Poder tener acceso a esta información tan amplia, en parte, modeló el carácter de esta investigación, y creo que le da su entidad y su aporte principal al problema. Si bien en la investigación comentaré el tema con más extensión, en este caso me interesa resaltar una cualidad particular de este archivo que tuvo muchas implicancias metodológicas. Por ejemplo, de la revisión detallada de estos documentos surgió el dato de que las entidades cineclubistas no imprimían programas de mano de todas sus exhibiciones, sino que esos materiales se reservaban a una parte de la programación. El poder contar con los boletines y los noticieros no solo me permitió encontrar textos editoriales y agregados de corte más programáticos en los que las comisio-

---

<sup>3</sup>Algunas publicaciones (por ejemplo, el semanario *Marcha*) están disponibles en el portal Anáforas (FIC-UDELAR): <https://anaforas.fic.edu.uy/jspsui/>

nes directivas posicionaban sus actividades y objetivos, sino que hizo notoria una diversidad en la programación que solía quedar por fuera de los relatos que hacían alusión a los filmes más canónicos. Contar con un número importante de programas de Cine Arte me permitió cotejar la información con los balances, pero principalmente notar con qué asiduidad se repetían las programaciones. Por otro lado, acceder a las series enteras de información me permitió armar planillas de cálculos con las que cuantificarla y acceder a una valoración comparativa a lo largo del período más precisa.

Todo este acervo documental me permitió estudiar las voces oficiales con más detalle y complejidad y también me mostró la presencia de ciertos conflictos entre las comisiones directivas y el conjunto de los afiliados a los que se dirigían. En definitiva, me enfrentó con un panorama diverso e inestable que me obligó a redefinir las preguntas y las primeras hipótesis con las que me acerqué a este objeto. Concluyo volviendo a presentar este trabajo en cierto marco metodológico en el que es indispensable insistir en la propia definición del objeto *cine* que estoy estudiando. El propio concepto de *film history*, que parece sesgar su estudio a la *historia de los filmes*, es algo engañoso porque restringe el cine a las películas. El tratamiento de las cintas cinematográficas no está ausente de este trabajo, así como una aproximación desde el análisis textual cuando el objeto lo requiere, pero, en términos generales, puedo hacer mías las palabras de David Wood (2018) para su estudio del cine silente:

Es decir, si las condiciones para investigar el cine mudo mexicano eran precarias [...] se requería un método antitextual que reconocca que la historia del cine debe dar cuenta no solo de la propia película en sí, sino de toda una red de operaciones, que a su vez,

pueden revelarse mediante el estudio de materiales impresos, documentos de archivo y otras fuentes secundarias. (p. 22)

### ***Las fuentes fílmicas***

En el capítulo 2 de la parte 2 haré una descripción precisa de todo el patrimonio audiovisual que surgió de la comparación de listados previos y la complementación con otros materiales. En estas páginas solo voy a hacer un comentario general y una problematización sobre el uso de estas fuentes, pero, antes de comenzar con esta descripción, quería comentar que, al iniciar esta investigación, el uso de las fuentes fílmicas se presentaba no solo lateral, sino poco trascendente. Daba por sentada la escasez de este acervo, tanto en números totales como en materiales que hayan resistido el paso del tiempo. El cambio en la valoración de ese patrimonio surgió a partir del trabajo estrecho e interdisciplinario con las investigadoras del LAPA y el contacto más directo con el problema de los archivos locales. También resultaron indispensables los listados de filmes existentes, entre los que destaco el trabajo de Margarita Pastor Legnani y Rosario Vico de Pena (1973) y el de Jorge Rufinelli (2015). De ese análisis identifiqué 336 títulos reunidos para el período estudiado (1948-1963) y logré ubicar copias existentes de 115 obras. Con esa información, armé una base en la que se consigan los títulos de los que conozco acceso a copia digital o magnética (89 filmes) y a partir de allí realicé una valoración de 42 filmes que he logrado visionar.

Más allá de poder identificar versiones digitales o de cinta magnética que favorezcan el visionado de las obras, uno de los principales problemas de este corpus es que todavía hoy no logra concitar el interés público. Son piezas a las que se les ha dado escaso valor patri-

monial, es decir, son piezas que apenas se han patrimonializado, a las que cuesta poner en valor. Todavía este pasado audiovisual es más valioso como registro de lugares y acontecimientos que como pieza en sí misma. Si bien se firmó un acuerdo entre los principales archivos del país (Cinemateca Uruguay, ANIP-Sodre, LAPA/AGU, UCU), el ICAU y la Udelar para armar una Mesa Interinstitucional de Patrimonio Audiovisual con el objeto de promover acciones coordinadas para la identificación, preservación y digitalización del patrimonio audiovisual local,<sup>4</sup> fue poco lo que logró hacerse y solo se llevaron a cabo algunas acciones relacionadas con el Plan Nitrato. En estos momentos se encuentran en desarrollo distintas iniciativas que cuentan con escasos fondos y falta de coordinación. Sabemos que una gran parte de las películas, tanto en soporte nitrato como en soporte plástico, están en serio riesgo de volverse invisibles para siempre.

Esta pérdida material es muy significativa, más allá de que contemos con alguna versión transferida. Como explica Karan Sheldon en su artículo sobre los archivos filmicos, es importante volver a los rollos porque es en esa materialidad de donde podemos obtener información, ver si un filme es reversible, si tiene marcas que evidencien procesos u otra información para entender el proceso de montaje o de exhibición (2020, p. 147). La situación precaria que encontramos en los archivos locales vuelve muy complejo el proyecto de valorar el conjunto. Tenemos acceso a un segmento escaso de este cine diverso, por lo que se impone cierta cautela a la hora de analizarlo.

---

<sup>4</sup>El convenio se puede consultar en la web del ICAU: <https://icauc.mec.gub.uy/innova-portal/file/3381/1/convenio-patrimonio-con-firmas-1.pdf>



### ***Los testimonios***

En contraste con los profusos materiales consultados, he realizado muy pocas entrevistas. Esto se debe, por un lado, a la edad de las personas involucradas. Muy pocas vivían al inicio de esta investigación, y fueron muchas las personas que murieron durante el proceso. Estoy hablando de personas que habían nacido en la década del 20, en su mayoría. Más allá de ese dato, debo reconocer que todas las experiencias con entrevistas tuvieron sus aristas problemáticas. El primer problema al que me enfrenté fue que gran parte de mis conversaciones con “Fucho” Musitelli, figura que para mí fue muy significativa, no solo por el vínculo afectivo involucrado sino porque fue un disparador muy importante en mi interés sobre el tema, se habían producido en un contexto informal y, cuando quise hacer entrevistas más regladas, resultaron fallidas, llenas de sobreentendidos, omisiones y reiteraciones que no coincidían con las primeras versiones escuchadas. No había forma de que repitiera lo que yo había creído escuchar y eso me enfrentó con un problema metodológico que luego se reiteró en otra entrevista importante a Jorge Ángel Arteaga, que había trabajado junto a Danilo Trelles en el Sodre. Tenía claro que no era un problema de los entrevistados, sino de la propia concepción de la entrevista que había previsto. Yo quería sus voces como testigos o protagonistas de los hechos que a mí me interesaban y ellos querían contarme las cosas que habían vivido sin ese recorte preciso y con una valoración muy distinta de sus propios itinerarios biográficos. A pesar de la escasa información contrastable que pude obtener por estos medios y que generaron recaudos a la hora de utilizar sus testimonios como fuentes, todos esos encuentros me aportaron algo mucho más valioso e indeterminado que los datos precisos. Había en esas voces algo del

clima de época que también era necesario reponer de alguna manera para abordar esa masa documental tan amplia.

La última entrevista que le realicé a Henrio Martínez —un técnico de cine que era el hijo de un importante distribuidor— tuvo un carácter distinto, pero esa vez el cambio estuvo en mi preparación previa. Unos meses antes de abordar la entrevista, había realizado un curso de Alessandro Portelli en el que quedó planteado parte del problema:

[...] la historia oral no es un testimonio de los hechos, sino una “construcción” hecha de palabras por parte los investigadores y también de los narradores o “testimonios”: los unos y otros se esfuerzan, por medio del lenguaje, en darle forma y significado a la experiencia y el recuerdo. (2016, p. 357)

Más que ir armada con un conjunto de preguntas por resolver, era necesario abordar la charla no como si los entrevistados fueran un objeto de mi investigación, sino sujetos, y saber escuchar lo que tenían que decirme más que esperar que me dijeran lo que yo quería escuchar. Desde esa perspectiva volví a abordar las entrevistas realizadas por José Pedro Charlo durante fines del 90 y comienzos del 91 por un encargo de la Cinemateca Uruguaya, que organizó un proyecto de rescate de testimonios de los realizadores de cine nacional que se habían desempeñado en el período estudiado.<sup>5</sup> Allí estaban presentes

---

<sup>5</sup>La información sobre estas entrevistas surgió de una charla con José Pedro Charlo en el marco del proceso de digitalización de más de diez horas de materiales que se encontraron en videocintas en formato VHS y SVHS realizados en un convenio entre GESTA y Universidad ORT. Las entrevistas habían sido previamente transcritas y sus copias digitalizadas dentro de un convenio GESTA / Cinemateca Uruguaya. Las personas entrevistadas formaron parte del entramado que participó de las asociaciones cineclubistas, los concursos de cine, las empresas de servicios, las prácticas más profesionales y los

las voces de muchos actores protagonistas que tuvieron un rol central en el proceso que describo en la segunda parte del libro. Me interesaban estas fuentes no por los datos que me podían aportar, sino por el significado de los acontecimientos que estaban narrando. Mis primeros reparos habían surgido de los constantes errores de datación o de nombres que aparecían en los relatos, pero, siguiendo a Portelli, entendí que no estaba en juego la credibilidad de las palabras, sino que esa credibilidad era *diferente* (2016, p. 24). Lo valioso de esas palabras era, justamente, la distancia con los hechos, las relecturas que proponían y cómo intentaban darle sentido a la experiencia vivida.

Con este arraigo en las fuentes, propio de la nueva historia del cine, no busco un “rigor científico” ni un apego a los datos, sino una búsqueda que interpele otros relatos posibles y abra la posibilidad de construir, si se quiere, nuevas “mitologías” más acordes a nuestros reclamos contemporáneos, pero que ahora asuman un conocimiento situado que mire el proceso desde una perspectiva que reconozca la dimensión, siempre “política”, de la investigación. Si toda historia es historia contemporánea, ya es hora de que encontremos nuevos problemas y nuevas respuestas en diálogo con un proyecto de futuro. Cierro esta introducción con unas palabras de Michele Lagny que encuentro especialmente adecuadas, haciendo la salvedad de que, cuando ella habla de “las películas”, yo las reemplazo, en este caso, por el concepto de cine del que vengo hablando:

---

vínculos con la crítica. En el catálogo del CDC de Cinemateca Uruguaya están reunidas con el nombre de “Investigación sobre las fuentes documentales del cine uruguayo” ([http://www.biblioci.org/Catalogo\\_colectivo.html](http://www.biblioci.org/Catalogo_colectivo.html)). De aquí en más, voy a referirme a ellas como “las entrevistas de Cinemateca”.

No se trata de una vuelta al fetichismo del documento, sino de la negativa a aceptar una referencia epistemológica determinante, y de la reivindicación del derecho a una investigación vacilante y tentativa, por supuesto, pero segura al menos de una cosa: la necesidad de establecer un cruce entre diferentes enfoques, tratando de evaluar sus supuestos, sus posibilidades y sus límites, para construir (a partir de las coincidencias, o a veces de las discrepancias) las relaciones ocasionales, a menudo problemáticas y fragmentarias, que las películas (como obras individuales y como “series”) tienen con la estética, los condicionantes económicos, los mecanismos sociales y la condición cultural. (1994, p. 43, traducción propia)

**El movimiento cineclubista  
y la cultura cinematográfica**

**| CAPÍTULO 1 |**

**La piedra en el charco.  
El Departamento de Cine Arte del Sodre**

Esta es la función de “piedra en el charco” que compete a Cine Arte. Dejar en cada espectador un espasmo de inquietud más o menos intenso, más o menos consciente según el alcance de cada cual, pero legítimo y valedero en todos los casos por las resonancias que despierta en cada sensibilidad. (Hugo Alfaro, *Cine Radio Actualidad*, 26/3/1944)

Alfaro presentaba esta nueva iniciativa esperando que se produjera una onda expansiva; con la expectativa de que se iniciara una nueva etapa destinada a un público joven, que quería inquietarse y vivir experiencias sensibles que no se encontraban en las salas de cine comercial. Era necesario fundar otro tipo de instituciones. Cine Arte del Sodre, desde sus inicios, se presentó como una institución similar a los cineclubes y cinematecas europeas, generando un espacio que se distinguía de los circuitos de exhibición comercial. Ante terceros se presentaba como un análogo a los cineclubes tradicionales, ya que compartía sus propósitos principales por difundir el cine que quedaba

por fuera del circuito comercial y disponer de un archivo propio para su exhibición. Esta novel entidad, que fue el primer archivo uruguayo en participar de la Federación Internacional de Archivos de Filmes (FIAF), se presentaba en la nota de solicitud de incorporación como “una organización similar a los Cine Clubes europeos”.<sup>6</sup>

El Departamento de Cine Arte del Sodre creado por Danilo Trelles a fines de 1943 fue una entidad compleja y paradójica que requiere el desarrollo de un contexto que ayude a legitimar el rol que le otorgo en este estudio. Para comprender el proceso de consolidación del cineclubismo montevideano de los años 50, es indispensable comenzar con la presentación de esta entidad. El nombre del Departamento, que aparece como referencia obligada en una parte significativa de la bibliografía académica que trabaja sobre el cine latinoamericano de la década de los 50 y 60 y al que se refieren numerosos realizadores en sus relatos testimoniales, apenas es mencionado en algunos de los balances del período o en los *raccontos* de algunos de los protagonistas centrales del ámbito cinematográfico local (Martínez Carril y Zapiola, 2002).

El Departamento de Cine Arte compartía algunos de los lineamientos generales del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica que lo acogió. En la constitución del Departamento se establecía la misión de difundir a un público amplio el análogo de la “música culta” que se trasmitía por sus radios del Sodre y se ejecutaba en su sala

---

“[...] une organisation similaire aux Cine - Clubs Européens”. El Sodre entra oficialmente como miembro de la FIAF por resolución aprobada el 15/9/48 durante el Congreso de Copenhague (19480930 (3706) – Correspondance de Jerzy Toeplitz a Danilo Trelles Cine Arte Sodre (194700;¿¿(3723) – Sodre Cine-Arte en francés, p. 1).

Auditorio.<sup>7</sup> En las primeras programaciones de ciclos, se observa ese recorte legitimado en la “alta cultura”, con vasta presencia de las vanguardias, retrospectivas y ciclos monográficos que eran acompañados por textos con una clara vocación de formación de públicos.

En la Memoria institucional del año 1963 se establece que Cine Arte fue creado a partir de una resolución de la comisión directiva (Sodre, 1963, p. 195). Tanto en la Memoria como en otro sumario administrativo consultado se incluye un reglamento interno que aclara que el Departamento tendrá entre sus funciones primordiales “la de documentar y estudiar el nacimiento, progreso y evolución del arte cinematográfico, arte múltiple de nuestros tiempos, en todas sus manifestaciones” (Sodre, 1963, pp. 195-230). No he encontrado versiones anteriores de este reglamento en los archivos del Sodre, pero es probable que este se haya establecido en 1944.<sup>8</sup> Al menos muchas de las primeras acciones de la entidad parecen haberse guiado por ese documento. Esta laguna en el archivo oficial es significativa porque nos deja sin una pieza importante para tratar de reconstruir el camino que hizo el detallado texto del reglamento que no tuvo su origen en el fundador del Departamento, Danilo Trelles, sino que reproducía con palabras casi textuales el folleto que acompañó la fundación del Primer Museo Cinematográfico Argentino, entidad

---

<sup>7</sup>El Sodre es un ente público fundado en diciembre de 1929 que tuvo como referentes a los grandes modelos de *broadcasting* —el norteamericano y el inglés—, con la particularidad de atender desde temprano tanto a la difusión de materiales como a la producción de contenidos: junto con sus emisoras radiales, tempranamente fundó diversas orquestas y cuerpos de baile (de Torres, 2015).

<sup>8</sup>En el Sumario Interno ya trabajado aparece la fecha de 1944 escrita a mano sobre el reglamento (Sodre, 1961, folio N.º 400028).

creada por Manuel Peña Rodríguez con el acervo de su colección privada en 1941 (Peña, 2008, p. 30 y apéndice).<sup>9</sup>

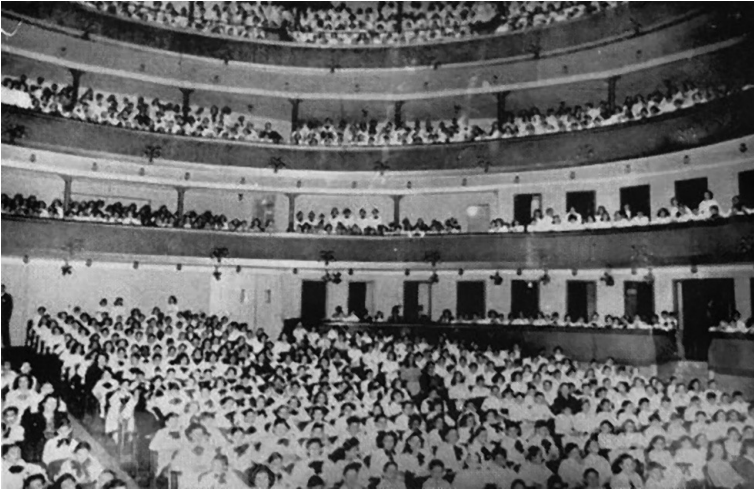
Lo particular dentro del itinerario que en pocos años recorrió el Departamento de Trelles fue que terminó asumiendo el legado de Peña Rodríguez y, en parte, cumpliendo los propósitos que emulaba, pero de forma más exitosa. Ese reglamento que copió y adaptó del museo argentino sentó las bases de este espacio particular que oficiaba como un cineclub con espíritu democrático y vocación de público ampliado y como cineteca oficial. Varios ejes centrales por los que llevó su labor Cine Arte siguieron esas líneas marcadas por Peña Rodríguez, como la preocupación por fundar una cineteca con todos los materiales que se pudieran rescatar. También allí encontraron su origen las tempranas alianzas con los sectores de la educación formal, la expansión por todo el territorio nacional o los proyectos de apoyo a la realización. De este vínculo tan fructífero encuentro especialmente significativo el hecho de que esas propuestas que rescataba del folleto del museo también fueron las que marcaron una línea de continuidad con el propio modelo del Sodre en su conjunto.

De estos postulados iniciales destaco especialmente el afán democrático de Cine Arte, haciendo fuerte hincapié en la llegada “masiva” de sus proyecciones y de los considerables esfuerzos para salir del entorno montevideano. Con este presupuesto formativo se organizaron retrospectivas y ciclos dedicados a distintas cinematografías nacionales, poniendo énfasis en mostrar todo el cine que el circuito comercial dejaba de lado y que antes había sido solo consumo de círculos elitistas.

---

<sup>9</sup>Así comienza el folleto: “Sus fines: Créase el Primer Museo Cinematográfico Argentino, para la función primordial de documentar y estudiar el nacimiento, progreso y evolución del cinematógrafo, arte múltiple de nuestros tiempos, en todas sus manifestaciones” (Peña, 2008, p. 69).





**Fotografía 1.** Función para escolares. Fuente: Portal Anáforas sobre Danilo Trelles.

Durante esos primeros años, Cine Arte realizó, junto con las exhibiciones abiertas en la sala Auditorio, proyecciones en coordinación con el sistema educativo, giras por todo el país y montajes de muestras particulares con la clara intención de ampliar la cantidad de gente que se podía acercar a ese cine valorado por la institución para formar un nuevo público que quisiera tomar contacto con un circuito alternativo al del cine comercial. Y es precisamente de esa misión de la que hablan con más orgullo los textos institucionales buscando legitimidad: se logró finalmente formar un nuevo público, “integrado fundamentalmente por sectores de las juventudes estudiantiles, intelectuales, profesores, empleados, etc.” (Sodre, 1963, p. 198), que desbordaba las salas de toda la república. De estos “éxitos” también dan cuenta los propios números institucionales y varios testimonios orales que le dan color a

las largas horas de cola para conseguir entradas a la sala Auditorio.<sup>10</sup> Matizando el entusiasmo, se puede reconocer que, si bien no llegaba a conformarse un público masivo y el recorte de clase social y el perfil urbano era evidente, sí se llegó a contar con un público constante y entusiasta que participó de estas ceremonias con fervor de creyente y que conformó la leyenda de la famosa cultura cinematográfica uruguaya a la que me referiré en los siguientes capítulos.

Todo este entramado de participaciones e intentos de establecer distintas políticas culturales en el ámbito estatal estuvo atravesado por el proceso político que se vivió en el Uruguay desde la década del 20. No es el objeto de esta investigación abordar el itinerario preciso que recorren estos procesos. Considero también que es complejo y poco acertado intentar hacer una correlación directa entre el proceso político del país y las características de las iniciativas que fueron implementando estas instituciones que se manejaron con cierto margen de autonomía. A pesar de estos reparos, es igualmente pertinente notar algunas líneas concordantes cuando estas se hacen notoriamente discernibles.

La creación de Cine Arte coincide con el fin de la transición del retorno batllista con la presidencia del Dr. Juan José de Amézaga (1943-1947), dando continuidad a un ciclo expansivo en la economía y al fin del proceso represivo de los sectores populares (D'Elía, 1982, pp. 22-26; Nahum *et al.*, 1987). Lejos de querer establecer filiaciones directas, es necesario resaltar alguna continuidad de intereses entre el ideario del presidente Luis Batlle Berres —expresado en discursos y editoriales de prensa— y algunas de las características generales de las actividades del Departamento. Dentro de esas ideas se destaca la referencia

---

<sup>10</sup>Conversaciones personales con Jorge Ángel Arteaga y Feruccio Musitelli.

al clima de paz, libertad y justicia que se vivía en el “oasis” uruguayo y la apelación constante a la democracia ampliada e inclusiva hacia las “masas” y al “pueblo”.

Resulta muy complejo valorar el éxito de las políticas de Cine Arte, ya que contamos con materiales que festejan con tonos autocelebratorios la magnitud de esta llegada a un público masivo (Amieva, 2022). La prensa y los testimonios confirman la gran cantidad de espectadores en su sala montevideana y la importancia de las actividades que se generaron pensando en la formación de un nuevo público más cercano a un encuadramiento cinéfilo. El recorrido por algunas de las actividades del Departamento permite delinear el perfil de una entidad que, si bien se mantuvo en los márgenes de la estructura del Estado, logró llevar a cabo un funcionamiento consolidado. En consonancia con el carácter marginal de esta entidad, encontramos que el perfil particular que desarrolló Cine Arte se debe a un único responsable. Cine Arte se constituyó alrededor de la figura de Danilo Trelles, su director desde 1944 hasta comienzos de los años 60 (no he podido consignar precisamente la fecha de su desafectación del Departamento, probablemente a fines del año 1962 o comienzos de 1963). Hasta la llegada de Jorge Ángel Arteaga en el año 1954 (comunicación personal), todo el desempeño de las múltiples actividades estuvo a su cargo con la asistencia de una secretaria y uno o dos proyectoristas.

La presencia de Trelles en la bibliografía es escasa y su figura es un tanto elusiva. Luego de su alejamiento de Montevideo en la década de los 60, su figura perdió protagonismo local y solo volvemos a encontrar pocas voces públicas que hacen referencia a él a raíz de su muerte en 1999 (Rocha, 1999). Las informaciones que se entretajan en los relatos orales parecen salidas de historias de aventuras y cuesta asumirlas

como fuentes confiables. En años recientes, el proyecto de Autores Uruguayos de la FIC (Udelar) puso a disposición en el portal Anáforas<sup>11</sup> una serie de documentos que nos permiten conocer más sobre su itinerario. Danilo Trelles nació en la ciudad de Minas el 15 de setiembre de 1916 y murió el 6 de enero de 1999 en Montevideo, donde se encontraba de paso. A partir del año 1940, se incorporó como redactor de la sección de cine del semanario *Marcha*. No es posible determinar cómo se originó el vínculo que llevó a Trelles al Sodre. Martínez Carril dice que “lo llamaron del Sodre” (2008), pero eso es incierto. De esta etapa de mediados de los 40, varias fuentes orales y documentales coinciden en resaltar un punto: Trelles tenía una actividad reconocida en el Partido Comunista del Uruguay. Además de su vínculo con el Sodre, la otra actividad laboral continua y comprobada que tuvo fue dentro de la Aerolínea SAS (Scandinavian Airlines System).

Con cierto don de la ubicuidad —estuvo en Praga en el 69 y en Chile durante el gobierno de Allende—, su actividad viajera le permitió generar muchos contactos valiosos con organismos como la Unesco y generar un fluido intercambio con realizadores e instituciones que jugaron un rol importante durante los festivales. Junto con estas actividades, también se destacan sus vínculos con la práctica audiovisual, ya que participó junto a Enrico Gras en la realización del filme *Pupila al viento* (1949),<sup>12</sup> y en la producción de filmes a comienzos de los 60 de

---

<sup>11</sup>Web del portal. Toda la información que cito en este apartado será citada con el nombre que recibieron esos documentos, a no ser que se aclare lo contrario. Las fuentes de esta información provienen de esos documentos. [http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/danilo\\_trelles/doku.php?id=presentacion](http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/danilo_trelles/doku.php?id=presentacion)

<sup>12</sup> Revisaré este filme en la segunda parte de este libro.

algunas películas junto a Nelson Pereira dos Santos.<sup>13</sup> Este breve resumen biográfico describe a una persona multifacética, con diversas inquietudes, pero con un claro manejo de la gestión y de las relaciones públicas. No queda claro cómo congenió todas sus actividades con la dirección de Cine Arte, pero es esta actividad la que parece ocupar un lugar destacado dentro de su biografía (Trelles, 1999).

### **Las actividades del Departamento**

El modelo que desplegó el Departamento en sus primeros años asume referentes reconocibles y reconocidos. En una nota que le realizaron a Danilo Trelles (1999), comentaba que el modelo con el que se gestó Cine Arte estuvo orientado por la FIAF y que contó con el apoyo de Henri Langlois y la Cinemateca Francesa (p. 162). Que la primera cinemateca de la región tenga de modelo temprano a la Cinemateca Francesa resulta previsible, dada la propia política de expansión que desarrolló Langlois con ahínco y polémica durante todo el período (Correa Jr., 2012).

De la lectura de los programas se puede conocer que las temporadas oficiales solían tener un comienzo tardío en el año, ya que muchas de ellas iniciaban a fines de junio. Los programas se realizaban dos veces por semana y cada uno se solía repetir cuatro veces. Cada programa estaba compuesto por un largometraje acompañado por algún otro material alternativo, con una interesante presencia de cortos documentales. A estas programaciones se les sumaban diversos programas extraoficiales que variaron en cantidad y modalidad con el paso

---

<sup>13</sup>Nelson Pereira dos Santos a Carteira de Importação Banco do Brasil, 1961/8/31. En Autores del Uruguay: [http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/danilo\\_trelles/doku.php?id=documentos](http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/danilo_trelles/doku.php?id=documentos)

del tiempo, pero estas actividades consistían en una proyección que no solía repetirse, generalmente los sábados a la noche. Estas programaciones podían tener algún vínculo con una distribuidora local que coorganizaba una función de prestreno con Cine Arte o con alguna embajada. Junto con estas propuestas orientadas al público general, se realizaron las mencionadas funciones para escolares que no generaron programas impresos, salvo en una temporada del 47. Si bien el desempeño del Departamento fue especialmente reconocido por la organización del Festival Internacional de Cine Documental y Experimental a partir de 1954, es necesario dejar sentadas otras actividades que resultan interesantes para pensar esa ampliación de público. Enumero algunos ejemplos a continuación:<sup>14</sup>

- El Ciclo de Extensión Cultural para Obreros realizado en 1947.
- Los ciclos especiales y festivales puntuales.
- Las dos muestras principales, que se destacaron del resto por la masividad que tuvieron (la exposición “50 Años del Cine Francés”, realizada a fines del año 1951 y que contó con una exhibición de fotografías en la Sala Subte Municipal de Montevideo, conferencias y ciclos de películas, y la “Exposición y Retrospectiva del Cine Americano”, realizada en el año 1953 con similares características).
- El ciclo de conferencias a cargo del Dr. León Klimovsky sobre la imagen y el ritmo cinematográfico, acompañadas de proyecciones (15/10/1946).

---

<sup>14</sup>Toda esta información fue extraída de la colección de programas del Departamento (CDC-Cinematoteca Uruguaya).

- La presentación del estreno del filme *Barrabas* (Sjöberg, 1953). Actividad conjunta de la Real Legación de Suecia en el Uruguay y Cine Arte (12/9/1953).
- Numerosos programas compuestos por cine, títeres y *ballet*, destinados al público infantil desde fines de 1953 y todo 1954.
- Las Jornadas Internacionales de Cine Científico, con la presencia del gran divulgador de ese cine, Jean Painlevé (9-13/3/1954).
- El Festival Internacional Cinematográfico de Arte y Etnografía de la Unesco, presentado por el Sodre en el marco de la Octava Conferencia (17/11/1954).



**Fotografía 2.** Programa del 26/10/47.  
Fuente: CDC-CU.

La otra actividad importante que desarrolló Cine Arte fue la conformación de un archivo de filmes. Solo podemos hacer conjeturas sobre su armado a partir de la información que fueron brindando a la FIAF a partir de su incorporación. Si contamos con un listado completo de los filmes que integraron el archivo hasta el año 1963, publicado en la Memoria institucional del Servicio. Esta información detallada permite particularizar la cinemateca del Sodre, que, a diferencia del

perfil que encontrábamos en los listados de la FIAF, muestra una incorporación de títulos más compleja, con una abundante presencia de cine de no ficción (documental, institucional, experimental), formatos

y duraciones diversas y un repertorio de títulos más afín a las inusuales características de la institución (cobertura de diversos festivales temáticos, programas para estudiantes, etc.) que a los intereses de un cineclub (Amieva, 2021). También es importante señalar que, para cubrir las exhibiciones, se recurría a los coleccionistas privados, al préstamo de otras instituciones y a la colaboración con las distribuidoras locales.

¿Qué programación se lograba armar de este rompecabezas? En parte, la que suponemos más previsible para este entorno. Pero en el medio de un repertorio que responde a la construcción canónica de la historia del cine que se va generando en el ámbito de la cinefilia erudita, encontramos particularidades que no responden a los mandatos del norte ni a la mirada que ahora asumimos debía integrar una colección modélica. Voy a analizar en detalle el cine que circulaba por estos medios en los siguientes capítulos, pero es necesario hacer ciertas distinciones en este apartado.

No es de extrañar que en varios de los primeros programas surja la vocación retrospectiva que generó las primeras iniciativas que comenzaron a patrimonializar cierto recorte de la producción cinematográfica de las primeras décadas del cine (Gauthier, 1999). En la primera temporada, la propuesta consistió en “títulos dispersos” (Sodre, 1963, p. 196), de los cuales destacan los nombres clave del canon: Georg Wilhelm Pabst, Vsévolod Pudovkin, Robert Flaherty, Friedrich Wilhelm Murnau, Walter Ruttmann, René Clair, y los mismos títulos que recorrieron de forma rutinaria las programaciones de los cineclubes de la década del 20 (Hagener, 2007). La primera proyección, sin embargo, estuvo compuesta por un filme temprano de Carl Dreyer, *Vampyr* o *La extraña aventura de David Grey* (1932) y *Expreso de Manchuria*, de Ilya Trauberg (1929), dos títulos que no veremos repetir mucho



en este medio y que recogieron las apasionadas palabras del crítico Hugo Alfaro en el epígrafe. Las siguientes temporadas ofrecieron programas menos dispersos y se organizaron en relación con las cinematografías nacionales. El año 1945, que estuvo centrado en el cine “expresionista y realista alemán”, tuvo como presencia destacada una copia de *El gabinete del doctor Caligari* (Weine, 1920) de la colección personal del importante coleccionista uruguayo Fernando Pereda.

Tratando de organizar una mirada general sobre las programaciones de Cine Arte en el período estudiado (1944-1962), resulta algo complejo pensar una periodización coherente, porque constantemente aparecen excepciones que cuestionan las tendencias encontradas. En reglas generales, podemos ubicar un primer momento, hasta 1949/50, que sigue las líneas canonizadas por la cinefilia culta; una segunda etapa, entre 1949/50-1955, con una presencia notoria de filmes de no ficción; y un tercer momento, entre 1955-1962, cuando la mayor parte de los programas giraron en relación con las propuestas de los festivales internacionales, perdiendo autonomía frente al evento más notorio. Es muy importante destacar cómo paulatinamente la programación del Sodre terminó perfilando una propuesta que corresponde al *cine útil*, concepto de Acland y Wasson (2011) que desarrollaremos más adelante integrado por materiales muy particulares, que terminó caracterizando a este proceso frente a los referentes clásicos del cineclubismo.

### **Los festivales internacionales de cine documental y experimental**

El festival del Sodre fue un evento con características excepcionales, principalmente dedicado al cine de no ficción, que tuvo ocho ediciones entre 1954 y 1971, en las que participaron más de cuarenta paí-

ses y se proyectaron cientos de filmes. La prolífica programación supo contar con un público significativo y constante, que asistía a la sala Auditorio con esfuerzo y espíritu militante durante las largas semanas de exhibiciones. Este festival exhibió una gran cantidad de los filmes documentales, experimentales y de animación más significativos del período y que fueron una gran ventana para el cine latinoamericano y un espacio de encuentro y diálogo entre los realizadores.

El festival del Sodre es uno de los objetos de estudio que más se mencionan en la bibliografía académica extranjera que aborda la historia del cine uruguayo. Estas menciones suelen estar acotadas a la ubicación del festival como un antecedente del movimiento de realizadores y filmes que en la década del 60 se reconocen como representantes locales del cine con interés social o como práctica de intervención política.<sup>15</sup> La referencia que presenta Paulo Antonio Paranaguá (2003, pp. 13-78) so-

---

<sup>15</sup>Un listado no exhaustivo de esa bibliografía comprende: Julianne Burton, *Cine y cambio social en América Latina* (México: Diana, 1991); John King, *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano* (Bogotá: Tercer Mundo, 1994); Ana López, "An Other'History: the New Latin American Cinema", en *Resisting Images: Essays on Cinema and History*, eds. R. Skar y C. Musser (Philadelphia: Temple University Press, 1990); María Luisa Ortega, "Mérida 68. Las disyuntivas del documental," en *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, coord. M. Mestman (Buenos Aires: Akal, 2016); Mariana Villaça, "El cine y el avance autoritario en Uruguay: el 'combativismo' de la Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1973)", *Revista Contemporánea*, año 3 (2012), 243-477.

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

Para un análisis de las programaciones del festival, ver Amieva (2018b y 2010).

bre este evento se distingue del sesgo mencionado al enmarcarlo en un contexto más amplio, en el cual la propuesta del Sodre —con su énfasis en el cine documental, que queda excluido del circuito comercial— pasa a representar y a caracterizar a todo un período de transición entre un cine clásico industrial y un cine que se asume como moderno.

Durante la prolongada transición entre la era de los estudios y el cine independiente o “cine de autor”, el documental adquiere nueva relevancia. [...] Mientras tanto, el cine documental goza de prestigio y se convierte en una prioridad durante diez, quince años (o más, para la corriente militante). La creación del Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE (1954) señala las expectativas depositadas en el género; su fecha constituye un marco: el certamen de Montevideo representa un reconocimiento institucional y una plataforma para la difusión de las películas en la región. Pronto la radicalización social desborda a las instituciones de promoción, incluido el organismo uruguayo. (Paranaguá, 2003, p. 50)

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

El festival del Sodre comparte muchas de las características de los festivales específicos que comienzan a surgir en un primer período que Aida Vallejo define como la “era de la diplomacia” (2014, p. 27), y resulta muy pertinente correrlo de las miradas que solo lo rescatan como antecedente y de las lecturas excepcionales para estudiarlo a la luz de un proceso más general. Lo particular de este festival fue que acompañó la misión oficial de integración en el “concierto de las

naciones” con el interés por reconocer en el cine algo más que una vocación artística/expresiva. Las funciones pasaron a ser otras y, junto con el declarado valor “diplomático” que les otorgaron las autoridades, en los actos oficiales se enunciaron otras voces que hablaban de la pertinencia de un cine que eduque, que sea un puente entre los distintos pueblos, una ventana al mundo, etc. En este punto, la referencia es explícita y el nombre de John Grierson, una cita constante.<sup>16</sup> Grierson no solo ofrecía las palabras que legitimaban el cine documental, sino que también marcaba la línea sobre la relación que se debía establecer entre las políticas públicas y el cine. Bajo ese “mandato” se estableció este festival, con la particularidad de estar dirigido a todas las naciones con las que Uruguay mantenía vínculos diplomáticos, ofreciéndoles la posibilidad de que presentaran estos materiales periféricos que encontraron en estos festivales un gran espacio para su difusión.

El sesgo temático y su origen diplomático no fueron elementos excepcionales que caracterizaran al festival del Sodre.<sup>17</sup> Sin embargo, no podemos negar algunas singularidades que hacen de este evento un objeto peculiar. Una de sus características más notorias tiene que ver con su dimensión. Este es un elemento interesante porque le dio su identidad, su

---

<sup>16</sup>John Grierson (1898-1972) fue uno de los referentes más destacados del cine documental. No solo fue un realizador temprano con obras fundamentales como *Drifters* (1929), sino que tuvo una influencia a escala global como crítico, teórico y productor. El documentalismo inglés de la década de 1930 que se armó bajo su impronta fue un modelo para la época y la agencia pública dedicada al cine que fundó en Canadá (National Film Board), una referencia central.

<sup>17</sup>Antecediendo este festival, nos encontramos con los ejemplos del Festival de Edimburgo, que comenzó a realizarse en 1947, y el Festival Internacional de Películas Experimentales y Poéticas de Knokke-le-Zoute, importante evento belga que luego tuvo otros nombres y que inició en 1949 (Amieva, 2018b).

desmesura y también su debilidad, y se relaciona con su particular organización. Tal como se desprende de las bases que aparecieron publicadas en los primeros números de la *Revista Sodre* y en las notas de prensa de todas sus ediciones hasta 1960,<sup>18</sup> para su convocatoria, se mandaban por vía diplomática ofrecimientos de participación a todas las naciones con las que Uruguay mantenía relaciones. La programación, luego, se organizaba con todos los filmes recibidos, sin realizar ninguna selección previa. El crítico uruguayo Hugo Alfaro, cuando comentaba la segunda edición del evento, lo caracterizaba como un festival “total”:

La entrega de los diez grandes premios [...] puso fin a una muestra que por su extensión –en tiempo y en cantidad de films y de países participantes– no debe tener equivalente en ninguna parte del mundo. Este fue el Festival total, el Festival de los Festivales. Uno de los países menores del planeta quiso compensar tal vez su tamaño con esta muestra digna del gigantismo norteamericano o soviético. (Alfaro, 15/6/1956)

El origen diplomático de la convocatoria es lo que explica la gran cantidad de películas que se proyectaban cada año, pero más aún la gran cantidad de países participantes. Aquí me enfocaré en las primeras cuatro ediciones del festival y haré una breve mención al festival de 1962, ya que considero que hubo un ciclo particular en las ediciones que se realizaron durante la dirección de Trelles en el Departamento. Estos son los números de las primeras ediciones:

---

<sup>18</sup>*Revista Sodre*, año 2 (1955), pp. 86-87, y *Revista Sodre*, año 5 (1957), pp. 81-88. En estas bases se establece un máximo de diez filmes por país, pero este límite no se vio respetado en la cantidad de filmes que presentaron algunas delegaciones, que excedían esa cifra. En las bases también se dejaba constancia de que la organización podía hacer invitaciones particulares.

**Tabla 1.** Datos sobre las primeras ediciones del festival del Sodre.

| Año                             | 1954 | 1956 | 1958 | 1960 | 1962 |
|---------------------------------|------|------|------|------|------|
| <b>Cantidad de filmes</b>       | 98   | 230  | 222  | 281  | 179  |
| <b>Cantidad de delegaciones</b> | 18   | 34   | 39   | 42   | 29   |

Documental artístico, filme cultural, documental de arte, experimental, animación. Estos fueron los términos en los que se encuadraban una parte importante de los filmes proyectados, dando cuenta de una frontera difusa. En ese territorio hubo espacio para los filmes documentales de carácter más expositivos que resaltaban su vocación meramente informativa, pero no tuvieron un porcentaje que se impusiera al resto y, sobre todo, no fueron los filmes más valorados. Sobre las cualidades de los filmes documentales prevalecía el ideario del “tratamiento creativo de la realidad” griersoniano, y hubo cierto consenso en que las películas que merecían la pena de ser rescatadas eran las que hacían gala de sus valores expresivos y originales.

Sin embargo, el perfil que les imprimió el Sodre tanto a este festival como a las programaciones regulares que comenzaron a ocupar sus temporadas se centraba cada vez más en ese sesgo alternativo que reconocemos bajo el paraguas de Grierson y que puede definirse como el *cine útil* que analizan Acland y Wasson (2011). Los autores abordan un corpus indispensable de materiales que tuvieron una presencia notoria en diversos circuitos alternativos desde el proceso de institucionalización del cine y que han tenido un lugar muy discreto dentro de los estudios sobre cine. Cito la definición de este concepto porque va a resultar una herramienta muy valiosa para pensar todo el período estudiado:

Se solapa con términos similares como “cine funcional”, “cine educativo”, “cine no ficcional” y “cine que no se exhibe en salas”

[non-theatrical film], pero no es equivalente a ellos. Definimos el cine útil para incluir películas experimentales y una variedad de películas didácticas que son tanto de ficción como de no ficción, tanto narrativas como no narrativas. El concepto de *cine útil* no nombra tanto un modo de producción, un género o un lugar de exhibición, sino que identifica una disposición, una perspectiva y un enfoque hacia un medio por parte de instituciones y agentes institucionales. (p. 4, traducción propia)

Considero que esta idea del cine útil resulta muy pertinente para el caso que estoy desarrollando porque evita los problemas de las filiaciones genéricas de un cine que suele huir de las clasificaciones y admite una variedad de prácticas productivas y espacios de circulación. El centro de esta definición está en esas disposiciones particulares que tiene el cine útil, los usos del cine, el *para qué* antes del *qué*.

Resulta complejo hacer un análisis a partir del conjunto total de los filmes presentados en las primeras ediciones porque habría que dar cuenta de las características formales de cientos de filmes proyectados y de los que tenemos pocas informaciones. En una mirada general, a partir de la lectura del catálogo, surge una diversidad de propuestas que no logran encuadrarse en las características de la modalidad expositiva. Si bien la cualidad pedagógica y edificante se encontraba en muchas de las categorías del concurso, los formatos más expositivos e informativos que recurren a la narración para llevar una argumentación clara y conclusiva se encuentran en las categorías de filmes científicos, culturales y etnográficos, a los que se les suman, en algunas ediciones, los documentales de viajes.

Del conjunto sobresalen, sin embargo, otros filmes en los que hallamos características que desafían los sentidos comunes con los que se piensa al documental como género previo al cine observacional de la década del 60. Nos encontramos con escenas plenamente intervenidas en donde los límites entre ficción y no ficción se asumen confusos. Montajes que no se organizan bajo la lógica argumental y filmes en donde los relatos se distancian de las imágenes con un dejo irónico o en un diálogo abierto, pero sin imponer sentidos. Estamos hablando de las películas que fueron premiadas en todas estas primeras ediciones, como las obras del realizador sueco Arne Sucksdorff, las de la escuela holandesa con referentes como Bert Haanstra, los filmes polacos de Andrzej Munk, los italianos de Vittorio de Seta, el filme de Nicole Védère, *Paris 1990* (1947), o la obra de perfil más experimental de John Hubley, todos ellos ejemplos ya celebrados en el circuito de festivales, pero que dejaron en estas costas una profunda impresión.

Considero que es más pertinente pensar este cine ya no bajo el paraguas de la modalidad expositiva y algunos de sus atributos más negativos, tal como la hemos pensado a partir de una lectura esquemática del texto clásico de Bill Nichols (1997), sino como un cine que, con distintos énfasis, utiliza todas las funciones retóricas que desarrolla Michael Renov (2010). En estas programaciones comparten protagonismo tanto las funciones que se proponen preservar, persuadir, analizar o cuestionar como la función expresiva. Evitando hacer una lectura teleológica de las fuentes, en las que tratamos con una mirada anacrónica las fronteras entre la ficción y la no ficción, tal vez sea más adecuado pensar el problema dejando de lado la centralidad de la relación con el referente o mundo histórico, como el hecho que de-



fine al documental en su vocación por representar la realidad, para, siguiendo a Carl Plantinga (2014), considerar que nos encontramos con discursos sobre lo real que utilizan distintas voces. Del balance preliminar de estos materiales surge que la voz abierta y la voz poética están más presentes que la voz formal en el recorte de los filmes valorados en las premiaciones, aunque todos esos usos se mezclan en muchas de las producciones.

Junto con esta diversidad, otra de las características más significativas del festival fue su carácter trascendente para muchos realizadores latinoamericanos, que encontraron en el evento del Sodre un espacio de intercambio y legitimación.<sup>19</sup> Muchas de estas participaciones se enmarcaron en los formatos de los filmes institucionales, originados en las agencias públicas dedicadas a producir cine informativo y didáctico. Algunas de estas agencias, como el Instituto Nacional de Cine Educativo del Ministerio de Educación y Cultura de Brasil (INCE), ya tenían una larga tradición en la producción de estos *cines útiles*. Esta presencia latinoamericana, que venía en franco aumento desde la primera edición, tuvo su momento de apogeo en 1958, principalmente debido a la convocatoria al I Congreso Latinoamericano de Cineístas Independientes. Las participaciones de estos filmes pasaron a tener mayor notoriedad debido a que muchos de estos realizadores estuvieron presentes en Montevideo, acompañamiento que las hizo más visibles. Como signo de este reconocimiento, resulta interesante la nota que escribió Mario Trajtenberg para *Marcha*, titulada, justamente, “Los creadores en la vitrina” (30/5/1958, p. 9). En referencia a la asis-

---

<sup>19</sup>Se puede encontrar una descripción detallada y comentario sobre los filmes latinoamericanos que participaron en el Sodre en Mestman y Ortega (2014, pp. 23-32).

tencia de interesantes realizadores en la ciudad con motivo del Congreso, comenta con alusiones al futuro nuevo cine latinoamericano: “No vienen, entonces, solo a conocer o a decorar un ambiente festivalero, que no lo hay, sino a hacer obra futura y a formular por lo menos un propósito de colaboración”. En este evento alejado del glamur de los “festivales de biquini”, como el Festival de Punta del Este o el de Mar del Plata, participaron Manuel Chambí, Patricio Kaulen, Jorge Ruíz y Nelson Pereira dos Santos.

Por último, el otro elemento distintivo del festival fue la promoción de la producción audiovisual local. Desde la reglamentación de 1944, el Sodre tuvo previsto abordar la producción de cine junto con la difusión. Esta tarea no ocupó nunca un lugar central dentro de las actividades del Departamento. Sin embargo, las líneas puntuales que se desarrollaron en este sentido tuvieron resultados notorios y medibles. La estrategia de Cine Arte como medio de fomento directo consistió en la organización de los concursos de cine nacional que se realizaron en el marco de los Festivales de Cine Documental y Experimental. Esta promoción tuvo un innegable éxito cuantitativo (cien filmes participaron de las distintas ediciones según Amieva, 2018a). Más allá de los devnires inciertos de este proceso, en los que ahondaré en la segunda parte del libro, es necesario juzgar esta política en su contexto y reconocerle sus logros. Este fomento se acompañó con otras acciones igualmente significativas a la hora de valorar el aporte del Departamento a la producción. El Primer Congreso de Cineístas fue el lugar en el que confluyeron las políticas dispersas que tuvieron como eje poner en contacto a realizadores de distintas procedencias intentando generar una agenda común.

## Vínculos institucionales internacionales de Cine Arte

En un folleto de Cine Arte editado en 1979 por los cincuenta años del Sodre, encontramos las siguientes palabras: “En la década del 50, Cine Arte pasó a ser el líder de la actividad cinematográfica cultural del continente, mostrando el camino a otras entidades similares”. El tono autocelebratorio parece conjugar resabios del maracanazo con las reivindicaciones patrióticas propias de la dictadura. Este enaltecimiento de la expansión continental viene a consolidar un relato oficial sobre la institución que hace hincapié en su proyección al exterior y sigue el camino de otros documentos y voces oficiales que construyen ese legado para el futuro.

Ese relato oficial tuvo algún correlato con las acciones concretas que desarrolló Danilo Trelles en nombre del espacio institucional que él creó en el marco del Sodre y que se orientan a esa “expansión”. Me interesa pensar cómo este lugar particular dentro de la estructura de un ente autónomo fue delineando un modelo de política pública vinculada al cine que se posicionó de forma independiente tanto del marco institucional que lo contuvo como de los modelos afines que se fueron desarrollando en la región durante ese período.

Como comentaba en páginas anteriores, Cine Arte, desde su primera etapa, fue dando muestras de un sesgo diferencial respecto del modelo de cineclub/cinemateca francesa, ya que dirigía sus actividades a un público que excedía el círculo cinéfilo. Junto con esta ampliación relacionada a esos otros públicos, se comenzó a replantear el propio concepto de cine. Excediendo las propias incumbencias que se asociaban al concepto de “cine arte”, se comenzaron a privilegiar otras funciones del audiovisual desde el cual disputar terreno al medio pensado solo como comercio/entretenimiento. En este espacio, como hemos visto

en relación con los festivales, se priorizó el cine útil, la función de un cine-educación-comunicación-información que desplazó el ámbito del cine del campo de las artes para relacionarlo con una práctica cultural general, redefiniendo así la propia cultura cinematográfica.

El otro punto en el cual el Departamento amplió sus funciones se debió a la vocación expansiva que demostró en varias de sus actividades. La política que quiso sostener parecía viable solo si se la pensaba dentro de un marco territorial muy amplio. No alcanzaba con intentar llegar a todos los departamentos del país, también era necesario pensar el proceso en términos continentales, proyectar el movimiento de esa nueva cultura cinematográfica hablando un lenguaje latinoamericano. Inmerso en la línea del “pequeño gran país” del ideario neobatllista, Trelles no solo vio esa necesidad, sino que pensó que era la propia institución que estaba formada la que debía llevar a cabo esta tarea. Pero, antes de conquistar el continente, necesitaba formalizar alianzas institucionales que lo pusieran en contacto con los actores más significativos de esta historia, y es por esto por lo que empezaré dando cuenta de las tempranas relaciones que estableció el Sodre con la FIAF.

Estudiar el itinerario preciso de algunas de estas acciones nos ayuda a pensar el problema de los casos nacionales, que tienen que ser considerados con relación a los vínculos transnacionales en los que se enmarcan, pero que deben ser leídos en sus propias particularidades. Este caso nos ayuda a analizar los procesos de consolidación de instituciones culturales que se mueven por fuera del mercado pero que no son plenamente instituciones gubernamentales (Williams, 1981, p. 51). Más que estudiar esta entidad en particular categorizándola como “institución intermedia”, me interesa pensar el proceso en el cual se institucionalizó, cómo se establecieron los lazos con otros actores

dentro y fuera de los ámbitos oficiales y la disputa política que esta intervención conlleva.

La primera noticia que tenemos de los intentos de filiación a la FIAF es del 29 de diciembre de 1947, cuando se le notificó oficialmente a Trelles la aceptación de la participación del Sodre como miembro correspondiente.<sup>20</sup> La integración como miembro pleno se efectivizó en el Congreso de Copenhague, el 15 de setiembre de 1948. Según las actas oficiales de la FIAF (1948), ese año solicitaron la entrada Uruguay y Suecia. Correa Jr. plantea que la incorporación del Sodre a la FIAF se dio de forma conjunta con Brasil, pero que la Cinemateca de San Pablo se efectivizó directamente, mientras que el Sodre participó durante algún tiempo como miembro correspondiente (2012, pp. 28-29 y 36). De toda esta información, sí podemos constatar que Cine Arte del Sodre fue la primera institución latinoamericana en integrarse a la Federación.

Si bien no sabemos en qué momento de 1947 se iniciaron los contactos, es probable que simultáneamente se hayan comenzado a realizar los pedidos de donación de materiales para la integración del archivo. Valorar el éxito de esas gestiones resulta complejo, pero presumo que este vínculo formal institucional no fue el responsable de la obtención de títulos para la exhibición. Como vimos anteriormente, las primeras programaciones se integraron con filmes de archivos regionales. El argumento de que fue necesario tener algún reconocimiento institucional para obtener materiales de algunos archivos y cinematecas internacionales pudo haber funcionado como disparador

---

<sup>20</sup>Toda esta información proviene de la correspondencia entre la FIAF y las entidades uruguayas, reunida por el investigador Fausto Correa Jr.

de la iniciativa, pero, en los hechos, parece haber sido un vínculo más formal o político que productivo para el intercambio.

De estos primeros momentos quisiera destacar algunos elementos. Si bien puede llamar la atención la temprana incorporación de Uruguay a la FIAF, es necesario volver a señalar la particular circunstancia en la que se desarrolló esta política puntual, que encontró un entorno propicio para desarrollarse sin los obstáculos que pudieron haber tenido otras instituciones plenamente gubernamentales. Esta temprana filiación queda igualmente matizada cuando observamos que no hubo una participación presencial en estos primeros años. Ni en la correspondencia ni en los boletines he podido constatar la participación presencial de Trelles en los congresos de la FIAF durante el período que ofició como director de Cine Arte. También es necesario destacar que el desempeño de Paulo Emilio Sales Gomes, el representante brasilero que se incorporó un poco más tarde, fue notoriamente más significativo para las actividades de la Federación.

Esto no quiere decir que la participación de Trelles haya sido nominal. Desde el inicio de las relaciones formales fue notorio que hubo un intento por trascender la mera funcionalidad de reconocimiento oficial para solicitar filmes a proyectar en préstamos. En la correspondencia enviada a la FIAF en 1948, junto con los materiales que se adjuntaban para justificar el ingreso y los requerimientos formales sobre algunos puntos por debatir en el Congreso (reglamentación, listado de filmes, situación aduanera en cada país para evaluar las complejidades de los tránsitos de películas entre distintos países), Trelles entregó un informe en el que se propusieron algunas alternativas a los problemas de intercambios de filmes. El documento presentado se llamaba “Uso gratuito por parte de las

cinematecas miembros de la Federación de los negativos de las películas en posesión de cada una de las organizaciones relacionadas”.<sup>21</sup> Este documento no fue analizado durante el Congreso, según lo que se lee en las actas, si bien el tema de los usos de los negativos y sus posibilidades de contratipajes fue uno de los temas candentes por discutir ese año (FIAF, 1948).

Esa presentación —que podía tener una mirada algo ingenua del problema, viendo el tenor de la discusión en el Congreso y los debates sobre derechos sobre los materiales— ponía el foco en la realización de nuevos negativos de los materiales sensibles. También proponía prestar atención a los materiales educativos no comerciales que se producían en cada país, previendo que sea la Federación la encargada de la distribución de ese material. Junto con esa temprana preocupación por los filmes educacionales, aparece otro dato aún más notorio. El Sordre propuso estimular la creación de otras agencias oficiales dedicadas a la conservación y difusión del cine y solicitaba la designación de su entidad como mediadora para la conformación de la *Federation International des Archives du film pour l'Amérique du Sud*. Sugería, también, establecer un diálogo con la Unesco para interceder en el establecimiento de las nuevas entidades oficiales.

El sumario de todos los ítems presentados para su discusión parecía ser un compendio de temas espinosos dentro de la Federación, especialmente en disputa con la mirada que tenía Henri Langlois sobre esos temas (Correa Jr., 2012). En principio, encontramos la desconfianza con la que Langlois veía el desarrollo de nuevas cinetecas

---

<sup>21</sup>(194800¿¿(3699) – Propositions de l'Uruguay en vue du congrés de la Federation des Archives du Film).

dentro de los ámbitos oficiales. También hallaba peligrosa la pérdida de control sobre el proceso de expansión de la FIAF, tema de suma importancia vinculado a la puja de intereses que formó parte de toda la historia de la entidad de los primeros años.

Si bien de entrada ya estaban dadas las bases para los posteriores y declarados conflictos entre Trelles y Langlois, durante los primeros años parece haber primado un buen entendimiento.<sup>22</sup> En todo caso, la propuesta del Sodre en 1948 no se alejaba mucho del modelo institucional de Langlois, ya que concentraba sus esfuerzos en la difusión de la cultura cinematográfica más que en los problemas técnicos de la preservación patrimonial. Algunas palabras gentiles de Langlois en las actas de Copenhague (FIAF, 1948) y los propios comentarios de Trelles (1999) mostraban un vínculo solidario. De esta primera relación con la FIAF, destaco, sin embargo, las expectativas de Iris Barry del MoMA, por encontrar filmes raros y valiosos en los archivos sudamericanos, o la curiosa impresión de Jerzy Toeplitz, el delegado de Polonia, sobre la situación uruguaya: “En Uruguay, por ejemplo, hay una pequeña filmoteca que recibe gran apoyo financiero de gente rica” (FIAF, 1948, traducción propia).

Las buenas relaciones con Langlois ya habían concluido para 1951. Correa Jr. relata todo el proceso del “caso Trelles”, originado por una queja de la Cinemateca Argentina que acusaba al Sodre de estar intercambiando filmes que todavía estaban en circuitos comerciales y de haber realizado envíos de materiales de esa cinemateca sin consignar su origen (2012, pp. 179-180). Este conflicto estuvo ligado al reglamento y fue tratado con

---

<sup>22</sup>Como ya vimos, la investigadora Beatriz Tadeo Fuica (2019) atribuye ese buen vínculo a los intereses de Langlois por la colección de filmes de Pereda, a quien imaginaba más cercano a Trelles.



cierto purismo por las normas por Langlois, en un acto reconocido como contradictorio por el desdén con el que el propio Langlois se manejaba sobre estos temas, desprolijidades que terminaron por desencadenar, más tarde, los graves cuestionamientos de los otros miembros de la Federación y su posterior alejamiento en 1959 (Correa Jr., 2012). Correa corrobora esta falta de sintonía entre Langlois y Trelles citando las palabras del representante holandés Jan De Vaal, quien comentó que “Trelles es una persona activa, con gran entusiasmo por su trabajo, pero que mostró cierta impaciencia” (p. 180, traducción propia).

Es muy probable que Langlois haya utilizado a su aliado Rolando Fustiñana (Roland) de la Cinemateca Argentina para neutralizar los avances de Trelles en la región. Esta intromisión de Roland en el problema luego puede constatarse, porque va a ser él mismo, durante el mandato de Langlois, el que va a fomentar la creación de una nueva cinemateca en Uruguay que contrarrestara el peso de Trelles. Esta animadversión estuvo claramente expresada en una carta de Langlois del 4 de marzo de 1954 dirigida al reconocido crítico José María Podestá, quien oficiaba en esos momentos de presidente de la Federación Uruguaya de Cine Clubs.<sup>23</sup>

En esta carta, Langlois trazaba un panorama general de las tendencias dentro de la FIAF y exponía con franqueza sus disputas y manejos para mantener su predominancia. Según él, “dos corrientes se unen en favor de las cinetecas: una aristocrática y de influencia neoyorkina, y la otra democrática y surgida de los cineclubes” (correspondencia de Henry Langlois a José María Podestá, 4/3/1954).<sup>24</sup>

<sup>23</sup>Parte de esta carta también ha sido transcrita en el libro de Carlos María Domínguez (2013) sobre la historia de la Cinemateca Uruguaya.

<sup>24</sup>Esta carta forma parte del conjunto relevado por Fausto Correa Jr. para su tesis docto-

En esos bandos ubicaba a Roland y a Uruguay (Cinemateca Uruguaya) de su parte y a San Pablo y Caracas, de la otra. Luego, agregaba que, debido a la existencia del Sodre, que “aprovecha y bloquea la ayuda del Estado, [...] es peligroso ensayar la fundación de nuevas cinetecas en Chile, Paraguay, Bolivia, e inclusive Perú. Esto debilitaría a la FIAF...”, dando a entender que debilitaría su posición dentro de la FIAF con la inclusión de otras instituciones/votos que mantuvieran un perfil no alineado.

Si bien trataré más adelante el tema de la incidencia de Langlois en la conformación de la Sección Latinoamericana de la FIAF, quería señalar con qué detalle va generando un mapa de sus alianzas locales. Trelles y el Sodre eran, claramente, elementos hostiles dentro de ese armado. Este encono no se debía a que Cine Arte representara esa tendencia aristocrática neoyorquina ni a que se afiliara a los modelos más centrados en la conservación patrimonial frente a la difusión, tendencias que suelen ser vistas como las dos vertientes encontradas dentro de la Federación. El caso del Sodre pone en cuestión la centralidad de este conflicto (Correa Jr., 2012). Es probable que muchos de los problemas internos que fueron leídos con relación al eje conservación vs. difusión estén dando cuenta de otras disputas, más centradas en cuestiones de liderazgos personales sobre el control de esos procesos, y, en segundo orden, una mirada particular sobre el propio concepto de cine.

Considero que las iniciativas del joven Trelles expresadas en el documento que propuso discutir en el 48 terminaron resultando incómodas en los años siguientes. La independencia con la que actuó Cine Arte desde el inicio, priorizando el desarrollo de otras instituciones oficiales vinculadas a la difusión de la “cultura cinematográfica”

---

ral. Hay una copia digital de estos documentos en el CDC-Cinemateca Uruguaya.

o generando relaciones estrechas con otras instituciones como el British Film Institute (BFI) o la Cinemateca Sueca sin las mediaciones de Langlois ni su visto bueno, generó para el 54 un profundo malestar. Era necesario tomar acciones precisas para confrontar esa institución molesta y peligrosa. En la carta a Podestá se expresa de esta forma:

En lo que concierne a Danilo Trelles la situación es más delicada, vista de cerca. Por cierto, que es un mal muy grave porque, como la Cinemateca de Roma antes de la guerra, no puede existir, pero no se puede impedir su existencia. No solo Cine Arte bloquea vuestro desarrollo sino también el desarrollo de las cinetecas no millonarias de América Latina, porque es un organismo parásito que debe probar que existe y solo puede hacerlo impidiendo la existencia de otros, es decir, dando la ilusión de que su actividad es real. Su actitud en Paraguay es inclasificable, pero significativa y se volverá cada vez peor su actitud general si percibe que ustedes ponen en peligro su sueldo y la justificación de su sueldo. Excluirlo de la FIAF es una declaración prematura de guerra y provocará una reacción muy violenta que arriesga obstaculizar vuestro desarrollo. Conservarla en la FIAF es un peligro para la misma de la que utiliza el nombre sin someterse a sus deberes y obligaciones.

Pienso que el único camino es tomar decisiones secretas sobre él hasta que la vigilancia dé pruebas que ya imagino. Al mismo tiempo, desde el mes próximo, tomaremos una decisión de carácter general destinada a impedir el enriquecimiento de esa cineteca. (Correspondencia de Henry Langlois a José María Podestá, 4/3/1954, pp. 2-3)

No encuentro motivos en las fuentes consultadas para dar por buenas las supuestas maniobras de Cine Arte frente a las otras instituciones

cinéfilas uruguayas. De hecho, en los balances y las programaciones se observan importantes acciones de solidaridad y cooperación entre las partes. Esto no niega las tensiones y conflictos que pudieran haber ocurrido, pero ninguno de la magnitud sugerida por Langlois. Estos comentarios contrarios a Trelles se deben enmarcar en la política de alianzas que comenzó a desarrollar en los años 50 y que terminaron desembocando en los conflictos dentro de la FIAF. Este panorama nos ayuda a entender algunas de las acciones y omisiones de parte de Cine Arte, como la tardía incorporación a la Sección Latinoamericana de la FIAF o la renuente participación en los congresos. El clima de hostilidad se mantuvo durante toda la década y continuó en medio de la crisis entre la Federación y Cinemateca Francesa en el año 1959 (Correa Jr., 2012, pp. 86-109). En el año 1960, cuando se dirimía la composición del nuevo comité ejecutivo y se entablaban las últimas ofensivas, Jerzy Toeplitz sugirió el nombre de Trelles como representante de América Latina.<sup>25</sup> Esta integración fue la única que estuvo en disputa, ya que el representante de Italia, aliado de Langlois, propuso el nombre de Roland, que terminó perdiendo en la votación por 26 a 25 votos (Correa Jr., 2012, p. 137).

Por último, quisiera destacar de la participación del Sodre en la FIAF un costado que considero primordial y que parece perder peso frente a las intrigas palaciegas y a las funciones más evidentes centradas en los intentos por acrecentar el archivo. Estos primeros encuentros internacionales también sirvieron para que Trelles tomara contacto directo con otras federaciones y organismos internacionales,

---

<sup>25</sup>La comisión directiva de ese año estuvo integrada por Toeplitz (presidente), Jan de Vaal (secretario general), Einar Lauritzen (tesorero) y para los "territorios" Richard Griffith (Estados Unidos de América, América del Norte), Sra. Kawakita (Japón, Asia) y Danilo Trelles (Uruguay, América Latina) (Correa Jr., 2012, p. 137).

como la Asociación Internacional de Cine Científico, el Comité Internacional Cine Etnográfico o la Federación Internacional de Filmes de Arte, o conociera experiencias alternativas como la de la Cinemateca Belga, que en 1948 se estaba interesando por el cine experimental.<sup>26</sup> Creo que estos encuentros tuvieron alguna incidencia en el perfil que adoptó la entidad a partir de los 50 y ayudaron a ampliar el horizonte.

En los años siguientes, el Departamento generó diversas actividades que tuvieron esos referentes. Junto con el festival dedicado al cine documental y experimental, también se recibió la vista de Jean Painlevé (otro enemistado con Langlois) y se realizaron unas Jornadas Internacionales de Cine Científico y un Festival Internacional de Arte y Etnografía organizado junto a la Unesco. Estos espacios puntuales desde los que se trabajó para la difusión de una cultura cinematográfica centrada en el cine útil se pueden leer como un contrapunto con la centralidad del cine de arte y ensayo y el modelo cinéfilo más clásico y ayudaron a reconsiderar el concepto de cine, que también estaba en tela de juicio.

Las expectativas de Iris Barry sobre los posibles hallazgos de filmes raros en los archivos latinoamericanos o la impresión de Toeplitz de que el Sodre era una institución rica pueden haberse originado en las propias comunicaciones de Trelles con la FIAF en el 48. A pocos años de haber iniciado una labor pionera en el ámbito local, en la correspondencia enviada se hacía referencia a los viajes realizados por la región con el argumento de buscar filmes para adquirir para el Sodre.

---

<sup>26</sup>“[...] por la fuerza de las cosas, hacia el cine de vanguardia y el próximo mes, en Lieja, habrá un festival experimental en el que la Cinemateca de Bélgica mostrará los últimos logros del cine experimental en el mundo” (Correa Jr., 2012, p. 45, traducción propia).

A partir de la década del 50, en las memorias oficiales y los balances se comenzaron a detallar con esmero los viajes que se realizaron por distintos países sudamericanos, giras que tuvieron como propósito llevar muestras de cine integradas con materiales del archivo. En un documento adjunto al Balance de 1959, se introduce un apartado que reseña las actividades del Sodre en el extranjero justificando esa tarea “de acuerdo a lo establecido en el reglamento”. Allí se citan unos ciclos en Brasil (San Pablo y Porto Alegre) en 1950 y un ciclo en Lima en el 53<sup>27</sup> y se comentan con más espacio las visitas realizadas en 1957 a Argentina y a Chile.

Dentro del proyecto de armado institucional que va desarrollando Trelles, las actividades más importantes para su política expansiva fueron las del 57. En todo caso, a ellas se aludía en la Memoria del año 1963, cuando, con un tono menos exultante que en las Memorias del 79 que citábamos en el epígrafe, comenzaba a establecerse la voz oficial sobre el tema:

La obra del Departamento trascendía entonces los ámbitos del país y numerosas organizaciones culturales oficiales y privadas de países vecinos, requerían información y solicitaban apoyo al SO-DRE para la realización de Ciclos similares a los que se ofrecían en el Uruguay. De una manera implícita reconocían al Instituto una función rectora de la cultura cinematográfica en América del Sur. (Sodre, 1963, p. 209)

---

<sup>27</sup>En el caso de Perú, hubo dieciséis funciones y cerca de ocho mil asistentes (Balance Cine Arte, 1954). Esta visita a Lima es comentada por Bedoya (1995), quien destaca la importancia que tuvo para el Cine Fórum, a donde llegó la muestra (p. 141).

Ya no son los propósitos reglamentarios los que justifican estas salidas, sino la propia demanda externa que acude en pedido de ayuda. Cine Arte parece ser, si no el único, al menos el más interesado en responder presto a estas demandas. En las Memorias anuales del Departamento, resalta la gira del 57, tanto por la información detallada de todas las actividades como por la cobertura de la prensa. Las visitas entre instituciones cinéfilas fueron algo corriente durante el período estudiado. Sin embargo, tanto por escala como por modalidad, la campaña desarrollada por el Sodre se distingue de esas prácticas para presentarse como una actividad oficial con disposición para una cierta trascendencia. Dejando de lado las teorías conspirativas de Langlois, son notorias las actividades que se promovieron desde Cine Arte para difundir otro cine, disputar espacio a la cartelera comercial y, junto con esto, alentar otras prácticas cinematográficas. Más que algún sesgo particular orientado al cine de no ficción, me parece que la particularidad que se traslucía en gran parte de las giras al exterior estuvo dada por el perfil de las entidades oficiales con las que se entablaron los contactos. El medio universitario al que se dirigieron muchas de estas acciones habilitaban una apertura a la propuesta cinéfila, pero también permitía contar con el respaldo de un ente oficial que ofrecía una supuesta garantía de autonomía que le diera cabida a esas actividades alternativas.

Desde temprano, en los documentos que fue dejando Trelles, encontramos una mirada latinoamericana desde la cual proponer una idea del cine y una práctica de difusión cultural que buscaba diversificar y ampliar los destinatarios. Este giro latinoamericano no debía quedar en gestos de buena voluntad. Era necesario contar con una estructura superadora que no dependiera de las alianzas con las grandes institucio-

nes cinéfilas. Es en medio de estos planteos que Trelles publicó un documento muy interesante sobre un proyecto de acuerdo con la Unesco que pudiera servir de paraguas a una nueva entidad con perfil regional que no dependiera de los lineamientos que llegaban del norte.

En el año 1955, en Punta del Este, se formó la Sección Latinoamericana de la FIAF en el primer Congreso de Cinematecas Latinoamericanas. Según Correa Jr. (2012), en ese encuentro estuvo presente Jorge Ángel Arteaga por el Sodre, pero aclara que esta institución no se sumó a la sección hasta el 56 (pp. 67-69). Detrás del armado de la Sección Latinoamericana estuvo presente Langlois, que, como mencionaba en su carta a Podestá del 54, tenía un proyecto muy preciso de este en su cabeza, con el cual le daría más presencia a Roland y a la Cinemateca Uruguaya. El hecho de que Trelles haya estado ausente en esa reunión comprueba las tensiones que se habían establecido entre las partes. En esos momentos, Trelles estaba generando un proyecto alternativo destinado a las cinematecas latinoamericanas que se publicó luego en el número 3 de la *Revista Sodre* (mayo, 1956).<sup>28</sup> Con el título “Proyecto de creación de un centro sudamericano para la distribución, producción e intercambio de films culturales, científicos y de arte”, Trelles presentó una propuesta que se distanciaba en varios aspectos del modelo de organismo planteado por la Sección Latinoamericana. En principio, parece tener pretensiones más acotadas, recortando los destinatarios a los países sudamericanos y centrándose en un perfil particular dentro del segmento de cine no comercial. El punto central del documento discutía en manos de quién debía que-

---

<sup>28</sup>Hay una versión digital disponible en el portal Anáforas: <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/32528>



dar la tarea de coordinación entre todas las entidades dispersas que se dedicaban a la guarda y la difusión de esos materiales alternativos. La postura de Trelles es que estas debían ser responsabilidad de los organismos gubernamentales nacionales e internacionales: “El desarrollo pues de un movimiento que tienda a cubrir dicho déficit, debe preocupar fundamentalmente no solo a los gobiernos americanos, sino también a las organizaciones internacionales, como UNESCO, ligadas íntimamente a este problema” (p. 81).

El perfil particular con el que se consideraba cuál debía ser el cine por difundir también marcaba una ruptura con el “modelo cinéfilo”. No solo era un tema de recorte temático o genérico; lo importante era que ese cine tuviera un fin “educativo”, que comunique y enseñe cosas, que difunda conocimiento y que siga el modelo del cine útil que venimos comentando. El cine debía ser una responsabilidad de las agencias oficiales porque era una continuación de la actividad educativa que también le incumbe. El referente, en este caso, sigue siendo la obra de John Grierson y sus modelos de agencia estatal. Más que los ejemplos de los países comunistas, debía estar pensando en los organismos públicos como la National Film Board (NFB) de Canadá. El “auténtico destino del cine”, tal como lo señalaba el documento, pasaba a centrarse en otras responsabilidades sociales que podían generar diálogos con proyectos de distintos signos políticos. Las actividades centradas en la distribución y ayuda a la producción que planteaba Trelles en el documento tenía muchos puntos en común con el proyecto del Fondo Nacional de las Artes de Argentina bajo la dirección de Augusto Cortázar (Campo, 2012).

Esta función estaba estrechamente vinculada a la producción de contenidos. Era necesario generar nuevas producciones y, en este

punto, era importante hacer hincapié en un tipo particular de cine. Se hablaba acá de un cine que le mostrara al mundo “los valores de la cultura americana, su folklore, el sentido de nuestras tradiciones”. Los filmes valorados no eran los que copiaban los modelos del MRI ni los que vendían exotismo, sino ese cine que en parte habían comenzado a desarrollar “los pioneros poco ortodoxos” del cine etnográfico latinoamericano de los que habla Campo (2017).

Trelles imaginaba un programa de sencilla ejecución, que no se enredara en los vericuetos de las asambleas ni congresos y que estuviera gestionado por el organismo que él mismo dirigía. De esa forma, se podría hacer realidad el proyecto integral para el que estuvo trabajando desde que asumió su cargo. A doce años de la fundación del Departamento, consideraba que era el Sodre el responsable natural de esa empresa, para la cual necesitaba del respaldo de la Unesco:

El SODRE ha podido auscultar en distintas oportunidades las necesidades creadas en este terreno, a través de los reiterados pedidos de colaboración que se le han formulado desde distintos países de América. La posición que el Instituto ha conquistado en estas actividades de cine especializado en el transcurso de los doce años con que cuenta ya su departamento de Cine Arte, ha despertado el deseo de diversas organizaciones americanas de obtener el apoyo para la organización de ciclos de exhibiciones especializadas. Si bien es cierto que el Instituto ha podido integrar uno de los archivos más importantes del mundo y sin duda alguna, el más importante de América, la atención que puede prestar a estas solicitudes es forzosamente precaria. Una obra de tan vastos alcances debe internarse en base a un plan concreto, atendiendo la necesidad de crear las condiciones para cumplirlo. (Trelles, 1956, p. 82)

La mención a la dimensión e importancia del archivo forma parte de un relato que se fue construyendo en textos oficiales y notas de prensa durante todo el período. Me parece importante hacer notar que esta valoración no trascendió esos relatos oficiales y que en las posteriores crónicas sobre el período toda la presencia del Sodre quedó muy desdibujada. No he encontrado ninguna referencia posterior a este proyecto, y, en lo que se lee como una claudicación, unos meses más tarde, Cine Arte se terminó sumando a la Sección Latinoamericana. Sin embargo, en los años siguientes, muchas de las actividades generadas reforzaron ese proyecto. También les dieron una coherencia programática a las giras por Sudamérica y al conjunto de visitas que participaron del festival de 1958. Es en este contexto en el que hay que reconsiderar la propuesta de organización de un Congreso de Cineístas Independientes. Esta iniciativa de Trelles tenía en su agenda muchos de los puntos del programa del 56.

\*\*\*

En los primeros años de los 60, con el alejamiento de Trelles de la dirección activa del Departamento, estas políticas se desdibujaron. No conozco los motivos personales que llevaron a Trelles a irse del país ni cómo se produjo la cronología de los hechos, pero sí creo que este factor individual no explica el fin de ciclo, sino que fueron esas fragilidades constitutivas del proyecto las que marcaron su límite. Solo era posible realizar un proyecto de tal magnitud, que se asumía como un espacio central para el desarrollo del campo cinematográfico a escala continental, con un sólido respaldo institucional que hiciera suyas las tareas y mantuviera los contactos entablados. La contracara de la autonomía de Trelles era su soledad dentro de la estructura, y no solo

eso, sino que, como se demostró, cuando el proceso político general fue más adverso con el fin del neobatllismo, esa misma autonomía fue puesta en cuestión.

En paralelo a este proceso, las disputas con las otras entidades que sí seguían el *modelo Langlois* también fueron un factor que debilitó y aisló aún más a Cine Arte. Varios actores importantes, como una gran parte de la crítica cinematográfica, se posicionaron a favor de las entidades cinéfilas, reconociéndolas como las principales agentes de la difusión de la cultura cinematográfica. Cine Arte ni siquiera podía cosechar los frutos de las propias semillas que había plantado porque no logró imponer su mirada alternativa sobre el cine, que al final del período enfrentaba tanto a la cartelera de cine comercial como a la de los cineclubes. Sin embargo, estas semillas alternativas estaban sembradas y, como veremos en la siguiente parte, esta mirada sobre el cine tuvo su presencia dentro del movimiento cineclubista.

No creo que se pueda hablar de fracaso de este proyecto; es preciso cuidarse de las lecturas teleológicas que leen todo el proceso a partir de su resultado o de las memorias contemporáneas sobre él. Como propuso Paranaguá (2003), el Sodre fue la expresión de un período muy importante dentro del cine latinoamericano que planteó interesantes alternativas a las crisis de los modelos industriales. Los comentarios asombrados de la prensa extranjera por la excepcionalidad del caso uruguayo me permiten problematizar el tema del cine en los países pequeños en los mismos términos que mencionaba en la introducción. No todos los países pequeños se comportan de forma previsible y muchos de los elementos para tener en cuenta a la hora de estudiarlos están en relación con otros procesos generales que ayudan a pensar estos casos particulares (Tadeo Fuica, 2014, pp. 2-5).

Sugiero ensayar una extrapolación algo compleja para pensar el proceso desarrollado por el Sodre en un itinerario que parece evocar otras vías muertas y desarrollos truncos, como fue el caso de las vanguardias europeas de la década del 20 analizadas por Hagener (2014):

En contra de la sabiduría recibida, que considera la vanguardia como un intento efímero y finalmente fallido de establecer una estética cinematográfica alternativa, este libro la considera como una fuerza social y política destinada a transformar la esencia misma de la que todavía depende nuestra disciplina. (p. 9, traducción propia)

Siguiendo esa línea de razonamiento, propongo considerar a esta experiencia, aun con las posteriores omisiones dentro de los relatos y la falta de reconocimiento que ha tenido en nuestro medio, como un momento muy significativo que expresó tensiones entre distintos actores involucrados. Las distintas posturas acerca del rol de las políticas públicas sobre el audiovisual o los cruces en relación con la propia idea de qué se considera *cine* y para qué y para quién se produce ese cine tuvieron mucha presencia en los años siguientes y se mantienen vigentes hasta nuestros días.

## | CAPÍTULO 2 |

### El auge cineclubista montevideano de fines de los cuarenta

En el Mundo

Pese a la habitual reserva, algunas noticias se han filtrado en el exterior y el mundo ha tomado nota de que Cine Universitario existe.

En CANADA, donde los cine-clubes cultivan relaciones, se edita un boletín interclubes, llamado Canadian Newsreel, cuyo segundo número acusa recibo de material de C.U. (programas, resúmenes de actividades, FILM), se sorprende, cree que 1.400 socios son muchos (pero hoy son más) y pregunta cómo se hace; se procurará contestarle.

En ITALIA, la revista Cinema incluyó una nota sobre el Uruguay y entendió que el 35% del texto era el porcentaje justo para C.U.

En INGLATERRA, un boletín que también se llama Newsreel y que es órgano de la Federación de Cine-Clubes, pierde espacio en mencionar al C.U. y comentar su reciente gestión.

(Cine Universitario, boletín de diciembre de 1952)

En evidente contraste con el registro discreto acerca del rol significativo que el Departamento de Cine Arte del Sodre tuvo en los 40 y 50 dentro de la bibliografía que ha dado cuenta sobre la historia del cine uruguayo, el movimiento cineclubista que surgió a fines de la década del 40 es la estrella central de todos los relatos que evocan el proceso. Esa centralidad ha dado paso a cierto sentido común que establece

que, frente a una producción audiovisual escasa (que puede caracterizarse como insignificante, vergonzosa o aficionada), el país puede sentirse orgulloso de su cultura cinematográfica. En palabras de Manuel Martínez Carril (1968):

Uruguay no tiene cine aunque tiene una fuerte cultura cinematográfica asentada en la difusión del cine de calidad y de las páginas de crítica a partir de 1952. La carencia de una producción estable origina la escasez de creadores capaces de expresar un contenido sin los balbuceos del principiante y origina el escepticismo alentado por la crítica exigente y por el nivel refinado y culto de una minoría que consume cine extranjero, pero desprecia el poco cine nacional.<sup>29</sup>

Este dejo desencantado por el escepticismo de esa cinefilia refinada de la que él mismo formaba parte habla de las consecuencias de un proceso que ya estaba en decadencia a fines de la década del 60, pero que supo ser muy festejado tanto por la crítica como por el propio movimiento cineclubista que reconocía la trascendencia de la actividad que estaba desempeñando y se hacía eco del impacto y las valoraciones que tenían sus prácticas en “el mundo”.

Esta cultura cinematográfica por todos reconocida y productora de algunos de los mitos más trascendentes de la identidad cultural local se atribuye al surgimiento de una crítica de cine especializada y profesional y sus vínculos con la generación del 45, en conjunto con la consolidación de los dos principales cineclubes del país. Este cineclubismo fue antecedido por dos iniciativas en la década del 30 que tu-

---

<sup>29</sup>Publicado en “Cine nacional (I). ¿Qué cine uruguayo?”, en *La Mañana*, 1° de abril de 1968, p. 10. Citado por Silveira (2019).

vieron una existencia efímera y una filiación de clase muy concentrada, por lo que considero marcar el inicio de este proceso a fines de la década del 40, con el surgimiento del Cine Club del Uruguay (CCU) en 1948 y de Cine Universitario del Uruguay (CUU) en 1949. Sobre estas instituciones se han escrito libros de carácter testimonial que cuentan las historias/crónicas de las entidades en primera persona. Dentro de esta categoría se encuentran los libros de Eugenio Hintz (1998), Jaime Costa y Carlos Scavino (2009) y Álvaro Sanjurjo (1994).

Frente a esta bibliografía memorialística y de las crónicas a las que aludimos en el primer capítulo, distingo el libro de Germán Silveira, *Cultura y cinefilia: Historia del público de la Cinemateca Uruguaya* (2019), primer abordaje sistemático y analítico sobre el tema. En su libro, Silveira contextualiza el desarrollo y expansión de la cinemateca y su llegada a un público masivo en la década de los 70, dentro de un proceso previo al que caracteriza con las particularidades del sentido “más clásico de una cultura cinéfila o la cinefilia culta” (p. 105). El propio concepto de cinefilia que Silveira reconoce y asocia al de cultura cinematográfica es muy importante para tratar de entender este proceso, pero es necesario destacar, tal como señala el autor, que este no está presente dentro de las voces contemporáneas con las que se piensan estas prácticas. Ni en los documentos oficiales, los testimonios o los textos pertenecientes a la prensa el auge del cineclubismo y las actividades asociadas a él se piensan en términos de cinefilia.

Sin embargo, es inevitable analizar este proceso asociándolo a este concepto y algunas de sus particularidades, tal como las presentan Jullier y Leveratto (2012) al describir una cinefilia en sentido amplio:

La adopción de un “modo de recepción distintivo” de aquel del consumidor ocasional; la adhesión a una “comunidad de interpre-



tación particular”; el compromiso en un “activismo” del consumidor; la creación de “un mundo de arte particular”, la constitución de una ‘comunidad’ social alternativa. (p. 25)

### **El contexto sociohistórico y el inicio de los cineclubes**

El punto de partida desde el que se fundan estas entidades fue compartido con los cineclubes que estuvieron emergiendo por América Latina desde la década de 1940 (Amieva, 2020). En estas páginas voy a desarrollar las características que vuelven específico al cineclubismo montevideano del período. Me interesa analizar en detalle cómo cada una de esas características compartidas se expresan dentro de una modalidad propia y con relación al contexto en el que surgen.

El primer elemento que tener en cuenta es la propia historia social del período, ya que, si bien no buscamos correlaciones directas, es inevitable reconocer que muchas de las características que distinguen al caso uruguayo han tenido una sensible incidencia de ciertos aspectos de la historia cultural. Estamos en presencia de una coyuntura de expansión económica vinculada al proceso de sustitución de importaciones y a la consolidación de políticas intervencionistas que tuvieron un fuerte impacto en toda la región. Dentro de este marco regional, sin embargo, es importante destacar algunos números que ayudan a comprender los elementos locales que dan cuenta de cierta divergencia. El relato sobre el próspero “Uruguay feliz” se construye, en parte, debido a estos datos (Ruiz, 2007, p. 123).

Una de las particularidades locales está relacionada con el crecimiento sostenido de las clases medias y de un fuerte proceso urbanización. Si bien no existen censos durante este período, se calcula

que, para el año 1958, vivían en el país algo más de dos millones y medio de personas. El crecimiento demográfico fue muy lento, con una tasa de natalidad muy baja. El arribo masivo de población a la ciudad debido al crecimiento industrial y a los empleos en el sector de servicios hizo que este fuera uno de los países más urbanizados del mundo (Nahum *et al.*, 1987, p. 153). Esta situación derivó en un aumento de las clases medias que tuvo varios motivos: aumento del ingreso per cápita, expansión industrial, desarrollo de la administración pública, crecimiento de los servicios: transporte, banca y enseñanza (p. 154).

En este contexto, también se destaca el fuerte descenso del analfabetismo, que se calcula que, para 1957, llegaba al 9,5 %, marcando una significativa diferencia con el entorno latinoamericano. La educación secundaria se cuadruplicó entre 1942 y 1963 y los estudiantes universitarios pasaron de 4800 en 1939 a 17 108 en 1957 (pp. 160-163). Fueron justamente estos grupos principalmente urbanos, escolarizados y de clase media los grandes participantes de la expansión del interés por el cine y los protagonistas del crecimiento de estos movimientos de cultura cinematográfica. Todos los números totales o porcentuales que trabajemos tienen que ser leídos en este marco.

Los otros números a los que hay que prestar atención tienen que ver con la importante cantidad de salas de cine y de espectadores que tuvo Uruguay en el período. Para el año 1954, según la gacetilla editada por el Ministerio de Producción y Trabajo “Cine en Uruguay. Breve reseña histórica”, había 213 salas de cine en todo el país, 100 de ellas concentradas en la ciudad de Montevideo (1956, pp. 15-22). Para presentar un término de referencia, según fuentes de la Unesco, ese mismo año, en Perú, con más de ocho millones de habitantes, había

253 salas en todo el país (Bedoya, 1995, p. 138). La cantidad de espectadores también tuvo un crecimiento sostenido hasta mediados de la década del 50. Cito algunas cifras a modo de ejemplo: en 1944, la población de Montevideo era de 717 236 habitantes y la cantidad de espectadores llegaba a 9 756 742. En el año 1953, 837 641 habitantes y 19 152 019 espectadores (un promedio por persona de 22 asistencias al cine por año). Estos números empiezan a bajar de forma sostenida con un fuerte descenso a partir de la década del 60, ya que llega a 1989 con 1 578 383 espectadores y una población de 1 300 000 aproximadamente (Sanjurjo, 1994, pp. 119-121).

El surgimiento a fines de los 40 de estos grupos dedicados a la difusión de la cultura cinematográfica no solo se relacionó con ese gran interés por el medio, sino que también se vinculó con un clima de época muy auspicioso con la emergencia de la “generación crítica”, la consolidación y expansión de instituciones claves como el Sodre y el desarrollo de grupos muy influyentes vinculados a las artes plásticas, como el taller de Torres García, o al Teatro Independiente. En este contexto, el antecedente ineludible fue la creación del Departamento de Cine Arte del Sodre. Esta referencia vinculada a un espacio de exhibición que desde sus inicios fue recibido como un ámbito cineclubista y por el que habían circulado figuras muy reconocidas dentro de esa actividad, como León Klimovsky, significativamente no fue mencionada en algunos documentos importantes de la época o en algunos testimonios o memorias posteriores. Desarrollaré este tema a lo largo de estos capítulos, pero me interesa dejar planteada la idea de que los dos principales cineclubes no estaban cubriendo una necesidad vacante, ya que el rol de la exhibición y resguardo del cine alternativo, así como la distinción

entre un cine con vocación artística frente a un cine comercial, estaba siendo ejercido por la agencia estatal. Esta circunstancia es la que permite identificar uno de los elementos que destaca al caso uruguayo sobre otros procesos nacionales. En los libros de Eugenio Hintz sobre Cine Club y de Jaime Costa y Carlos Scavino sobre Cine Universitario, se reiteran los relatos de los dos itinerarios fundacionales. No fue el interés por la exhibición lo que generó estos agrupamientos, sino que llegaron a ejercer las prácticas que asociamos con las actividades de un cineclub como un medio para financiar y posibilitar el interés principal que los reunía: alcanzar la realización cinematográfica.

### *Cine Club del Uruguay (CCU)*

En el caso de Cine Club, Eugenio Hintz, uno de sus fundadores, había participado de la Organización Cinematográfica de Aficionados (OCA) en su adolescencia, y fue, en parte, en ese ámbito desde donde surgió la iniciativa de convocar a las primeras reuniones a un grupo de jóvenes que compartían estudios universitarios, clase social, intereses afines y hasta el mismo pequeño barrio montevideano de Pocitos que los agrupaba. El otro miembro fundador de esta iniciativa fue Antonio Grompone, a quien Hintz le atribuye una “cultura generalista” por sus raíces familiares (Hintz, 1998, p. 9). Este encuentro de afinidades se dio dentro del ambiente de los aficionados al jazz y no se debió a ninguna cinefilia compartida, pero desde ese momento hubo un reconocimiento por el interés en la realización de filmes que terminó desembocando en la formalización de un club de cine cuya primera directiva estuvo integrada por el propio Hintz, Grompone y otros tres jóvenes amigos suyos del ámbito universitario y con “in-

quietudes culturales”: Eduardo Alvariza y los hermanos Julio y Jorge de Arteaga (Hintz, 1998, p. 14).<sup>30</sup>

Tal como describe en su libro sobre el CCU, como en la entrevista que le hicieran en el año 1991 dentro del proyecto de la Cinemateca, Hintz explica que armaron la propuesta para poder dar cauce a una práctica que resultaba inabordable por los altos costos que demandaba la realización cinematográfica. En el proyecto, el cineclub debía ser un vehículo para financiar la realización de filmes a partir de las cuotas de los afiliados. Si bien admitía un conocimiento cinematográfico “brumoso”, para poder justificar estos pagos debieron desarrollar las principales actividades que asociamos con el cineclubismo y que luego fueron las que trascendieron: la edición de una revista y, más tarde, las exhibiciones (Hintz, 1998, pp. 16-17). Las demoras en el inicio de las temporadas de exhibición se debieron tanto a la dificultad que hallaron para conseguir los filmes, equipos y espacios de proyección como al interés subsidiario que tenían en estas prácticas precisas. Ante este retraso, la alternativa más accesible de la publicación de la revista *Cine Club* que antecedió por unos meses las proyecciones terminó funcionando como un espacio de formación que puso a estos jóvenes en contacto con bibliografía contemporánea y que los terminó vinculando con esa cinefilia transnacional a la que hacían referencia en los primeros editoriales. Fue en esa práctica donde terminaron de construir un “modelo cineclub” con sus rutinas asociadas.

---

<sup>30</sup>En la reseña de la revista del Cine Club Argentino se dice que el promedio de edad de los miembros fundadores del CCU era de 22 años (Cine 8, 9 1/2 y 16. Boletín del Cine Club Argentino del 28/1/1959, pp. 9-12).



**Fotografía 3.** El grupo fundador: E. Alvariza, Jorge de Arteaga, E. Hintz, Julio de Arteaga y A. Grompone. Fuente: Hintz, 1998, p. 11.

### *Cine Universitario del Uruguay (CUU)*

El caso de Cine Universitario es similar. Surgió de un grupo que originalmente integraba el Teatro Universitario. Al poco tiempo, un sector de estudiantes de Derecho se abrió para armar un espacio dedicado a la realización cinematográfica con el proyecto concreto de rodar filmes de ficción en 16 mm. Ese grupo original se creó con la iniciativa de Nelson Nicoliello y estuvo integrado por Pablo Fossati, José Estévez Paulós, Manfredo Cikato, Gastón Blando Pongibove, Alfredo Castro Navarro, Walther Dassori Barthet, Jaime Francisco

Botet y Ramón Díaz. Esta vocación por la realización terminó en experiencias algo fallidas por las que se llegaron a filmar dos títulos: *El escarabajo de oro* (1945) y *La huida* (1946-1948). Luego de dimensionar los problemas que conllevaba la realización, concluyeron en la necesidad de generar una institución específica que contara con objetivos y medios propios. Esta necesidad fue también la que los llevó a plantearse la conformación de un club de cine como forma de financiamiento siguiendo el mismo recorrido que Cine Club (Costa y Scavino, 2009, pp. 9-13).

A diferencia de los integrantes originales de CCU, parte de este grupo sí manifestaba un fuerte interés por el cine, pero este gusto se expresaba en una forma de cinefilia más popular u ordinaria, a la que Costa y Scavino denominan como “conocimiento de memoriosos” y que se nutría de la lectura de una revista muy significativa para el medio local: *Cine Radio Actualidad*. Si bien esta revista no formaba parte de las publicaciones de la cinefilia culta o erudita y se orientaba principalmente a los circuitos comerciales de exhibición, también se distanciaba de los *fans magazines* y otorgaba mucha información a esos lectores memoriosos, con datos detallados en fichas técnicas. Esta revista fue fundada por René Arturo Despouey en 1936 y bajo su amparo se formaron algunos de los más importantes críticos de cine de la siguiente década. En el caso de Cine Universitario, la referencia al camino recorrido por el Cine Club sí fue reconocida, pero, en principio, encuentro que, salvo Botet —quien tenía una colección de filmes en 9 1/2 mm y mantuvo contacto cercano con CCU—, sus integrantes no frecuentaban asiduamente los espacios alternativos de exhibición y también se formaron en el cineclubismo en la práctica.



**Fotografía 4.** Miembros de Cine Universitario y Cine Club junto a visitantes de Checoslovaquia: Walther Dassori, Alfredo Castro Navarro, Ángel Arteaga, José Estévez Paulos, Jaime Francisco Botet, Eugenio Hintz, Homero Alsina Thevenet, Lirio Rodríguez y Selva Airdi. Fuente: CDC-CU.

Estas incipientes entidades parecen haber estado integradas por los sectores medios en pleno crecimiento durante el período. En los dos casos, la conformación inicial habla de un grupo de hombres muy jóvenes, en sus tempranos veinte años. Estudiantes universitarios, hijos de empleados del Estado o del sector privado, están más cerca de los trabajadores de cuello blanco que de las elites concentradas que protagonizaron otros procesos cercanos en la región. Los cincuenta primeros socios de CCU que fueron convocados entre los amigos y familiares no buscaban generar un acceso restringido dentro del entorno social como en el caso del Cine Club de Colombia (Navitski, 2018),



sino que fue una estrategia accesible para comenzar a obtener apoyo económico (Hintz, 1998, p. 13). La centralidad del interés por conseguir fondos para la realización hizo que esas primeras convocatorias ni siquiera apelaran a la cinefilia local reconocida (los responsables de los cineclubes de la década del 30 y la crítica especializada), con la que tuvieron contacto meses más tarde.

A partir de estos orígenes, que marcan uno de los caminos posibles que adoptaron los “modelos de cineclubes” en las situaciones concretas (Amieva, 2020), encontramos que, en los dos casos, estas vías particulares terminaron encuadrándose en los sentidos más clásicos del modelo, abocándose a construir espacios destinados principalmente a la difusión de la cultura cinematográfica. Creo necesario abordar las particularidades precisas y ahondar más en las formas que desplegó esa cultura cinematográfica de los cineclubes estudiados; en los siguientes capítulos me dedicaré a analizar las particularidades de esa difusión. De estos dos procesos destaco las formas similares con las que estos grupos de personas con afinidades y vínculos afectivos pasaron a generar *formaciones culturales*, tal como las describe Raymond Williams (1981). En estas etapas iniciales dieron claras muestras de esos intentos de formalización, con las redacciones de estatutos, asociaciones civiles, declaraciones públicas por medio de publicaciones y programas, desarrollos de eventos públicos y demás actividades.

### **La invención de una tradición**

Desde las primeras publicaciones institucionales nos encontramos con declaraciones que buscaban fijar referencias que, en principio, parecen múltiples. Estas declaraciones también querían ubicarse den-

tro del contexto general del cineclubismo y citar los posibles antecedentes. En el caso del Cine Universitario, resultaba imposible soslayar la existencia cada vez más notoria de su antecesor inmediato. Este precedente, en parte, los eximía de la pretensión fundacional o de explicitar el lugar que ocupaban dentro de una tradición. Quisieron distinguirse desde los inicios dejando de manifiesto sus intenciones de legitimar sus prácticas de realización dentro del campo del cine de aficionado y hacerlas partícipes del espacio de exhibición cineclubista.

Según el segundo programa del primer ciclo del CUU,<sup>31</sup> el 31 de marzo de 1950 se exhibieron dos filmes que ya habían formado parte de las programaciones de Cine Arte del Sodre en 1945: *Melodías del mundo* (Ruttman, 1929-30) y *Guillermo Tell* (Heinz, 1931). Presumimos que estos filmes pertenecían al archivo del Sodre porque en el balance realizado en el último programa del año reconocieron a esta institución como la principal fuente de materiales para la exhibición. Otra evidencia de esta filiación fueron los textos que introducían las películas, que, sin reconocerles procedencia, eran los mismos que habían sido publicados en el programa de Cine Arte.<sup>32</sup> Lo más destacable de este documento no fue el silencio sobre la participación del Sodre, sino la referencia directa a las programaciones de cine de aficionado que se iban a realizar en los meses siguientes, citando todos los nombres de las instituciones y personas con las que el CUU había establecido contacto, y la mención de sus propias obras dentro de la programación. En este caso, creo que las presencias y las omisiones fueron un

---

<sup>31</sup>No contamos con información sobre el primer programa.

<sup>32</sup>Una presentación de Manuel Villegas López y un texto de Marcha, programa Cine Arte, 29/6/1945.

pronunciamiento con relación al lugar que este cineclub quiso ocupar en sus primeros momentos.

El caso de Cine Club es más complejo. Ya detallaremos todas las actividades vinculadas al fomento de la realización *amateur* que realizó este grupo más adelante, pero es notorio que, si bien ese interés estuvo muy presente durante los primeros años, desde el inicio se notó una preocupación por ubicarse dentro de una tradición cineclubista. El primer editorial de su revista inicia declarando que esa incitativa no tenía antecedentes en Uruguay:

La formación de un Cine-Club entre nosotros señala el instante, un tanto tardío si se quiere, en lo que respecta a la primera aparición de este género de agrupaciones en la vida del cine, en que nos relacionamos, de una manera por así decirlo más activa, con la labor que en pos del buen cine vienen estas desarrollando en distintas partes del mundo. (Revista *Cine Club*, febrero 1948, N.º 1, s/p)

Luego, se dedica a hacer un recorrido por la historia del cineclubismo modélico, para detenerse en dos puntos por destacar. De ese itinerario rescata el modelo asociado al legado de Louis Delluc y los primeros clubs de cine franceses y su vínculo con el cine de vanguardia como el modelo a seguir todavía vigente. Junto con esto, encontramos constantes alusiones a la idea del “cine puro”, al cuestionamiento del realismo y un énfasis por resaltar el valor plástico de la imagen cinematográfica, elementos que veremos presentes en los posteriores debates.

Esta propuesta sin antecedentes de Cine Club rápidamente se reformuló. Si bien comentábamos que los primeros involucrados con la propuesta fueron los amigos y familiares de los cinco integrantes fundadores, con la edición de los primeros números de la revista y

la organización de las primeras proyecciones rápidamente se sumaron figuras muy reconocidas de la primera ola del cineclubismo local. Eduardo Alvariza —tal vez el integrante de más alcurnia de esta primera conformación— tenía relaciones familiares con el famoso poeta Fernando Pereda, el principal coleccionista de cine y con vínculos directos con esa temprana cinefilia. Pereda no solo facilitó las copias de algunas de las primeras proyecciones (la famosa copia de *El gabinete del doctor Caligari* que ya había exhibido el Sodre en algunas oportunidades), sino que interesó en la propuesta al crítico José María Podestá, quien hizo la presentación de *Napoleón* (Gance, 1927), fragmentos del filme proyectado en una copia en 9 1/2 mm propiedad de Jaime Botet (Hintz, 1998, pp. 22-23). Luego, Podestá se integró de forma más cercana a Cine Club, que en poco tiempo vio sumarse también a otras personalidades relacionadas con los intereses cinéfilos, como el crítico de cine José Carlos Álvarez, incluyendo a otra generación en el proyecto.<sup>33</sup>

A partir de ese momento, los relatos que se generaron sobre los orígenes del Cine Club reconocían como antecedentes explícitos a los intentos previos que surgieron en Montevideo a comienzos y mediados de los años 30: el Cine Club fundado por Justino Zavala Muñiz en 1930 y la efímera iniciativa de José María Podestá en 1936 (Hintz, 1998, p. 7). Este último proyecto se anticipó a varias de las características que luego tuvo el Cine Arte organizado por Klimovsky en Buenos Aires. En su primera y única proyección, re-

---

<sup>33</sup>José María Podestá fue uno de los más tempranos críticos de cine desde fines de la década de 1920. Luego, participó como jurado en numerosos festivales internacionales y fue el primer presidente de la Federación Uruguaya de Cine Clubes en 1954. José Carlos Álvarez fue un importante crítico de cine local que escribía en el diario *La Mañana*. Luego de su vínculo con el cineclubismo, fue jurado de festivales y productor de algunas obras.

unió un grupo de personalidades que pertenecían a las letras y las artes plásticas y con un componente de clase que la distinguió de sus sucesoras convocando a la patria letrada local (*Cine Radio Actualidad*, 1936, N.º 2). Si bien estos antecedentes fueron mencionados en el primer comentario de *Marcha* sobre el Cine Club (5/3/1948),<sup>34</sup> fue el propio Podestá el encargado de reconocer explícitamente esta filiación recreada cuando, en una reseña muy extensa sobre Cine Club publicada en el semanario *Mundo Uruguayo* (5/6/1949), explicó:

En rigor de verdad debiera decirse que el Cine Club nació hace muchos más años —casi diecinueve— en Montevideo, se extinguió dos años más tarde y renació luego, en el efímero renacer de un solo espectáculo, en 1936. Este, su último y más pujante renacimiento de ahora —nueva encarnación de una vitalidad que parece indestructible— viene a continuar con otro episodio un solo y largo proceso que se vio cortado varias veces; un mismo proceso cuyo permanente impulso no fue sino el afán que acucia a cierto público hacia el espectáculo cinematográfico de mejor calidad. Si algún día se escribe nuestra pequeña Historia del Cine Club, habrá que afirmar el carácter unánime de ese proceso en apariencia tan vario, y el obstinado empeño, casi heroico a veces, que puso en sus tres episodios positivos para alcanzar a cumplir sus propósitos. (p. 22)

---

<sup>34</sup>También ese relato de tradición de los anteriores cineclubes se repite en *Cine Radio Actualidad* del 25/3/1949, en una importante nota que hace un balance de sus actividades. La reseña sobre el CCU que publicó *El Diario* del 10/4/1949 en relación con su primer año de funcionamiento no menciona esos antecedentes y sí reconoce que la iniciativa sigue, en parte, las acciones de Cine Arte del Sodre.

Mientras escribo estas palabras, no puedo dejar de sentirme conminada por el propio Podestá a mantener el relato oficial que nos brindó para el futuro. Se impone, sin embargo, una lectura más matizada que debe reconocer las particularidades de cada proceso. Como hemos visto, no solo el Cine Club del 48 no reconoció de entrada ningún precedente local, sino que su fundación se debió a propósitos iniciales distintos y ajenos a esos antecesores ilustres. Si bien en los años siguientes el CCU, en parte, cumplió con la deriva hacia un cineclubismo esnob y elitista, las propias características del proceso que desarrolló lo llevan a lidiar con otras tensiones y conflictos. Creo fue justamente la integración de esa otra generación que comenzó a tutelar el accionar del CCU el elemento que lo llevó a inscribirse en esa tradición a la que estuvo ligada solo en parte. Sin embargo, considero que fueron esas tensiones las que ayudaron a darle las características particulares a este cineclubismo, y por eso resulta importante destacar el cambio generacional que implicó este nuevo movimiento, más allá de las tutelas inevitables.

El texto de Podestá es interesante, también, por otro aspecto no menos significativo. En esa escritura de la historia cinéfila del país, al reconocer los tres “episodios” de la larga y unificada historia del cineclubismo local, menciona de forma explícita a Cine Arte del Sodre al comentar que:

[...] con el seguro apoyo de su carácter oficial, su sala y sus franquicias; comenzó sus ciclos regulares de exhibición —hasta ahora los más duraderos— y contribuyó, en sus cinco años de vida, a la formación de un público más atento y más avisado. (Podestá, 1949, p. 22)

Es decir que no solo Cine Arte tuvo propósitos similares a los de estos tres episodios, sino que fue la única experiencia que se

mantuvo en el tiempo y la que participó efectivamente en la difusión de la tan mentada cultura cinematográfica. Aun así, no forma parte de esa historia ilustre que se está escribiendo. Lo que se estaba tratando de establecer no era una historia de la difusión de un cine alternativo al de la circulación comercial; de lo que se trataba era de imponer un “modelo cineclub” particular que siguiera algunas tradiciones y que se desentendiera de los otros caminos posibles.

El historiador Henri Rousso (2012) plantea que los relatos para la memoria colectiva se comienzan a escribir en tiempo presente. Las personas e instituciones van dejando discursos tempranos que organizan la forma en que quieren ser recordadas. En este texto de Podestá parece estar presente esa operación. No solo se dejaba de lado la agencia estatal dentro del itinerario, sino que se borraban las huellas de las tempranas vocaciones de realización *amateur* de estos jóvenes. Esta omisión estuvo presente en otros relatos contemporáneos y luego va a ser resignificada con más énfasis en algunas obras memorialistas que hablaron de estos temas, como el libro de Álvaro Sanjurjo (1993), que, al referirse a la emergencia de estos dos cineclubes, los ubica en la tradición de sus predecesores en la década del 30 y centrados en el interés por “cine de calidad” (pp. 13-15). Este recorte preciso que delimita un conjunto de antecedentes que pasan a ser convalidados también puede leerse según la idea de Raymond Williams de una *tradición selectiva* (1988, pp. 137-138), en la que se asume una *predispuesta continuidad* descartando otros legados o afinidades. Estas operaciones de reconocimiento también van a tener su presencia en las escrituras y reescrituras de la historia de la realización cinematográfica local, como veremos más adelante.

Sin embargo, el interés por promover el cine local en pase reducido estuvo muy presente en las dos entidades durante los primeros años de funcionamiento.<sup>35</sup>

En el caso de Cine Club, los artículos en su revista ya iban preparando el terreno para justificar y legitimar la práctica de realización *amateur*. Cine Universitario comenzó a organizar sus concursos *amateurs* de cine relámpago como una de sus primeras actividades. Estas actividades estuvieron acompañadas con propuestas de formación que se expresaron como cursos y textos técnicos en los materiales que publicaron. Desarrollaré todo el movimiento que surgió de estas prácticas en la segunda parte de este libro, pero me importa destacar aquí esta particularidad del caso uruguayo que buscó legitimarse en las referencias de los cineclubes europeos de los años 20 según el modelo “Delluc”, conectando a los nuevos realizadores con un público posible.

Resulta interesante notar ciertas afinidades entre estas ideas y las consideraciones que planteaba Manuel González Casanova (1961) para el cineclubismo mexicano. Este modelo fue citado en reiteradas ocasiones en la revista *Cine Club*, a partir de traducciones de textos de grandes referentes del cineclubismo francés como George Sadoul, quien realizó una genealogía de los cineclubes explicitando la centralidad de la figura de Louis Delluc y contraponiéndola con la figura elitista de Canudo y su CASA (revista *Cine Club*, 1949, N.º 9, p. 15). Otra

---

<sup>35</sup>El concepto de pase reducido se refiere al ancho de banda de la película. El pase estándar/profesional es el 35 mm y los pases reducidos que circulaban en el período tenían un ancho de 16 mm, 9 1/2 mm y 8 mm. Utilizo ese concepto porque es el que aparece en los documentos del período. El uso de estos formatos será muy importante en la producción cinematográfica local.



de las referencias citadas fue la de Henri Agel, quien, en un texto proveniente del Servicio de Prensa de la Embajada Francesa, ofrecía un resumen sobre las misiones que debía llevar a cabo un cineclub según el modelo de Delluc en los 20 (revista *Cine Club*, 1949, N.º 7, p. 16). Las constantes referencias a Jacques Coucteau por parte de Cine Club y de Joris Ivens por Cine Universitario fueron las muestras explícitas de las afinidades con esas vanguardias. Estos propósitos, sin embargo, pasaron a ser secundarios hacia mediados de la década del 50, cuando la actividad se concentró en los problemas de expansión de público. En el proceso nos encontramos con grupos que terminaron centrando sus intereses y actividades cotidianas en conseguir los medios para hallar filmes y espacios para su exhibición, así como locaciones más oficiales para sus actividades de gestión, que originalmente se reducían a las casas particulares de los participantes o a cafés públicos.

Esas actividades incluían espacios de formación que excedían la realización *amateur* y comenzó a notarse desde los primeros tiempos una preocupación por la educación de un público cada vez más amplio en lo que ellos reconocen como la “cultura cinematográfica”. En las publicaciones y las actividades que completaban las exhibiciones se puede leer la formalización de una distinción general con respecto a los espectadores que frecuentaban las salas comerciales. Este arraigo en un consumo particular quiso vincular al cine con otros circuitos, como los que provenían de las artes visuales, y se expresaba en las relaciones que se establecieron con el taller de Torre García, que colaboró con las portadas de los programas de Cine Club o con el ambiente del Teatro Independiente que compartía orígenes con Cine Universitario.

## Luis Delluc, Fundador de los Cine-Clubes

Por GEORGES SADOUL

Trad. de EDUARDO J. ALVARIZA

**N**UESTRA publicación ha retomado el nombre glorioso del semanario que Luis Delluc fundaba en 1920 y anunciaba en estos términos:

"Existe el Touring Club. Es necesario también el Cine Club. Es cosa hecha. Los beneficios que esta organización pueda reportar al cine y a sus adeptos, que se cuentan por millones, los agradecerán pronto. Sería inútil elogiar aquello que se elogiará solo.

"La primera manifestación de Cine Club es una hoja semanal destinada al espectador. Tendrá por colaboradores a Douglas Fairbanks, Bronsonni, Henry Rousseil, Marcel Levesque, Lionel Landry, Mary Pickford, Maurice Tourneur, Fannie Ward, Louis Nélos, Jean Hervé, André Brunelle, Pearl White, Theda Bara, Eva Francis, Louis Aragon.

"La publicación de Cine Club facilitará informaciones al público y a los cinematográficos favorecerá los entusiasmos. Los esfuerzos de todos los jóvenes y organizará manifestaciones de todo orden en pro del desarrollo de la cinematografía francesa. Adheridos al Cine Club. Leed la publicación del Cine Club."

Tomando un nombre análogo al del poderoso Touring Club, mostraba Delluc que quería crear no un círculo de iniciados, sino un lazo de unión entre los millones de espectadores y los maestros de la pantalla (que decía por otra parte) "habían a todo el mundo." El quería por su intermedio desarrollar el cine francés, obra a la que dedicó todos sus esfuerzos y casi su vida.

La primera manifestación de Cine Club fue, en junio de 1920, dos conferencias pronunciadas en el Cinema de la Pénitence, cerca de la estación de Saint Lazare. El gran director André Antoine (que acababa de terminar el film "La Tierra") preparaba "La arlequina" habló del cine de ayer, de hoy y de mañana. Después, Emile Cohl entrevistó con dibujos animados y films de Iraceo a un público en el cual se encontraban junto a León Moussinac, Foucault, Monca, Camberd, Henri Krauss, Jean Kemm, Andrenani, "todos ellos realizadores de preguerra más bien que de vanguardia.

Un año más tarde, en abril de 1921, Riccio Canudo — a menudo considerado erróneamente el precursor de Delluc en esta materia — fundó el C.A.S.A. (Club de Amigos del Séptimo Arte) cuyo programa, ha aquí, condensado en siete puntos:

1º) Afrontar por todos los medios el carácter artístico del cinematógrafo.  
2º) Elevar el nivel estético de la producción francesa:

3º) Poner manos a la obra para atraer al cine los talentos creadores, los escritores, poetas, pintores y músicos de las nuevas generaciones;

4º) Establecer una jerarquía de salas, salas populares y salas especializadas, a fin de poner freno al nivelamiento por la mediocridad;

5º) Organizar una propaganda para el conocimiento de las necesidades de la producción francesa, así como de sus salidas.

6º) Lograr que el Estado apoye al cine como apoyo al arte y a la escuela.

7º) Organizar un festival cinematográfico francés y un congreso del film latino.

Si el programa del C.A.S.A. contenía excelentes iniciativas, no se diferenciaron menos profundamente del Cine Club. Delluc quería unir los cineastas a los "millones" de espectadores. Canudo pretendió confinar éstos en las salas populares y vincular la "élite" de cineastas a la "élite intelectual" y a la "mejor sociedad". Los banquetes del C.A.S.A. debieron su prosperidad material a los numerosos "mobs", avidas de largas discusiones estéticas, y que encontraban allí algunos de los mejores realizadores y críticos.

La publicación de "CINE CLUB" había dejado de aparecer a principios de 1921. Luis Delluc se había entonces consagrado a editar un semanario más lujoso, "CINEA". Lo dirigió de mayo de 1921 a noviembre de 1922. "CINEA" patrocinó en el Collège, el lunes 14 de noviembre de 1921, una primera sesión de cine club con proyección de films. Delluc había incluido en su programa "LA VIDA Y LA MUERTE DEL TORNADOR EL GALLITO", montaje de films de actualidad y "el famoso ensayo de arte cinematográfico ofrecido por primera vez en París: "EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI". En otra sesión fué presentada a comienzos de 1922, "EL HAMBRE EN RUSIA", que bien podría ser el documental "HAMBRE HAMBRE! HAMBRE!" en el cual colaboró Pudovkin.

Pronto dificultades materiales obligaron a Delluc a abandonar "CINEA", la revista que llevaba como subtítulo esta consigna: "QUE EL CINE, FRANCÉS SEA FRANCÉS, QUE EL CINE FRANCÉS SEA CINE".

Los dieciocho meses que precedieron a su muerte, fueron terribles para él, y le permitieron apenas dar al cine su último film, "LA INUNDACION". Su CINE CLUB cedió lugar al CLUB FRANCAIS DU CINEMA, fundado por Léon

Moussinac para agrupar a aquellos técnicos que preferían el arte al comercio. Este club se fusionó después de la muerte de Canudo con el C.A.S.A., para formar LE CINE CLUB DE FRANCE, de Germaine Dulac, Moussinac, Feyder. Este club organizó exhibiciones periódicas de las obras desdenadas por el comercio o interdichas por la censura.

En el momento de la muerte de Delluc, el movimiento del cual había sido el iniciador, va a tomar en Francia, Bélgica, Holanda, Inglaterra, Alemania, América, etc... un desarrollo considerable.

Traducción de "CINE CLUB", Nº 6 órgano mensual de la Federación Francesa de Cine Clubs.

### EXPOSICION EN SEPTIEMBRE



ESCENOGRAFIA PARA  
EL PRIMER "FAUSTO"  
POR KLARA FEYER

- I REPRODUCCIONES DE CUADROS FAMOSOS
- II LIBROS FRANCESES E INGLESSES
- III LIBROS DE CINE

Arte Bella

Cuareim 1359 esq. 18 de Julio  
Teléfono 9-30-61

CINE CLUB 15

Fotografía 5. Revista Cine Club, N.º 9, setiembre de 1949, p. 15.

## Las confrontaciones entre los cineclubes

Estos intentos de integración con otros espacios muestran la contracara de la otra característica de este proceso de formación: la riva-

lidad entre estos dos grupos y las disputas que mantuvieron en especial en los primeros años. Este conflicto entre las dos instituciones es una de las primeras referencias que aparece en la bibliografía testimonial. Se habla del tema como si fuera un enfrentamiento entre equipos de fútbol, un “Nacional vs. Peñarol” del cine (Sanjurjo, 1994, p. 14). Si bien en una primera mirada al problema resaltan las similitudes de los dos procesos, tanto por sus edades, sus vínculos con el ámbito universitario, cierto *habitus* compartido, podríamos decir, lo cierto es que en las fuentes comienzan a notarse elementos que se pueden leer como intentos de distinción entre los dos grupos; delimitaciones, apelaciones a reconocimientos particulares que parecen justificar la necesidad de las dos entidades. Se muestran como motivos de un enfrentamiento que, a la par que los distingue como grupos, los legitima.

Insisto acá en resaltar los rasgos compartidos y el hecho de que el grupo más amplio que podemos incluir en el movimiento participó de las dos instituciones de forma indistinta, tal como se lee en las entrevistas que se realizaron a comienzos de los 90 a un grupo importante de los realizadores que emergen de este proceso. Estamos hablando de grupos de clases media y media alta urbanas que pertenecían a ese Uruguay letrado del período. Junto con el relato de esas disputas que se centraron en los escasos materiales disponibles para exhibir, tanto en los testimonios como en las publicaciones de los cineclubes y en la prensa general, al poco tiempo de iniciadas las dos instituciones encontramos que los términos del conflicto se expresan, principalmente, en una palabra: *estetas*.

El conflicto se puso de manifiesto a fines de 1949 en las páginas del semanario *Marcha*. Allí, los críticos responsables de la sección de cine, Hugo Alfaro y Homero Alsina Thevenet (quienes tendrían más afinida-

des con el grupo de Cine Universitario),<sup>36</sup> haciendo un balance de las actividades del Cine Club, caracterizaron a ese grupo con estas palabras, de las que se desprende una cierta mirada crítica: “Asimismo, un grupo empeñoso de aficionados, caso todo ellos *estetas*, llevaron adelante la empresa de un Cine Club [...]” (*Marcha*, 30/12/1949, segunda sección, p. 7).<sup>37</sup> En parte, ese término algo despectivo se debió al extenso espacio dedicado por el CCU a la obra de Jean Cocteau, *Sangre de un poeta* (1930), uno de los filmes emblema de la temporada cuya copia había sido adquirida. Esta definición desató un extenso intercambio de notas en *Marcha* y en las páginas de la revista *Cine Club*, en donde el grupo cuestionó este mote que le fue brindado de forma despectiva y comenzó a reivindicar una práctica que reconocía al cine como un hecho estético y a valorar los elementos que lo emparentan con el campo de las artes visuales, haciendo hincapié en el estudio de la imagen. Los cronistas de *Marcha* les respondieron acusándolos de formalistas con argumentos en los que se privilegiaba a las narrativas frente a las representaciones espaciales. Transcribo parte de la larga y ácida respuesta de estos cronistas ante la carta de reclamo de Cine Club:

Afortunadamente, esto no supone suscribir la perspectiva del CINE - CLUB, que suele preferir la forma al fondo, que deja resbalar la verdad de un drama, la convicción de un diálogo, y que aprehende con entusiasmo toda belleza fotográfica, todo primor de escenografía, como si la plástica fuera el mayor valor. Por este canino el CINE-CLUB omite buena parte del cine moderno, y dedi-

<sup>36</sup>Ver comentario irónico al respecto en el boletín de diciembre de 1952 del CUU.

<sup>37</sup>Gran parte de este debate está publicado en la compilación de la obra de Alsina, editada por Buela, Gandolfo y Peña (2009, p. 904).

ca a esa omisión una revista y una temporada de exhibiciones. Solo por motivos plásticos exhibió en el Cine Apolo un vacío fragmento de CUÉNTAME TU VIDA, ilustración por Salvador Dalí...

Pueden ojearse las páginas de su publicación: se les verá muy ocupados elogiando a Cocteau por LA SANGRE DE UN POETA (que ellos mismos exhibieron) [...] y el hecho poético del cine, pero no hay constancia de que junto a sus crónicas de películas menores hayan comentado PAISA. LUSTRABOTAS, TESORO DE SIERRA MADRE, EL DIABLO Y LA DAMA ni AL FILO DE LA NOCHE [...] No aprobaríamos a CINE - CLUB una visión del cine moderno que omitiera el lenguaje dramático de William Wyler, de Roberto Rosellini, de Claude Autant - Lara, pero quizás estas omisiones sean casuales. (*Marcha*, 20/1/1950, p. 14)

En estas palabras se encuentran parte de las diferencias que comenzaron a adoptar estos dos bandos. La mirada de *Marcha*, en parte, coincidía con la de los integrantes de Cine Universitario, que luego van a convocar a (o aceptan la propuesta de) Alsina Thevenet para que dirija la revista *Film*, y estos comentarios están a tono con ese gusto más “institucional/clásico” de estos cineclubistas. Cine Club mantuvo desde temprano las posiciones que valoraba Podestá como crítico con el énfasis en las cuestiones formales y un interés en el canon moderno con ecos de cine puro. Este debate tuvo entre sus múltiples ramificaciones una continuación en las páginas del número 5 de *Film* (julio de 1952, p. 29), en el que Alsina realizó una reseña con varios cuestionamientos a la revista *Cine Club* con argumentos parecidos a los que venía esbozando desde *Marcha*, pero en este caso ya hablando desde un órgano de la institución. No solo fue un debate por el panteón a consagrar, sino, principalmente, porque los aspectos a valorar en la

obra cinematográfica y esas frases con las que acusaban a Cine Club, cuando lo tildaban de formalista, fueron muy parecidas a las que ellos mismos adoptaron en su primer editorial, cuando renegaban del cine literatura como signo “ideográfico” para reivindicar la autonomía de la imagen y la defensa del cine puro (revista *Cine Club*, N.º 1, s/p).

El debate duró gran parte del año 1950 y siguió con largas notas en *Marcha* y en la revista *Cine Club*, a la cual se sumaron los correos de lectores. Hintz se refiere a ella como “un hito de la cultura cinematográfica” (1998, p. 44). En esta contienda encuentro que pasa a tener un peso importante una búsqueda por la *distinción*, con el uso que le da Pierre Bourdieu (2016) a este término. No solo hay una disputa por el saber legítimo, sino que este se dirime a partir de establecer jerarquías que se piensan necesariamente en términos de oposición.

En el libro de Costa y Scavino (2009), hablando de la conformación de Cine Universitario, admitían que el interés por el cine de sus integrantes estaba más centrado en la vocación por la realización y en cierta fascinación erudita por los datos técnicos de las películas, pero encontraban en el “otro grupo” un saber particular que los emparentaba más directamente con el ámbito cineclubista previo, reconocido por la cercanía con José María Podestá y Fernando Pereda. Junto con esto, les reconocían otro universo de lecturas y de referencias, un saber ilustrado propio de las cinefilias cultas pasadas y futuras. De esto también se desprende un dejo de pertenencia de clase. Costa y Scavino citan una frase de Manfredo Cikato que plantea con estas palabras la diferencia:

La relación con Cine Club era horrible, de competencia. Ellos tenían un nivel intelectual en la Directiva muy superior al nuestro, poseían conocimientos más completos de cine, mientras que el

nuestro era superficial, no pasaba del gusto por el cine, pero no era especializado. [...] Teníamos fricciones permanentes y siempre nos consideraron de segunda. (2009, p. 20)

En otras fuentes aparece una caracterización de parte de este grupo como *dandys* y, años más tarde, Danilo Trelles, haciendo un balance de la actividad de Cine Arte, alude indirectamente al grupo que giraba en torno a Pereda refiriéndose al “cenáculo de entendidos” (1963, p. 196).

Los documentos nos dejan pruebas más precisas. En las bases del primer Concurso Amateur de Cine Relámpago de Cine Universitario en 1951, como forma de promoción y legitimación de la iniciativa, se consiguieron unas palabras especialmente brindadas para la ocasión por el famoso documentalista holandés Joris Ivens. Allí nos encontramos con la siguiente frase, que hacía alusión a la vocación formalista del otro grupo:

Ustedes tienen cineclubes, Es necesario que estos se una a su actividad “pasiva” de exhibidores de clásicos del cine. La experiencia viva de la filmación, y, sobre todo, que no se pongan a hacer intentos esteticistas antes de hacer experiencias más directas, más cotidianas. Filmen todo lo que está en la calle, en los campos, en las fábricas. Está muy bien hacer investigaciones sobre la luz, sobre el movimiento, sobre todo lo que es cine. Pero la gran maestra es la vida... (AWDB C2H1)

A estos principios rectores, la gente de Cine Club le respondió de forma indirecta con una nota crítica en su revista, cuestionando las bases del concurso porque, justamente, esas experiencias de cine con metraje determinado y montaje en cámara se terminaban limitando a un puro registro y el cine requería, justamente, un estudio de la composición y el montaje. Estas distinciones en las que Cine Club se

reservaba el lugar de defensa de un cine que trascendiera *los gustos* de las muchedumbres y alentara una práctica de visionado crítico que se despegara del consumo del cine comercial como espacio de ocio no estaban presentes en las programaciones —que, en realidad, no se distinguían tanto en estos espacios cineclubistas—, sino en los tonos de las actividades de debates, conferencias y clases que acompañaban las proyecciones. Fueron estos los elementos que explican las preocupaciones del CCU en los momentos en que se vieron envueltos en una crisis de crecimiento, cuando, a los pocos años, fueron sorprendidos por el caudal de socios suscriptores y asistentes a las proyecciones. El significativo aumento de asociados generó un entusiasmo matizado por el desaliento que produjo la constatación de que ese público ampliado no compartía los rasgos de esa distinción, protestaba ante los intentos del grupo original por querer brindar la información necesaria para una correcta apreciación del filme e interrumpía constantemente la proyección de un título de Hitchcock (Hintz, 1998, p. 83).

Estas diferencias fueron notorias en los primeros años, pero, para el año 1953, y junto con el armado compartido de la Cinemateca Uruguaya, en los boletines y programas aparecen en los dos casos los signos de reconocimiento de filiación con unos antecedentes que remiten a esa primera ola del cineclubismo europeo que desarrolló anteriormente. Encontramos a estos grupos participando como intermediarios de políticas culturales, intentando apropiarse de un doble mecanismo de patrimonialización del cine (ver la importancia simbólica que se le otorga en los programas a los ciclos retrospectivos frente a los estrenos) y una jerarquización del corpus sancionado por unas reglas del gusto que ellos dictaminan (Gauthier, 1999, IV.3). Pensar con mayor precisión qué significa ese modelo cineclubista, pensar en todas



las modalidades posibles y entender cómo se transmitieron prácticas y saberes nos permite caracterizar mejor este proceso local, pero también entender este espacio de circulación de cine en América Latina.

El vínculo cercano con la promoción de la realización en pase reducido como una forma legítima de cine local fue una de las particularidades que atender y que no solo estuvo presente en gran parte de la década del 50, sino que explica tanto las actividades puntuales de estas entidades como el devenir de sus protagonistas. En parte, este modelo local parece integrar vías que en otros casos estuvieron separadas, como en Buenos Aires y en Lima, y se acerca más a la experiencia cubana (Amieva, 2020). Por otro lado, la importancia del cine como forma de difusión cultural y del cine educativo en general trascendió las propuestas del Sodre y, junto con una vocación por expandir lo más posible la llegada de esa prédica de cultura cinematográfica (no exenta de tensiones), también generaron una fuerte impronta en este modelo. Estos elementos no solo distinguen este caso, sino que creo que también explican la importancia que tuvieron estos cineclubes y la posterior Cinemateca Uruguaya en la conformación de una identidad cultural uruguaya que hasta el día de hoy sigue haciendo alarde de la herencia de la cultura cinematográfica local.

Esta introducción al problema del cineclubismo que surge a fines de los años 40 en Uruguay no busca saldar un debate, pero sí hacer explícita la necesidad de revisar ese sentido común con el que llenamos de significado el “modelo cineclub” y analizar las modalidades que surgen en este contexto que ya de por sí parece acotado. Para pensar este problema, me resulta pertinente detenerme en la investigación que desarrolló Leo Souillés-Debats (2017) sobre qué cultura cinematográfica ha desarrollado el movimiento de cineclubes en Francia luego de

la segunda posguerra. De esa mirada surge la importancia que tuvieron los movimientos de educación popular y las iniciativas acerca del cine educativo en la consolidación del cineclubismo francés. Acompañando los tiempos políticos, la expansión estuvo asociada a las luchas por la liberación y frentes populares, pero también a la incidencia de otros actores, como la Iglesia católica. Prestar atención a esa filiación nos ayuda a pensar el modelo en otros términos y hacer visible una tensión que estuvo presente en todo el proceso, la de la difusión de la cultura cinematográfica que pone en el centro el interés de la promoción del cine como expresión artística y, por otro lado, el interés en la formación cultural integral de las personas por medio del cine. En síntesis, se trataba de la disputa del cine como fin o como medio.

Finalizando esta primera parte, veremos que, hacia fines de este proceso, surgen varias voces que denuncian el “mito de la cultura cinematográfica uruguaya”. Me parece atinado pensar estos problemas tomando en cuenta los debates que surgieron sobre ese modelo francés tan citado por los actores locales, que para la década del 50 se encontraban celebrando un modelo de iniciación a la cultura cinematográfica, y la denuncia de una deriva cineclubista acusada de mantener un espíritu de capilla y cierto esnobismo cultural (Souillés-Debats, 2017, p. 53). Anticipándome a las conclusiones, creo que es necesario revisar muchos de los sentidos comunes con los que nos acercamos a considerar la tan mentada cultura cinematográfica a la que asociamos con la cinefilia erudita.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup>Distingo aquí el concepto de “cinefilia erudita” siguiendo la propuesta de Jullier y Leveratto (2012), que reconocen muchas formas posibles de ejercer el “modo de recepción distintivo” (p. 25) que caracteriza a las distintas cinefilias.

## | CAPÍTULO 3 |

### La consolidación de la formación cultural

Final de temporada. Termina 1958, año que puede ser considerado como aquel en el que Cine Club del Uruguay ha logrado hacer efectivas varias aspiraciones fundamentales. La primera de ellas ha sido la nueva sede –una instalación que significa el esfuerzo más grande realizado por nuestra institución en beneficio de la cultura cinematográfica nacional. [...] Otra aspiración ha sido la puesta en marcha de nuestro Taller de Filmación [...], nuestros asociados han podido filmar por sí mismos cuatro films breves que serán exhibidos en una fecha cercana. Igualmente hemos visto cumplida otra vieja aspiración: nuestro club posee Personería jurídica. Hemos conseguido regularizar la publicación de nuestros programas; reiniciar las fructuosas Discusiones en torno a películas polémicas; organizar diversos Cursos; presentar distintos conferencistas; desarrollar una labor cultural que sale del campo propiamente cinematográfico –como son las distintas exposiciones; la presentación de films inéditos; los Ciclos de estudio; la reiniciación de los espectáculos para niños encarados con sentido didáctico; y las muchas otras complejas actividades que se desarrollan habitualmente en nuestro Club.

(CCU, noviembre-diciembre 1958, programación)

Tanto Cine Club del Uruguay como Cine Universitario del Uruguay tuvieron un rápido crecimiento que les permitió, en su primer año de funcionamiento, aumentar su base social, generar vínculos con importantes personalidades y actores instituciones, ser reconocidos por la prensa y medios especializados y, sobre todo, pasar a ser los repre-

sentantes locales más destacados de esa cinefilia erudita que se reconocía cosmopolita por más que se pensara principalmente en francés. Siguiendo el planteo del capítulo anterior, vemos que todas estas acciones y prácticas precisas formaron parte de un proceso que derivó en que, en poco tiempo, se volvieran importantes formaciones culturales vinculadas a la difusión de cierta idea de cine y, principalmente, cierta idea de *ver cine*, que las relacionó con otras formaciones reconocidas dentro del medio local, como el taller de Torre García o el movimiento de Teatro Independiente. Como leemos en el Balance del CCU del 58, finalizando la primera década, esta entidad no solo ya estaba consolidada, sino que hacía alarde de un despliegue muy significativo de rubros en los que operaba. En este capítulo propongo desarrollar la forma particular en que se desplegó este “modelo cineclub”, en el que se encuentran presentes los legados de las dos olas cineclubistas, las relaciones entre cine y educación y un entramado complejo de actividades que compartieron importancia en la definición de este modelo junto con sus propias programaciones y panteones construidos.

Ya desde los primeros años, el esfuerzo por conseguir películas para proyectar se fue complementado con diversas actividades paralelas: desde las sesiones especiales con debates hasta la edición de programas completos y de revistas específicas por parte de cada grupo. Junto con este movimiento se realizaron, desde el inicio, conferencias dictadas por esas figuras referentes como José María Podestá y, en relación con estas conferencias, cursos de formación con vocación más integral que abarcaban la historia del cine como medio artístico, pero también elementos de lenguaje cinematográfico. Como ya he planteado, el vínculo con la promoción de la realización fue un elemento que antecedió a los propios cineclubes formalizados. Las actividades

sobre este punto se van a centrar en los concursos de realización y de guiones y los espacios de formación específicos para los realizadores aficionados interesados.

En el primer boletín del año 1952, Cine Club realizó un balance de lo realizado y resumía lo que se esperaba para el año. En un lugar destacado del boletín aparecen numerados los logros alcanzados y todo lo que el afiliado podía encontrar para la nueva temporada:

1. Un local social con un microcine permanentemente montado, con su correspondiente cabina de proyección equipada para films de 16 y 35 mm
2. Un ciclo extraordinario de exhibiciones, con numerosos filmes inéditos, el cual estará ordenado por períodos, escuelas, cinematografías nacionales, etc. [...]
3. Una biblioteca especializada, con más de 300 volúmenes y colecciones de las principales revistas y folletos de cine
4. Revista “CINECLUB”, que reinicia su publicación mensual, solucionado su, “impasse” financiero provocado por la apertura del local Social. [...]
5. Concursos nacionales de cine de aficionados. y de guiones cinematográficos; que permiten participar en certámenes internacionales
6. Participación en trabajos colectivos preparatorios de un fichero de información cinematográfica que reúna fichas técnicas de films, filmografías, índices bibliográficos, etc.
7. Participación en cursillos de técnica y realización cinematográficas a cargo de importantes personalidades del extranjero.

Como mostramos en el epígrafe, en esta enumeración también se constata que las proyecciones eran solo un punto más en un conjunto amplio de actividades, y, de hecho, uno que no parecía tener mayor relevancia que los otros. ¿Cómo se organiza el movimiento cineclubista local?, ¿qué cosas lo definen?, ¿qué “modelo cineclub” se termina generando en este proceso? Las fuentes principales que utilizaré para acercar respuestas a estas preguntas se centran en los conjuntos de programas, boletines, noticieros y fichas filmográficas que fueron reunidos como colección en el Centro de Documentación de Cinemateca Uruguaya. Pertenecen a las dos entidades, pero no comprenden una colección completa, por lo que varían los materiales según los años y los cineclubes. Debido a esta circunstancia, resulta complejo plantear cuantificaciones y generalizaciones, pero igualmente es un volumen de materiales muy interesante que ayuda a comprender el proceso y nos permite contar con una muestra significativa que, sin duda, presenta un panorama más cercano a los acontecimientos ocurridos. Junto con estos materiales, trabajaré con las revistas que editaron los dos grupos, así como con material de prensa.

### **Quiénes, cuántos y dónde. La ampliación del cineclubismo en números**

Durante el período estudiado, el número de programaciones de las entidades fue incrementando de forma muy significativa, a partir del inicio de las actividades con números discretos durante el primer año, especialmente en el caso de Cine Club. El CCU, en 1948, solo logró programar trece funciones con materiales de diversa procedencia y formato, incluyendo “obras maestras como NAPOLEON, de Gance, VARIETE de E.A. Dupont, EL GABINETE DEL DR CALIGARI de Wienne,

EL DELATOR de A. Robinson, LA MADRE de Pudovkin, EL ESTUDIANTE DE PRAGA de E. Galeen, FAUSTO de Murnau, etc.” (revista *Cine Club*, N.º 6, p. 5). Cine Universitario, luego de su función inaugural el 28 de diciembre de 1949, llegó a realizar en 1950 veintinueve funciones (Costa y Scavino, 2009, p. 24). De estos números iniciales se pasaron a cifras que podían alcanzar la centena de funciones por año. El CCU había superado las novecientas funciones a fines de 1960 (CCU, setiembre 1960, programa). Pero no solo hay que destacar la cantidad de funciones realizadas, sino también su variedad. Además de agrupar ciclos retrospectivos, estrenos y prestrenos, también se organizaron ciclos segmentados por públicos, incluyendo los programas de cine para niños o los ciclos de cine educativo.

Para entender estos números en el contexto cineclubista del período, el club Gente de Cine de la ciudad de Buenos Aires, en el año 1952, a los diez años de su inauguración, había llegado a organizar 435 exhibiciones (Gente de Cine, 1942-1954, 1954, s/p).<sup>39</sup> Como en el caso de los cineclubes locales, estos programas estaban integrados por varios filmes de distinta índole. Más allá de todas las diferencias entre instituciones, se destaca la prolífica actividad montevideana en este contexto.

Uno de los elementos que sin duda distingue a los casos locales es el rápido crecimiento y la cantidad de afiliados que llegaron a tener estas entidades. Sobre el tema de las cifras, hay algunos materiales documentales oficiales dispersos entre los boletines que nos refieren a datos incompletos, por lo que debemos recurrir a las crónicas que ya hemos citado. Los números del CCU son algo confusos, ya que Eugenio

---

<sup>39</sup>Ana Broitman brinda la información de una programación de 1450 funciones de Gente de Cine entre 1942 y 1965 (2020, p. 199).

Hintz (1998) comenta que había más de 500 socios en setiembre de 1951 (p. 52) y más adelante plantea que había 1200 socios a fines de 1951<sup>40</sup> y 1600 en 1952 (p. 64). La cifra máxima de socios llega a 2800 a inicios de los 1960 (p. 75), en los que vendría a ser su apogeo, pero, como veremos, también el inicio del declive.

El CUU alcanzó la cifra de 309 socios al finalizar su primer año de funcionamiento (programa del CUU, 19/12/1950) y llegó a tener 2143 afiliados en 1957. La masa social oscilaba entre 1500 y 2000 socios (Costa y Scavino, 2009, p. 48). En junio de 1953, en el noticiero que publica la entidad aparece esta información:

1902 SOCIOS tiene Cine Universitario en momentos de imprimirse este comunicado (junio 2/1953). La cifra es un récord interno. Falta de estadísticas adecuadas impide atribuirle un carácter nacional y sudamericano, aunque sabemos que no es mundial. Varios Cine-clubes europeos sobrepasan los 2.000 asociados. (CUU, 1953, programación junio)

Para el año 1956, ya habían logrado sobrepasar los 2000 afiliados y en los boletines seguían festejando el crecimiento:

Desde que fuera convertido en cine club (Diciembre 1949), Cine Universitario ha demostrado una definida tendencia hacia un gigantismo, que, a veces, ha alarmado a observadores locales, especializados. Así, un cuadro clínico informaría que, en seis años, los 33 socios iniciales se convirtieron en 2.111; la simple oficina primitiva (1 pieza, prestada), en amplia sala y sede social (278 plateas,

---

<sup>40</sup>En una nota en *Mundo Uruguayo* del 11/10/1951 dice que la cifra de afiliados a fines de setiembre de ese año era de 1300.



biblioteca, salones, etc.); las exhibiciones de Abril 1956 (unas 20, con repeticiones), casi igualan las de todo el año 1950 (24, esforzadas). (CUU, 1956, ciclo mayo)

Como vemos, este afán de registro no parece haber sido muy prolijo, porque las cifras cambian en cada relato, pero esta información no solo parece ser más confiable que la de las Memorias, sino que resulta interesante cómo integra todos los datos que conforman este apartado. Ese crecimiento había involucrado a todas las áreas y no solo a la cantidad de público. También nos permite ver que ese momento de desarrollo estaba amesetado y que la curva de aumento de las afiliaciones no crecía desde hacía tres años. Sin embargo, estos números son significativos y las cifras son relevantes dentro del panorama regional, aunque no se lleguen a comparar con las cifras europeas. Por ejemplo, esta participación está muy lejos de emular la experiencia del cineclubismo en Francia, donde el conjunto de federaciones de cineclubes llegó a contar con 10 735 entidades afiliadas en 1957 (Souillés-Debats, 2017, p. 552).

El otro elemento para tener en cuenta con relación a estos números es que muchas de las personas relacionadas con esta expansión de la cultura cinematográfica estaban ligadas a las dos instituciones, tal como aparece en algunos de los testimonios de las entrevistas a realizadores y personalidades vinculadas al cine realizadas por Cinemateca Uruguaya entre 1990 y 1991, en las que suelen comentar que concurrían a los dos cineclubes. Por otra parte, si bien la mayor parte de las actividades estaba destinada a los socios que debían presentar el carnet al día —se reiteraba esa norma en todos los programas y se publicaban varios recordatorios sobre el tema—, otras actividades eran abiertas para el público ge-

neral, situación que incrementaba la cantidad de personas que estuvieron vinculadas a este proceso. Los relatos orales están llenos de anécdotas sobre las largas filas para entrar a las proyecciones y las salas repletas de público. Si bien imagino que hay que matizar esas expresiones que exaltan el fervor cineclubista local, encontramos muchos documentos que respaldan esos relatos.<sup>41</sup> En los programas se reiteraban los avisos de nuevos horarios para evitar los problemas para conseguir localidades, inconveniente del que también da cuenta una significativa nota en *Marcha* con el título de “Demasiado público”. Allí se convoca a las instituciones a que prevean una resolución al problema del público multitudinario a raíz del comentario sobre una función a la cual no pudieron entrar ni los propios directivos del cineclub (3/11/1950).

En esta investigación no abordaré el problema del público de forma específica. Para un análisis detallado de este tema remito al trabajo de Silveira (2019) sobre el público de la Cinemateca Uruguaya. En este apartado solo haré un breve comentario sobre el problema de género dentro del movimiento cineclubista. Creo que hubiera sido pertinente el uso del lenguaje inclusivo en este trabajo para resaltar que cada vez que se usa el masculino plural es para hacer referencia a un conjunto de varones. Son pocas las presencias femeninas en los documentos de este movimiento cineclubista. Dentro de las instituciones aparecen como secretarías, encargadas de la biblioteca, ilustradoras de los programas y, eventualmente, como miembros de las comisiones directivas en lugares poco significativos. Solamente la figura de la crítica de cine Giselda Zani, que tuvo un desempeño

---

<sup>41</sup>Ver por ejemplo el boletín N.º 5 del CUU de julio de 1952.

destacado como crítica de cine desde las etapas iniciales de *Cine Radio Actualidad*, logró tener un lugar protagónico en el CUU. Tampoco he encontrado en los programas referencias puntuales a la participación de mujeres o algún elemento que las destaque con relación al público general, cosa que sí ocurría dentro de la cartelera comercial, en donde muchos de los filmes u horarios de exhibición estaban pensados para público femenino. Son pocos los filmes realizados por mujeres que se proyectaron en los ciclos; las figuras más destacadas son Germaine Dulac, Nicole Védère o Maya Deren (al final de este período comienza a mencionarse a Agnes Varda). La forma más habitual en la que encontramos presencias de mujeres es en los ciclos destinados a las divas (por ejemplo, a las divas italianas del cine mudo) o a figuras reconocidas del *star system*.

En este punto, también es notoria la gran mayoría de ciclos destinados a actores masculinos, que supera en número a los ciclos destinados a las estrellas femeninas. El único dato significativo que he encontrado que comprueba la presencia de mujeres dentro del movimiento se hace visible en las escasas fotografías que muestran las plateas llenas de público en algunas proyecciones significativas, como la inauguración de una sala. En ellas resalta esta presencia femenina que parece equiparar a la de los hombres. Otro indicio puede encontrarse en los ciclos de cine para niños, para los que se establece que es obligatoria la presencia de un socio *adulto* en la sala, que en este caso podemos suponer como *adulto* en un porcentaje importante. Esta información implícita nos permite dar cuenta de esta parte de la masa social que no tuvo canales más oficiales para hacerse visible.



**Fotografía 6.** Público en la sede de Florida. Fuente: Hintz, 1998, p. 18.



**Fotografía 7.** Inauguración de la sede de Florida. Fuente: *Mundo Uruguayo*, 11/10/51, p. 19.

Otra de las características del proceso local para analizar en relación con los modelos regionales fue la importancia que le dieron a la obtención de una locación propia en donde hacer confluir sus actividades. Esta situación muestra el rápido proceso de formalización que tuvieron estos dos cineclubes en el período. Si bien, en los primeros años, la dirección postal que publicaban pertenecía a las viviendas o espacios laborales de alguno de sus directivos y las proyecciones y demás actividades se dispersaban por varios espacios, las dos entidades procuraron en poco tiempo disponer de un espacio propio que les permitiera realizar algunas proyecciones, pero también reunir allí

otras actividades que se consideraban centrales para la difusión de la cultura cinematográfica. La realización de ese anhelo significaba asegurar un espacio de reunión o tertulia para favorecer el encuentro e intercambio y una biblioteca como ámbito de consulta.

El Cine Club del Uruguay tuvo su primera proyección en una sala de la Agrupación Universitaria del Uruguay. Consistió en unos fragmentos de *Napoleón* (Gance, 1927) en una versión de Pathé Baby que les había prestado Jaime Botet, futuro fundador de Cine Universitario. Luego de esa primera proyección, se usaron distintos espacios para las proyecciones en pase reducido y el cine Apolo, de la calle Maldonado, para las películas en 35 mm (Hintz, 1998, pp. 23-25). Las otras salas utilizadas fueron el salón de actos del Liceo Francés y el salón auditorio del Palacio Díaz (CCU, noviembre 1950, programa). Para los preestrenos también se utilizaron otros cines comerciales, como el Cine Central, en el horario de los domingos de mañana. Esta situación se mantuvo hasta que lograron alquilar un salón que “había sido un depósito al cual se accedía bajando unos diez escalones. No se le podía calificar estrictamente como un sótano, puesto que tenía unas ventanas que quedaban a ras de la vereda” (Hintz, 1998, p. 50). Esta sala, que estaba ubicada en la calle Florida N.º 1474, fue inaugurada el 28 de setiembre de 1951 con la proyección de los dos filmes de Enrico Gras realizados en el país: *Pupila al viento* (1949) y *Artigas, protector de pueblos libres* (1950); el evento fue cubierto por gran parte de la prensa.<sup>42</sup> La sede de Florida fue acondicionada por uno de los principales integrantes del

<sup>42</sup>*El Día*, 28/9/1951; *Acción*, 3/10/1951; *El Plata*, 29/9/1951; *La Mañana*, 3/10/1951; *Marcha*, 5/10/1951 y una importante nota en *Mundo Uruguayo* el 11/10/1951 (carpeta de recorres de Eugenio Hintz. ANIP).

CCU, el arquitecto Alberto Mántaras Rogé, y contaba con una sala para 151 espectadores, una oficina, biblioteca, bar y servicios higiénicos. Esta sala les permitió programar con mayor independencia y era en ese lugar en donde se realizaban las proyecciones que incluían debates, pero igualmente se siguió usando el cine Apolo o el cine Rex los domingos de mañana de forma regular y el Central para las exhibiciones especiales.<sup>43</sup>

La sede de Florida fue quedando muy chica e incómoda, pero fue recién en marzo de 1958 cuando, luego de muchos esfuerzos financieros, pudieron contar con una sede más confortable y grande en la calle Rincón N.º 567, frente a la Plaza Matriz. Esta sala contaba con mayor capacidad, nuevos proyectores, una biblioteca con 300 volúmenes y una sala para un museo del cine, junto a una cafetería (CCU, marzo 1958, programa). A partir de ese momento, todas las programaciones se realizaron en la sede.

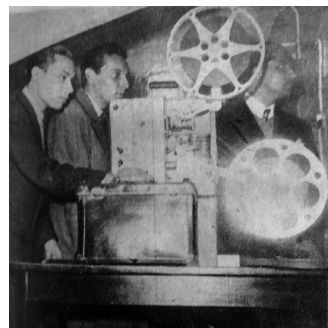
El Cine Universitario del Uruguay también comenzó con locaciones dispersas. Iniciaron las funciones en el Centro Gallego, en una sala que no estaba habilitada. En estos primeros tiempos, también se exhibieron programas en el cine Ópera (Jackson casi Guaná) y otras salas comerciales como el Gran Splendid o el París, los domingos de mañana. A partir de 1951/52, se utilizó también el cine Ambassador, el Central, el Renacimiento, el Colonial y el Capri, junto con las proyecciones en el Paraninfo de la Universidad (Costa y Scavino, 2009, pp. 23-28; CUU, programas de 1951). También en este caso se utilizaron salas especiales para los preestrenos, como el cine Luxor (CUU, julio

---

<sup>43</sup>Esta información surge de los programas del CCU. Es posible que hayan utilizado también otros cines.

1952, boletín). Todos estos espacios de proyección fueron acompañados a partir de mayo/junio de 1952 por una sede social en la calle Colonia N.º 1176, que contaba con una pequeña sala de exhibición junto con una biblioteca, oficinas y espacio para trabajo en grupo. El lugar estuvo diseñado por otro cineclubista arquitecto, Walter Chappe Piriz (Costa y Scavino, 2009, pp. 29-30).

Esta dispersión en las actividades continuó hasta el año 1955, cuando Cine Universitario logró concretar el alquiler de una nueva sede con una sala para 300 espectadores. En setiembre se inauguró el local y en octubre se comenzaron a realizar allí las exhibiciones que, durante esos momentos, se realizaban especialmente en los cines Capri y Defensa junto con el Paraninfo de la Universidad. La sala estaba ubicada en la calle Andes N.º 1382 entre 18 de Julio y Colonia en un tercer piso. Junto con el nuevo equipamiento, también contaba con una biblioteca, sala de lectura, oficinas y salones comunes (CCU, setiembre 1955, boletín N.º 8).



**Fotografía 8.** Fotos de la sede de Florida del CCU. Fuente: CDC-CU y *Mundo Uruguayo*, 11/10/1951.

Es notoria la trascendencia que le han dado las dos entidades a la búsqueda de un espacio propio, un lugar en el cual no solo realizar las tareas burocráticas y administrativas, sino también un ámbito propicio donde desarrollar las otras actividades que consideraban indispensables junto con la exhibición de filmes.

Se necesitaba un lugar para alojar los debates que no podían quedar restringidos a los horarios de las exhibiciones comerciales; era necesaria una biblioteca en la cual documentarse para el desarrollo de las publicaciones, así como también contar con un espacio de encuentro para gestionar esas publicaciones. Estos cineclubes debían contar con espacios para las iniciativas de formación que fueron surgiendo, así como para los encuentros sociales que se iban generando. En definitiva, un ámbito de funcionamiento acorde con ese modelo de cineclub abierto y plural que se fue gestando desde temprano.



**Fotografía 9.** Sede Soriano del CCU. Fuente: Archivo Walther Dassori Barthet (AWDB).



## El despliegue de actividades

El “modelo cineclub” que se terminó de desarrollar durante el proceso de consolidación del movimiento no solo se apoyó en la solidez de su base social<sup>44</sup> o de la posibilidad de contar con locaciones propias para llevar a cabo su programa, sino que se centró en un armado complejo de actividades que deben pensarse como un conjunto integrado. Como ya he comentado, junto con la gestión de las exhibiciones, se organizaron ámbitos diferenciados de charlas y debates que antecedían y sucedían a las proyecciones. Estos espacios en los que se privilegiaba la palabra oral y el diálogo como medio de comunicación también incluyeron las conferencias de personalidades cercanas e invitados especiales. Estos jóvenes que conformaron la parte más significativa de los dos cineclubes, si bien contaron desde los primeros tiempos con la colaboración de figuras referentes como José María Podestá, José Caros Álvarez, Fernando Pereda, Hugo Alfaro u Homero Alsina Thenevet, por ejemplo, tuvieron que pasar por un proceso de autoformación o formación al interior del grupo. Es razonable pensar que esta formación indispensable para el armado de la programación y los materiales de apoyo, así como la coordinación de los debates, debió surgir de la nutrida bibliografía que encontraban en las librerías de estas orillas, así como la que llegaba en las valijas de los viajeros. Esta bibliografía, que luego pasó a conformar las primeras bibliotecas, no solo era citada de forma abundante en todas las publicaciones, sino que aparecía en muchos avisos de las libre-

---

<sup>44</sup>Mantendré el concepto de “base social” o socios suscriptores para referirme al grupo amplio de afiliados que no tenían una participación activa en la comisión directiva o en las actividades anexas que proponían. Ese era el término en el que aparecen citados muchas veces en los documentos.

rías que usaban las páginas de las publicaciones de los cineclubes para anunciar la llegada de las novedades en la materia.

La participación de los afiliados fue constantemente solicitada por medio de una pluralidad de encuestas, concursos y cursillos pensados para la formación cinéfila más clásica. Aquí entraban los concursos de crítica cinematográfica y los cursos afines para formar a los futuros críticos, las encuestas sobre los mejores filmes de año o los concursos sobre conocimiento general sobre cine, por ejemplo. El éxito de estas iniciativas es algo incierto: en varias ocasiones se quejaban de las escasas respuestas recibidas ante sus reiteradas solicitudes.

Otra de las actividades centrales de estos grupos se centró en el estímulo a la producción de cine nacional. Estas acciones que preceden la propia fundación de los cineclubes estuvieron abocadas a los concursos, a los ámbitos de formación específicos —ya sea en forma de cursos o en la producción de bibliografía— y a los espacios de difusión para ese nuevo cine. Finalmente, también debieron ocuparse del acopio e intercambio de filmes, lo que terminó dando lugar a sus propios archivos y, posteriormente, a la formación de una cinemateca compartida. Todas estas actividades fueron fuertes promotoras de vínculos regionales e internacionales, tanto con personas como con instituciones. En las próximas páginas me dedicaré a desarrollarlas, problematizando y caracterizando este “modelo cineclub”, así como siguiendo las distintas etapas que fueron dando en pos de su institucionalización.

### ***El foco en la realización***

Como planteaba anteriormente, las dos entidades cineclubistas tuvieron como interés original, a la hora de formalizar los grupos, fi-

nanciar sus proyectos de realización audiovisual. En el caso del CCU, el vínculo previo con la práctica audiovisual se debía a la filiación de uno de los fundadores del grupo con una entidad incierta destinada a la práctica *amateur*, la OCA (Organización Cinematográfica de Aficionados). En el número 10 de la revista *Cine Club* (diciembre de 1949, p. 3), se publicaron unos párrafos en los que informan que la OCA podría ser considerada como una “vanguardia en el tema” y que fue fundada en 1938. Se menciona un pequeño listado de filmes y luego se enuncia lo que entiendo es otra operación de filiación entre procesos, al sugerir que el emergente grupo de realizadores que surge de los concursos son los continuadores de sus pasos.<sup>45</sup>

El propio Eugenio Hintz, posible autor de estas palabras y uno de los miembros de este grupo de aficionados, en la entrevista que le realizaron en diciembre de 1990,<sup>46</sup> admite que la OCA a la que se afilia por los años 1942 o 43 mientras estudiaba en el liceo estaba conformada por un grupo de cinco jóvenes aproximadamente, vinculados por relaciones familiares o afectivas. Este grupo tuvo alguna presencia más pública y fue un claro antecedente del movimiento que desarrollaré en la segunda parte. En 1944, se publicó en *Cine Radio Actualidad* una reseña muy elogiosa de las producciones de este colectivo, al que ubica en un lugar de *pioneers* que lograron consolidar una producción

---

<sup>45</sup>“Por la modestia de sus componentes que se tradujo hacia fuera en un completo desconocimiento de su labor, por haber sido esta la primera –y quizás única– institución organizada en nuestro ambiente y por los méritos expuestos en los trabajos realizados, es que subrayamos que la actividad de la OCA, confiando que sus pasos han de ser seguidos en este interesante surgimiento del cine *amateur* que estamos presenciando” (*Cine Club*, N.º 10, p. 3)

<sup>46</sup>Desarrollaré el tema de estas entrevistas realizadas por la Cinemateca Uruguayana en la segunda parte.

interesante a pesar de los escasos de recursos.<sup>47</sup> Más que evaluar el grado de importancia que efectivamente tuvo este grupo, me parece interesante reconocer aquí también la necesidad de presentar un antecedente con el cual forjar una tradición en el tiempo. La relación que se entabló con la práctica audiovisual no se justificaba con esos antecedentes por ellos reconocidos, sino con las acciones precisas que pronto comenzaron a abordar como entidad independiente y que se expresó en la forma de concursos de cine y notas en la revista legitimando la producción en pase reducido, ligando la producción *amateur* con la realización independiente y la búsqueda expresiva.

El caso de Cine Universitario difiere del CCU porque el grupo que lo fundó estaba integrado por un colectivo dedicado a la realización audiovisual que buscó independizarse de su filiación con la institución que lo acogía, el Teatro Universitario. Desde 1945, con el comienzo de la producción del filme *El escarabajo de oro* y luego en 1946 con *La huida*, y durante toda la historia de este cineclub, la producción de filmes fue un problema para tratar de resolver (Costa y Scavino, 2009, pp. 11-16 y 55-62). En el programa que cerró el ciclo del CUU el 19/12/1950, se detallan todos los títulos que conformaban el archivo del cineclub y en ese listado constan cuatro filmes realizados por el grupo, los dos citados y *Un día en el Itar* y *Campamento en Santa Teresa*. Estos materiales fueron proyectados en programas compuestos con otros filmes “profesionales”.<sup>48</sup> También fue notorio el interés que pronto comenzaron a generar por relacionarse con otros grupos de realización de cine en ámbitos universitarios. Costa y Scavino comen-

---

<sup>47</sup> *Cine Radio Audiovisual*, N.º 414, 2/6/1944. “Conocimos ‘Metrópolis’, otro film de la O.C.A”.

<sup>48</sup> Ver por ejemplo el programa del CUU 1950/9/21.

tan que uno de los primeros vínculos que generaron fue con el director David Bradley, quien estaba realizando versiones de las obras de Shakespeare con actores de grupos universitarios en Estados Unidos. Este intercambio parece ser fructífero y los filmes de Bradley se proyectaron en varias ocasiones (2009, p. 21).

Para tratar de entender este elemento que considero importante para la hipótesis que vengo desarrollando sobre el cineclubismo local, resulta pertinente pensar otros procesos con los que esta experiencia genera diálogos. En *Moving forward, looking back*, Malte Hagener plantea que los cineclubes de las vanguardias europeas de los 20 funcionaron como circuitos alternativos relacionados directamente con la práctica de realización, creados por necesidad de esos cineastas en busca de un espacio de exhibición y distribución alternativo (2007, pp. 20-21). Con todas las distancias (y diferencias) del caso, el origen del cineclubismo local también estuvo atravesado por intereses que en parte eran ajenos a las proyecciones de cine, en este caso, buscando solventar las obras, más que mostrarlas. El principal motor del movimiento emergente de realización fueron los concursos de cine que organizaron los dos grupos, que, como vimos, también fueron espacios en los que desplegaron sus enfrentamientos. Me interesa ahora destacar las otras relaciones internacionales que surgieron fruto de este interés por vincular la cultura cinematográfica con el desarrollo de otras cinematografías regionales y nacionales.

Una de las principales entidades dedicadas a la producción de cine *amateur* es Unica, la Unión Internacional de Cine Amateur (Union Internationale du Cinéma d'Amateur), organización mayoritariamente europea que se funda en 1937. Luego de mantener algunas relaciones informales con archivos y cineclubes varios, la primera institución

importante a la que el CCU se postuló para participar de forma orgánica fue a esta entidad que congregaba a realizadores aficionados. En el boletín de abril de 1951 apareció por primera vez la noticia:

Este año debemos agregar un atractivo especial: dado la importancia que ha cobrado esta actividad del Cine Club y los planes mencionados que pondremos en práctica este año, hemos solicitado la afiliación a UNICA, la cual ha sido acogida con singular beneplácito. De esta manera; nuestros aficionados tendrán la oportunidad de que sus trabajos se exhiban en importantes competencias internacionales.

La primera vez que se agregó esta filiación dentro de la información oficial fue en la revista *Cine Club* N.º 14 de octubre de 1952: dentro de la información oficial anunciaron que eran miembros de Unica y también afiliados a la Federación Internacional de Cine Clubes. El anuncio de esta afiliación puede estar relacionado con el conflicto que estaba atravesando con el CUU y el armado de la cinemateca, pero el vínculo con la Unión tenía otros propósitos y se vinculaba de forma más estrecha con la búsqueda por legitimar el concurso que organizaba, ya que les permitía presentar materiales a los concursos internacionales, tal como informan en el boletín de diciembre de 1954.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup>En el número 16 de la revista *Cine Club*, en pleno litigio por la incorporación de la Cineteca del Cine Independiente a la FIAF, aparece una información que no he podido chequear con otras fuentes sobre un memorando para la creación de una International Federation of Individual Film Maker presentado por el BFI, la Cinemateca de Bélgica, la Cinemateca Francesa, la Assotiation Nationale du Cinema Individuel y la Cineteca de Cine Independiente del Uruguay para crear un organismo internacional que se ocupara de proteger, fomentar y reivindicar la obra de los cineastas independientes (1952, p. 27).

Sin embargo, creo que los lazos internacionales más interesantes que generaron las dos instituciones fueron con las organizaciones latinoamericanas con las que mantenían afinidades. Como planteaba en páginas anteriores, el caso uruguayo denota ciertas particularidades que lo distinguen de otros modelos, en los que se mantenía una división más clara entre las agrupaciones dedicadas a la difusión de cultura cinematográfica y las dedicadas a fomentar la realización *amateur*. Es por esa circunstancia que los grupos locales mantuvieron relaciones cercanas con los dos tipos de instituciones en otros países.

Por ejemplo, el Cine Club Argentino, una entidad dedicada al cine aficionado, dedicó uno de sus boletines a una larga presentación del Cine Club Uruguayo a raíz de su décimo aniversario (*Cine 8*, 9 1/2 y 16. Boletín del Cine Club Argentino del 28/1/1959, pp. 9-12). A lo largo de todos los boletines y revistas de las dos entidades vemos aparecer referencias a otros cineclubes y, en muchos de ellos, se distingue este carácter dedicado a la realización. De estos vínculos que dan cuenta de un desarrollo muy descentralizado de este movimiento que se desplegó por varias ciudades capitales —con presencias como Minas Gerais, Porto Alegre, Rosario, etc.—, sobresale la relación con el Foto Cine Club Bandeirante de San Pablo. En esta institución que surge de un grupo de fotógrafos que formaron parte de la renovación del medio en Brasil, se desarrolló un área de cine en 1945 que tuvo como figura central a Thomaz Farkas, importante fotógrafo e hijo de fotógrafo que fue una referencia muy importante en el cine brasilero de los 50 y 60. Este grupo se integró al Amateur Cinema League (ACL) (Foster, 2018, p. 90), una asociación norteamericana que reunía a realizadores no profesionales. El Foto Cine Club mantuvo relaciones estrechas con el cineclubismo del MAM (pp. 94-95) y con figuras referentes como Al-

berto Cavalcanti o el mismo Paulo Emilio Sales Gomes, pero se centró en la promoción del “cinema amator” a partir de concursos de forma similar al caso uruguayo. Los vínculos con Uruguay también fueron tempranos, como describe la investigadora brasilera Lila Foster en su investigación sobre este grupo:

En 1950, el Foto Cine Clube Bandeirante también estableció varias asociaciones con clubes nacionales e internacionales. Eduardo J. de Arteaga, director del Cine-Club Universitario del Uruguay, visitó el club e hizo campaña por su nominación como representante brasileño en la UNICA [...] y fue responsable de un concurso anual de cine amateur. Las conexiones con instituciones internacionales culminaron con la organización del Primer Festival Internacional de Cine Amateur y el Segundo Concurso Nacional de Cine Amateur, ambos celebrados en 1950. (2018, p. 100, traducción propia)

Estos vínculos también se extendieron al Cine Universitario y encontramos en la programación de los dos grupos las noticias de estos intercambios y la exhibición del filme de Farkas *Estudos* (1950), que venía de ganar la competencia en Brasil. Según Foster, ese filme “que ahora se cree perdido, [...] podría haber sido una pieza importante en la historia del cine experimental brasileño. Según la descripción de Anatol Rosenfeld, demostró una fuerte inclinación formalista” (2018, p. 99, traducción propia). En el programa N.º 20 del CUU del 15/12/1951, se publicó una extensa referencia a este cineclub y a las relaciones locales que se han establecido y refieren al concurso internacional de cine *amateur*, en el cual también participó Uruguay con el filme *Redención* de Nelson Covián (1949), que había ganado el concurso del CCU.



Con relación a la promoción de la producción local, en este espacio solamente quisiera destacar las constantes proyecciones de cine nacional. Estas proyecciones de materiales uruguayos se restringieron a los filmes contemporáneos que se produjeron en el marco del movimiento cineclubista y sus inmediatos antecesores, como Enrico Gras. Estas programaciones comenzaron en la entrega de premios y ceremonias más oficiales, pero luego pasaron a integrar el acervo de cada institución y se reiteraban frecuentemente. En algunos casos, se hicieron retrospectiva de algunos realizadores y algunos nombres pasaron a tener tanto peso dentro de la escena local que se armaron filmografías, como con el caso del realizador Ugo Ulive. Esta circulación estuvo apoyada desde las publicaciones (principalmente la revista *Cine Club*), en las que se fueron instaurando algunos nombres que pasaron a formar parte del listado reconocido de los integrantes del Nuevo Cine Uruguayo, como fueron denominados en un programa del CCU del 14/7/1957.

### ***Distintos tipos de programaciones***

La diversidad de salas y espacios de exhibición que describimos anteriormente estuvo relacionada con todas las dificultades y circunstancias que intervinieron en la consolidación de un espacio regular para estas actividades, pero también se vinculaba con la diversidad de propuestas que se llevaron a cabo durante todo este proceso. Los usos de las distintas salas también estuvieron motivados por los distintos pases por proyectar, ya que las salas comerciales no solían contar con proyectores para pases reducidos, o por la cantidad de espectadores esperados. La posibilidad de disponer de una grilla más flexible también fue un tema por atender, en especial cuando se programaban

filmes con duraciones distintas a los estándares de los países comerciales, y sobre todo para prever las necesidades de las presentaciones o los posteriores debates.

Basándome en la lectura general de los programas del CCU y el CUU, planteo a continuación algunas de las modalidades más frecuentes de exhibiciones luego de los primeros momentos en los que las programaciones se conformaron con el material disponible sin muchas posibilidades de selección. Estas modalidades no se corresponden con las categorías que las propias entidades dispusieron para organizar sus exhibiciones. Esas categorías “endógenas” de las que hablaré más adelante fueron muy diversas y arbitrarias para usarlas como referencias cómodas en el desarrollo de una síntesis de las programaciones, pero aclaro que las modalidades propuestas las integran a todas.

- Ciclos retrospectivos del “panteón” cinéfilo. Estos podían conformarse con el acervo que cada entidad fue juntando, apelando a otros archivos locales como Cine Arte del Sodre o a colecciones privadas.<sup>50</sup> Para completar estas programaciones también se acudió al préstamo entre otras entidades cineclubistas o archivos fílmicos, como el club Gente de Cine o el BFI. Estos ciclos se podían organizar con relación a cinematografías nacionales o por cineastas. Aquí se encuentran principalmente los filmes “primitivos”, las vanguardias de la década del 20, pero también ubico aquí al cine documental británico o a la obra de Robert Flaherty. Estos programas solían exhibirse en las salas pequeñas. Muchos de estos materiales eran proyecta-

---

<sup>50</sup>Si bien Fernando Pereda fue el coleccionista más notorio, también se recurrió a otras colecciones privadas, como la de Jaime Botet o José Carlos Álvarez (ver revista *Cine Club* N.º 6).

dos en los ciclos sobre la “historia del cine” o en los cursos que se daban sobre el tema.

- Ciclos retrospectivos dedicados a filmes recientes. Se integraban especialmente por filmes provenientes de Hollywood, pero también incluían al cine clásico industrial europeo y algo del latinoamericano. Son filmes que en muchos casos gozaron de buenas críticas en la prensa. Formaban parte de la cinematografía de directores reconocidos, como John Ford, especialmente de las décadas del 30 y 40. Estos filmes ocuparon un lugar muy destacado en las programaciones en relación con la cantidad de proyecciones y podían organizarse por director, por género o por tema. Los distribuidores comerciales locales fueron las fuentes frecuentes de estos materiales.
- Ciclos de estrenos y prestrenos. Para estos casos, solían alquilar una sala comercial importante, como el cine Central. Algunos eventos podían ser compartidos por las dos instituciones, como con el preestreno de *L'Amore* (1948), de Roberto Rossellini. En estos casos, nos encontramos con los mismos procesos de generación de valor agregado de un filme previo a la llegada al público general que describe Navitski para el caso colombiano (2018, p. 9). Estas actividades se realizaban en acuerdo con las compañías distribuidoras.
- Ciclos que repasaban las programaciones del festival del Sodre. Durante los años 1954, 1956, 1958 y 1960, las programaciones del CCU y el CUU, a partir de las “gentilezas” de las delegaciones diplomáticas que participaron del evento, reiteraban los filmes más significativos del festival. Estas exhibiciones man-

tenían relación con los otros ciclos que menciono a continuación y que se reiteran en las distintas temporadas.

- Ciclos de interés cultural. Compuestos por materiales de no ficción, estuvieron integrados por filmes sobre artes, sobre viajes, de divulgación científica, sobre “naturaleza”, etc. En este caso, no solo tuvieron presencia los servicios de distintas embajadas, sino también instituciones como la Shell Unit, que supo promover sus películas en este contexto y a otras instituciones.<sup>51</sup>
- Ciclos dedicados a filmes experimentales o de animación. Los ciclos sobre el cine experimental contaban con programación muy diversa. Si bien era frecuente la presencia de referentes claros del tema como Norman McLaren o Maya Deren, también encontramos una puesta al día muy actualizada sobre estos cines, llegando hasta el “*underground* norteamericano”. En esta categoría también podemos ubicar a la gran cantidad de cine de animación de marionetas de Checoslovaquia.
- Ciclos “polémicos”. En algunos casos, las películas estaban destinadas a discutir especialmente un tema, por ejemplo, la pena de muerte. Las sesiones con polémicas podían inscribirse dentro de las mismas líneas que los ciclos descritos anteriormente, pero, en algunos casos, se desentendían del interés del título propuesto en tanto filme para priorizar el tema del que se estaba hablando. Las voces autorizadas no solo provenían del campo de cine y se sumaban a “expertos en la materia”.

---

<sup>51</sup>Ver por ejemplo las publicidades que publicaba la cinematográfica educacional Shell Uruguay LTD en el semanario *Marcha* (18/4/1958, p. 12) destinadas a escuelas y otras instituciones educativas.

- Ciclos dedicados a “los nuevos cines”. Más hacia finales de la década del 50 y con relación a los nuevos movimientos nacionales pertenecientes a “las nuevas olas”, encontramos mucho cine contemporáneo vinculado a esa etiqueta. En este caso, también los apoyos solían venir por medio de las embajadas.
- Ciclos destinados al cine nacional. Durante todo este período se programaron filmes pertenecientes a la nueva camada de realizadores que surgen del movimiento de cineclubes y de los concursos de aficionados. No he encontrado programaciones de otros filmes de nacionales.<sup>52</sup>

### ¿De dónde salen las películas?

Entre 1952 y 1953, los dos cineclubes aunaron las colecciones de filmes reunidas y asociaron sus archivos bajo el paraguas de la Cinemateca Uruguaya, entidad surgida con el expreso propósito de integrarse a la FIAF como el segundo representante local junto con la cineteca del Sodre. El acervo de ese archivo tuvo una presencia lateral en la vida cotidiana de los cineclubes. El crítico Hugo Alfaro hizo una síntesis precisa del problema:

La Cinemateca Uruguaya centraliza la mayor parte del material para las exhibiciones sobre todo en el interior, y el departamento de Cine Arte del SODRE ha ido formando, desde su fundación hace treinta años, su propia cinemateca con cuyo material mantiene ci-

---

<sup>52</sup>En 1954, hubo una exhibición que incluyó los registros de la *Inauguración del Monumento a Artigas* (1923), valorado como registro de la época y no como pieza en sí misma. Fue en una proyección especial en el Gran Rex (CUU, 1954, boletín N.º 9, programación ciclo octubre).

culos regulares en el Estudio Auditorio. Pero las dos instituciones de mayor arraigo, Cine Club del Uruguay y Cine Universitario, abastecen mayormente su programación anual con los filmes arrendados a las distribuidoras locales. [...] y saquean a las embajadas, bajo la sonrisa tolerante de los agregados culturales, en busca del preciado cine de cortometraje, que suele ser admirable y gratis. (Alfaro, 1970, pp. 73-74)

La mirada retrospectiva de Alfaro llamaba la atención sobre el complejo panorama que presenta el caso local. Resulta imposible analizar las características que mantuvieron las programaciones cineclubistas en el período sin problematizar las fuentes de las que procedían los filmes que las integraban. Desarrollar este punto me va a permitir revisar cierto acuerdo que mantiene parte de la bibliografía que asume un vínculo muy estrecho entre las nacientes cinematecas de la región y sus vínculos transnacionales y las programaciones de estos circuitos alternativos a las carteleras comerciales. La mención de Alfaro a las distribuidoras de cine locales resaltaba algo que termina resultando obvio —las principales fuentes de los filmes son las principales instituciones dedicadas a la circulación de esos materiales—, pero, pasada la obviedad, creo necesario detenerme en las características no binarias que tuvieron estos ámbitos dedicados a la exhibición del cine, en los que la distinción comercial / no comercial necesita ser revisada.

Uno de los problemas con los que nos encontramos al plantear las características vinculadas al cineclubismo latinoamericano del período es que cierto sentido común sobre el tema asume un “modelo cineclub” para el cual las cinematecas y archivos de filmes fueron las fuentes más usuales para proveer los materiales para las programaciones. Si bien son notorias las diferencias entre modelos y las proveniencias

diversas que se presentaban en cada caso particular —con una participación de los distribuidores que alimentaban el circuito comercial muy significativa (Amieva 2020)—, sigue siendo predominante el relato que centra esta actividad en las vías alternativas a las fuentes relacionadas con la industria del entretenimiento.<sup>53</sup> En muchos de estos casos, esta centralidad está refrendada con los propios testimonios de los actores involucrados, que, al recordar los sucesos pasados décadas atrás, insisten en la apelación de ciertos recursos en los márgenes, como los coleccionistas privados, las búsquedas en el exterior o los pedidos puntuales a los distribuidores para que no destruyeran obras valiosas y las cedieran para las programaciones no comerciales (Silveira, 2019, pp. 89-101).

La descripción de la proveniencia de filmes a partir del análisis de las fuentes documentales que hacen un explícito reconocimiento a los orígenes de los filmes proyectados<sup>54</sup> se propone hacer visible el complejo vínculo entre “la oferta y la demanda” de filmes. ¿Se programan ciertos materiales porque están disponibles? ¿Se buscan materiales de forma específica debido a los reclamos de los espectadores? ¿Responden las programaciones a una política especialmente orientada por estas organizaciones en su proyecto de extensión de la cultura cinematográfica? Desde ya, podemos anticipar que la respuesta correcta

---

<sup>53</sup>Me refiero a la bibliografía memorialista que dio cuenta de los orígenes de los dos principales cineclubes uruguayos y de la Cinemateca Uruguaya (Hintz, 1998; Costa y Scavino, 2009; Domínguez, 2013), pero que también está convalidado por Silveira (2019) a partir de su trabajo con testimonios orales.

<sup>54</sup>Para esta investigación he consultado toda la colección de documentación de CCU y el CUU entre 1948 y 1960 que se encuentra disponible en el Centro de Documentación de la Cinemateca Uruguaya. Toda la información citada a continuación proviene de esa colección.

es una mezcla de estas situaciones. Lo que está presente en este entramado complejo es el nudo del conflicto que explicitaron los directivos de Cine Club cuando hicieron el balance de sus primeros diez años. En el editorial del boletín de enero de 1958, expresaron una preocupación por volverse una “empresa organizadora de espectáculos no comerciales” (CCU, 1958). Alfaro reconoció varios años después el mismo problema cuando una línea más abajo del texto citado comentaba:

Si la masa social [...] quiere “desquitar” el valor de la tarjeta mensual (unos cincuenta centavos de dólar), entonces hay que multiplicar de un modo galopante el número de funciones. Ya se sabe lo que esto significa: rebajar el nivel de exigencia y convertir el cineclub, conscientemente o no, en una sala comercial más, exclusiva para abonados. La misma prosperidad de esas instituciones, espléndidamente instaladas, tiene un sentido por lo menos ambiguo, en entredicho con su naturaleza y su razón de ser. (Alfaro, 1970, p. 76)

Durante la década del 50, parte de este entredicho fue saldado por una propuesta más diversa e inclusiva orientada hacia los “cines útiles”, en la que la participación de ese otro actor institucional vinculado con la diplomacia tuvo un rol muy destacado. Considero que esta situación está en el centro de la diversidad que observamos en las propuestas de las programaciones de los cineclubes. Para entender mejor este proceso, es necesario determinar en detalle ese actor institucional que fue el responsable del verdadero intercambio transnacional, de forma mucho más activa que las organizaciones internacionales y regionales vinculadas a los archivos de filmes. A este conjunto que describió Alfaro también se le suman las empresas industriales-comerciales transnacionales que promovieron filmes documentales



como práctica de legitimación de sus actividades, como la petrolera Shell o la aerolínea Pan American.

Durante los primeros años de funcionamiento de las dos instituciones, es innegable que el centro de las programaciones estuvo compuesto por filmes provenientes de fuentes que esa cinefilia erudita podía considerar como legítimas y que cumplían con la misión de acentuar las diferencias de estos espacios de exhibición respecto a las carteleras comerciales. Estos programas no solo mantuvieron la herencia de la primera etapa de Cine Arte del Sodre, sino que, muchas veces, se compusieron por filmes de esa procedencia (Amieva, 2021). Si bien, en muchas ocasiones, la mención al Sodre estuvo ausente, en los programas de casi todo el período es frecuente encontrar un agradecimiento general por los materiales cedidos. Los filmes provenientes del Sodre en esta primera etapa correspondían al corpus canónico: período silente, vanguardias, filmes de renombre europeos de la década del 30. Hacia mitad de la década, pasaron a relacionarse más directamente con los Festivales de Cine Documental y Experimental que comenzó a organizar Cine Arte a partir de 1954.

El otro recurso que también fue compartido con el Sodre en sus primeros años fue la apelación a los coleccionistas privados. La figura más importante dentro del ámbito local fue el coleccionista Fernando Pereda, quien fue un personaje central en este proceso, no solo porque facilitó copias de filmes muy celebrados por la crítica como *El gabinete del Doctor Caligari* (Weine, 1920), sino porque su propia presencia operaba como medio de legitimación. La colección de Pereda cobró ribetes célebres y generó mucho interés dentro de la FIAF.<sup>55</sup> Las expectati-

---

<sup>55</sup>La figura de Pereda, así como su colección de cine, ya ha sido tratada brevemente por

vas sobre su contenido y los medios posibles para generar un acuerdo de intercambio formaron parte de los argumentos que dieron lugar a la formación de las nuevas cinetecas locales. Los préstamos privados de filmes involucraron a otras personas que también formaron parte, aunque de forma marginal, en las proyecciones cineclubistas.<sup>56</sup>

La incorporación de filmes al acervo del cineclub fue una práctica que orientó algunos de los objetivos institucionales desde los primeros años, especialmente en el caso de Cine Universitario. Esta incorporación podía ser producto de la donación de materiales, por compra o por canje. Dentro del apartado de las adquisiciones también incluyo a los filmes que produjeron los cineclubes. Las noticias sobre las nuevas adquisiciones fueron las que aparecieron con mayor frecuencia en los boletines y programaciones mensuales durante los primeros años.

La otra vía para ampliar las programaciones y engrosar el acervo de materiales fue el intercambio entre instituciones afines. Este intercambio estuvo en el centro de muchos de los relatos que dieron cuenta del movimiento en este período.<sup>57</sup> Los lazos con otras cinetecas y cineclubes se presentaron como una de las fuentes más significativas a la hora de atribuir el origen de los filmes, intercambio que quedaba

---

la bibliografía. Ver Silveira (2019, p. 93) y Tadeo Fuica (2019). Si bien no ha habido una investigación que aborde la procedencia de los filmes de Pereda, considero que el caso de este poeta coleccionista es similar al de Manuel Peña Rodríguez, que fundara el Museo Cinematográfico Argentino en 1941 (Peña, 2008).

<sup>56</sup>Del recorrido de las programaciones del período surgen los siguientes nombres propios: Roland (Rolando Fustiñana), Jaime Botet, Roberto Carmona (con préstamos de colecciones de filmes en 9 1/2 mm), Sra. M. Huelmo Anaya y Enrique Amorim, que prestó una copia de *Las Hurdes* (Buñuel, 1933).

<sup>57</sup>Ver por ejemplo el testimonio de Manuel Martínez Carril en Dimitriu (2009).

concentrado en un determinado corpus que, a su vez, se reconocía como el de mayor trascendencia. Estos relatos recorren las páginas de las obras memorialistas, pero también continúan presentes en la bibliografía más contemporánea.<sup>58</sup>

Los primeros vínculos fuera de frontera que entablaron Cine Club y Cine Universitario estuvieron a la altura de las relaciones personales que se establecen en las formaciones de estas características. No fueron encuentros entre instituciones, sino más bien personales, en un límite difuso en los primeros intercambios. Roland Fustiñana de la Cinemateca Argentina aparece en todos los documentos como el personaje central sobre el que van a tejerse luego muchas otras redes. Estas relaciones personales formaban parte de un vínculo tan incierto que, en algunos casos, los préstamos de películas figuraban a su nombre. El cineclub Gente de Cine (Argentina) fue la entidad que se nombraba más asiduamente, tanto en los boletines y programas como en las revistas.

La Cinemateca Francesa es el otro órgano que era previsible encontrar en estos documentos. La figura de Langlois en la región fue tan

---

<sup>58</sup>Domínguez, en sus crónicas sobre la historia de la Cinemateca Uruguay, describe esas primeras relaciones con la Cinemateca Francesa y Langlois y con el resto de los archivos regionales. Si bien matiza el apoyo concreto que Langlois había prometido, insiste con la importancia de los rollos que viajaban en valija diplomática “enriqueciendo las pantallas de los cineclubes” (2013, pp. 41, 44 y 45). Otra bibliografía reciente, como Silveira (2019) o Broitman (2020), tomando en cuenta fuentes secundarias y testimonios, coinciden en parte con esta mirada. Beatriz Tadeo Fuica está realizando una investigación original centrada en el estudio del intercambio entre la Cinemateca Francesa y las instituciones latinoamericanas y está aportando muchos datos que pueden ayudar a problematizar el tema. Como dejé planteado, sin bien es necesario matizar la importancia de este corpus en la programación general del período, estos intercambios igualmente existieron y considero necesario detallarlos. Se puede ver un avance de estos trabajos en sus textos citados en la bibliografía.

importante como celebrada. En lo que respecta a las menciones a los filmes procedentes de la Cinemateca Francesa en nuestro país, estas son escasas y dispersas. Esta situación es interesante de resaltar porque el intercambio con la entidad fue mencionado como uno de los elementos que justificó la conformación de las cinetecas de los dos cineclubes locales y la búsqueda de un lugar en la FIAF. A estas presencias se les sumaron algunas escasas referencias al Museo de Arte Moderno de San Pablo y otras pocas menciones puntuales a algún otro archivo.

A partir del proceso de crecimiento y consolidación de las dos entidades, las menciones a filmes recientes de diversas procedencias se hicieron cada vez más presentes, tanto en las programaciones como en los pedidos de los socios. La mayor parte de estos materiales se obtenían a partir de las casas distribuidoras de cine locales, que eran varias y con diversas características. Estos vínculos se extendían a las salas exhibidoras de filmes que alquilaban los locales (o a veces los cedían) para realizar las programaciones.

¿Cómo era la relación entre las partes? No hay muchos relatos posteriores que recuerden de forma precisa los términos de este intercambio, por lo que considero importante citar este texto de Homero Alsina Thevenet en la revista *Film* (N.º 19, noviembre-diciembre), donde explicaba la situación cuando comenzaba a estabilizarse el panorama:

Algunos títulos del cine sonoro y especialmente los europeos de preguerra, perduran en las empresas distribuidoras, sin mayor cuestión sobre los derechos de explotación comercial. Otros films más recientes pueden ser exhibidos por los cine-clubes mediante simple alquiler, dentro del plazo en que la empresa distribuidora posee los

derechos, y siempre que el estreno haya quedado bastante lejano como para que la revisión tenga algún interés. (1953, pp. 29-30)

El panorama que describe Alsina Thevenet hace explícito el temprano recurso al alquiler de filmes y organiza un conjunto de prácticas que podían desarrollarse en los márgenes que le permitían los mecanismos de la distribución comercial de filmes. La presencia de estas procedencias se puede organizar en tres categorías: los filmes de prestrenos —funciones especiales para los asociados—, las “gentilezas” y los arriendos. Por gentilezas me refiero al acervo de las distribuidoras con un estatuto legal algo incierto que permitía que algunos filmes que ya habían agotado su participación en el circuito comercial integraran estas programaciones alternativas. Dentro de estas compañías se destacan las participaciones de Artkino, Compañía Central, Glücksmann y Discina, generalmente en los prestrenos. Las menciones a los arriendos están casi ausentes en los propios documentos. De hecho, esta omisión termina siendo la huella para detectar qué filmes han sido alquilados. Solían ser filmes más recientes y, en su mayoría, eran títulos de los cines *clásico-industriales* de varias cinematografías.

Tal como comenta Alfaro, uno de los recursos más utilizados para complementar las programaciones fue el “saqueo” a las embajadas. Sin embargo, esta frase es parcialmente cierta. En varias ocasiones, la aparición de estos filmes “diplomáticos” no se debía al pedido de los cineclubes, sino que se perciben las iniciativas directas de las políticas culturales de los servicios diplomáticos. En Uruguay fueron particularmente activas las siguientes instituciones: Embajada de Francia / UNIFRAN FILM, Consejo Británico, servicio de cine de la Embajada de Estados Unidos / Servicio Cultural e Informativo de Estados Unidos

/ USIS (United States Information Service), Legación de Checoslovaquia, Legación de Canadá / NFB.

A la sorpresa inicial por la presencia escasa de filmes provenientes de los archivos de cine, la lectura de los documentos sumó otro elemento que no había previsto: la importancia de los nombres de empresas comerciales. De estas menciones sobresale la empresa Shell, que tuvo una política muy prolífica de producción audiovisual y de difusión de los materiales que giraron en torno a la Unidad de Filmación.

Describir de forma extensa las fuentes con las que se organizaron las programaciones resulta útil para hacer evidentes muchos de los problemas que aparecen mediando en los intercambios entre los distintos actores. En el diálogo entre las bases y las directivas solían estar presentes quejas y reclamos que encuentran en este problema su origen. Me interesa ahora hacer foco en una presencia constante que dejó sus huellas marcadas por todos lados: la propia materialidad de las películas. En muchos casos, lo que se estaba discutiendo en los documentos no hacía referencia al análisis de las historias o las tramas, las puestas en escena, la fotografía o la composición de la banda de sonido, sino que lo hacía sobre el estado de las copias, sobre el tipo de pase en el que se proyectaba el filme o sobre la versión particular que se había conseguido. Este recorrido nos ayuda a ubicarnos en esas salas, que no solo podían ser bastante incómodas y atiborradas, sino que solían presentar largas programaciones en otros idiomas y sin subtítulos, como se describe en el boletín del CCU de marzo de 1954, en el que se disculpan por la cantidad de versiones sin subtítular, entre ellas, la de un filme japonés que iba a ser explicado previamente por alguien de la embajada. El otro problema asociado que aparecía en ocasiones eran las versiones dobladas al castellano. También en-

contramos versiones en blanco y negro de filmes como *El mago de Oz* (Fleming, 1939) y de musicales de Gene Kelly en el ciclo organizado sobre su obra (CUU, 1955/6/1).

Los restos materiales con los que armamos esta historia también nos plantean el problema de las distintas versiones de un mismo filme que dan cuenta de la presencia de la censura, del estado lamentable de algunas copias que dificultaron el visionado y de los distintos pases en los que se encontraban los filmes, situación que obligaba a considerar una sala especial para cada cosa, con todos los condicionantes del caso. De este último problema es muy interesante el caso de la copia medio frankenstein de *Napoleón* (Gance, 1928) que lograron proyectar con distintas versiones de copias en 9 1/2 mm y que presentaron como una “reconstrucción efectuada en base al libreto original, con filmes de la Cinemateca Argentina, de particulares y propios de Cine Universitario” (CUU, ciclo julio 1951, exhibición N.º 15), en un acontecimiento que parece haber sido memorable. Esta manipulación de las cintas también estuvo presente en los programas en los que se ofrecían fragmentos de filmes como ilustración de las disertaciones de formación cinéfila. En resumen, este recorrido nos recuerda la importancia de tener siempre en cuenta que estamos ante la presencia del soporte material a la hora de pensar al cine como objeto, con sus problemas particulares de traslados, conservación y guarda.

### **La importancia del filme como formador cultural**

La importancia del cineclub como un ámbito de difusión cultural y no solo de cultura cinematográfica formó parte del proyecto de las dos entidades estudiadas. En este punto, resalta la continuidad de in-

tereses que en parte mantuvieron con el proyecto de Cine Arte del So-dre, con quien se los suele distinguir. Como comentaba anteriormente, en la puesta en práctica de este modelo ampliado de cineclubismo estuvieron presentes las tradiciones vinculadas al cine y la educación, tanto las que se relacionaban con la educación popular como las que se asociaban a los modelos de *film societies* ingleses bajo la impronta de Grierson. La presencia del cine útil que describen Acland y Wasson (2011) nos llama la atención por el lugar destacado que ocupó en este medio, pero también porque no ha generado una presencia significativa en las memorias posteriores.

Este interés por la difusión de filmes con propósitos culturales no solo se expresaba como parte de la programación, sino que tuvo sus espacios particulares en las dos entidades. Estos espacios no fueron marginales y, en especial en el Cine Club del Uruguay, ocuparon una parte significativa de la programación por varios años. Los ciclos dedicados especialmente a estos temas estuvieron dedicados, principalmente, al público infantil y juvenil.

Desde marzo de 1952, Cine Club organizó un ciclo de “cine para niños”. Estos programas comenzaron a realizarse los sábados por la tarde y en los primeros meses no aparecieron publicados los detalles de las programaciones. Según el boletín del mes de mayo (CCU, mayo 1952, boletín N.º 14), este ciclo debió reiterarse debido a su éxito. Lo cierto es que, a partir de este momento, pasó a ser un elemento constante en toda la programación del período. En 1953, tuvo un espacio más destacado en los programas, donde se detallaban los filmes por proyectar, y a partir del mes de mayo de 1954 se comenzó a distinguir la programación entre menores y mayores de siete años. Los filmes que estaban destinados al público infantil solían ser dibujos anima-



dos de los grandes estudios, filmes de marionetas de Europa del este y filmes de los cómicos clásicos del silente norteamericano, con una predilección por las películas de Chaplin, y, en el segmento de filmes para mayores de siete años, encontramos más largometrajes y filmes con pretensiones más educativas.<sup>59</sup>

En junio de 1954, el ciclo de cine para niños pasó a tener tanta importancia que se le otorgó un presentador especial, Pedro Beretche Gutiérrez. Con esa presencia se anunciaba un giro destinado a explicar que ese espacio estaba destinado a la formación de la cultura cinematográfica desde la infancia:

Creemos que nadie mejor que Beretche puede hacer esta tarea. Su conocimiento en la materia y sus inquietudes redundarán en beneficio de estas programaciones. Enseñar al niño a ver cine, estudiar sus creaciones y orientarlo hacia el buen gusto es nuestra aspiración. Las funciones de cine infantil han de ser el comienzo del camino que lleva a la creación de un mayor número de espectadores inteligentes. Todo ello, claro está, con la limitación que nos impone la escasez de material, adecuado en nuestro país. (CCU, junio 1954, boletín)

Esta vocación por apuntalar la cultura cinematográfica desde la infancia no parece haber tenido mucho éxito y, en 1955, ya no se menciona la presencia de Beretche, aunque los ciclos de los sábados a la tarde para niños se mantuvieron durante todo el período con escasas interrupciones y con las mismas características en la programación.

---

<sup>59</sup>Es interesante notar que los filmes de animación estuvieron presentes desde los primeros programas de cineclub en 1948, pero, en ese caso, en los comentarios sobre los filmes nunca se hizo alusión al público infantil.

Cine Universitario del Uruguay comenzó con estos espacios específicos dedicados a la formación infantil algunos años más tarde, en setiembre de 1957, y con una modalidad distinta, ya que procuraron armar un cineclub especial para los niños. Como nos informa el boletín de ese mes:

Desde este mes, Cine Universitario contará con un cine club para niños. Funcionará como departamento autónomo de la institución y estará bajo la dirección de la Srta. Nilda González Genta (directora de Cinematografía Escolar). Ofrecerá a sus asociados (niños de 9 a 12 años; cuota mensual \$ 0.50) exhibiciones quincenales, los domingos de mañana, en la sede social. Los espectáculos incluirán films especialmente seleccionados para ese público infantil, y serán presentados por técnicos en la materia. (CUU, setiembre 1957, noticiero)

En este caso, también encontramos la apelación al experto (en este caso, experta), pero el foco estuvo puesto en la educación de los niños sin referencia a su eventual cultura cinematográfica. En el boletín del mes de octubre anunciaron que la iniciativa había tenido mucho éxito y que se debió sumar un nuevo grupo de seis a ocho años (CUU, octubre 1957, noticiero).

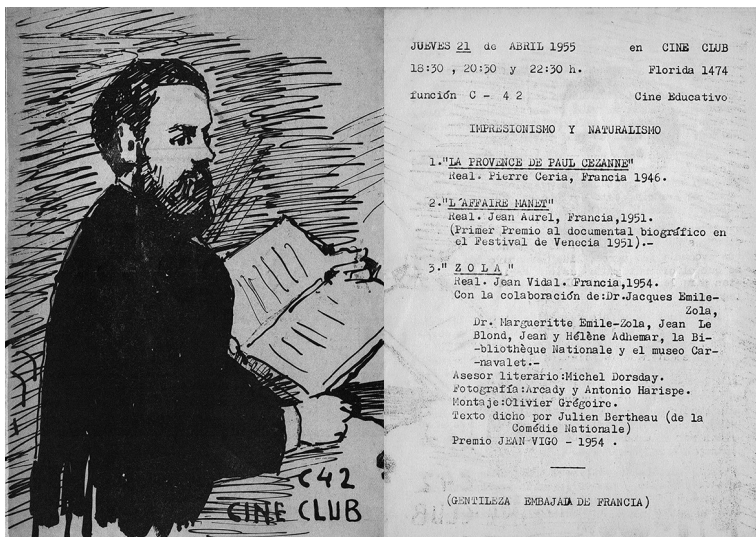
En relación con los ciclos destinados específicamente al tema del cine y la educación, estos cubren una gran parte de la programación de Cine Club a partir de junio de 1953, cuando aparecieron los ciclos específicos destinados a esta temática y fueron cobrando más presencia con el correr del tiempo. Estos ciclos reúnen filmes sobre arte, ciencias y viajes, situación que no impide que “muchas veces posean un gran interés cinematográfico” (CCU, junio 1953, boletín N.º 15). En esa publicación, reconocieron que les hubiera gustado organizar estas

exhibiciones “dentro de un gran programa educativo”, pero que eso no había sido posible por la dificultad de conseguir materiales. En este caso, sí se asume que estas exhibiciones dejan de lado la vocación por difundir la cultura cinematográfica y se centran en difundir cultura mediante el cine. Si bien imaginamos un espectador ideal relacionado con el medio educativo, estos ciclos no solo estuvieron destinados al público general, sino que, como veremos más adelante, parecen haber generado mucha simpatía en un público diverso que no siempre tuvo tanta afinidad con el canon de la cinefilia erudita. Estos ciclos se integraban principalmente con materiales de las embajadas y tuvieron un lugar cada vez más importante en los programas mensuales, al menos atendiendo al número de proyecciones que le dedicaban.

Si bien Cine Universitario no generó un espacio puntual dedicado al tema, sí es posible reconocer a lo largo de la programación un interés similar por este tipo de materiales. Títulos afines y de la misma procedencia formaron parte de los boletines durante todo el período. Junto con esta circunstancia, también aparecían en las programaciones exhibiciones destinadas a “filmes culturales”. En estos casos, los materiales eran más diversos y solían estar integrados por títulos destacados por su importancia en la historia del cine.

La descripción extensa de todo el despliegue de actividades realizadas por estas dos entidades ayuda a perfilar la idiosincrasia local de este movimiento y termina de caracterizar este proceso que desde los inicios se propuso exceder el marco preciso de la difusión de la cinefilia erudita. Volviendo al epígrafe de este capítulo, es interesante notar cómo las propias palabras institucionales reconocieron la vocación ampliada que debían desempeñar cuando enumeraron las aspiraciones alcanzadas en el 58: “desarrollar una labor cultural que sale del cam-

po propiamente cinematográfico”. Estas prácticas excedentes tuvieron mayor presencia cuando el crecimiento de las entidades terminó por superar las expectativas del grupo original de cineclubistas. Considero, también, que tuvieron motivos diversos y que no respondieron a una planificación con propósitos explícitos por parte de unas comisiones directivas que encauzaran todo el proceso. Describir sin ideas preconcebidas las características de la cultura cinematográfica que circulaba en este contexto nos puede ayudar a entender estas particularidades.



Fotografía 10. Programa del CCU N.º C42. Fuente: CDC-CU.

## | CAPÍTULO 4 |

### Las particularidades de la cultura cinematográfica local

Annency (Francia): El cine club local quiso saber por qué 500 personas figuraban como socios en sus registros, y les envió un cuestionario. Las respuestas demostraron: el 36% quería “ver buenos films”; un 26% “ver films interesantes” (buenos o malos); un 22% “cultivarse”; 8% “por el ambiente”; 6% “para rever films de su juventud”, etc. Falta saber hasta qué punto tales preferencias coinciden con las otras latitudes, pero, de todos modos, serán datos útiles para sociólogos cineclubistas. (CUU, 1956, ciclo mayo)

Los datos que gentilmente nos facilita la gente de Cine Universitario son realmente útiles para los sociólogos e historiadores que estamos tratando de armar un relato sobre la historia de estos cineclubes. La pregunta acerca de por qué la gente participa de estos movimientos sigue siendo muy válida y su respuesta nos sigue pareciendo opaca cuando buscamos las razones de esos motivos. La información del cineclub de Annency nos enfrenta a una motivación variada donde el interés por el “cine de calidad” no parece ser mayoritario. Más allá del dejo jocoso que le quisieron otorgar los redactores del CUU, creo que esta nota que se publicó en los márgenes presenta uno de los problemas centrales con los que nos encontramos a la hora de pensar este tema: el vínculo entre estas instituciones y sus usuarios. Esta preocupación también hace evidente una distinción que comenzó a hacerse

cada vez más visible —entre los directivos, los socios activos y las personas con más arraigo dentro de los cineclubes— y su base social cada vez más amplia.

Si en el caso del Departamento de Cine Arte contábamos con una figura central que era la que hacía mover a toda la institución, en este caso, si bien es innegable el peso de algunos actores puntuales, la dirección del colectivo se organiza en torno a un “nosotros” que se reconoce como un conjunto con identidades y motivaciones afines, aunque no idénticas. Esa apelación a un “nosotros” pasó, con el tiempo, a encontrar una oposición en otro colectivo que, en principio, resulta inesperado. Los cuestionamientos no se dirigían al cine comercial, a la crítica que circulaba en la prensa diaria o a los *fans magazines*, sino al grupo ampliado de los propios afiliados, sectores que crecieron en una proporción que parece haber sorprendido a propios y extraños y con quien se comienza a establecer un vínculo complejo y lleno de tensiones.

En este capítulo, quisiera desarrollar ese problema, proponiendo como eje una revisión sobre cómo se organiza la toma de decisiones y la articulación de las actividades concretas. Para esto, es necesario tener en cuenta una distinción al interior del cineclubismo que se expresa y regula en los propios estatutos. Por un lado, se regula la participación de los “socios activos”, los integrantes que se comprometen con el modelo cineclubista más previsible y que llevan la carga del amplio abanico de actividades que describimos, pero que también gozan del poder de voto y decisión porque son los únicos que componen la “asamblea de socios” que elige a las comisiones directivas. Por el otro, están los “socios suscriptores”, que son los que solo pagan la cuota de afiliación para

poder concurrir a las exhibiciones.<sup>60</sup> No cuento con información precisa sobre la proporción de miembros activos con relación al total, pero estimo que no era un grupo muy numeroso. En los boletines y noticieros se encuentran de forma periódica pedidos de participación de los socios y un mayor involucramiento con las entidades.

Debemos recordar que estamos en presencia de formaciones que se construyen de forma colectiva y que en esa construcción pesan tanto los acuerdos como las diferencias. Las miradas sobre el cineclubismo local y la importancia significativa que tuvo la difusión de la cultura cinematográfica ha sido tan expandida que hace que el encuentro con las fuentes primarias leídas desde esos relatos sea, al menos, confuso. La trascendencia del consenso sobre cierto predominio de la cinefilia erudita no encuentra un correlato claro en las programaciones y actividades que se desarrollaron durante el período. No solo me interesa en este caso entender estas particularidades del “modelo cineclub” local, sino también analizar cómo se generan los procesos de transmisión de esos modelos y cómo esa construcción colectiva, en la que están presentes todos los sectores, termina caracterizando el modelo montevideano.

### **Revisando el canon clásico**

En el noticiero de diciembre de 1959 de Cine Universitario salió publicado el siguiente anuncio:

---

<sup>60</sup>Información obtenida del Estatuto de Cine Club del Uruguay que se repartía entre sus afiliados. La versión consultada no consigna fecha, pero presumiblemente es de 1956. Allí se deja constancia de que es la propia comisión directiva la que decide qué socio puede acceder a la categoría de Socio Activo (CCU, Estatuto, s/f). Esta forma de regular la participación también funcionó para el CUU y se mantiene hasta el día de hoy en la Cinemateca Uruguaya.

El próximo veintiocho de diciembre Cine Universitario cumple diez años de actividad cineclubísta. El hecho es tan significativo e importante, que es del caso festejarlo. Como en términos de cine esto puede traducirse en exhibir grandes títulos, se ha decidido organizar un Festival Aniversario que en diez espectáculos procure reunir -con las limitaciones de films disponibles- una revisión de grandes realizaciones de todos los tiempos, que comprenderá: EL ACORAZADO POTEKIN de Eisenstein; EL NACIMIENTO DE UNA NACIÓN, de Griffith; EL GABINETE DEL DR. CALIGARI, de Wiene; EL SOMBRERO DE PAJA DE ITALIA, de Clair; LA GRAN ILUSIÓN, de Renoir; JUVENTUD, DIVINO TESORO, de Bergman; EL CIRCO, de Chaplin; QUE VERDE ERA MI VALLE, de Ford; GERVAISE, de Clément- y LA STRADA, de Fellini; y una selección de films de corto y medio metraje, a exhibirse en la primera parte de cada programa. (CUU, diciembre de 1959, noticiero)

El listado que programó el CUU resulta un elemento muy significativo para presentar el problema de la conformación de un panteón de filmes. Este conjunto de nombres relacionados con la cinefilia erudita expresa su relación con un determinado modelo de cineclubismo y un rol en la transmisión de cierta cultura cinematográfica vinculada tanto a la manera en que se practica una forma de ver cine como con el panteón aludido.

En este caso, el recorrido por el cine que celebrar no solo reunió “grandes títulos”, sino que logró representar una variedad de gustos y estilos al mismo tiempo que se presentaba como selecto. Allí encontramos la obra más reconocida del período silente y a la que se le atribuye la invención del lenguaje cinematográfico; el cómico más importante del cine; la obra más celebrada del expresionismo alemán;



la obra más promocionada de la vanguardia francesa y su director más destacado por estas orillas; el filme más difundido del cine de montaje soviético; uno de los clásicos indiscutidos del impresionismo francés; una obra muy apreciada que sigue la tradición de “calidad”; una de las obras más importantes de uno de los directores más reconocidos del cine de Hollywood; y dos exponentes de los nuevos cines que asoman, que no solo representan a dos de las cinematografías nacionales que más se distinguen en esos momentos, sino a dos de sus figuras más destacadas. Eran los diez años de Cine Universitario y cuarenta años de cine. Queda claro que hubo ausencias inevitables, tanto por lo acotado del número como por la dificultad de encontrar los títulos que hubiera requerido ese panteón ideal, pero esas ausencias importan poco, porque muchas de esas fichas que se disponen en el panteón son intercambiables.

Ese canon celebrado, con ligeras variantes, también fue comparado por Cine Club, que programó una jornada de celebración por sus diez años el 20 de enero de 1958. La cantidad de filmes anunciados dentro de un programa que comenzaba a las 19 h hace suponer que se proyectaron fragmentos de esas obras. Este evento también sirvió de excusa para la despedida de la sala de la calle Florida. En este caso, se proyectó más cine de los primeros tiempos (Lumière y Méliès, un *film'd art*, más cómicos tempranos y cortos de Griffith), a Murnau en vez de Weine, se cambiaron las obras de Clair y de Eisenstein y se sumaron a Sjöström, Stroheim y Dreyer. Esta línea que se mantuvo dentro del panteón continuó en el programa “parlante”: aquí también encontramos a Ford con otro título y se agregaron obras más recientes de Lang, Clair y Eisenstein; también se incluyeron a Vidor y al documentalismo inglés. Se intercambiaron las figuras de Fellini por Rossellini, de Clement por Chenal y de Bergman por Werner. La

presencia de Cocteau resultaba inevitable en una celebración de Cine Club (CCU, 1958, programación enero-febrero).

Esa programación celebrada y reconocida no solo estuvo presente en estas fechas significativas, sino que suele ser citada en las memorias y los *raccontos* de esta época. Forman parte de la cinefilia erudita a la que venimos haciendo alusión y son el orgullo del reconocimiento local por la depurada y respetuosa “cultura cinematográfica uruguaya”. Fueron programas armados por buenos conocedores.

Considero necesario encontrar casos de referencia para poder comparar estas presencias con otros modelos cercanos, y la fuente más accesible para esto es el listado que realizó el club Gente de Cine al cumplirse doce años de su funcionamiento. En este caso, estamos evaluando el listado completo entre 1942 y 1954 y no una selección por celebrar, pero, más allá de las obvias diferencias entre los listados, me interesa marcar alguna distinción entre los casos (Gente de Cine, 1954).

La principal diferencia se encuentra en la cantidad de filmes argentinos proyectados por Gente de Cine, tanto en ciclos retrospectivos como en homenajes a actores y directores (Mario Soffici, Lucas Demare, Carlos Hugo Christiansen, Enrique Muiño, etc.), y la proyección de filmes inéditos o estrenos locales. No solo se proyectaron una variedad de filmes que corresponden al cine clásico argentino, sino que también ese fue el ámbito para la difusión del cortometraje, del documental y de los materiales de corte más experimental de ese país. La impronta del importante desarrollo cinematográfico argentino dejó una huella profunda en estas programaciones y es un elemento que resalta las ausencias de muchos de estos filmes en el circuito cineclubista uruguayo, que sí le dio espacio al cine industrial mexicano, por ejemplo. Esta diferencia que se debe a motivos más bien ob-

vios señala, por otro lado, un aspecto muy significativo que se hace evidente en estos circuitos alternativos: sus programaciones estaban más próximas a lo que sucedía en las carteleras comerciales de lo que se podría asumir en principio.

La otra presencia importante en ese circuito porteño se relaciona con esa idea y se destaca por su número mayoritario. El principal cine que se programó durante los primeros años fueron títulos pertenecientes al cine hollywoodense, que, con recortes y matices, se parecían a los filmes industriales norteamericanos que se proyectaron en los cineclubes montevideanos. La principal diferencia fue la proporción en la que aparecían esos títulos. Lentamente se fueron integrando programas de filmes primitivos y las vanguardias europeas. Recién en 1947 se introdujo el cine soviético y, en 1948, las proyecciones dejaron de estar centradas en el cine norteamericano para integrar ciclos retrospectivos sobre cine alemán o programas sobre cine documental o experimental. Resulta significativa la presencia, en 1951, de un programa sobre cine documental inglés, el cual dio cuenta de la posible intervención del Consejo Británico en la difusión de estos materiales en la región. También es interesante señalar las exhibiciones de cine *amateur* argentino que solo se realizaron en los dos primeros años del cineclub.

De este recorrido argentino quisiera resaltar el ciclo de revisión que se presentó en el año 1952, en otro aniversario por los diez años. En este caso, los filmes proyectados fueron *Metrópolis* (1927), de Lang, *Un sombrero de paja de Italia* (1928), de Clair, *Un perro andaluz* (1928), de Buñuel, *Sangre de un poeta* (1932), de Cocteau, *Vampiro* (1932), de Dreyer, *Cero en conducta* (1933), de Vigo, *El camino del tabaco* (1941), de Ford, *Los visitantes de la noche* (1942), de Carné, *Nosotros los Goupi* (1943), de Becker y *Obsesión* (1943), de Visconti. Estos diez títulos podrían en-

trar en cualquier revisión modélica de la cinefilia erudita y describen un recorrido común con los casos uruguayos, dando cuenta de la impronta del canon compartido. Debido a la fuerza que mantienen estas figuras reconocidas en todos los relatos posteriores, me parece importante volver a ubicarlos en un contexto general con los que compartieron espacio en las programaciones habituales.

Es verdad que estas figuras indiscutidas del panteón cinéfilo aparecen con frecuencia en las proyecciones periódicas. Sin posibilidades de ser exhaustiva porque solo contamos con piezas discontinuas de las programaciones, presento un listado con los nombres que más se reiteran dentro de este panteón oficial:

- Programas compuestos por filmes y comedias primitivos: obras de importantes autores silentes como Erich von Stroheim, D. W. Griffith y Charles Chaplin.
- Mucho cine perteneciente a las vanguardias europeas de los años 20: René Clair (que posiblemente sea el realizador más revisitado), Abel Gance, Jean Vigo, Louis Delluc, Marcel L'Hervier, Friedrich Wilhelm Murnau, Luis Buñuel, Germaine Dulac, Jean Cocteau, Fritz Lang, Joris Ivens, Victor Sjöström (y varios programas con cine sueco de los 20), Serguei Eisentein y Vsevolod Pudovkin.
- Cine francés contemporáneo (o desde el sonoro): Marcel Carné, Robert Bresson, Jean Renoir, Max Ophuls, Jacques Tati, Claude Autant-Lara, Julien Duvivier, Prévert (junto con varios programas dedicados al *cinéma de qualité*).
- Otros cines europeos contemporáneos, pero que se proyectan con menos frecuencia: Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Da-

vid Lean, Carol Reed, Anthony Asquith, Ingmar Bergman (menos presente de lo que hace suponer el mito sobre el descubrimiento local), Alf Sjöberg, Arne Sucksdorff, Luis García Berlanga y Mario Camus. Sumo en este listado a Akira Kurosawa, para no dejarlo solo.

- Cine de Hollywood: John Ford, William Wyler, Ernst Lubitsch, Alfred Hitchcock, Gene Kelly y Preston Sturges, entre otros.
- Cine documental/experimental, principalmente en la tradición inglesa del GPO:<sup>61</sup> John Grierson, Alberto Cavalcanti, la obra completa de Robert Flaherty y el cine de Norman McLaren.

Estos nombres, que pueden integrar varias de las listas que recogen a los mejores filmes y son parte del repertorio del espectador “entendido”, aparecieron habitualmente en las fuentes analizadas. Son nombres que pasaron a ser reconocidos en un complejo intercambio de validaciones en las que formaron parte activa la crítica cinematográfica y esa bibliografía que formaba el centro de las nuevas bibliotecas (Souillés-Debats, 2017, p. 127), las redes transnacionales de circulación como la FIAF o las embajadas, los otros referentes cineclubistas regionales y, también, la aceptación de los públicos locales.

Es interesante mirar con detalle la presencia de esos referentes del panteón legítimo, ya que, luego de constatar que estos nombres están presentes, cobra relevancia un listado mucho más extendido e incierto de nombres y títulos que no solo resultan opacos a las personas que fuimos formadas en esa cinefilia culta, sino que, en algún punto,

---

<sup>61</sup>Nos referimos a la Unidad de Filmes de la Oficina General de Correos (General Post Office).

desafiaban las búsquedas por la difusión del buen cine como elemento que determinara la distinción como función institucional.

### **Análisis de las programaciones**

Para desarrollar las particularidades de esta programación diversa, voy a describir las exhibiciones eligiendo algunos años particulares sobre los que cuento con más información. Esta descripción me permitirá trazar algunos cambios que hubo a lo largo del período, aunque no pretendo hacer un recorrido pormenorizado debido a la diferencia de información con la que disponemos para cada año y cada cineclub. Igualmente, planteo que estos ejemplos sirven como muestreo del panorama general. Describiré la programación del año 1952 de forma extensiva. Este es el primer año del que dispongo de una cantidad de materiales significativa que surge del análisis de todos los programas disponibles del CCU que se encuentran en el CDC de Cinemateca Uruguaya. Luego trabajaré con los años 1953, 1956 y 1959, aquellos para los que tengo información completa de los dos cineclubes y que me permiten pensar un proceso en el tiempo, analizando toda la programación siguiendo las categorías que utilicé anteriormente para segmentar las proyecciones y dando cuenta de una mirada cuantitativa del proceso. Estos números nos permitirán llegar a conclusiones más firmes sobre las características de la exhibición.

#### ***Programación del Cine Club del Uruguay del año 1952***

Para esta descripción extensiva, citaré los nombres de los filmes cuando lo considere conveniente y remitiré, en otros casos, a los nombres de los ciclos y de los realizadores. Esto no debe tomarse como una

transcripción de los programas, sino como una aproximación a las particularidades de las exhibiciones cotidianas que trascienden a las que aparecen resaltadas en memorias y balances. El número que aparece entre paréntesis pertenece al programa correspondiente tal como figura en el boletín.

- *Éxtasis* (1933), de Gustav Machaty. Filme checo que contiene escenas de desnudo de Hedy Kiesler (Lamarr) y que ha sido uno de los filmes que más exhibiciones ha tenido en los dos cineclubes. Se aclara que es la versión francesa censurada. (92)
- Filmes del director checo Václav Krška. (93)
- Ciclo sobre género cómico. “Programa I: de Lumière a la comedia americana”, se programan muchos filmes silentes. (94)
- Ciclo sobre género cómico. *Ser o no ser* (1942), de Ernst Lubitsch. (95)
- Ciclo sobre género cómico. *Me case con una bruja* (1942), de Rene Clair. (97)
- *La caída de la Casa Usher* (1928), de Jean Epstein. En el programa también se proyectaron filmes tempranos españoles. (98)
- Ciclo sobre género cómico. “Vittorio de Sica como actor”. (99)
- Ciclo Género cómico: comedias soviéticas. *Casamiento* (1944), de Isidore Annenski, y *Tres en su subsuelo* (1927), de Alexander Room. (100)
- Primera exhibición sobre documental británico con *Pescadores* (1928), de John Grierson, y un filme de Alberto Cavalcanti. (101)
- Sigue el ciclo sobre documental británico. *Canción de Ceilán* (1935), de Basil Wright. (102)
- Ciclo de intérpretes: Conrad Veidt. *El estudiante de Praga*. (103)

- Sigue ciclo sobre Veidt con sus filmes sonoro. (104)
- Ciclo Tendencias del realismo norteamericano. *You only live once* (1937), de Fritz Lang. (105)
- Ciclo sobre “Gangster films”. Henry Hathaway y John Huston. (106)
- Realismo poético norteamericano: *El largo viaje* (1940), de John Ford. (107)
- Realismo norteamericano: filmes de guerra. *Sin novedades en el frente* (1930), Lewis Mileston, y *Crossfire* (1947), de Edward Dmytryc. (108)
- Realismo norteamericano: cine negro. Filmes de Roberto Rosen y Nicholas Ray. (111)
- *Rashomon* (1950), de Akira Kurosawa. Proyección en preestreno. (112)
- Cine británico de vanguardia: Alberto Cavalcanti y presentación de Len Lye. (113)
- Ciclo de “Westerns”. William Wellman. (115)
- Preestreno de *Cronaca di un amore* (1950), de Michelangelo Antonioni, en el Radio City. Función de domingo a las 10:30 h. (116)
- Ciclo Renacimiento británico. *48 hours* (1943), de Alberto Cavalcanti. (117)
- Ciclo Renacimiento británico. Carol Reed y David Lean. (119)
- Ciclo Renacimiento británico: comedia satírica. Filmes de Sidney Gillian y Alexander Mackendrick. (121)
- Ciclo Evolución del sonoro italiano. Filmes de Mario Camerini. (122)



- Ciclo Evolución del sonoro italiano. *Los teléfonos blancos*, Bruno Bragaglia. (123)
- Ciclo Evolución del sonoro italiano. Épica espectacular. Filmes de Alessandro Blasetti. (125)
- Ciclo Evolución del sonoro italiano. Búsqueda de estilo. *Obsesión* (1942), de Luccino Visconti. (127)
- Ciclo Evolución del sonoro italiano. Comedias de Mario Camerini. (128)
- Ciclo Evolución del sonoro italiano. El neorrealismo. Filmes de Vittorio de Sica. (129)
- Ciclo Evolución del sonoro italiano. Filmes de Enrico Cerlesi y Pietro Terrini y de Pietro Germi. (133)
- Ciclo Evolución del sonoro italiano. Filmes de Alberto Lattuada. (134)
- *Ivan el terrible* (1944), de Sergei Eisenstein. (136)

Si bien cada año marcó alguna particularidad, a partir de esta programación encontramos algunos elementos recurrentes. 1951, al menos para el CCU, fue todavía un año de transición en el que los elementos más importantes que definieron los programas estuvieron centrados en la disponibilidad de materiales y en el apego a cierto canon cinéfilo.<sup>62</sup> En el año 1952 comenzamos a encontrar una programación muy extensa en la que se organizaron las proyecciones a partir de ciclos. Este recurso también empezó a ser adoptado por Cine Universitario. Los ciclos por temas permitían dar cuenta de esa temática

---

<sup>62</sup>Sobre la disponibilidad de materiales y el problema de la distribución trabajaré en el siguiente capítulo.

elegida y poder seguirla de forma ordenada. También funcionaron como excusa para poder proyectar una gran variedad de propuestas que no formaban parte de ningún panteón cinéfilo y que, en muchos casos, parecerían materiales muy contrarios al proyecto de difusión del buen cine, como vemos en el ejemplo de las películas italianas del fascismo relacionadas con los “teléfonos blancos”. Algo parecido sucedió otros años con los filmes alemanes de la década del 30, donde se incluyeron algunas comedias o muchos “filmes de montaña”. El ciclo sobre comedia dio lugar a un panorama muy amplio geográficamente y que mantuvo la diversidad de las propuestas, incluyendo títulos soviéticos que no suelen aparecer en ninguna retrospectiva. Con esta programación diversa se expresaba la idea de que, en la transmisión de la cultura cinematográfica, lo importante no era tanto el filme como la forma de valorar ese filme. Más adelante veremos cómo se sumaron otras estrategias junto con este criterio “curatorial” para legitimar estas inclusiones.

Dentro de esta programación “organizada”, aparecen algunos filmes sueltos que se inscriben en la tradición cineclubista que parecen integrarse por el propio peso que conllevan, como el filme de Epstein o el de Eisenstein. Es posible que esas programaciones también se debieran a que había copias disponibles en el país. Esos casos excepcionales también integran a los prestrenos, que, como dijimos, son organizados junto con los distribuidores y suelen ser filmes que guardan cierta sensibilidad cineclubista. Son filmes que vienen de ganar premios o de directores nuevos aclamados por la crítica, como los dos casos que aquí encontramos, el filme de Antonioni y el de Kurosawa. Por último, quería destacar la presencia de los filmes ingleses documentales. Estos filmes que luego pasaron a ser materiales recurrentes

para todas las entidades fueron proyectados en el país por primera vez casi en simultáneo en los dos cineclubes y en Cine Arte del Sodre. Eugenio Hintz, en sus memorias, comenta que esta presencia se debe a sus gestiones ante el BFI y con el propio Grierson, y que fue él mismo el que mandó las copias (1998, p. 64).<sup>63</sup> Es complejo confirmar estas palabras o rebatirlas, pero lo cierto es que llegaron al Sodre al mismo tiempo y en el programa del mes de mayo de 1951 del CUU se aclara que la programación dedicada a los documentales británicos se debía a los servicios del Consejo Británico. Debido a eso, infero que posiblemente haya sido una política institucional británica que coordinó el envío de estos filmes a la región y a todas las entidades con las que habían establecido contacto.

**Tabla 2.** Las proyecciones de 1953, 1956 y 1959 del CCU y el CUU en números.

| Categoría                  | Entidad y año |          |          |          |          |          | Totales | Porcentaje |
|----------------------------|---------------|----------|----------|----------|----------|----------|---------|------------|
|                            | CCU 1953      | CCU 1956 | CCU 1959 | CUU 1953 | CUU 1956 | CUU 1959 |         |            |
| Cine temprano              | 14            | 8        | 4        | 19       | 10       | 0        | 55      | 9,16       |
| Vanguardias de los 20      | 9             | 9        | 4        | 4        | 8        | 5        | 39      | 6,5        |
| Cine francés contemporáneo | 14            | 4        | 15       | 11       | 10       | 8        | 62      | 10,33      |
| Cine europeo contemporáneo | 9             | 23       | 72       | 14       | 22       | 42       | 182     | 30,33      |
| Cine de Hollywood sonoro   | 10            | 15       | 37       | 13       | 39       | 29       | 143     | 23,83      |

<sup>63</sup>En su libro de memorias, Hintz adjunta una hoja de una libreta con anotaciones manuscritas con un listado de películas (principalmente documentales del GPO) y sus precios. La leyenda dice “Anotaciones del autor relativas a las películas documentales británicas adquiridas en Londres para Cine Club” (1998, p. 61).

| Categoría                      | Entidad y año |             |             |             |             |             | Totales    | Porcentaje |
|--------------------------------|---------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|------------|------------|
|                                | CCU<br>1953   | CCU<br>1956 | CCU<br>1959 | CUU<br>1953 | CUU<br>1956 | CUU<br>1959 |            |            |
| Cine documental / experimental | 45            | 29          | 31          | 12          | 43          | 37          | 197        | 32,83      |
| Cine nacional (cortos)         | 16            | 0           | 1           | 5           | 9           | 16          | 47         | 7,83       |
| Cine para niños (programas)    | 15            | 6           | 13          | 0           | 1           | 12          | 47         | 7,83       |
| <b>Totales</b>                 | <b>132</b>    | <b>94</b>   | <b>177</b>  | <b>78</b>   | <b>142</b>  | <b>149</b>  | <b>772</b> |            |

Esta tabla que presento tiene algunos reparos que preciso detallar. Como cualquier construcción de categorías, tiene una cuota de arbitrariedad. Estos distintos ítems buscaron responder a ciertos grupos recurrentes que había observado en una primera lectura general de los programas. Para este balance, en la categoría de Documental y experimental incluí a todos los filmes que participaron del festival del Sodre, y, si bien reconozco que hubiera sido útil distinguir los materiales documentales, los experimentales y las animaciones, también es cierto que muchos de estos materiales tienen delimitaciones imprecisas. Los filmes de animación que incluí en esa categoría fueron los que no se solaparon con los segmentos de ciclos para niños y comprendían principalmente a los filmes de marionetas o programas con filmes de la compañía UPA.<sup>64</sup> Los filmes de comediantes del cine silente, como Chaplin, quedaron integrados en la categoría Temprano, salvo que

<sup>64</sup>El cine de animación era muy valorado por este cineclubismo. Ver por ejemplo el largo tratamiento que le dan al tema en el N.º 3 de la revista *Cine Club* en relación con una de las primeras proyecciones del grupo que incluía cortos de Disney.

formaran parte de la programación de los ciclos de cine infantil. Fue más complejo ubicar algunos materiales que participaron de los ciclos de cine educativo, al no contar con información sobre ellos. Con relación al cine norteamericano, junto con los filmes clásico-industriales, agregué allí algunos títulos de los “independientes norteamericanos” y ciclos sobre “la generación del televisor”, y esta categoría terminó dando cuenta del cine narrativo norteamericano a partir de los 30. Tanto el caso de la categoría Cine francés como Cine europeo contemporáneo se refieren al período sonoro. Distinguí el caso francés por la cantidad de filmes que creí encontrar en la primera lectura general y por la importancia que le atribuí a la Cinemateca Francesa y que me hicieron suponer una mayor participación, elemento que se corroboró solo en parte. Dentro de la categoría Cine europeo se destaca, en el período estudiado, el cine italiano y el cine inglés. Los sigue en importancia el cine alemán y luego un conjunto variado de nuevos cines (y no tanto) de los países del bloque soviético. El cine sueco tuvo una presencia modesta en esta muestra. Incluí aquí los escasos ejemplos de otros cines mundiales porque eran tan pocos que no justificaban una nueva categoría: solo dos casos de cine de Asia y cinco filmes latinoamericanos: *Los olvidados* (Buñuel, 1950), *Cangaceiro* (Barreto, 1953), un filme de Fernando Ayala, el filme puertorriqueño *Modesta* (Doniger, 1957) y uno de Cantinflas.<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup>Hubo otros años en los que la programación de cine latinoamericano fue mucho más amplia, como fue el caso de 1958, cuando se recogen y se celebran muchos de los títulos consagrados en el Sodre. Si bien comentamos que el cine argentino tuvo menos presencia que el cine mexicano, este también tuvo su espacio, como vemos en el ciclo retrospectivo de cine argentino (*Viento norte*, Soficci, 1937; *Nobleza gaucha*, Demare, 1942; *La casa de ángel*, Torre Nilson, 1957; *Los tallos amargos*, Ayala, 1956) que le dedicó el CUU en 1958 (CUU, junio 1958, cine argentino).

Como conclusiones generales, resulta muy interesante notar que un tercio de la programación era muy similar a la que se exhibía en los festivales del Sodre. La presencia tan notoria de este corpus al margen de los modelos más institucionalizados (MRI) nos llama la atención sobre la importancia genuina que tuvieron estos cines útiles y alternativos dentro de la tradición cineclubista. Siguiendo el planteo que comencé en páginas anteriores, en muchos de estos casos nos encontramos con la función primordial que comienzan a cumplir estos espacios, que se dedicaron al proyecto de difundir cultura a través del cine más que a la transmisión de una cultura cinematográfica. La importancia del cine documental excede la obra de sus referentes más reconocidos como Robert Flaherty, John Grierson o Georges Rouquier, y se despliega por medio de un material variado que muchas veces reconoce una autoría institucional más que personal.

Sobre la difusión del cine norteamericano, considero que hay que pensar estos programas en relación con la importancia que tuvo este cine en entidades afines como el club Gente de Cine o el Cine Club de Colombia. Lo notorio de esta presencia es que se compone de materiales que quedaban como remanentes en plaza de los filmes que tuvieron estreno comercial reciente, pero también se incluyen muchos materiales de la década del 30 y comienzos de los 40, lo que dio inicio al proceso de patrimonialización de estos materiales. Es complejo valorar un conjunto tan diverso, pero, en este caso, vemos lo mismo que sucede con el cine europeo en general, donde nos encontramos con materiales muy alejados del gusto cinéfilo erudito y que solo parecen haber sido considerados admisibles participando de alguna retrospectiva.

tiva temática, como algunos clásicos del cine de género (cine de aventuras o de terror, por ejemplo).

Creo que resulta pertinente destacar aquí la caracterización que realiza Miriam Hansen (2009) sobre este cine al reconsiderar las relaciones que establece con la modernidad y discutir la oposición cine clásico/moderno con todos los sobreentendidos que esto conlleva. Al cuestionar las miradas más hegemónicas dentro de la bibliografía académica, plantea que el cine clásico norteamericano “podría imaginarse como una práctica cultural a la par de la experiencia de la modernidad, como un modernismo vernáculo producido industrialmente, basado en las masas” (p. 248, traducción propia).

En los programas aparecían algunas estrategias para encuadrar estos filmes dentro de una lectura que no estaba atravesada por la modernidad frente a lo clásico, sino por la alta cultura frente al consumo de masas. En este contexto, los argumentos desde los que se valora este cine se apoyan principalmente en los elementos formales del filme que “disculpan” la incorporación de algunos títulos que eran considerados muy inferiores. Un ejemplo es *La dama del lago* (Montgomery, 1946), que se incluye como estudio del uso de la cámara subjetiva (CCU, agosto 1953, boletín). Resulta interesante notar, por otra parte, lo temprano que comenzó a establecerse el reconocimiento de algunos realizadores que luego van a ser considerados como autores por las nuevas olas, como Howard Hawks, John Ford, Ernst Lubitsch, George Stevens o varios realizadores vinculados a la tradición del *noir*. También se observa la presencia destacada de algunos realizadores europeos en Hollywood, a quienes le dedican frecuentes programas, como René Clair o Fritz Lang. Con relación a la presencia del cine europeo sonoro, con-

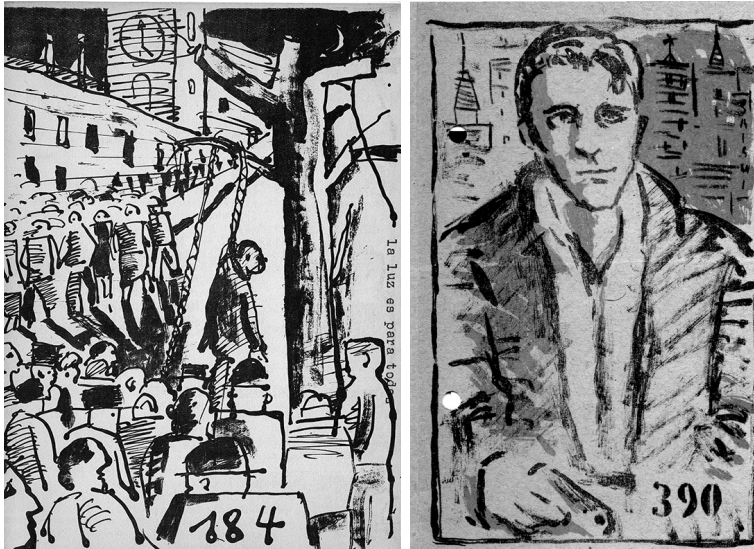
sidero que los títulos que componen esa categoría tienen una variedad tal que implicaría hacer algunas delimitaciones internas. Esta fue otra de las sorpresas del análisis del listado completo al encontrar algunos nombres presumibles dentro del canon modernista, pero sobre todo un conjunto muy importante del cine de estudios que se organiza bajo categorías de género a los que pueden caberles comentarios similares al que planteé para el cine clásico norteamericano.

La presencia del cine infantil se relaciona con los ciclos particulares que se organizaron para ese público y tuvo una programación más diversa y menos previsible de lo esperado. Para el caso del cine nacional, es necesario aclarar que el número presentado es algo engañoso, porque no conté los programas, sino los títulos individuales, que son principalmente cortometrajes y algún medimetraje. Me interesa mostrar, en este caso, cómo los filmes siguieron circulando luego de su presentación en los concursos.

Por último, quisiera comentar la escasa presencia de las dos primeras categorías —las de Cine temprano/silente y Vanguardias, esas que incluyen una parte central del panteón cinéfilo comentado— dentro de esta muestra. Es probable que, si se hubieran tenido en cuenta otros años, estos números se hubieran incrementado, pero, luego de la lectura general de los programas, puedo afirmar que no hubieran sido tan distintos. Ese 15 % del total de la programación puede tener muchas lecturas. No creo que se haya debido a la dificultad por obtener las copias, ya que para esos momentos ya estaban presentes en el país los materiales que llegaron por medio de vías heterogéneas y estas obras canónicas también estaban en manos de muchos de los coleccionistas locales. Es posible pensar que, una vez que este panteón fuera visitado y revisitado durante el período inicial, esos títulos ya no



concitaron tanto interés dentro de esa base social ampliada que se fue integrando a estos grupos consolidados.



**Fotografía 11.** CCU programa 184, ciclo El problema racial (izquierda) y CCU programa 390, ciclo Realismo policial (derecha). Fuente: CDC-CU.

Mirando el panorama desde una perspectiva diacrónica, creo que establecer una periodización que segmente el conjunto genera más problemas que lecturas apropiadas. Por supuesto que los programas fueron cambiando a lo largo del tiempo, pero encuentro que estos cambios estuvieron más vinculados a los cambios que se estaban vi- viendo en el campo del cine a nivel global, y en especial la irrupción de los cines modernos y los nuevos cines nacionales que pasaron a cobrar mayor visibilidad a lo largo del período y que participaron de

forma temprana en estas programaciones, con más presencia aún que los ciclos retrospectivos.

Antes de concluir sobre el tema de las programaciones, también me interesa comentar los vínculos que se establecen entre estos grupos y Cine Arte del Sodre. Como he planteado anteriormente, la presencia del Cine Arte resulta un tanto esquiva en las memorias y relatos, pero también en los documentos. Podemos hallar el rastro de los filmes pertenecientes al archivo de Cine Arte porque conocemos los filmes que lo componen y ubicamos esa procedencia leyendo los programas y publicaciones entre líneas. En algunas ocasiones, se aclara que el filme proviene de esa fuente, pero, en muchos casos, no. Dentro de este panorama, quisiera volver a resaltar la impronta muy fuerte que tuvo el Festival de Cine Documental y Experimental en las programaciones cineclubistas. La destacada cantidad de filmes que se reunieron en ese rubro también se acompañó con una cobertura importante sobre esos materiales en boletines y programas. En algunos años, se aclaraba esta procedencia y se explicaba que ese era el motivo de las funciones realizadas en horarios extraños, como las madrugadas o los domingos muy temprano. En otras ocasiones, solo se reconocieron a las embajadas y delegaciones diplomáticas por los préstamos de los materiales que habían participado del festival, como sucedió con el CCU en 1958. Ese año, justamente, fue muy significativo, tanto por la envergadura del festival como por las visitas.

Durante el festival del 58 y en las semanas siguientes, toda la actividad cineclubista local estuvo signada por esa agenda. Por las dos entidades circularon los filmes más relevantes y también contaron con las visitas internacionales que habían llegado al Sodre. Entre los

meses de junio a agosto de 1958, el CCU programó trece proyecciones con estos materiales y solo encontré una alusión lateral al festival. Considero que lo más interesante de esta presencia fue observar cómo esta circulación ayudó a instalar el reconocimiento de otros cines y de otros realizadores. Destaco la importancia que les dieron a dos realizadores latinoamericanos: Carlos Velo y su *Torero*, de 1956 (CCU, programa 554), y la obra del realizador boliviano Jorge Ruiz (programa 553). También los dos grupos se sumaron con muchas páginas a la polémica sobre los filmes alemanes *Tú y tus camaradas* y *La rosa de los vientos* (CCU, programas 559-567).<sup>66</sup> No busco con estos párrafos hacer una defensa de las actividades de Cine Arte, sino poner en evidencia una presencia que suele ser soslayada y que explica, en parte, algunas de las características del caso local.

Para concluir con esta revisión del panteón cinéfilo y particularizar el “modelo cineclub” que surgió de esta práctica precisa, me parece valioso observar esos desvíos no como desvíos, sino como los elementos distintivos de una forma de difusión del cine muy diversa y que reconoce que la expansión de la cultura cinematográfica no se transmite como un mandato unívoco que respetar. En este caso, creo que esa cultura cinematográfica a la que le atribuimos jerarquías y saberes legitimados tiene una transmisión diferente y forma parte de un entramado complejo de circulaciones que están sujetas a múltiples tensiones por parte de unos actores que también son disímiles y que

---

<sup>66</sup>Cine Universitario también les dedicó muchos programas a las revisiones del festival del Sodre, pero centró su interés en la visita de John Grierson, a quien le dedican un cuadernillo muy extenso.

tienen intereses contrapuestos. Terminaré de desarrollar esta idea en el último apartado de este capítulo.<sup>67</sup>

### Las publicaciones

Frente a esa variedad de propuestas cinematográficas con sus cuotas de excesos y presencias advenedizas, el cineclubismo como formación cultural hizo uso de otros canales más fructíferos para ejercer la docencia e intentar encauzar las lecturas correctas y productivas que debía producir la frecuentación a estos eventos. Ese canal se centró en la palabra escrita y encontró varias formas de llegar a sus lectores. Si hay algo notorio del cineclubismo local fue la prolífica política editorial que tuvo desde el inicio, dejando un sinnúmero de materiales impresos (que es el que nos permite ahora escribir estas ideas).

En estas páginas sí se leen de forma clara las referencias legitimadas que validan las obras y generan herramientas para su correcta lectura. El conjunto de estas piezas vendría a funcionar como un mapa donde ubicar de forma correcta todo ese conjunto desordenado y diverso de filmes. El problema era que no todos leían esas páginas. Las publicaciones expresan las intenciones y políticas del grupo organizador, pero no dan cuenta de su alcance ni influencia.

---

<sup>67</sup>Esta situación no solo estaba presente en el terreno local, y por eso me parece pertinente compartir el comentario que Souillés-Debats (2017) realiza sobre el problema que estaba atravesando la Ufoleis, una federación francesa que nucleaba a los cineclubes laicos ligados a la educación y la principal federación en actividad, con la constitución y difusión del panteón cineclubista: “[...] la jerarquización de las películas conduce necesariamente a la elección de los animadores [animateurs] estableciendo las primeras barreras de una cultura cinematográfica legitimada por las federaciones” (p. 125, traducción propia).

### ***Primero la biblioteca***

La primera actividad a la que recurrieron los jóvenes integrantes del Cine Club era la lectura, que se concentraba en las revistas que llegaban a estas orillas y algunos libros que pasaron a ser referencias de cabecera. La segunda actividad fue la escritura, volcar esos saberes recién aprendidos en un material para compartir entre los nuevos integrantes. Luego vinieron las proyecciones. Me interesa llamar la atención sobre la construcción de una bibliografía compartida como uno de los elementos fundantes de esta práctica porque así fue reconocida por los propios actores en sus relatos. Tanto Hintz (1998) como Costa y Scavino (2009) hacen referencia a ese horizonte de lecturas que les abrió la llave hacia la cultura cinematográfica. Costa y Scavino, de hecho, marcan la distinción original entre los dos grupos en esta competencia: el otro bando (CCU) era el que tenía las lecturas que habilitaban. Es por este motivo que la reunión de materiales pasó a ser un elemento muy importante. Luego de juntar el material, lo siguiente fue ponerlo a disposición de los usuarios, invitando constantemente en los boletines a la conformación de comisiones para la administración de las bibliotecas. También se invitaba a la lectura constantemente.<sup>68</sup> Ya hemos visto lo importante que

---

<sup>68</sup>Por ejemplo, podemos citar este largo comentario sobre del CUU de 1956. Nótese que, en este caso, sí aparecen participando mujeres:

En la biblioteca: Según el plan de reorganización previamente trazado, se han cumplido hasta ahora las siguientes etapas: Clasificación del material según el sistema del British Film Institute, de Londres; [...] redacción de un reglamento de préstamo [...]; organización del sistema de préstamo. de libros a domicilio [...], que funciona diariamente [en el mes de abril] han sido entregadas a nuestros asociados 79 obras; confección del primer Boletín Bibliográfico, que puede ya ser solicitado por los lectores; iniciación de una campaña de acrecentamiento de nuestro acervo; fue solicitada —entre otras— y conseguida, la valiosa colaboración de la Embajada de los Estados Unidos de América. De

ha sido para los dos casos el acceso a lugares propicios para alojar esas dependencias. Estas primeras bibliotecas se formaron con los aportes personales de los integrantes del grupo. En una nota muy amplia en la revista *Mundo Uruguayo* (11/10/1951, p. 20), la reconocida periodista Elizabeth Durand contaba:

Pero el Cine Club uruguayo estable estaba esperando la buena savia de unos muchachitos que, por aquellos entonces, juntaban sus moneditas para comprar las revistas del cine artístico y los libros de la buena doctrina. Ahora que estos libros alardean en la biblioteca del local de Florida 1474, algunos nos confesaban que haberlos donado supone un aporte casi doloroso.

Con los reparos que puede generar el comentario condescendiente, es significativo el espacio destacado que le da la nota al armado de la biblioteca y la referencia a las fuentes (de paso, sirve para confirmar la caracterización de los primeros integrantes del grupo, que debían “juntar moneditas”).

Si bien no contamos con los catálogos de las instituciones, sí podemos reconstruir algo de esa posible bibliografía a partir de los textos citados en las revistas y programas. Tuvieron un valor muy importante las revistas sobre cine, una de las fuentes más citadas y consultadas. Podemos mencionar a *L'Écran français*, *La Revue du cinéma*, *Cahiers du cinéma*, *Film Review*, *Sight and Sound*, *Film Culture*, *Secuence*, *Theatre art*, *Bianco e*

---

acuerdo a un plan de compras, se han adquirido también varias obras nuevas. Está adelantado, asimismo, y será próximamente librado al público, un servicio de archivo sistemático de la crítica cinematográfica de la prensa nacional. Junto a los bibliotecarios, están colaborando en estas tareas las asociadas Alba Rev, Walkiria Villaverde, Etna Negrín y Sara Nitz. (CUU, 1956, ciclo mayo)

*Nero, Revista Internacional de Cine y Gente de Cine*. A partir del número 7 de la revista *Cine Club* se comienzan a reseñar libros. Allí aparecen algunos títulos indispensables en la conformación de cierta idea estandarizada de la cultura cinematográfica y que también son citados con frecuencia en artículos de la revista, como el famoso *Histoire du cinema* de Maurice Bardeche y Robert Brasillach o los libros de George Sadoul.

El saber que transmitieron esos textos locales, a partir de esa vinculación con la bibliografía consagrada, pasó a ser reconocido como el saber legítimo. Esa bibliografía es citada solo en ocasiones, pero su presencia implícita formó parte de un vocabulario y lenguaje común. Esta forma de difusión de la bibliografía se complementó con los anuncios de distintas librerías que aparecían en las revistas anunciando las novedades y participando igualmente de esa circulación de la bibliografía consagrada.

### ***Los programas, boletines y noticieros***

El importante volumen de documentos editados por estos grupos son una fuente de investigación tan rica que ameritarían una investigación completa para dar cuenta de toda la información que contienen. En este caso, solo me dedicaré a hacer una descripción general para comenzar a organizar estos “papeles” y hacer una apreciación de ellos. Los programas que complementan las proyecciones siguen, en parte, el modelo de los programas usuales. Se presentaba la ficha técnica de la película y luego los textos que ayudaban a poner en contexto la obra. Estos textos podían explicar o valorar los filmes y los relacionaban con otra filmografía más extensa, ya sea otras obras del mismo autor o del movimiento en que se encuadraban. Debemos tener presente que es-

tos materiales, en algunas ocasiones, se presentaban como lectura casi obligatoria, porque era frecuente que los filmes se proyectaran en su idioma original y sin subtítulos. En estos casos, solía haber un relator en sala que traducía algunas cosas, pero esos textos tuvieron la función de hacer inteligibles esas imágenes y sonidos (hubo programas con filmes japoneses sin subtítulos, por ejemplo). Sin embargo, creo que la función principal fue otra: presentar una lectura correcta del filme, explicar cómo debía ser valorado, por qué era importante, qué recursos se estaban utilizando, desglosando el material en fragmentos para su análisis. En algunos casos, llegaban a juzgarlo moralmente.

Estos programas fueron objetos interesantes de por sí. A partir de 1952, todos los programas del CCU tuvieron portadas ilustradas por miembros del Taller de Torre García. Participaron, entre otros artistas plásticos, José Gurvich, Antonio Pezzino, Guillermo Fernández, Julio Alpuy y Lili Salvo. Este encuentro no solo generó un repertorio interesante de grabados y otras técnicas, sino que dio una muestra de los vínculos estrechos que comenzaron a generarse con el campo de las artes plásticas. En el caso del Cine Universitario, estos “refinamientos” quedaron reservados para los noticieros del grupo y los programas de mano que acompañaron los filmes fueron hojas sueltas impresas con una diagramación e impresión muy prolija en algunos casos, pero iguales características en cuanto a contenido.

Es en estos materiales en donde aparecen las voces expertas. El panorama de nombres no solo es compartido, sino que hemos detectado que, en algunos casos, fueron los mismos fragmentos de los programas de Cine Arte que luego se replicaron en estos nuevos programas. El siguiente es un listado de los nombres que tuvieron más presencia en estos documentos: Henri Agel, Guido Aristarco, André



Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, Lewis Jacob, Sigfried Kracauer, Francesco Pasinelli, George Sadoul, Nicole Védres, Manuel Villegas López. Dentro de este conjunto, destaco la presencia de Villegas López, cuyos textos y su presencia cercana desde Argentina, donde vivió muchos años huyendo del franquismo, parecen haber tenido una influencia muy importante en todo el Río de la Plata. Si bien planteaba la idea de una voz legítima, eso no significa que estas voces no pudieran ser cuestionadas y que, en algunos casos, no se hicieran notar las disidencias. Es interesante ver por ejemplo el programa 105 del CCU, donde, junto con una reseña de Lewis Jacob sobre el filme de Fritz Lang *You only live once* (1937), también apareció publicada una nota firmada por el CCU matizando el entusiasmo.

Las voces locales también fueron protagonistas centrales de estos programas, desde las tempranas apariciones de José María Podestá o de José Carlos Álvarez hasta las voces más consagradas de la crítica de cine local, como René Arturo Despouey, Hugo Alfaro, Homero Alsina Thevenet o Emir Rodríguez Monegal. Los propios integrantes de las directivas de los cineclubes fueron, desde el inicio, firmas frecuentes en estos materiales, en especial en el caso del CCU.

Junto con estos materiales también se editaban boletines (CCU) o noticieros (CUU) y las programaciones de los ciclos completos o programaciones mensuales. Estas publicaciones no solían contar con los textos extensos de análisis, aunque a veces esto ocurriera. Dichos materiales tuvieron propuestas gráficas menos estables y, en el caso de Cine Universitario, se contó con la colaboración de Hermenegildo Sabat, que participó con algunas caricaturas compuestas especialmente para los noticieros. Además del carácter informativo que tenían estas publicaciones, es interesante notar cómo eran usadas como ámbito de

difusión de la agenda programática de cada institución. En estos espacios se establecieron los proyectos para la temporada, los propósitos generales, pero también las líneas editoriales de cada grupo, la mirada sobre el cine en general y sobre la difusión de la cultura cinematográfica, así como el espacio en el que entablan ciertos diálogos con su base social explicitando qué se esperaba de ella. También este es el lugar donde hacían alarde de los logros institucionales, desde las cifras de afiliados hasta los vínculos internacionales de la institución. Estas publicaciones, además, marcaron una diferencia entre los dos grupos, y era notorio el tono irónico y más descontracturado en los textos de Cine Universitario<sup>69</sup> frente a una mayor solemnidad de los de Cine Club.



Fotografía 12. Selección de materiales impresos.

<sup>69</sup>Ver por ejemplo este comentario en el boletín del CUU de diciembre de 1952: “Dentro de fronteras hay socios quejosos. Uno aduce que estos comunicados no son serios ni protocolares y amenaza con dejar de leerlos, lo que provocó considerable alarma”.

### **Las revistas**

Las revistas que editaron las dos entidades conforman un material tan vasto y significativo que, de por sí, ameritarían toda una investigación independiente al respecto. Aquí realizaré un comentario general sobre estas publicaciones. Considero que las revistas que editaron estos cineclubes pueden ser analizadas como un objeto autónomo de investigación (en especial, *Film*) y que requieren ser pensadas dentro del conjunto de las revistas culturales y las publicaciones sobre cine en particular.<sup>70</sup> Sobre estos materiales solo haré referencia al proceso en el que se conformaron y a algunas de sus características generales.

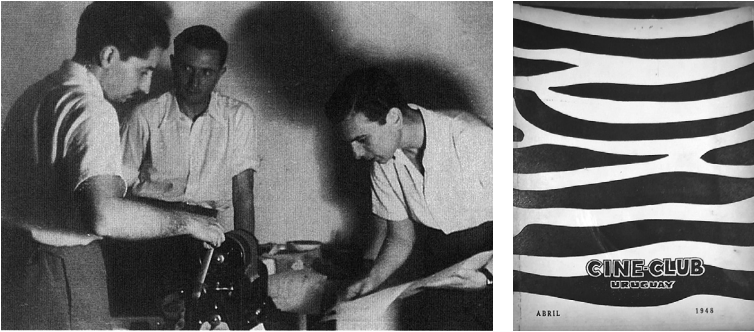
La revista *Cine Club*, como aclaramos anteriormente, fue la iniciativa que inauguró las actividades del grupo y antecedió por unos meses las exhibiciones de filmes. Su surgimiento fue justificado como una excusa para poder solicitar el pago por las membresías, pero creo que en esa primera operación hubo mucho más que una salida elegante y económica para saldar un compromiso asumido. El propio esfuerzo de armar la publicación, escribir textos originales para el primer número y pensar una línea editorial fue una acción de suma trascendencia para este grupo de jóvenes que estaba terminando de definir sus propósitos mientras los iban desarrollando. Creo que ese esfuerzo de formación fue el elemento que terminó de encuadrar a este grupo que surgió con propósitos inciertos, dentro de un modelo de cineclub más afín a la transmisión de eso que luego van a considerar como “la cultura cinematográfica”.

---

<sup>70</sup>Ver por ejemplo el trabajo de Ana Broitman sobre las publicaciones *Gente de Cine* y *Tiempo de Cine* (2016 y 2020).

La revista *Cine Club* tuvo 17 números y una continuidad medio errática. Hasta el número 6, durante el año 1948, se editó con cierta periodicidad en un formato que en estos momentos es muy reconocible a los interesados en estos temas. Eran ediciones impresas en mimeógrafo y encuadernadas a mano. Las tapas con motivos de cebra que cambiaban de color número a número y las fotografías que se incluían pegadas a mano se mandaron a imprimir al exterior. Todo el resto del trabajo fue llevado a cabo por esa primera directiva de cinco personas (Hintz, 1998, pp. 16-17). Siendo conscientes de la importancia de la actividad que estaban llevando a cabo, dejaron constancia fotográfica de estos momentos. El primer número tuvo solo cincuenta ejemplares, pero rápidamente la publicación comenzó a crecer junto con el *Cine Club* y, para el número 7, ya contaron con ediciones de imprenta y con mayor cantidad de páginas. En el segundo año se editaron cuatro números, pero en 1950 solo se publicaron dos, situación que luego, en los boletines, se explicó por el esfuerzo del grupo que se concentró en el armado del local propio. La revista logró reaparecer en 1952, tal como prometieron los boletines, y se editaron cuatro números más. Luego se editó un solo número en diciembre de 1953. El proyecto de publicación de revistas por el CCU recién se retomó en 1962 con *Cuadernos de Cine*, en un intento de reformular el propio cineclub con una generación de recambio.

En esta revista aparecieron textos escritos por los propios responsables del grupo y se puso de manifiesto toda la bibliografía recientemente estudiada. También se publicaron traducciones y reseñas de filmes y libros. Resulta muy interesante la página de “novedades”, en las que daban cuenta de los vínculos con otras instituciones, los co-



**Fotografía 13.** Imprimiendo los primeros números con el mimeógrafo. Fuente: Hintz, 1998.

mentarios sobre el panorama local (como las denuncias a la censura) y también el espacio para establecer las disputas entre instituciones. Durante esos primeros años, la revista también fue un importante órgano para el fomento y la difusión del cine en pase reducido y de los propios concursos de Cine Club. En estas páginas también se escribieron algunos de los textos más elogiosos que buscaron legitimar el nuevo movimiento de cine *amateur*.

*Film*, la revista de Cine Universitario, comenzó a editarse en marzo de 1952 con la dirección de Homero Alsina Thevenet y Jaime Botet. Esta publicación parecía responder a los intereses de Alsina más que al proyecto del propio grupo, tal como lo dejan entrever Costa y Scavino cuando citan palabras de Jaime Botet: “Yo figuraba como director porque se decidió que debía codirigirla un directivo de Cine Universitario, pero la revista era de Alsina” (2009, p. 27). Lo cierto es que esta publicación comenzó a editarse un mes más tarde de que Alsina fuera

despedido del semanario *Marcha* luego de una disputa con su director Carlos Quijano (Buela, Gandolfo y Peña, 2009, pp. 703-714). El conflicto se centró en la cobertura que la sección Cine del semanario *Marcha* le estaba dedicando al segundo Festival de Punta del Este en abierta oposición a la postura de la dirección. De hecho, el primer número de la revista estuvo centrado en la cobertura del festival en lo que puede ser leído como una toma de posiciones. Esta revista no fue un órgano aparte del cineclub, pero, tanto como lo expresó Botet como en los propios comentarios de Alsina, se observa que el funcionamiento cotidiano mantuvo cierta independencia.<sup>71</sup> Se editaron veintidós números de esta revista hasta el marzo de 1955 y, tanto por sus textos como por su temática, debe ser considerada una bibliografía muy valiosa para pensar el cine del período. Con relación a la política institucional del cineclub, solo se publicaban informaciones sobre las programaciones y algunos concursos, y eran pocos los textos de línea editorial que parecen más cercanos a los intereses de Alsina que del CUU.



**Fotografía 14.** Portadas de las revistas *Cine Club* y *Film*.

<sup>71</sup>“H.A.T. prefirió separar a *Film* de la programación de Cine Universitario y priorizar, en cambio, un seguimiento discriminado de la oferta de la cartelera comercial, sobre criterios esencialmente periodísticos” (Buela, Gandolfo y Peña, 2009, p. 717).

### **Filmografías**

Para concluir, el otro material significativo que se publicó durante estos momentos fueron las filmografías completas y perfiles de algunos realizadores que se editaban de forma autónoma. En el caso del CUU, estos materiales se publicaron de forma dispersa, como el importante trabajo monográfico destinado a John Grierson. El CCU, en cambio, emprendió una política organizada de edición de estas filmografías en 1959. Estas no solo contenían un listado completo de todas las obras del realizador aludido, sino que también contaban con un perfil biográfico detallado. Muchas de las fichas fueron realizadas por Manuel Martínez Carril, una de las figuras centrales de la siguiente etapa.

Es necesario destacar que las filmografías también estuvieron integradas a los programas y publicaciones desde el inicio. En muchas ocasiones, encontramos listados que buscaban ser completos y detallados de las obras que pertenecían al realizador aludido. Este interés anticipa la imposición de la política de autores por parte de la crítica francesa, por ejemplo. No busco acá generar antecedentes al ideario de la *nouvelle vague*, sino señalar que la preocupación por tomar en cuenta la filmografía del realizador para analizar la obra mantiene la misma sintonía que el ideal cineclubista de la primera ola, que proponía un vínculo más estrecho entre la obra completa de los cineastas y los espectadores según el modelo de Delluc al que ya me he referido (Gauthier, 1999, pp. 29-31).

### **Un modelo en crisis**

La extensa nota que Elizabeth Durand redactó para la importante revista *Mundo Uruguayo* a propósito de la nueva sede del Cine Club

en la calle Florida se iniciaba con una frase que creo que responde a cierto sobreentendido con relación al cineclubismo y el concepto del “modelo cineclub” que estamos tratando de definir:

- ¿Cuántos años? - Treinta o un poco más, hace que han nacido los cine-clubes del mundo. Es decir: apenas traspuesto el linde que separaba la época de los descubrimientos y ensayos [...] de la que empezó a llamarse el séptimo arte. Y para que arte fuera, y no burda explotación -comercial y divista- del maravilloso poder del invento -siempre hubo, en cada país del mundo, un afanoso y bien inspirado núcleo de aficionados- con gestos de iniciados en los secretos divinos- que se apeñuscaron para cuidar de la pureza y rectoría espiritual de los films. Para dirigir, en lo posible, el gusto equivocado e incipiente del público, bastardeado por la crítica interesada y la propaganda que toca los resortes más primarios de las masas de espectadores. (11/10/1951, p. 20)

El tono pomposo e ingenuo de Durand tiene la virtud de expresar sin reparos ese sentido común que ubica por un lado a unas “masas” que tienen el gusto “equivocado” y la labor rectora del cineclub cuya principal tarea fue la de corregir esos gustos erróneos para llevarlos a los caminos del arte. Podían llevar a cabo esta tarea porque conocían los “secretos divinos”, que intuimos están compuestos por las lecturas correctas a las que aludíamos y una sensibilidad y disponibilidad de tiempo con claros rasgos de clase social. En esta concepción elitista, sin que tenga por qué ser reconocida por la periodista, están presentes los resabios del modelo cineclubista ligado a CASA que hemos tratado en páginas anteriores. Como hemos visto también, esta función del cineclub como guardián del buen gusto fue excedida en varias direccio-



nes por este movimiento que asumía cada vez más tareas. En el proceso que los terminó de conformar como importantes y reconocidas formaciones culturales locales, esa función se complementó al menos con un propósito mucho mayor: se reconoció al medio cinematográfico como algo más que un conjunto de piezas selectas valorables en el campo del arte para ser entendido como un gran medio de educación cultural en un sentido difuso pero amplio, en el que estaban integrados el par de la “educación sobre cine y la educación por el cine”.

Aun así, esos mandatos y esas miradas sobre el público no dejaron de estar presentes en la apreciación que las propias entidades tenían de su deber ser y sobre el medio en que este accionar tenía que desempeñarse. Esta situación es la que terminó de generar una crisis enmarcada en las propias tensiones en las que estos modelos, en parte complementarios, pero también contrapuestos, debían convivir. La directiva de Cine Club, a raíz de su décimo aniversario, pudo expresar estos problemas con palabras muy precisas que le dieron una clara dimensión. Transcribo la mayor parte de la nota que publicaron al respecto:

Publicaciones, concurso de cine de aficionados, reuniones polémicas, de estudio, biblioteca, archivo fotográfico, cursillos especializados, tuvieron origen en nuestro medio como partes integrantes de la labor de Cine Club. Si a ello se suma más de quinientas exhibiciones ordinarias y los ciclos de cine educativo y de cine para niños, el desarrollo de la institución parece suficientemente amplio e intenso. Sin embargo, una perspectiva de diez años permite enfrentar la situación actual con otra madurez y exigencias. De algún modo los principios e iniciativas defendidos por Cine Club desde su fundación se mantienen vigentes, pero el problema consiste todavía en la eficacia que debe presidir la puesta en práctica

de esos fines. Qué cosas están bien y cuáles deben ser desechadas o mejoradas. Un problema de orientación general de nuestro cineclubismo. Hasta qué punto participa el asociado de la labor que realiza un cine club? Se sabe que el socio suele tener una especial inercia por todo lo que exceda la simple actitud de expectante. No es seguro que la mayoría lea toda la información que se le ofrece en cada exhibición, ni que concurra al programa que más se aleja del común espectáculo cinematográfico. La crisis del cineclubismo -paradójicamente- puede estar en su mismo crecimiento. Es difícil encauzar eficientemente a una amplia masa de asociados, no siempre compenetrada con los fines que persigue la Institución. Gente que pide primicias, estrenos o adelantos de estrenos, y en el peor de los casos, material entretenido variado. Pero por otro lado esa masa en aumento es deseable para que el cine club difunda su obra; y en esta cadena de las necesidades y los fines, hay razones económicas que impulsan al incremento social: mayores gastos, mejoras del local y de servicios, equipamiento costoso, altos alquileres de salas y películas. No es fácil ser austero en los propósitos, pero en la disyuntiva debe triunfar la propia razón de ser de la Institución y su intransigencia en los fines culturales, frente a otras motivaciones económicas. Esos fines no siempre son comprendidos por parte del público, por algún sector del comercio cinematográfico y a veces por la crítica que puede juzgarlos. [...] La programación de un cine club no es obra del capricho. No existe libertad total de elección en lo que se muestra. No todo film que se destaca en la historia del cine es conseguible ya sea en préstamo, alquiler o comprado. La pesca de novedades no es una exigencia anormal del espectador, pero es un juego peligroso para el club que arriesga convertirse en una

mera empresa organizadora de espectáculos no comerciales [...]. Lo fundamental, en cambio, es que ese material de exhibición esté al servicio de las ideas y enseñanzas que se piensa impartir al margen de las opiniones de afuera. Hacer de cada programa una oportunidad de que se reconozcan aspectos básicos del arte y la historia del medio cinematográfico. [...] Superar el simple deleite o el rechazo personal del público por un espectáculo, para descubrirle al novato todo aquello que suele no ver en un film; enterarlo de las ideas que mueven este arte, de los valores en los cuales se realiza, la influencia que ejerce en el medio social.

A esta altura, los cineclubes deben aún soportar en el balance de su actividad el cómputo que se hace de sus estrenos y novedades en films, como único aporte que se espera de ellos. Las culpas por esta confusión de propósitos pueden recaer en muchos, aunque es un síntoma de la desorientación que han dejado arrastrar los clubes al no definir claramente sus fines de educación, de crítica, de divulgación cultural. Las conquistas materiales alcanzadas deben ser plataforma para una lucha cultural e ideológica más intensa. Este es el compromiso que contrae Cine Club. (CCU, enero 1958, boletín)

A los diez años de funcionamiento y en un proceso de pleno crecimiento, con una reciente sede nueva, salas llenas y múltiples actividades que comprometen a un número amplio de socios activos, el Cine Club se declara en crisis. Esta circunstancia se centra en un elemento fundamental. Lo que está detrás de estas palabras es la propia definición de la actividad que desarrollan. ¿Qué es un cineclub? El editorial nos cuenta que, a pesar de toda la actividad efervescente desempeñada, no llegaban a cumplir con el “modelo” que formaba parte de la tradición a seguir. En esas largas palabras se explicitan con claridad esas

# 10 AÑOS

CINE CLUB DEL URUGUAY cumple diez años de edad. Muchas iniciativas y conquistas encierra el período, que parte del 20 de Enero de 1948. En ese entonces no era tarea fácil emprender la labor cineclubista, sin una tradición nacional en la cual apoyarse, sin locales adecuados, equipos, ni material de proyección abundante y apropiado. En un comienzo, apenas alcanzaban a cincuenta, entre amigos, familiares y viejos entusiastas del cine. El desconocimiento, la incredulidad o la incompreensión eran las respuestas habituales a estos primeros pasos y había que tener mucha fe en la empresa para llevarla adelante con recursos tan modestos. Justificar la existencia de un cine club era una tarea en sí misma, y los años transcurridos y la extensión del movimiento en todo el país, demuestran que la iniciativa estaba fundada en una necesidad real de servir a la causa del cine. Publicaciones, concursos de cine de aficionados, reuniones polémicas, de estudio, biblioteca, archivo fotográfico, cursos especializados, tuvieron origen en nuestro medio como partes integrantes de la labor de Cine Club. Si a ello se suma más de quinientas exhibiciones ordinarias y los ciclos de cine educativo y de cine para niños, el desarrollo de la Institución parece suficientemente amplio e intenso. Si embargo, una perspectiva de diez años permite enfrentar la situación actual con otra madurez y exigencias. De algún modo los principios e iniciativas defendidos por Cine Club desde su fundación se mantienen vigentes, pero el problema consiste todavía en la eficacia que debe presidir la puesta en práctica de esos fines. Qué cosas están bien y cuáles deben ser desechadas o mejoradas. Un problema de orientación general de nuestro cineclubismo. ¿Hasta qué punto participa el asociado de la labor que realiza un cine club? Se sabe que el socio suele tener una especial inercia por todo lo que exceda la simple actitud expectante. No es seguro que la mayoría lea toda la información que se le ofrece en cada exhibición, ni que concorra al programa que más se aleja del común espectáculo cinematográfico. La crisis del cineclubismo -paradójicamente- puede estar en su mismo crecimiento. Es difícil encauzar eficazmente a una amplia masa de asociados, no siempre comprometida con los fines que persigue la Institución. Gente que pide primicias, estrenos o adelantos de estrenos, y en el peor de los casos, material entretenido variado. Pero por otro lado esa masa en aumento es deseable para que el club difunda su obra; y en esta cadena de las necesidades y los fines, hay razones económicas que impulsan al incremento social: mayores gastos, mejoras de localy de servicios, equipamiento costoso, altos alquileres de salas y películas. No es fácil ser austero en los propósitos, pero en la diáspora debe triunfar la propia razón de ser de la Institución y su intransigencia en los fines culturales, frente a otras motivaciones económicas. Esos fines, que no siempre son comprendidos por parte del público, por algún sector del comercio cinematográfico y a veces por la crítica que puede juzgarlos. Si es común medir la labor de un cine club por el número de obras que estrena o por las novedades que exhibe, no todos recuerdan que esas novedades hay que encontrarlas y pagarlas a precios prohibitivos para un circuito reducido -que no es comercial. La programación de un cine club no es obra del capricho. No existe libertad total de elección en lo que se muestra. No todo film que se destaca en la historia del cine es conseguible, ya sea en préstamo, alquiler, ni aún comprado: La pesca de novedades no es una exigencia anormal del espectador, pero es un juego peligroso para el club que olvida tareas igualmente importantes que puede desarrollar sin ellas. Pleguemo a esa exigencia, el club de cine arriesga convertirse en una mera empresa organizadora de espectáculos no comerciales, para que otros opinen, juzguen y critiquen lo que exhibe. Lo fundamental, en cambio, es que ese material de exhibición esté al servicio de las ideas y enseñanzas que se piensa impartir al margen de las opiniones de afuera. Hacer de cada programa una oportunidad de que se reconozcan aspectos básicos del arte y la historia del medio cineasta

-concluye en la última página/

Fotografía 15. Cine Club del Uruguay cumple diez años de edad.

funciones que se supone deben desarrollar, que, en parte y traducidas a un entorno más “laico y democrático”, parece seguir el mandato al que se refería Durand, pero que también las excede. En el editorial describieron los conflictos que les impidieron cumplir con el buen ejercicio de su misión como una crisis de crecimiento. El problema es complejo y son varios los que “no entienden” la función del cineclub, pero en todo el recorrido hay un actor que sobresale del resto: la “masa” de afiliados, como llaman a los socios suscriptores, ese público ampliado del que no pueden prescindir, pero al que no pueden encauzar. Los “gestos de iniciados en los secretos divinos” no alcanzaron para convencer a esas masas en las cualidades del buen cine frente al entretenimiento, no han sabido leer los materiales que dispusieron, no estuvieron afines a participar de los debates y hasta cuestionaban que se hicieran cortes durante las películas para explicarles cómo se debían apreciar las escenas (Hintz, 1998, p. 83).

Estos reclamos o debates con la “masa / socios suscriptores” como interlocutor en realidad no eran nuevos, y considero que, si bien formaron parte de esa crisis de crecimiento que describen, están presentes mucho antes, desde los primeros momentos de expansión del movimiento, y quedaron expresados en muchas ocasiones.

El problema no estaba centrado en la exhibición de películas, sino que respondía a una carencia más relacionada con hábitos de clase (todo un *habitus*): se trata de una forma de ver las películas, de las formas de comportarse durante esa práctica, de la gestualidad y la ritualidad, tanto como de la valoración del filme. El nuevo socio no sabe comportarse como cineclubista y es por esto por lo que aparecen estos textos explicando qué se espera de ellos:

### misión del cine club

Un cine club es una reunión de aficionados al cine, de aficionados integrales; más aún, de enamorados del cine. No es, simplemente, un espectáculo, ni una diversión. El cine club es fundamentalmente cultural; un lugar de estudio, de meditación, de análisis y de orientación para quienes aman al cine y consideran su gran importancia, su enorme potencialidad. A una sesión de cine club hemos de ir con un espíritu amplio de tolerancia para nuestros gustos. No se va a ver si nos gusta o no la película, sino a apreciar lo que en ella hay de valioso desde el punto de vista artístico, técnico o histórico. Al cine club se viene a estudiar, a aprender, a despojar al cine de la frivolidad habitual de sus argumentos, de su industrialización, para dejarlo convertido en un arte puro, que merece y exige tanto estudio como cualquier otro: la música, la pintura o la poesía. (Orencio Ortega Frisón, Cine Club Zaragoza, España).

### el buen cine clubista

debe ser, de acuerdo a la experiencia mundialmente conocida, un ser ideal capaz de presentar todas estas características:

- a) al llegar con anticipación a las funciones, con tiempo suficiente para lograr una buena ubicación, leer el programa o escuchar la información que sobre el film se brinde, y estar en adecuada condición física y anímica para presenciar la exhibición.
- b) tiene por preocupación principal el film que se exhibe; prefiere comer antes o después, pero no hacerlo en la sala. Si acepta un confite es por ineludible compromiso social; prefiere cultivar las relaciones humanas fuera de la sala, o en intervalos no aprovechables. Por lo general, no habla durante la exhibición,

cuando lo hace, en voz baja, es siempre funcional: un dato, una observación crítica, una consulta necesaria.

- c) no se precipita hacia la salida cuando el film está por terminar; espera tranquilamente que las luces se' enciendan y sale lentamente.
- d) cuando el film a exhibirse tiene gran importancia, procura informarse previamente, para lo cual puede utilizar la biblioteca del propio cine club.
- e) comprende que las deficiencias de proyección son vigiladas por personas tan exigentes como él, que tratarán de resolverlas rápida y eficazmente. Espera pacientemente, sin inquietarse por encontrar la forma mejor de hacer un ruido (pateo, silbido, grito), que anuncie el defecto producido.
- f) llega a la sede con su tarjeta social en condiciones de poder entrar sin crear complicaciones 8...).
- g) admite como válido el principio de que las funciones son únicamente para socios [...]. No pide invitaciones para amigos, ni se presenta con ellos en las funciones, confiando en convencer el sentimentalismo a algún control o dirigente.
- h) procura agregar otras características a su condición de buen cine clubista; se esfuerza en aplicarlas y difundirlas. (CUU, ciclo febrero-marzo 1956)

El texto del cineclub de Zaragoza ya había sido editado anteriormente en julio de 1953 y parece estar delimitando esta práctica dentro del terreno de la cultura entendida como algo opuesto al entretenimiento. El cineclub debía ser un espacio para el aprendizaje y no para el ocio, implicaba un trabajo, un esfuerzo. En esta reedición de ese texto

se le agregó un resumen que, en la forma irónica que solían asumir sus comunicados, planteaban un listado de buenas prácticas acorde con esa tarea productiva y de cultivo. Como plantean Jullier y Leveratto (2012), “la cultura cinematográfica se trata de un cultivo”. Este caso me interesa porque parece ser un listado de todos los malos hábitos que practicaba esa masa que no lograba disciplinarse: no respetaban los horarios, hablaban y comían en la sala, no conocían de antemano qué filme iban a ver y no estudiaban previamente para valorarlo; se quejaban ante los problemas de las exhibiciones y pedían hacer entrar a amigos que no eran socios.<sup>72</sup> En otros boletines, los directivos se molestaban ante los pedidos de filmes de Greta Garbo manteniendo un tono parecido a las quejas de Cine Club ante la demanda de estrenos y cine de entretenimiento (CUU, 1953, programación mayo, p. 1).

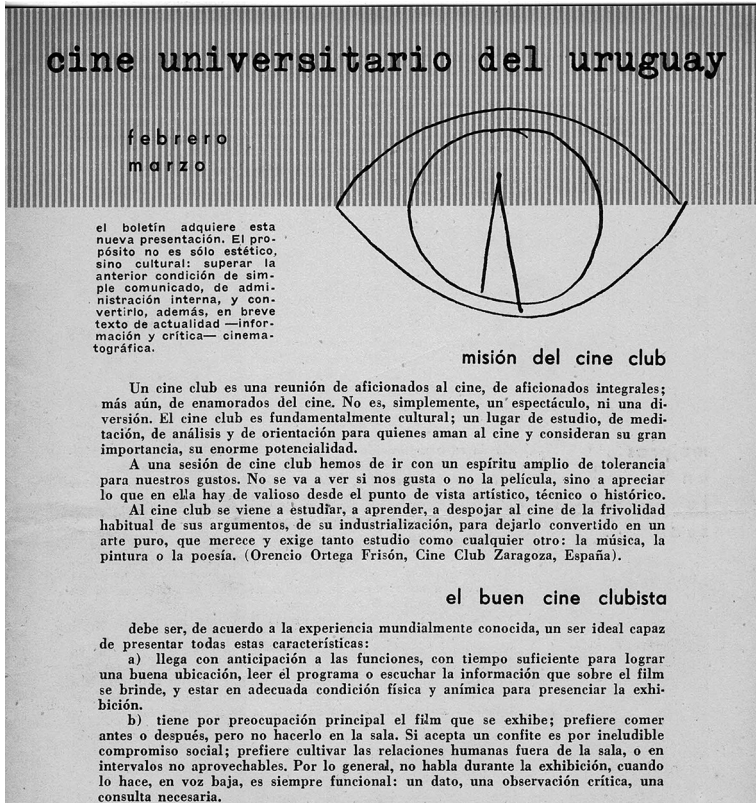
En la descripción de la programación di cuenta de la gran cantidad de materiales contemporáneos o de estreno cercano y de muchos filmes que poco tiempo antes habían pasado por la cartelera comercial. Es probable que estas presencias se relacionen con las demandas explícitas e implícitas de los socios. El reconocimiento de esta demanda se dejó entrever en varias ocasiones y en determinados momentos parecían ceder con la programación de estos títulos menores, como cuando en el boletín del ciclo de verano del CCU de 1956 se permiten relajarse un poco y dar paso a “filmes de arraigo popular”:

La elección de los géneros no pretende ser exhaustiva ni abarcar lo más representativo, pero la oportunidad se presta para exhumar

---

<sup>72</sup>En el boletín del CUU de junio 1955 se publicó un texto que, con el título “Un llamado”, pide una participación más activa de la masa social y una actitud más comprensiva con la programación.





Fotografía 16. Boletín del CUU 2-3/56.

algunos títulos de interés, que una vez iniciada la temporada no tendrán cabida junto a filme de gran importancia, como los que programarán este año.

Como vemos en este caso, ni siquiera ameritaba tomarse el trabajo de armar ciclos más en serio. Esto era solo diversión para el verano, y

cada tanto el cineclub se permitía ser condescendiente. Meses antes habían querido contar con una información más precisa de los gustos y pareceres de los asociados y, junto con los programas de mano, entregaban una hoja en la que pedían que valoren la obra vista acompañada con esta explicación: “Señor asociado: el gusto del público es, en casi todos los aspectos de la exhibición cinematográfica, una mera presunción. Este cuestionario refleja su opinión y puede servir de guía para el exhibidor” (CCU, agosto 1955, programa N.º 308).

Otra forma de reconocer estas demandas fue a través de la respuesta afirmativa a los pedidos de los socios, como cuando, en simultáneo con la iniciativa veraniega del CCU, el CUU decide darles voz:

Los socios programan: Un grupo de asociados ha solicitado una nueva exhibición del programa de films documentales sobre automovilismo: dicho programa se efectúa con carácter extraordinario, el martes 17 de este mes. Dentro de las posibilidades razonables, esta política de ofrecer espectáculos “a la carte” a pedido colectivo, será mantenida en el futuro, teniendo en cuenta la facilidad de disponer de una sala propia. (CUU, enero 1956, boletín N.º 1)

Esta información es interesante porque muestra otros costados de esta cinefilia no erudita a la que le costaba volverse culta y que puede encuadrarse en lo que Jullier y Leveratto denominan como “cinefilia ordinaria”. Estos films de arraigo popular fueron buscados por ese público, junto con mucho material de no ficción y de interés para el aficionado en cuestiones prácticas. Estas demandas dan cuenta del gran interés que suscitaban los films producidos por la Shell Unit y materiales similares y también explican el importante porcentaje de la programación destinado al cine documental y afines. En otras oca-

siones, esas preferencias podían llegar a responder a un repertorio más canónico; el CCU, por ejemplo, justificó uno de los reiterados pases de *Sangre de un poeta* diciendo que se debía a un pedido del público. Mostrando ciertos cambios en el tiempo, en las etapas más tempranas, los cuestionamientos de los socios estaban orientados en ese sentido: en un boletín del CUU del 52, se quejaban de los “ambi-socios” que cuestionaron algunos filmes de dudosa calidad o ciertas versiones dobladas y reclamaban la reiteración de *Rashomom*, *Potemkin* o *Los olvidados* ([5] CUU, ciclo 1952, diciembre). La “masa social” no se comportaba de forma uniforme y es complejo distinguir hábitos y gustos precisos entre los socios activos y los suscriptores. Hubo momentos en los que intuimos una sintonía de intereses entre los socios y los programadores: el filme checo *Éxtasis* parece haber sido exhibido en todas las temporadas suscitando tanto el interés de los responsables como de espectadores de las dos entidades.

Contribuyendo con la idea de que estas tensiones se hicieron más frecuentes y explícitas con el crecimiento del número de afiliados, encontramos otro texto de Cine Club en el boletín de junio de 1955 que quiso asumir el problema sin eufemismos:

No es un negocio afiliarse a un cine club. Si usted compara el precio de la cuota mensual con el que paga por una entrada de cines de estreno, podría pensar que ahí está su beneficio. Pero este no es, ni puede ser, económico simplemente. El beneficio consiste para usted cuando Cine Club *le* da la oportunidad de conocer, pensar, estudiar, apreciar debidamente el hecho cultural, artístico, social, que el film puede representar.

La frecuentación cineclubista no podía ser confundida por un “negocio”, el rédito no era económico, sino cultural, y no debía ejercerse de forma irreflexiva, implicaba un esfuerzo de formación. Tratando de encontrar una solución a ese problema, unos meses más tarde propusieron la creación de espacios de formación y debate sobre cultura cinematográfica.<sup>73</sup> Se programaron varios encuentros de estudio para hablar de temas generales como “qué es la cultura cinematográfica” coordinados por los directivos de la institución. En el boletín de diciembre nos encontramos con este texto:

Cultura: El resultado numérico de las reuniones de estudio efectuadas, repitió un hecho comprobado: el grueso del público prefiere ver películas antes que pensar en ellas. Al incremento del interés por los problemas que se refieren al cine, está dirigida esta actividad, como otras que Cine Club iniciara anteriormente. En ocho años de labor, Cine Club ha propiciado reuniones polémicas, de estudio, conferencias, cursillos teóricos y prácticos, presentación de films, revaluación de títulos famosos, concursos.

Para su mayor eficacia, el próximo año esa actividad se estructurará en forma orgánica y podemos anunciar ya la realización de dos cursos anuales: uno elemental, de iniciación cinematográfica y otro, dedicado al estudio teórico y crítico del cine.

---

<sup>73</sup>Según Eugenio Hintz (1998, pp. 86-84), esta propuesta surgió luego de los altercados con el público por las quejas de los cortes informativos que realizó Grompone al filme *Sabotaje* (Hitchcock, 1937). La actividad que aparece en el boletín del CCU, junio 1955, anunciaba la película con la aclaración de que iba a ser presentada y estudiada. Si bien Hintz comentó que a la propuesta de los cursos solo concurrieron veinte personas (y un solo crítico de cine), la actividad se mantuvo constante en todo 1956.

Sea cual fuere el resultado, que creemos beneficioso, es deber de un cine club atender e insistir en eso rubros. (CCU, diciembre 1955, boletín)

Durante el año 1956 se realizaron todos esos cursos anunciados. El resultado de estos no se volvió a mencionar, pero la periodicidad de la actividad mostró, al menos, el empeño de la directiva por cumplir con lo que consideraban “su deber”.

En estos vínculos de tira y afloja se terminó generando un nuevo modelo que resultó sorprendentemente variado, acorde a intereses también diversos. Este proceso logró tener esta característica tan particular por un complejo entramado de situaciones donde participaron los contextos socio-políticos-culturales del país, los antecedentes como el Sodre y otras entidades del campo de las artes, la existencia de una generación “afanosa” o militante con inquietudes y un marco internacional y regional propicio. Dentro de todos estos factores para tener en cuenta, considero que el proceso de expansión de públicos por fuera de la camarilla arraigada de entendidos sobre el tema al que solían estar circunscriptos estos movimientos generó un medio acorde para el desarrollo de un modelo de cineclub con características similares a los movimientos europeos de posguerra que incluyeron al cine como un medio más de la educación cultural. Queda claro que los números locales son menores, aun en porcentajes. Sin embargo, creo que la diferencia más importante con ese proceso es que, en este caso, el modelo se desarrolló a partir de una relación de tensión entre las partes involucradas. Hugo Alfaro, algunos años más tarde, explicitó esta tensión y planteó un reclamo contra los cineclubes que parecían haber perdido la batalla contra la base social: “Las instituciones rectoras, o que pretenden serlo, deben tener el coraje de programar ‘contra’ los gustos del público, así se trate de su público” (1970, p. 76).

Creo que, finalmente, ninguno de los bandos se impuso, sino que se terminó generando un proceso negociado entre las partes. Esta formación cultural participó como un espacio de mediación. Los itinerarios seguidos se establecieron a partir de distintas demandas, a veces a contrapelo de estas, pero siempre teniendo en cuenta los problemas por resolver: el reclamo creciente de materiales y una ampliación y consecuente diversificación (siquiera relativa) del público para poder hacer viable el proyecto. Ese público particular no fue mayoritario en relación con la audiencia general del cine, pero sí fue significativo y la tradición que comenzó a establecerse en este período tuvo una continuación interesante en las décadas futuras. A diferencia del diagnóstico al que arriban los directivos del Cine Club, no creo que esas personas que llenaban las salas y que hacían ruido y no se comportaban como era debido fueran al cine solo a entretenerse. Propongo que uno de los grandes logros de este modelo de cineclub diverso no estuvo en la difusión de la cultura cinematográfica que se propuso difundir, sino en la que efectivamente difundió. Este ámbito que se comportó como un tipo de esfera pública particularmente moderna, pensando lo público como una forma social de la experiencia (Hansen, 1991, p. 253), tuvo su espacio de resonancia a pesar de sus dimensiones restringidas. Más allá de las falencias de las formas ritualizadas y del escaso interés erudito, se formó un grupo extenso de público habituado a ver materiales diversos con propósitos diversos, y, en este logro, el movimiento hizo algo mucho más significativo que administrar una “empresa organizadora de espectáculos no comerciales”. Más aún, se generó una práctica extendida que movió sus inquietudes guiadas por el deseo y el gusto más que por el deber; que antepuso el placer disipado al goce del rigor. Este propósito está en sintonía con la propuesta

de Jullier y Leveratto sobre las formas con las que debemos abordar el problema de la cinefilia:

Por lo tanto, no se trata de oponer la historia de los usos sociales del cine a la historia del arte cinematográfico, sino de restituir a la noción de cinefilia su sentido más amplio de la cultura del placer cinematográfico, en vez de encerrarlo en una forma de admiración exclusiva y restrictiva de ciertas películas o tipos de películas. De reconocer, en otros términos, la diversidad y la plasticidad de las formas de sociabilidad y de competencia estética transmitida por el cine, y que conduce a olvidar la valorización de una forma única de cinefilia. (2012, p. 14)

El público de los cineclubes, más allá de las afinidades con algunos títulos más que otros, estaba en presencia de una programación, no de filmes individuales. Un elemento para tener en cuenta es que, más allá de todo el conjunto de actividades propuestas, fue la disposición de una programación, las relaciones de contigüidad entre un material y otro, las asociaciones, comparaciones y contaminaciones que se establecían entre esas piezas disímiles las que eran, en sí, un gran lugar de formación. En definitiva, retomando la cita del epígrafe, nos encontramos con un colectivo diverso de espectadores que debe haber tenido esas mismas motivaciones múltiples que los vecinos de Annency. Al analizar la programación diversa de los festivales de *Marcha* en la década del 60, Cecilia Lacruz presenta una relación muy pertinente con el panorama que describe Malte Hagener sobre las exhibiciones fragmentadas de las vanguardias de los años 20. La propuesta confrontativa del cine *avant-garde* se expresaba en forma de *montaje externo*, en el que “era menos un efecto de un solo film

que el de la confrontación entre diferentes títulos” (citado en Lacruz, 2020, p. 178). Me interesa pensar, para este caso, la idea del montaje externo, pero no al servicio de la provocación, sino como espacio de formación para una cultura cinematográfica que pueda expandir los cánones y asumir otros usos del cine.

Frente a este panorama “sin embargo sombrío”, se terminó generando un relato que convalidó la consolidación de una gran cultura cinematográfica como saldo de esta etapa. El reconocimiento de este logro estuvo presente en los comentarios elogiosos como el que citamos de Martínez Carril anteriormente, pero también en forma de crítica mordaz. El crítico Hugo Alfaro (1970) hizo un relato muy elocuente sobre ese legado del período que aquí analizamos, escrito en 1968, cuando miraba con distancia y sin mucho apego un proceso del que había formado parte. El texto que alude a este tema se llama “Una carencia y una demasía”; la carencia es la producción de cine y la demasía es la cultura cinematográfica a la que, en parte, atribuye lo exiguo del corpus cinematográfico. Hablando de ese grupo “culto” que conformaban críticos y cineclubistas, se permite esta chanza:

En consecuencia: podrá no haber películas uruguayas conocidas en el exterior, pero es famosa en cambio nuestra crítica cinematográfica. Y cuando llega al país, de tanto en tanto, alguna figura prominente del arte o la industria fílmicos, es proverbial que inaugure la consabida conferencia de prensa con una broma cortés sobre su temor de enfrentar a tales eruditos (también es proverbial que en ese momento los eruditos se sonrían entre sí, complacidos). (p. 70)



Ese relato sobre la cultura cinematográfica uruguaya que trasciende fronteras alude a parte de la crítica de cine y a cierto sector del cineclubismo montevideano. También alude a una complicidad marcada entre estos dos actores centrales que se legitiman de forma recíproca en el proyecto de difusión de la “cultura cinematográfica”. Como vimos, muchos de los nombres que protagonizan este proceso operaban en los dos bandos, las páginas de los diarios y semanarios eran tribunas en las que determinaban parte del canon y se celebraban a las instituciones que ellos mismos integraban. Esa tribuna se extendía a los escenarios de los cineclubes en los que esas mismas voces completaban la función de encuadrar la forma legítima de apreciar ese cine. Parte de ese movimiento en pinza que consolidó el relato hasta nuestros días ya estaba comenzando a cuestionarse mucho antes de que Alfaro escribiera esas palabras y alertara sobre un temprano pesimismo sobre el proceso.

Durante 1952 y 1953, con el entusiasmo del rápido crecimiento del cineclubismo local, el crítico Emir Rodríguez Monegal publicó una columna en el semanario *Marcha* llamada “Por los cineclubes”. Allí expresó muchos elogios para estos nuevos empeños y se dedicó con mucha precisión a resaltar todos los filmes canónicos dentro de una programación dispersa y a cuestionar los desvíos, atendiendo a todas las rutinas de la cinefilia erudita. Años más tarde, coincidiendo con la crisis asumida por los cineclubes y con el recambio generacional en *Marcha*, Carlos María Gutiérrez (GUT)<sup>74</sup> reeditó esa columna en tono paródico riéndose con sorna de toda esa cinefilia que ya comenzaba a oler a naftalina. Queda claro que lo que se cuestiona no es el movi-

---

<sup>74</sup>*Marcha*, 26/9/1958. Le agradezco a Cecilia Lacruz la mención de esta publicación.

miento en sí, las proyecciones o el público, sino la impostura erudita que esa práctica conllevaba. Marcando un cambio de época que también estaba atravesando el campo de la crítica, en 1959 le piden a René Arturo Depouey que realizara un balance sobre el cine con motivos de los veinte años del semanario *Marcha*. Despouey, que firmó la nota desde Nueva York, terminó hablando de otras cosas más generales y complejas al presentar un panorama integrado del problema de la cultura nacional. En ese diagnóstico muy oscuro se ensaña contra el vínculo voraz, enciclopédico y erudito de la crítica de cine uruguayo, pero también del Uruguay con el cine, y apunta a cuestionamientos similares a los que años más tarde realizó Alfaro. Este era un país de críticos:

Cultura para hacer críticos y no creadores, porque los ojos se ponían tan altos que, al mirar la realidad circundante para tomar de ella los elementos necesarios a la creación, se la encontraba tan chata e insatisfactoria que la obra o la tesis o la sinfonía quedaban abortadas, apenas en el esbozo de un sueño de café. [...]

Pero hay opio a mano y en abundancia. Así, el Uruguay consume todo lo que de memorable o aceptable produce la industria cinematográfica en el mundo. Si honestamente me hubiera atenido al tema que me señaló la dirección de *MARCHA* al solicitarme esta nota, habría tenido que decir que, por haber vivido los últimos 17 años en Londres, París o Nueva York, no me ha sido dado ver muchas películas fundamentales a una valoración de veinte años de cine. (*Marcha*, N.º 965, pp. 28-30)

Desde la distancia, les advierte que todo ese tiempo que disponían para ver cine se debía a que no tenían otras experiencias y arraigos con la vida. Esa erudición que intimidaba a los visitantes y enorgu-

llecía a la cinefilia culta local pasó no solo a ser considerada medio ridícula, sino principalmente vana. Y, peor aún, para cierta parte del campo intelectual del período va a terminar siendo peligrosa, ajena a los problemas locales e incapaz de involucrarse con los procesos de cambio y con la realización. Es necesario reconocer esos cuestionamientos desde el fin del ciclo para contrastarlos con la lectura que finalmente trascendió sobre este proceso que insiste en la indiscutida cultura cinematográfica local como uno de los logros de esa etapa. Los relatos consolidados, por otra parte, dejaron de lado otras formas de ejercer un vínculo particular con la práctica cineclubista y la frecuentación a un panorama cinematográfico alternativo a los canales comerciales. El mito local no ha dejado ver un trasfondo complejo de participaciones que no se encuadraban en esa tradición ni respetaron esa erudición, y deben anteponerse los lazos más flexibles y personales que se entablaron con el cine.

Al final de este período a inicios de la década del 60, esa crisis no estaba saldada y se mantuvo en la siguiente etapa, a la que se le terminaron sumando otros factores de conflicto como la situación política y social que sí estaba en crisis, así como la emergencia de nuevas generaciones y nuevos intereses que volvieron triviales las preocupaciones de años 50. Las tensiones que se habían producido con las “masas”, entre otros factores, terminaron generando un tope en el crecimiento de la cantidad de afiliados y actividades. La clausura de esta etapa no tuvo motivos únicos y se fue dando en medio de un panorama que, por otro lado, podía verse como de crecimiento. En el libro de Hintz, los capítulos sobre el “Apogeo” y el “Cuarto menguante” parecen describir el mismo proceso: si bien hubo más afiliados y se emprendieron nuevas adquisiciones y acciones, todos los esfuerzos estaban señalando

do un límite (1998). El relato de Costa y Scavino, en parte, coincide con la confirmación de una institucionalización más plena (nueva sala más amplia, nuevas actividades) a la par de una merma en las afiliaciones y cierto desgano en los nuevos proyectos. El capítulo que plantea estos problemas se llama “Nueva sala y mayoría de edad” (2009, p. 65), detalle que encuentro significativo porque esta situación también se relacionó con un cambio generacional. Esos jóvenes, que iniciaron su militancia cinéfila en sus tempranos veinte, para ese momento estaban participando de la vida adulta y de trabajos más formales. En este ámbito, también encontramos a un grupo que se terminó profesionalizando, tal como vimos en el planteo del crítico José Carlos Álvarez.<sup>75</sup> Todavía faltaban algunos años para el pleno recambio con una nueva generación que va a participar con nuevos aires, tanto en estos espacios como en la crítica de cine o en la realización audiovisual.

Este proceso dejó otro saldo de suma importancia. De estas primeras formaciones dedicadas a la difusión de la cultura cinematográfica va a surgir un nuevo armado institucional que terminará siendo la gran institución (en el sentido que Williams lo plantea) ligada al cine en el país, la Cinemateca Uruguaya que surgió de los encuentros y desencuentros entre los dos cineclubes. Esta institución va a terminar ocupando varios espacios que antes eran solo territorio del cineclubismo, acumulando

---

<sup>75</sup>En las memorias de Eugenio Hintz, ese momento de fin de ciclo también es evocado como el fin de una etapa generacional. Los miembros del grupo fundador se terminaron dedicando a sus vidas profesionales más o menos relacionados al cine, pero sí lejos del cineclubismo: Eduardo Alvariza se dedica a la abogacía, Julio de Arteaga al diseño de muebles, Jorge de Arteaga, luego de su incursión en las publicaciones de *Cine Club*, termina poniendo una imprenta, Antonio Grompone se acerca más al rubro y se dedica a la distribución de filmes y termina siendo el propietario de Discina. Hintz llegó a ser el coordinador de Cine Arte del Sodre en 1964 (1998, pp. 93-94).

funciones tanto con relación al campo del cine como dentro de la historia cultural del Uruguay. En su apogeo, la Cinemateca también tuvo una gran ampliación de su base social. Es interesante ver cómo se establecieron los vínculos con ese público ampliado en el trabajo de Germán Silveira (caps. 6 y 7, 2019) sobre el público de la Cinemateca durante la dictadura. Del mismo modo que para el período de los 70, Silveira identifica una práctica de resistencia, más que de cinefilia —o su convivencia—; es posible que, para los largos 50, la práctica de frecuentación a las salas también estuviera atravesada por otros usos más vinculados a las experiencias dentro de la esfera pública pensada en relación con los cambios generados por el neobatillismo. Ese contexto histórico que describimos como una democracia *ampliada* que se proponía la inclusión de nuevos sectores a la modernidad urbana me llevan a pensar en la utopía propuesta por Hansen (2009):

Esto bien puede ser una fantasía: la fantasía de un cine que podría ayudar a sus espectadores a negociar la tensión entre la cosificación y lo estético, bien entendido, las posibilidades, ansiedades y costos de un horizonte sensorial y experiencial expandido: la fantasía, en otras palabras, de una esfera pública de los medios masivos capaz de responder a la modernidad y a sus promesas fallidas. (p. 256, traducción propia)

En esta versión de la cultura cinematográfica local, en donde lo contencioso gana espacio frente al relato establecido, también se expresan las particularidades del período estudiado. El campo del cine, entendido como una esfera pública, más allá de los devenires posteriores, participó activamente en ese proceso de modernización e internalización por las vías de los consumos culturales y artísticos. Los años 50 latinoamericanos vieron la emergencia de nuevos actores que

movilizaron nuevas formas de habitar, de nuevos vínculos y consumos. Las clases medias ampliadas a las que estábamos haciendo alusión durante todas estas páginas formaron parte de los cambios culturales y sociales de esa edad dorada, generando algunas de las huellas más productivas de la identidad local. Este nuevo relato nos puede ayudar a entender de qué manera.

Realizadores de cine nacional en la década del 50

| CAPÍTULO 1 |

**Aficionado, *amateur*, cineísta, realizador:  
problemas conceptuales y la emergencia  
del movimiento**

El año 1949 es realmente importante. No solo Fabregat utiliza recursos cinematográficos; llega Enrico Gras y se realiza también el Primer Concurso Cinematográfico de Aficionados, organizado por Cine Club del Uruguay. Se descubre entonces que hay en nuestro país gente que sabe lo que es cine, capaz de trabajar con modestia y seriedad.

A partir de entonces y durante los años venideros existe una cinematografía de pase reducido que va creando los cineístas del futuro. [...] ¿Qué futuro aguarda al cine nacional? [...] Hay tradiciones, leyendas, historias y problemas del presente. Esperan a nuestros cineístas. Que esta breve historia no sea sino su prólogo. (Álvarez, 1957, s/p)

Hasta la aparición de los textos más recientes que abordan el objeto “cine uruguayo” desde el ámbito académico en los últimos años, la historia del cine uruguayo fue narrada varias veces en breves relatos escritos por los propios protagonistas de ese proceso. Este vínculo no solo no los invalida, sino que, leídos en conjunto, les agrega un impor-

tante valor como documentos que dejan entrever un esfuerzo programático. De estos textos me interesa destacar una operación que se repite de forma significativa y que tiene similitudes con la operación discursiva de las filiaciones legitimadas de los orígenes cineclubistas que traté en la primera parte.

En los itinerarios que describen algunos de los relatos se comienza por descartar a todos los largometrajes de ficción uruguayos que tuvieron estreno en salas comerciales desde mediados de 1930 hasta finales de 1940. Se habla de ellos con un dejo de vergüenza, como si fueran fotos que esconder en un álbum familiar. Frente a esos torpes intentos de imitar las producciones extranjeras que se estrenaban en sala, se contraponen las producciones que pertenecen a un grupo de personas que provienen del ámbito de la cinefilia a los que se les otorga el carácter de movimiento organizado.<sup>76</sup>

Comienzo con el texto de José Carlos Álvarez que titula el período de cine uruguayo de 1930 y 1940 como “comercio sin ganancia”, ciclo que se cierra en 1949. En este relato llama la atención la vocación militante del texto: más que dar cuenta de lo que acontece, parece tratar de configurar los caminos de ese incierto cine nacional. Hay muchos ecos de estas ideas en otra de las crónicas más citadas del cine nacional escrita por Manuel Martínez Carril y Guillermo Zapiola, figuras centrales de la Cinemateca Uruguaya, en el año 2002:

---

<sup>76</sup>Como ejemplo de esas apreciaciones, podemos citar las palabras que le dedica Martínez Carril en otro de sus textos de panoramas generales sobre el cine uruguayo para la revista *Cinémas d'Amérique Latine* (2010): “Entonces durante esos años se produce en 35 milímetros el peor cine posible. En los años durante los cuales la generación del 45 marca una presencia fundacional, el cine hecho en el país no se toma en serio, nadie cree que quienes hacen esas películas tengan algo que ver con proyectos culturales o artísticos” (p. 141).



Ninguno de estos films merece atención crítica [por el cine comercial de las décadas del 30 y 40], 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 uruguaya de la época. (Martínez Carril y Zapiola, 2002, p. 6)

Recientemente, esta idea vuelve a ser refrendada por el texto “Desapariciones”, escrito por Luis Elbert, otro referente de la Cinemateca Uruguay, para la revista *Nuevo Film*. En su artículo se reitera el desprecio de la producción anterior para dar pie al reconocimiento del nuevo movimiento:

Es más sólido destacar otra serie: la del cine amateur hecho fuera de todo esquema profesional o, eventualmente, preindustrial, porque ese cine sí fue abundante, tuvo características comunes de afán creativo y ejercicio vocacional, y en varios casos conformó filmografías numerosas para muchos de sus cultores. (2016, p. 5)

Este cine que se describe como “independiente”, producido por cineístas o *amateur* provenía principalmente del entorno cineclubista, producido con el estímulo y el amparo de los concursos que organizaron los dos principales cineclubes del país: Cine Club del Uruguay y sus concursos para aficionados a partir de 1949 y Cine Universitario y sus concursos de cine relámpago a partir de 1951. Luego, en 1954, se sumó el Concurso de Cine Nacional organizado por el Departamento de Cine Arte del Sodre con relación a su Festival Internacional de Cine Documental y Experimental.

El movimiento que parecía bastante consolidado se desarticuló en poco más de una década. Excepto por las breves menciones que se

describen en las crónicas de cine, la mayor parte de los integrantes de este movimiento no son recordados como realizadores y la mayoría de sus obras están perdidas o bajo dificultosas tareas de rescate. Resulta significativo que el reciente texto de Luis Elbert sobre este cine se llame “Desapariciones”: no es solo el corpus material el desaparecido, sino la propia presencia de esos relatos en una memoria colectiva que los retome como legado.

Más que omitido, este cine *amateur* que supo ser reivindicado luego pasó a estar descalificado: sus propias cualidades (cine *amateur*, pases en 16 mm, etc.) se reducen a una condena a quedar recluido en los márgenes. La propia condición de existencia de ese cine termina siendo un argumento para su exclusión. Es un cine que no merece ser tenido en cuenta. Estos reparos combinan voces contemporáneas a los sucesos con críticas que se producirán más adelante. Los cuestionamientos se organizan en diversos argumentos que se centran en los siguientes temas:

- La escasa recepción. En algunos relatos aparece la idea de que son filmes que quedan reducidos a un muy pequeño círculo de espectadores que se nutre del mismo grupo del que parten los filmes, como un consumo endogámico.
- Los reparos por la técnica utilizada. El uso del pase reducido, principalmente el 16 mm, que fue durante algún momento un elemento positivo, pasa a ser considerado como una carencia y una muestra de inmadurez.
- No se llega a conformar una industria. Esta idea está presente de forma muy interesante en un artículo que apareció en el diario *Época* en el 1964, donde se relacionan el Día de la In-

dustria y el del Cine. Allí participan los principales actores del movimiento *amateur* junto con los dueños de laboratorios y algunos críticos. El panorama no solo es muy sombrío en cuanto a la posibilidad de generar un desarrollo industrial, sino que es desalentador para todas las alternativas de producción “independiente” (AWDB C3T2).

- Agotamiento del proceso. Como si se tratara de una batalla perdida, los mismos testimonios que auguraban el futuro del movimiento en términos entusiastas, para mediados de la década de 1960, ya reconocían el fin de su ciclo. Las palabras que expresaba al respecto José Carlos Álvarez dejaban claro el contraste. En la revista argentina *Tiempo de Cine*, al dar un balance sobre cine uruguayo, dice:
- En los años que van de 1960 a 1964, los concursos de cine nacional del SODRE y Cine Club del Uruguay vinieron a corroborar la opinión de que el cine en 16 mm, a cargo de nuestros aficionados (antes entusiastas) estaba en un callejón sin salida. En 1962, por otra parte, algunos de los realizadores de cine amateur se profesionalizaron, encauzando su experiencia en los canales de TV. Allí, entre estos y otros, asoman buenos creadores de dibujos animados, acertados documentalistas y ágiles reporteros fílmicos. El posterior adocenamiento de la televisión uruguaya ha hecho que muchos de esos talentos se encaminen por caminos de rutina, dejando poco espacio a la invención (Álvarez, 1968, pp. 73-75).

A estos reparos se les sumaron los que generaron buena parte de la crítica de cine y, a veces, los propios jurados de algunos concursos. En

las entrevistas de la década de 1990,<sup>77</sup> muchos realizadores expresaron con pesar esos ecos críticos que atentaban contra todos sus esfuerzos de validación. Sin el paraguas de intervención militante que logra integrar al cine político uruguayo de la década de 1960 en otros relatos y lo hace trascender a partir de esa inserción a la par que consigue múltiples relecturas y validaciones que permitan iluminar el proceso en su contexto, el cine *amateur* parece no contar con más argumentos que los de su vocación expresiva y sus intentos fallidos por consolidar una práctica cinematográfica con pretensiones artísticas.

Creo que, para comprender este proceso, es necesario volver a pensar el itinerario del movimiento entendiendo sus prácticas tal como fueron consideradas por sus protagonistas y discutir qué significan algunos conceptos que damos por sentados en determinados contextos. En los siguientes capítulos buscaré dar cuenta de distintos vínculos con la realización audiovisual en los que participaron muchos actores que desempeñaron sus actividades en ámbitos con mayor o menor institucionalización y que fueron considerados parte de este movimiento. Para entender esas prácticas, propongo repasar los sentidos otorgados a las palabras “aficionado”, “*amateur*”, “cineísta” o “realizador” y comenzar dando cuenta de la presencia notoria que la producción *amateur* está teniendo dentro del ámbito de los estudios sobre cine en los últimos años.

### **Marco conceptual sobre el cine *amateur***

Dentro del ámbito académico que conforma el campo de los estudios sobre cine, es innegable que el centro de interés y el foco de

---

<sup>77</sup>Me referiré a estas entrevistas en las siguientes páginas.

las principales líneas de investigaciones se han centrado en las producciones profesionales que participan de los circuitos delimitados por la distribución y exhibición comercial. Ese sesgo comenzó a ser puesto en cuestión hace varias décadas con los primeros trabajos que plantearon la necesidad de ampliar la producción audiovisual reconocida como objeto de estudio por fuera de ese entorno. Esa ampliación ha recibido numerosos nombres y la dificultad de poder generar un término pertinente que reconozca las principales características y variantes de estas prácticas audiovisuales alternativas ha estado en el centro del debate. La bibliografía puede hablar de cine “*amateur*”, “cine doméstico o familiar”, “filmes huérfanos”, “cine no profesional”, “cine efímero”, “cine útil”, “*non-theatrical*”. Este itinerario de nomenclaturas se inició con algunos textos que comenzaron a cuestionar seriamente los supuestos sobre los que se habían pensado las principales líneas de la historia del cine. Las dos presencias más destacadas fueron Patricia Zimmermann con su libro *Reel families: a social history of amateur film* (1995) y Roger Odim con *Le film de famille. Usage privé, usage public* (1995). Si bien estos libros se centran en una de las aristas del asunto —el cine doméstico o familiar—, forjaron un camino muy prolífico de interrogaciones varias que ya ha generado una nueva bibliografía específica especialmente prolífica en los últimos años.<sup>78</sup>

En este apartado mencionaré algunas cuestiones que esta apertura hacia los “otros cines” han habilitado: la necesidad de revisar la mirada que hemos tenido sobre nuestro objeto de estudio; las relaciones

---

<sup>78</sup>Para una descripción más detallada de estas nomenclaturas, así como del recorrido bibliográfico, sugiero consultar la introducción al dossier publicado en la revista *Aniki*: “Filmes utilitários, amadores, órfãos e efémeros: repensando o cinema a partir dos ‘outros filmes’”, editado por Sampaio, Schefer y Blank (2016, pp. 200-208).

entre el medio profesional y el no profesional; las relaciones con los trabajos de los archivos; los problemas metodológicos que implican estos cambios y cómo impactan estas preguntas en las formas en las que pensamos los cines nacionales. He trabajado principalmente con la propuesta que desarrolla Charles Teperman (2015), con los libros colectivos que editaron Rascaroli, Young y Monahan (2014) y Vignaux y Turquety (2016) y con dossieres académicos muy recientes (Sampaio, Schefer y Blank en *Aniki*, 2016; Tepperman en *Screen*, 2020; Salazkina y Fibla Gutiérrez en *Film History*, 2018) que compilan numerosos trabajos puntuales que se hacen cargo de esta renovación historiográfica y que comienzan a pensar desde una perspectiva más amplia todo el nuevo mapa generado por estas propuestas.

La dificultad por encontrar la definición de algún objeto particular es uno de los problemas con los que frecuentemente nos enfrentamos dentro del campo académico. Los estudios sobre cine han sido prolíficos en esos desafíos, como hemos visto, por ejemplo, en las vueltas que ha tenido el propio concepto de “cine documental”. Más que buscar un concepto único que englobe todas estas prácticas alternativas, me parece interesante hacer hincapié en cómo estos cuestionamientos están ayudando a reconocer las tensiones inherentes a la consolidación de estos estudios, haciendo visibles territorios olvidados en la bibliografía institucionalizada.

Salazkina y Fibla Gutiérrez (2018) sintetizan muy bien este problema cuando describen estos nuevos esfuerzos topográficos:

Por lo tanto, el cine amateur nos permite crear un mapa más complejo de la cultura cinematográfica global y la circulación, poniendo un foco equitativo que comprende a las naciones pequeñas y las

superpotencias de las producciones cinematográficas, resistiendo las divisiones establecidas entre Occidente y no Occidente (o el Norte y el Sur global o Europa occidental y oriental). Este enfoque enfatiza los circuitos transnacionales y la fluidez geográfica de las prácticas fílmicas al tiempo que las fundamenta firmemente en contextos locales y culturalmente específicos con distintas fuerzas históricas y configuraciones geopolíticas. El estudio de estas “obras olvidadas que quedaron en el amplio margen del siglo” (para citar a Raymond Williams) reconfigura radicalmente el mapa geopolítico de la historia del cine de una manera que también altera nuestra comprensión del papel del medio en los desarrollos globales social, cultura y políticamente. (pp. XIII-XIV, traducción propia)

Esta nueva geopolítica —que habilita a ocupar su lugar dentro del campo legítimo de la historia del cine a muchos territorios que se asumían como carentes de producción cinematográfica— es posible no solo porque se incluyen en los márgenes a la producción “no comercial” o “*non-theatrical*”, sino porque pone en evidencia la naturaleza porosa entre la práctica profesional y la *amateur*. Como plantean Salazkina y Fibla Gutiérrez citando a Thomas Elsaesser, es necesario suspender las categorías preexistentes basadas en otros paradigmas. El reconocimiento de esta circunstancia...

[...] nos ayuda a ver cómo la suposición de que el cine era en gran medida un negocio monetario en busca de impresionar a las audiencias o una búsqueda estética de las élites artísticas ha oscurecido de hecho la rica historia de las otras funciones del cine. (p. IV, traducción propia)

En este apartado del libro es indispensable abordar la “crisis” que ha sufrido la asimilación entre el concepto “cine” y el “cine profesional” (Vignaux y Turquety, 2016, p. 18) dentro de la disciplina. Tepperman observa que ese borramiento entre la distinción entre *amateur* vs. profesional ya estaba presente dentro de las publicaciones profesionales en la década del 30 (2015, p. 45-46). Esa distinción, sin embargo, se mantuvo luego más definida y llegó a generar cierto sobreentendido entre las particularidades de “la película *amateur*” (filmes más pulidos pensados para ser exhibidos ante público) y “la película doméstica” (como mero registro de la vida cotidiana), a pesar de que en el abordaje del material de archivo estas distinciones se desdibujan y los materiales se superponen. Es por esto por lo que luego Tepperman se pregunta:

¿Deberíamos los investigadores del cine amateur tratar de aclarar esta distinción centrándonos en trabajos individuales y desarrollando un corpus de películas significativas, o deberíamos buscar enfoques radicales que desafíen la canonización e incluso la noción de película en sí? (2020, p. 120, traducción propia)

Decantando por el lado de una “búsqueda más radical”, otros autores también señalaron que estos cines hacen estallar otras distinciones asumidas, como la división clara entre “el público” y “el realizador”. Turquety (2016), siguiendo a Walter Benjamin, describe una situación en la que resuena el eco de la práctica del cineclubismo uruguayo, en donde vimos que estas fronteras entre el público y el productor se saltaban constantemente:

La generalización de la división del trabajo en la sociedad ha llevado, según Benjamin, a una redistribución del saber hacer, y la técnica cinematográfica es, por ejemplo, la que permite al aficiona-



do convertirse en autor. De hecho, desdibuja cualquier distinción esencial entre aficionado y experto, entre pasante y actor, entre cineasta y espectador. (p. 19. traducción propia)

La pregunta que realiza Tepperman, en realidad, no tiene una respuesta tan clara y todavía gran parte de los trabajos académicos no han mostrado mayor entusiasmo por un objeto que suele ser descartado como pasatiempo burgués que no logra llegar a la profesionalización (Fibla Gutiérrez, 2018, p. 2). El reparo a estas prácticas que habían gozado de cierta legitimidad habría comenzado a finales de los años 50. Describiendo un panorama principalmente francés, Vignaux comenta ese momento de quiebre en el que una práctica que era reconocida como “una actividad con fuerte valor añadido simbólico, bien valorada porque era fruto de unos pocos privilegiados” pasa a ser considerada como una actividad de diletantes caracterizada por su mala factura (2016, p. 49, traducción propia). Parte del problema en el abordaje del cine *amateur* es que asumimos los reparos posteriores como contemporáneos y nos cuesta valorar (en el sentido de darle valor) a estas producciones que se reconocen en estos términos, cargados con los prejuicios derivados de los lugares comunes, pero también de las atribuciones del paradigma estandarizado que hemos descripto. En su trabajo sobre la producción de cine *amateur* en Cataluña, Fibla Gutiérrez concluye resaltando la necesidad urgente de que el ámbito académico reexamine la historia del cine a partir de la cultura cinematográfica “no comercial” para poder entender el rol de las imágenes en movimiento en la historia cultural, social y política del siglo XX (p. 24).

Las condiciones materiales que facilitaron la emergencia de esta nueva historiografía de recuperación del cine *amateur* se debieron a que se produjeron varios cambios en las últimas décadas que, en prin-

cipio, hicieron visible este corpus medio inasible. El trabajo con todo un conjunto notable de materiales que hasta hace poco tiempo eran inaccesibles fue posible por el giro archivístico en la investigación histórica (Tepperman, 2020, p. 120) y los trabajos en colaboración entre archivos e investigadores. Esta colaboración ha sido central debido a la propia materialidad de los soportes fotoquímicos en países subestándar en los que se encontraban estos materiales, la mayoría en versiones únicas. El interés por el acervo alternativo a los materiales habituales fue acompañado con un proceso de digitalización que volvió más accesible ese patrimonio y generó condiciones más propicias para la conservación y la difusión de esas piezas. Las propias particularidades de estos filmes y las posteriores cintas magnéticas los vuelven actores protagonistas en las discusiones que surgieron en estas instituciones. Ejemplo de esto son todas las marcas en los soportes, que pasan a ser elementos muy importantes para obtener información sobre las piezas. Karan Sheldon (2020) plantea el problema de analizar estas obras descontextualizadas de su soporte material. Este objeto de estudio difuso y disperso hace presente el hecho de que es la propia actividad de reunión y puesta en disposición de un conjunto de materiales lo que termina de darle identidad. En cierta medida, estamos inventando este objeto a la vez que lo vamos narrando/mapeando.

Junto con estos asuntos también hay que tomar en cuenta todo lo concerniente a las dificultades a la hora de determinar y estandarizar procesos de clasificación y catalogación, elementos centrales a la hora de recuperar la información en un archivo. Volver accesibles estos filmes implica algo más que una política de archivo y se vincula tanto con los criterios para favorecer ese acceso como con las prácticas curatoriales que determinan qué de ese acervo se vuelve patrimonio

visible. Como explica Nico de Klerk (2016) a partir de su análisis de las programaciones de diversos archivos y cinematecas, son esos organismos públicos y privados los responsables de determinar qué recorte de ese archivo va a tomar contacto con el público.

Este cambio de paradigma genera una reflexión sobre la construcción de un objeto complejo que debe contemplar tanto al propio filme como a todos los elementos vinculados a la producción, circulación y exhibición de estos materiales. Para esto, es indispensable evitar los lugares comunes con los que pensamos la producción audiovisual para prestar atención a los medios en los que se despliegan los “cines útiles”, por ejemplo. Todas estas circunstancias constituyen el marco de los desafíos metodológicos propios del cine *amateur*. Los problemas específicos se vienen resolviendo a partir de la cooperación entre investigadores y archivólogos, que en algunos lugares han comenzado a colaborar para revolver las necesidades urgentes como el procesamiento de datos en gran escala debido a la inclusión de cuantiosas colecciones a las instituciones de custodia (Salazkina y Fibla Gutiérrez, 2018, p. VIII). En Uruguay, por ejemplo, este proceso se viene llevando a cabo con los convenios de colaboración entre el Grupo de Estudios Audiovisuales (Udelar) y la Cinemateca Uruguay, así como en el trabajo con otros archivos locales en los que participan destacadas investigadoras, como el Archivo General de la Universidad o el archivo audiovisual “Prof. Dina Pintos” (UCU).

Como veremos en las siguientes páginas, la inclusión de este territorio que diluye muchas de las fronteras con las que concebimos el campo también da lugar a una nueva interrogación sobre el cine como hecho estético arraigado a esos distintos entornos “posicionando las obras de realizadores amateurs como una expresión estética vernácula del siglo XX que se desarrolló en la intersección de la cul-

tura popular, el modernismo y las nuevas tecnologías” (Tepperman, 2015, p. 9, traducción propia). El carácter vernáculo de este cine será parte del eje de la discusión sobre el cine *amateur* como cine nacional que desarrollaré más adelante, elemento de importancia trascendental para cinematografías nacionales como la uruguaya. Junto con este problema, las nuevas investigaciones también han dado cuenta de las complejas relaciones que se establecen entre estos cines y la esfera pública. Más que llegar a conclusiones de síntesis, me parece interesante notar la variedad de investigaciones puntuales que abordan estudios de caso precisos que han surgido en estos años. Estas líneas revisan las perspectivas de los estudios desde un abordaje transnacional y proponen trabajos desde las particularidades locales y los vínculos con los procesos históricos que las contienen.

Cierro este recorrido de los problemas que permite actualizar el cine *amateur* con los debates acerca de la posible democratización que admite esta práctica. En este punto, se analiza el acceso a los medios, pero también a los espacios de formación y a los vínculos no jerárquicos de producción (Pelletier, 2016, p. 123, y Fibla Gutiérrez, 2018, p. 6). Estos temas tratan de frente las complejas relaciones con las clases sociales que se apropian de estos medios, situación que genera múltiples tensiones y diferencias muy notorias entre los distintos casos nacionales que van desde el uso como consumo de una elite concentrada a posibilitar el surgimiento de un medio de difusión para la educación popular.<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup>Ver por ejemplo el trabajo de Roxane Hamery (2016) sobre el cine *amateur* en las Ufoleis: “Este carácter ineludible del cine lleva entonces al sector de la educación popular a desarrollar acciones a favor de la educación cinematográfica percibida doblemente como soporte para la difusión de un arte de calidad y como emancipación del espectador” (p. 125, traducción propia).

El caso uruguayo que estamos tratando forma parte indudable de estos cines que formaron una parte central de la cultura cinematográfica que se estaba discutiendo en la segunda posguerra. La presencia de estos nuevos actores pasa a ser una preocupación insoslayable dentro de las miradas académicas contemporáneas sobre los estudios sobre cine. De hecho, nos encontramos con algunos entusiasmos tal vez excesivos, como el que expresan Comolli y Sorrel al definir el término *amateur*: “Celebremos al amateur. Si la creación artística es una brasa que no podemos sostener sin quemarnos los dedos, el amateur es aquel que no tiene guantes” (2016, p. 49). Es necesario tener en cuenta este marco general cuando abordemos las particularidades de la práctica *amateur* local.

### **Los usos locales del *amateur*/aficionado y la defensa del pase reducido**

Para pensar el problema del cine *amateur* en el ámbito uruguayo hacia fines de la década del 40, se necesita empezar por algunas distinciones. Los términos *amateur* y aficionado fueron utilizados, en muchas ocasiones, como sinónimos, pero eso no siempre fue así. Hay que destacar, en primera instancia, el fuerte empuje con el que estas palabras irrumpen en los documentos escritos que surgen de los grupos cineclubistas entre 1948 y 1951. En líneas generales, estos términos pasan a ser considerados dentro de un camino que se entendía como lógico y que vinculaba las prácticas que desarrollaban como espectadores y propulsores de la “cultura cinematográfica” con el salto a la realización.

Vuelvo ahora al análisis de las entrevistas registradas por la Cinemateca Uruguaya entre noviembre de 1990 y 1991 a partir de un convenio con la Agencia de Cooperación Iberoamericana. Ese trabajo fue una iniciativa coordinada por la dirección de CU a cargo de Ma-

nuel Martínez Carril y llevada a cabo por José Pedro Charlo.<sup>80</sup> Desde la dirección de Cinemateca hubo una intención clara de recoger los testimonios de una generación de realizadores que desempeñaron sus prácticas en el período que aquí desarrollamos y que fueron pensados como un colectivo.

Los testimonios de algunos de esos actores junto con algunos artículos que aparecieron en las propias publicaciones periódicas de los cineclubes dan a entender que la integración a las instituciones cinéfilas tuvo una vocación dual, al menos en una parte de este grupo (otros podían complementar la vocación con la escritura crítica de cine). Y, en este salto a la producción de filmes, el camino del pase reducido y una práctica ajena al circuito comercial no era una vía impuesta por las circunstancias, sino una declaración de principios sobre los vínculos que se querían establecer con lo que más valoraban del cine.

Como vimos en la primera parte, el Cine Club del Uruguay comenzó a editar su revista *Cine Club* aun antes de comenzar con sus actividades de programación de filmes. Allí encontramos textos que nos muestran que la alternativa de un cine *amateur* como el camino más válido hacia la constitución de un cine nacional formaba parte de una agenda programática desde los inicios. Ese cine que luego se reconoce y valora primero se sueña y se diseña. Estas fuentes nos muestran una práctica de realización no como consecuencia de las prácticas como

---

<sup>80</sup>Fueron entrevistados Adolfo Fabregat, Alberto Mántaras Rogé, Alberto Miller, Andrés Castillo, Carlos Coira, Daniel Arijón, Daniel Spósito Pereyra, Ester Haedo (viuda de Enrique Amorim), Eugenio Hintz, Ferruccio Musitelli, Francisco Tastás Moreno, Horacio Acosta y Lara, Ildefonso Beceiro, José Carlos Álvarez, Juan José Gascue, Omero Capozzoli, Roberto Gardiol, Rodolfo Tállice, José María (Pepe) Roca y Tomás Rodríguez (en conjunto). De aquí en más, voy a referirme a estas como “las entrevistas de Cinemateca”.

espectadores, sino como un continuo indisociable. Y es justamente José Carlos Álvarez el que comenzó este recorrido de citas en el que inaugura la tradición de negar todo el cine anterior, pero, en este caso, para dar lugar a una expresión de deseo y a un proyecto manifiesto:

Ha de nacer una cinematografía uruguaya. Ojalá que aquellos que la dirijan no cometan los errores del pasado. Que no fotografíen a tontas y locas. Que no se ciñan a un criterio industrializante; que, si eso sucediera, nuestro futuro cine degenerará en otra de las industrias artificiales que nos rodean: mal agravado en su caso, dado que carecemos de un mercado interno capaz de permitirle vivir.

Esperemos, también, que no haya divismos ni exageradas pretensiones. Todo está por aprender: solo el difícil sendero del aprendizaje, ajustándose con modestia a las realidades circundantes, nos llevará a alcanzar el conocimiento del arte.

Y no olvidemos el ancho e inexplorado campo de la producción en pases reducidos. No faltan en el Uruguay aficionados que trabajan en films de 8 y 16 mm: y pese a ello, permanecen dispersos e ignorados. Nadie conoce sus realizaciones; nadie los alienta; nadie los guía. Falta quién organice sus esfuerzos y los dé a conocer. ¿Acaso no sería esta una función destinada a nuestro 'Cine Club' [...]? (Álvarez, 1948, p. 32)

En el número siguiente de la revista, fue Eugenio Hintz (1948) el que tomó la voz de esta *función destinada* del Cine Club ya plenamente asumida.<sup>81</sup> Allí escribió un artículo que se llama “¿Hay un cine de afi-

---

<sup>81</sup>Eugenio Hintz fue miembro fundador de Cine Club, luego de uno de los primeros realizadores de este movimiento, itinerario que lo termina llevando a la dirección de Departamento de Cine Arte del Sodre.

cionados?” y, a partir de una cita de Jacques Doniol-Valcroze, quien dice que la distinción entre cine de aficionados y cine profesional es absurda, reivindica el cine en pase reducido por su libertad expresiva.

A continuación de esa nota se anunciaba el “gran concurso cinematográfico organizado por el Cine Club del Uruguay”, que se presentaba de esta manera:

Con el fin de propender al mayor desarrollo del cine amateur del país y tendiendo a estimular a los aficionados del Uruguay, llevándolos al nivel que el cine sub-estándar ha alcanzado en los países más adelantados del mundo, el Cine Club del Uruguay ha resuelto organizar un Gran Concurso que se dividirá en 2 categorías: “Películas de argumento” y “Documentales”.

Nuestra institución desea que en la presentación de filmes para este concurso se pongan de manifiesto valores hasta hoy desconocidos que pueden ser llamados a desempeñar en un cercano futuro, un rol de importancia en la cinematografía nacional. En este caso nos será sumamente grato el haber contribuido, aunque en forma indirecta al desarrollo, hasta ahora casi nulo, de nuestro cine. (*Cine Club*, N.º 6, 1948, p. 36)

Esta “contribución” de Cine Club al cine nacional continuó y, para diciembre de 1949, en el número 10 de la revista, el crítico José María Podestá, una figura referente para todo el grupo, dedicó una extensa nota a realizar un balance muy elogioso del resultado del concurso felicitando a los “cinematografistas”. A continuación, apareció una reseña de la Organización Cinematográfica de Aficionados (OCA), a la que ya hemos hecho referencia.



Fue, justamente, Eugenio Hintz quien escribió el artículo más valioso con la intención de apuntalar el movimiento con otro título muy elocuente: “El pase reducido en la cinematografía nacional”. De esta forma salió a legitimar el uso y el camino que él mismo emprendió más tarde en el medio cinematográfico:

El cine de pase reducido ofrece una respuesta concreta a algunos de estos problemas. Desde el punto de vista financiero, aún el 16mm. sonoro, tiene un costo de producción incomparablemente inferior al cine de pase universal. Esto implica: facilidades de financiación y, sobre todo, ausencia de imposiciones de carácter económico que pudieran perturbar la línea de conducta de los realizadores. [...] Ausente una mayor responsabilidad -concretamente la de crear un éxito de taquilla- el aficionado se halla en óptimas condiciones para internarse en el camino de la investigación de las imágenes [...], de la solución de este medio expresivo, de la búsqueda del estilo.

Nada de vacuos y fáciles entretenimientos destinados a congraciarse con los espectadores, nada de aguas tibias para quedar bien con unos y con otros. No fue así que resurgió el cine italiano o británico [...].

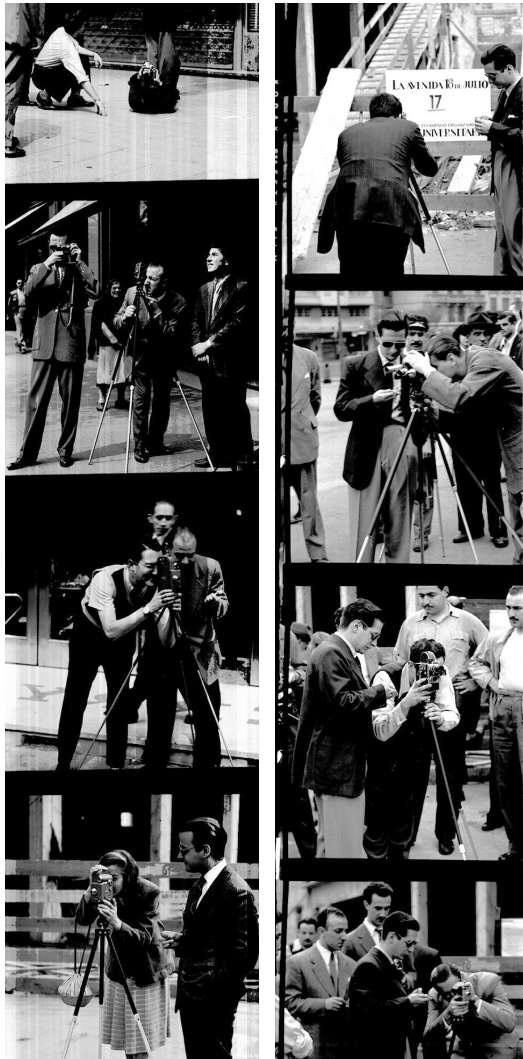
Tomemos la buena senda. Tendremos el honor de no caer en la mediocridad. El cine de pase reducido nos ofrece la respuesta más lógica a nuestras necesidades más urgentes. (Hintz, 1949, p. 9)

En este breve recorrido aparecen enunciadas claramente las líneas con las que validan y estimulan las prácticas que en principio parecen inscribirse como un terreno de disputa en un campo cinematográfico en construcción y del todo ajenas a las características de lo que conocemos como cine casero. La consigna era que el cine de aficiona-

dos pasara a ocupar el lugar del cine nacional. La explicación no solo se argumenta a partir de las variables económicas, asumiendo que es el único cine al que pueden acceder, sino que les otorgan a esas limitaciones las virtudes que le van a impedir caer en la mediocridad del cine comercial. Resulta difícil valorar ahora el impacto preciso de esta iniciativa, pero lo cierto es que muchos de los primeros integrantes del Cine Club se convirtieron en algunos de los más prolíficos realizadores de la siguiente década, con obras interesantes que tuvieron circulación en su momento y reconocimiento dentro y fuera de este círculo.

### **La importancia de los concursos del movimiento cineclubista. La participación de la Comisión de Turismo**

A este primer estímulo de Cine Club rápidamente se le sumaron los concursos que organizó Cine Universitario. Los fundamentos del concurso se ubicaron en la misma línea que los que expresaba Cine Club y la gran convocatoria que tuvo su primera edición parecía recoger en parte el fruto del entusiasmo estimulado. En las bases del primer Concurso de Cine Relámpago reiteraron las referencias al neorrealismo italiano y el reconocimiento de estas prácticas de aficionados como medio para fomentar el cine nacional, aunque el matiz estuvo dado en que el cine *amateur* se pensaba como una transición: “Allí, en su terreno, donde la inspiración repentina impera, puede probarse el futuro cinematografista profesional [...]. No es aventurado unir las experiencias titubeantes y limitadas de los aficionados uruguayos, con las posibilidades de una industria cinematográfica nacional” (Cine Universitario, 1951).



Fotografía 17. Imágenes del primer Concurso de Cine Relámpago. Fuente: AWDB.

En las bases también se agregó una cita de Joris Ivens que hacía explícito el rol activo de los cineclubes en la producción de filmes y de paso realizó una suerte de crítica hacia las preocupaciones más centradas en la estética por parte de sus contrincantes de Cine Club:

Creo que aparte de lo que pueda hacer un gobierno como protección a una cinematografía naciente, es necesario que los jóvenes comiencen a filmar todo lo que ven, todo lo que le interesa a la vida de su pueblo. No olviden a los films de 16 mm. Con ellos se puede hacer excelente cinematografía. Ustedes tienen cineclubes: es necesario que estos aúnan a su actividad pasiva de exhibidores de clásicos del cine, la experiencia viva de la filmación. Y sobre todo, que no se pongan a hacer intentos esteticistas antes de hacer experiencias más directas, más cotidianas.<sup>82</sup> (Cine Universitario, 1951)

El concurso fue muy significativo y dentro de los archivos de Walther Dassori que se encuentran en el Centro de Documentación de la Cinemateca Uruguaya quedan registros de una concurrencia muy importante a partir de las fichas de inscripción y de reseñas que recuerdan el día en el que los “cineastas invadieron la ciudad”.<sup>83</sup> Luego, desde las páginas de *Cine Club* cuestionaron las características restrictivas del concurso por no fomentar un uso más complejo de la tecnología y terminar funcionando como corsé creativo, ya que los trabajos debían ser montados en cámara y no podían durar más de 30 mts,

---

<sup>82</sup>“Reglamento del Primer Concurso Relámpago de Filmación Amateur”. Cine Universitario del Uruguay. Setiembre de 1951. Este reglamento forma parte del AWDB-CDC (C2H1).

<sup>83</sup>Archivo Walther Dassori Barthes, “Hace tiempo y aquí mismo. El día que los cineastas invadieron la ciudad”. Original dactilografiado de reseña periodística, firmada por Alberto Barthes. AWDB-CDC (C2H4).

unos cuatro minutos. En las entrevistas, los recuerdos de los realizadores, si bien confusos por el paso de los años, ubican el evento como una importante fuerza dinamizadora del movimiento. Los concursos de Cine Club se mantuvieron con frecuencia anual y en el mismo perfil que en sus comienzos: concurso de aficionados, con temática libre y con presentaciones a las categorías de filmes argumentales y documentales (en el 55 se incluyó la categoría experimental). Los jurados solían ser los miembros de la comisión directiva. Este concurso tuvo un premio en efectivo al que luego se le agregaron las premiaciones puntuales de las casas de productos fotográficos y entidades afines. Estos ámbitos comerciales son espacios muy importantes para la difusión y promoción de estos concursos, como veremos en los siguientes capítulos. En los anuncios también se comunicaba que los filmes premiados serían los que luego iban a representar al Cine Club en las competencias de Unica, en el concurso de Cine Nacional del Sodre de 1954 y en el concurso de Cinemateca Uruguay de 1955. Luego de ese año, no he encontrado más anuncios sobre concursos de realización en los boletines de Cine Club durante el período estudiado.<sup>84</sup>

Estos eventos concitaron mucho interés en la prensa local, al menos en las primeras ediciones. La carpeta con recortes de prensa sobre las actividades de Cine Club, reunidos por Eugenio Hintz, contiene varios artículos breves que anuncian los concursos y notas más largas con los resultados de las premiaciones. La cobertura del fallo del jurado, así como comentarios sobre los filmes premiados, recorrieron los

---

<sup>84</sup>Información extraída de los siguientes documentos: CCU, 1951, cuarto ciclo de exhibiciones; CCU, marzo 1953, boletín N.º 12; CCU, julio 1953, boletín; CCU, diciembre 1954, boletín; CCU, abril 1955, boletín; CCU, mayo 1955, boletín; CCU, setiembre 1955, boletín. En 1963 se realiza otro concurso que es cubierto por las páginas de *Cuadernos de Cine Club*.

principales medios de prensa dando cuenta de la trascendencia que se le había dado a la actividad.<sup>85</sup>

Cine Universitario mantuvo tres concursos relámpago con bases que fueron siendo cada vez menos restrictivas. En 1953, sumó un primer Concurso Nacional de Filmación que luego no tuvo continuidad. A fines de 1954, anunció un concurso de cine aficionado con la finalidad de que los ganadores participaran del concurso organizado por la Cinemateca Uruguaya. En la publicación informaban que este era el quinto Concurso de Cinematografía que organizaba la entidad. No he encontrado en los boletines información sobre concursos previos con ese nombre, por lo que es posible que se refiera a los tres concursos relámpago y el primer concurso nacional del 53. También, en este caso, se anunció que los ganadores iban a participar del concurso de Unica.<sup>86</sup> Luego, los concursos se descontinuaron hasta 1957, cuando retomaron las ediciones de los concursos relámpago con bases más precisas y organizadas (hubo otra edición en 1958). Estas nuevas ediciones, que parecían estar destinadas a otra camada de nuevos “aficionados”, concitaron igualmente el interés de algunos de los participantes más asiduos de estos concursos.<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup>Carpeta de recortes. Material sin catalogar. ANIP. Las notas sobre las premiaciones corresponden a: *Marcha*, 14/10/1949; *El País*, 20/10/1949; *El bien público*, 22/10/1949; *La Mañana*, 24/10/1949 (extensa nota con entrevista a los ganadores); *Acción*, 3/11/1950; *El Plata*, 16/11/1950; *El País*, 3/11/1950; *Marcha*, 24/11/1950, *Mundo Uruguayo*, 19/7/1951, *El Plata*, 18/11/1951; *Acción*, 9/11/1951; *La Mañana*, 11/11/1951.

<sup>86</sup>Información extraída de los siguientes documentos: CUU, 1953, programación enero; CUU, 1953, boletín N.º 9, noviembre; (6) CUU, 1954, boletín N.º 11, programación aniversario, diciembre; CUU, 1955, boletín N.º 4, ciclo mayo; CUU, agosto 1957, noticiero; CUU, octubre 1957, noticiero; CUU, diciembre 1957, noticiero; CUU, febrero 1958, noticiero.

<sup>87</sup>En diciembre de 1957 se realizó una exhibición con los filmes ganadores del concurso

Dentro de este conjunto se destaca la importancia que tuvo el concurso de Cinemateca del año 1955, que, al parecer, tuvo un plus de legitimación y una premiación más significativa. Este concurso fue el primero que se presentó con carácter de nacional e implicó también una competencia entre cineclubes, ya que los filmes que participaron lo hacían en representación de esas entidades.<sup>88</sup> Este importante evento organizado por la Cinemateca cerró un primer ciclo de concursos vinculados al cineclubismo. Posteriormente, el interés por producir para los concursos se iba a desplazar hacia las convocatorias del Sodre y las comisiones de Turismo nacionales o departamentales, presencias que, creo, explican la discontinuidad que tuvieron los concursos de carácter *amateur* de los dos cineclubes.

Fue, justamente, ese otro concurso que se organizó en relación con los festivales internacionales del Sodre y que hemos analizado en la primera parte el que tuvo mucha importancia en el proceso. Los pases de las películas nacionales en el contexto del evento, junto con premios importantes para el medio local, lograron importantes convocatorias especialmente interesantes para los realizadores con más experiencia.

Cerrando el conjunto de concursos que tuvieron una importancia central en este proceso de fomento al cine nacional, es necesario men-

---

relámpago de ese año y allí se brindó un resumen de las bases de las ediciones anteriores y un listado de todos los participantes. El premio en esa oportunidad, y a pedido de los propios participantes que habían planteado una queja a la organización por los criterios estrictos de los jurados habituales (que venían de la crítica), fue resuelto por discusión y votación entre los propios participantes. Resultaron ganadores Lidia García, Mario Handler y Alfredo Castro Navarro, Roberto Giorello, Juan José Ravaiolli y Juan Carlos Rodríguez, Alberto Ponce (CUU, 1957/12/26, festival aniversario).

<sup>88</sup>Artículo de Walther Dassori para *Acción*. 12/4/1955. AWDB C3T3, Carpeta C2L del AWDB, contiene todas las bases y las premiaciones de este importante concurso.

cionar los distintos espacios brindados desde la Comisión de Turismo. Este estímulo oficial generó, durante el período estudiado, numerosas iniciativas vinculadas a la promoción de los atractivos turísticos locales, centrándose en la escena costera. Más allá de los filmes más reconocidos por esta propuesta que dieron lugar al estereotipo de los “filmes de sombrillas” que trataremos más adelante, dentro del conjunto de producciones que fueron generadas bajo el amparo de este organismo público se realizaron obras muy significativas para pensar la dimensión estética del proceso de configuración del cine *amateur*.

El movimiento generado por estas competencias tuvo menciones constantes en las entrevistas a los realizadores producidas por Cinemateca. El otro gran aliciente que brindaron los concursos fue la oportunidad de hacer visibles sus producciones, ya que todos estos eventos implicaban un ámbito de exhibición. Esas menciones constantes se hacen eco de todo el espacio que tuvieron en las revistas y boletines periódicos. Tanto las bases de los concursos como los resultados de estos fueron ampliamente cubiertos por las publicaciones cinéfilas y la prensa local.

Frente a un relato muy extendido que resalta la idea de que Uruguay, hasta épocas recientes, fue un país sin cine, pero con una extensa cultura cinematográfica, nos encontramos con un panorama mucho más complejo. A partir de recientes investigaciones que acuden al trabajo con las fuentes primarias, inspeccionando las cintas o consultando los documentos de la época, como las que está realizando Georgina Torello (2013 y 2018) para el período silente, aquel relato pasa a ser contrarrestado por un panorama de producción continua. Para mediados de la década de 1950, son muchos los documentos y testimonios que afirman la existencia de un colectivo numeroso que se dedicaba a hacer cine y que estaba pensando en los problemas de



la exhibición de los materiales, de la formación y de la integración tanto nacional como internacional con otras instituciones afines. A la vocación de formación de público que las instituciones estudiadas reconocían, pronto se sumaron breves cursos de realización destinados a ese mismo público al que se estimulaba a participar de los concursos.<sup>89</sup> De los vínculos internacionales daban cuenta la cercana relación con el movimiento cineclubista argentino, en especial con el grupo del club Gente de Cine y su fundador, Rolando Fustiñana, o los frondosos vínculos que Danilo Trelles mantuvo con personalidades del cine europeo y latinoamericano. En ese contexto, es importante destacar las relaciones establecidas con el Cine Club Bandeirantes de San Pablo, con los que se establecieron intercambios de filmes producidos dentro de este ámbito (Foster, 2016 y 2018).

Lo que sugieren estas fuentes leídas en conjunto es que la exhibición y la producción de filmes eran actividades que estaban relacionadas y mutuamente imbricadas. Las programaciones formaban tanto públicos como realizadores y esos espacios de exhibiciones, junto con las publicaciones que se generaron, fueron los ámbitos en los que circulaban los productos de las prácticas de realización. Estas circunstancias obligan a rever el sentido preciso que les otorgamos a los términos con los que encuadramos esas producciones. Esta práctica, como hemos visto, no renegó del uso de la palabra *amateur* o *aficionado*. Sin embargo, se reconocía en algunos sentidos particulares que claramente se diferencia del uso que les damos a estos términos cuan-

---

<sup>89</sup>Las informaciones sobre estos cursos se pueden encontrar en la revista *Cine Club* y en los materiales pertenecientes al AWDB del CDC antes citado. Abordaré este tema en los próximos apartados.

do nos referimos a la producción de filmes para ser exhibidos dentro de los márgenes domésticos. Comprenden ese cine “casero” tanto las películas que muestran escenas de la vida cotidiana como las prácticas de personas que trascienden la búsqueda de ese registro familiar para proponer algún tema que exceda ese margen y utilice recursos formales autoconscientes con referentes precisos.

En el artículo de Podestá que comentaba, el primer concurso de Cine Club mencionaba ese cine doméstico y lo separó del conjunto valorable. Eran esas “panorámicas” que agrupaban distintas escenas sin cuidado y no mostraban preocupación por la organización interna y la estructura de una narración. Esta distinción también estuvo presente con mucha fuerza en las actas de evaluación de los Concursos de Cine Nacional del Sodre que realizó de forma muy prolija y sistemática Walther Dassori, jurado de esos concursos. Allí, constantemente aparece la referencia a “panorámica” para descartar a los filmes que agrupaban paisajes exóticos y que regularmente se presentaban a concurso.<sup>90</sup> Estos filmes, paradójicamente, fueron los que mostraron acceso a los medios profesionales, siendo muchas veces filmados en 35 mm y a color, e imaginamos a sus pudientes realizadores y equipos costosos de “tomavistas” recorriendo todo el mundo.<sup>91</sup> Más significativo resulta el recurrente comentario descalificador de “cine de aficionado” con que se rechazaba a muchos filmes por no poseer ningún recurso propiamente cinematográfico.

---

<sup>90</sup>Estas notas se encuentran en el AWDB del CDC. Carpetas C2K2, C2M2, C2MM1.

<sup>91</sup>Los catálogos del Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del Sodre de los años 1954 y 1955 están llenos de estos filmes claramente identificables.

Explicitando la situación, Walther Dassori puso en palabras la distinción entre estas prácticas en un texto que buscaba resumir el estado de la cuestión sobre el cine nacional en el 55:

Pero tampoco este tema de la cinematografía amateur uruguaya goza de mucho prestigio. De cada tres uruguayos que hablan del asunto salen cinco opiniones coincidentes en el sentido de que en el país no hay técnicos. [...] Se termina diciendo que nada se hará sin el aporte del Estado, conclusión poco novedosa para el Uruguay, pero bastante fundamentada en el caso. Lo demás —lo demás son los aficionados—, no importa. Se trata de gente que compra aparatos filmadores para registrar al bebé propio hasta los 15 años. Los que sospechen que una investigación más exhaustiva del tema no termina así, estarán preparados para ver más claro. La verdad es que hay una cinematografía independiente y experimental formada en el Uruguay. Cuando se frecuenta los cineclubes se sabe esto.

Al hablar de cine amateur, no es posible referirse ya exclusivamente a los cientos o miles de personas que filman el cumpleaños familiar o los desplazamientos absurdos de un heredero. Entre esta masa de gente que filma —masa que ha crecido extraordinariamente en los últimos años—, emergen y se destacan verdaderos realizadores. (*Acción*, 11/4/1955, AWDB C3T3)

Esta diferenciación entre prácticas es uno de los puntos de partida que plantea Charles Tepperman (2015) en *Amateur cinema*. Como hemos desarrollado, si bien en un primer momento la bibliografía académica se centró en el cine doméstico, esta perspectiva fue cambiando en los últimos años. Dentro de estas revisiones críticas encuentro especialmente pertinente la propuesta de Tepperman que desarrolla el concepto de

“*amateur* avanzado” para dar cuenta de una actividad que mantiene lógicas particulares vinculadas a la producción, la relación con la tecnología, los referentes de estilos y las prácticas de exhibición y circulación.

Mientras la definición de *amateur* fue objeto de debate y revisión en el período de este estudio, el realizador *amateur* que nos concierne aquí fue una figura que participó de la cultura cinematográfica por fuera del cine mainstream comercial, y desarrolló habilidades “avanzadas” en la producción de filmes [...]

Los realizadores *amateurs* en la primera mitad del siglo XX fueron el primer grupo en acoger la nueva situación de los medios de comunicación y sus fascinantes filmes expresan la excitación y las posibilidades creativas por convertirse en productores y experimentadores independientes. (2015, p. 9, traducción propia)

El libro del Tepperman nos permite analizar este proceso a partir de un modelo muy adecuado que nos ayuda a identificar los contextos en los que se encuadra la actividad *amateur*. Al poner el foco en el ámbito de clase media en el que se inscriben estas prácticas y al asociarlas a otras actividades creativas que buscan generar un marco independiente en el que producir por fuera del circuito comercial *mainstream* y con control sobre los medios de producción y libertad expresiva, este estudio nos ayuda a salir de lecturas teleológicas que buscan pensar el tema en relación con el desarrollo de una industria cinematográfica nacional y nos sugiere pensar otras líneas de análisis más precisas y fructíferas.

Este contexto me resulta adecuado para pensar el cine uruguayo de la década de 1950. Las personas que integraron el movimiento *amateur* y se sintieron reconocidas con ese rótulo lo hacían asumiendo que el

lugar que ocupaban era el del verdadero “cine nacional”, como quedó demostrado en las citas recogidas. Esa pertenencia terminó siendo admitida en el informe que los delegados uruguayos presentan ante sus pares regionales en el I Congreso Latinoamericano de Cineístas Independientes que organizó el Sodre en ocasión de su III Festival en 1958.

Los delegados uruguayos hablaban de estancamiento de la producción y de los restringidos contextos en los que se producía en 35 mm, confinado a las filmaciones de noticieros o publicidades. La producción de cortometrajes en pase reducido era el único sector que estaba activo en ese momento y en la descripción de la situación ubicaron a estas prácticas en un lugar que, en parte, parece confirmar las esperanzas que expresaban los textos programáticos de comienzos de período:

Situación del realizador independiente frente a la producción de cortos. La mayoría de los realizadores nacionales independientes que intervienen en la producción, no obtienen de esta actividad suficiente remuneración, como para dedicarse con exclusividad a la misma, salvo los casos en que constituyen empresas. Hay un número limitado de técnicos profesionales que perciben una remuneración suficiente, equiparable a otros empleos, y que generalmente son técnicos de laboratorios, estudio o cameramen de empresas de filmación comercial, siendo en contadas oportunidades también realizadores (directores, libretista, etc.). El realizador independiente se encuentra generalmente inhibido para desempeñarse profesionalmente, salvo que domine alguna disciplina técnica.<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup>“Panorama actual de la cinematografía uruguaya: informe al congreso”. C2F1 del AWDB CDC. Los delegados son D. Trelles, J. Roca, R. Gardiol, E. García Maggi y D. Arijón, representantes de los organismos del Estado y de los productores.

Este congreso que reúne cineístas define a ese grupo de personas que antes eran nombradas *amateurs* o aficionadas como realizadores independientes. Algunos años más tarde, Walther Dassori, en una nota que desarrollaba un balance del cine nacional publicada en *El Popular*, da cuenta del vínculo entre la práctica *amateur* y la realización independiente, ahora ya despojada del término *cineísta*:

En el Uruguay se han realizado algunas películas dignas de cierta atención, casi todas provenientes de la iniciativa privada, y casi todas las que importan fueron filmadas en 16mms, y también existen realizadores independientes —“amateurs”— cuya inquietud vence innumerables dificultades. (2/3/1962, AWDB C3U2)

El entrecomillado en el término *amateurs* marca un desplazamiento hacia una actividad que para esos momentos pretendía mayor legitimidad. En esa misma nota termina concluyendo que, en el contexto local, la distinción entre “aficionados y profesionales [...] es más bien inadecuada”. Lo que queda claro en estas fuentes es que se está hablando de las mismas personas, las que se forjaron en los cineclubes y en los concursos, las que tienen problemas para exhibir sus materiales, las que se dedican principalmente a producir filmes documentales y experimentales en 16 mm.

### **Definición de cineístas**

Es necesario, ahora, que tratemos de precisar qué significan esos términos para las personas que los usaban en ese momento, entre las cuales la palabra *cineísta* merece particular atención. ¿Era esta palabra equivalente a *cineasta*? En principio, parece que no, y, si bien en algunos documentos aparece de forma indistinta, hay matices inte-

resantes que restringen el sentido a las personas que realizan filmes con una finalidad artística o expresiva, por fuera de la producción comercial en serie. Uno de los libros más difundidos dedicados a la formación de los aficionados fue *El libro del cineísta amateur*, de Pierre y Suzanne Monier (1952), editado por primera vez en francés en 1947 y que cuenta con numerosas reediciones y traducciones. La primera edición en español es del año 1952 y en el Centro de Documentación de la Cinemateca Uruguaya se encuentran varios ejemplares de diversas ediciones. El título original del libro es *Le livre du cinéaste amateur*, y esta pista nos ubica el origen del término.<sup>93</sup> En nuestros días, tanto *cineísta* como *cinéaste* son considerados arcaísmos, pero debemos cuidarnos de asociar el sentido actual del término *cineísta* al de *cineísta*. Considero que el sentido original de la palabra en francés es el sentido preciso con el que se usó en las fuentes citadas. Para el diccionario *Petit Robert*, *cinéastes* son las personas que desarrollan una actividad creadora vinculada al cine, y esta actividad se distingue del rol de la dirección en el cine comercial. Louis Delluc es quien inventó este neologismo a comienzos de 1920, en medio de una disputa con Riccioto Canudo, que proponía *écraniste*, y le otorga un sentido próximo al de *autor* (Gauthier, 1999, pp. 81-82).

No solo encontramos la palabra *cineísta* en el título del congreso y frecuentemente en las publicaciones especializadas, sino que es el término preciso que define el cargo que asumen los funcionarios que entran a trabajar en el Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (ICUR) como oficial *cineísta*. La mayoría de los docu-

---

<sup>93</sup>Pierre y Suzanne Monier (1947), *Le livre du cinéaste amateur: technique, pratique, esthétique*. París: P. Montel.

mentos que se preservan en la Cinemateca y que llevan la firma de Walther Dassori están acompañados por la palabra *cinéista*.<sup>94</sup> En los documentos del 1958 y en las publicaciones de la década de 1960, esta apelación es cambiada por la de “realizador independiente” y se reemplaza por el contemporáneo *cinéasta*, pero en todos los casos se ubica a esta práctica en un territorio muy diferente al que asocia al cine *amateur* con el cine casero. Más que volver al artículo de Eugenio Hintz (1948) y la cita de Doniol-Valcroze y plantear que no existen distinciones entre lo *amateur* y lo profesional, propongo pensar este problema tomando como referencia otros procesos que, si bien tienen mucha distancia con el caso del cine uruguayo de la década de 1950, permiten identificar caminos posibles para entender cómo estas personas se pensaban a sí mismas.

Para analizar el reconocimiento inicial de parte de este colectivo dentro del cine *amateur* y los posteriores conflictos con esta identificación, me resulta interesante realizar una comparación con el panorama que describe Jan-Christopher Horak (2007) en su estudio sobre la primera vanguardia norteamericana. Horak plantea que los realizadores de este movimiento inicial, a diferencia de los posteriores colectivos dedicados al cine experimental, se asumían plenamente como realizadores *amateurs* con argumentos similares a los que esgrimía Hintz a fines de la década de 1940. El territorio de lo *amateur* era la condición que permitía la libertad creativa que admitía el gesto artístico sin las ataduras y condicionamientos del cine comercial. La

---

<sup>94</sup>Mario Handler, integrante de este movimiento y funcionario del ICUR, me confirmó esta filiación del término *cinéista* con el libro de Monier en una comunicación personal en noviembre de 2016.



asociación con los movimientos de vanguardias también tiene otros arraigos. Más allá de la declarada vocación por el cine documental y experimental que adopta este movimiento y que tiene motivos complejos y no necesariamente espontáneos, me interesa destacar dos elementos que nos llevan por los mismos caminos.

Malte Hagener (2007), en su libro *Moving forward, looking back*, pone en contexto a los movimientos de vanguardias de la década de 1920 y, hablando de ese itinerario hacia adelante, pero mirando atrás, plantea que todo acto de vanguardia comienza con el gesto negación y de *tabula rasa*. Hemos visto cómo todas las fuentes citadas que buscaban proponer o legitimar a este grupo emergente comenzaban descartando todo el cine anterior. No negaban la existencia de un cine previo, sino que se explicitaba un no reconocimiento como antecedente. Era un cine horrible, pero principalmente seguía las vías de un cine comercial, y esa sola pretensión era la que había que abandonar, tanto por estéticamente reprobable como por materialmente imposible en el contexto de país pequeño.

El otro elemento que plantea Hagener retoma la obra de Walter Benjamin y nos recuerda que todas las actitudes de vanguardia no solo se valoran por sus rupturas estéticas, sino también en relación con los medios de producción. La disputa por el control y la propiedad de los dispositivos pasa a ser uno de los elementos más complejos para la vanguardia cinematográfica, debido a los altos costos que el cine involucra y lo complejo de los procesos de producción, distribución y exhibición. El archivo personal de Walther Dassori o la propia biografía de figuras centrales de este movimiento como la de Musitelli son claros ejemplos de estas actitudes.

Esta práctica *amateur* uruguaya del período estudiado se despliega dentro de un contexto que mantiene vínculos complejos y en parte distantes con el cine industrial y comercial, como una alternativa pertinente a la escala del país y en concordancia con el cine legitimado por el circuito de cine arte. Ese argumento inicial va luego cambiando con los años hasta diluirse con el surgimiento de los colectivos dedicados al cine de intervención política de mediados de 1960, a los cuales se suman muchos de los realizadores de 1950.

El panorama desencantado que planteaba Álvarez en *Tiempo de Cine* habla del fracaso de la iniciativa de forjar un cine nacional alternativo al modo de representación institucional (Burch) que había esbozado en 1948. Para entender este fracaso, me parece interesante volver al texto de Horak (2007). Allí él encuentra una diferencia sustancial entre la primera vanguardia norteamericana que plantea sus actividades en un ámbito estrictamente expresivo, declarando su vocación artística, por fuera de todo elemento que pudiera condicionar sus obras y sin buscar hacer de esa actividad un medio de vida lucrativo, con los realizadores que ubica en la segunda vanguardia (el *new american cinema*). Estos, si bien se mantenían al margen del cine industrial/comercial y de los estilos asociados, sí pretendían profesionalizar sus prácticas. Entiende por esto encontrar medios que le permitieran vivir de la propia producción de filmes o de actividades asociadas —como la docencia sobre cine, los apoyos estatales, subsidios—, así como la conformación de circuitos alternativos a las salas comerciales.

Creo que el fin de este proceso *amateur*/independiente de la década de 1950 en Uruguay se puede entender como una forma fallida de transición condensada entre los procesos que vivieron esos dos movimientos de vanguardia norteamericana. Con el correr de los años,

aparecen en diversos documentos reclamos al Estado por mayor apoyo, como lo muestra el Informe al I Congreso de Cineístas. Como veremos más adelante, también se observan intentos de insertar el tema en la universidad como espacio curricular, aspiraciones para integrarse a la planta estable del ICUR o el desarrollo de pequeñas productoras independientes. Con alternativas que consideraban tan válidas como las del National Film Board de Canadá, estas personas sí hicieron búsquedas declaradas por profesionalizarse. Si el proceso falló no fue por la falta de un desarrollo industrial, sino porque no encontraron apoyos en las esferas públicas que les permitieran continuar filmando sin tener que sentir que cada proyecto era un sacrificio (en los balances de las entrevistas de 1990 frecuentemente aparece esta queja). De hecho, como nos lo recuerda el propio Álvarez (1968), parte de este grupo termina profesionalizándose. El problema es que esta situación desemboca en un “adocenamiento” de las prácticas y la pérdida de los anhelos expresivos que mostraron en sus comienzos. Retomaré este proceso en el último capítulo.

Concluyo compartiendo la idea de Liz Czach (2014) que considera al cine *amateur* como un cine nacional en contextos de países pequeños sin presencia de cines industriales consolidados. Esta idea del *amateur* como cine vernáculo está en el centro de muchas de las recientes investigaciones. Destaco entre estos trabajos la investigación de Lila Foster para San Pablo (2016 y 2018); Fibla Gutiérrez con Cataluña (2018); Louis Pelletier sobre Quebec (2016); Andrea Mariani sobre la Italia fascista (2018) y Sonja Simonyi sobre Hungría (2018). Estos trabajos plantean un recorte muy específico (una región o una etapa puntual) y un exhaustivo trabajo con fuentes. Ese contexto preciso que apela a una comunidad con características particulares se relaciona con el caso uruguayo

pensado como *nación pequeña* (Hjort y Petrie, 2007). El proceso que estoy estudiando en el Uruguay de la década del 50 nos obliga a repensar las categorías que utilizamos dentro del campo de los estudios sobre cine y que utilizan como referencia procesos que no pueden trasplantarse a otros lugares sin problematizar esos usos. Estas precauciones nos van a ayudar a valorar y tomar en cuenta experiencias que necesitan ser rescatadas de algunos malentendidos generados por las formas en las que modelamos esos procesos en el terreno del lenguaje y nos van a ayudar a caracterizar mejor esta historia.

## | CAPÍTULO 2 |

### Los realizadores *amateurs/independientes* y sus obras

[...] es indudable [...] que las posibilidades cinematográficas de nuestro país se reducen solamente a un inquieto y capaz cine experimental y documental en 16mm. y a la realización de algunos cortometrajes documentales en 35mm. por año. (Álvarez, 1957)

¿Quiénes integraron ese grupo de inquietos realizadores?, ¿dónde se formaban?, ¿qué cine hacían?, ¿cómo lo hacían? Me interesa, en este capítulo, abordar de forma más sistemática la conformación de un grupo de realizadores cinematográficos numeroso, integrado por gente que mantenía múltiples y complejos vínculos entre sí y con las diversas instituciones públicas y privadas que componían el entorno audiovisual local. Algunos de estos nombres se reiteran constantemente en las fuentes, pero también nos encontramos con nombres nuevos que parecen no plantear relación con el colectivo.

Este grupo de realizadores, como vimos en el capítulo anterior, se pensaba como una expresión del cine nacional del período. Corroborando esta idea, nos encontramos con testimonios contemporáneos a los hechos en los que los protagonistas hablan de sí mismos en esos términos. En el marco del festival del Sodre de 1958, en una nota para la publicación del Servicio, Santiago Cánovas hablaba del futuro “Encuentro de Cineístas Latinoamericanos Independientes”, haciendo

una referencia directa a un “nosotros, realizadores nacionales”.<sup>95</sup> Esta formulación que reconocía la existencia de un colectivo con identidad propia ya se encontraba en el texto de José Carlos Álvarez que citamos en el epígrafe, en uno de los primeros textos que intentó hacer una síntesis histórica del cine uruguayo escrito en 1957.

Para analizar este conjunto que se anticipa diverso, he utilizado numerosas fuentes para conformar un listado que contiene los nombres y los títulos de todas las películas que aparecen mencionadas en la bibliografía de referencia y las bases de datos de los archivos actuales, cruzando luego los datos con otras fuentes documentales de la época. La intención no es generar un mapa completo de toda la producción y las personas involucradas, pero sí intentar presentar la información más precisa posible para poder valorar el conjunto. De forma algo laxa, me avoqué a la producción generada entre 1948 y 1963.

Para esta base de datos, he trabajado con la *Filmografía uruguaya*, realizada por Margarita Pastor Legnani y Rosario Vico de Pena, editada por la Cinemateca Uruguay y Cine Universitario del Uruguay en 1973. Este fue el primer esfuerzo sistemático por componer un catálogo del cine local. Ellas plantearon un recorte muy amplio en el que solo dejaron por fuera la producción para noticieros, la publicidad y las producciones para televisión, a no ser que esos materiales hayan sido distinguidos de alguna manera —por ejemplo, en alguna premiación—. También dejaron por fuera gran parte de la producción del ICUR, de otros entes vinculados a la educación formal y el cine doméstico. Este listado de materiales tiene varias erratas que luego fueron corregidas con las recientes publicaciones académicas, como la reali-

---

<sup>95</sup>Revista *Cine y Televisión*. Montevideo, Sodre. Mayo de 1958.

zada por Georgina Torello (2018) para el cine silente. A pesar de estas salvedades, considero que esta filmografía es la base más sólida con la que podemos trabajar en estos momentos.<sup>96</sup>

Esta información, luego, fue comparada con el trabajo de compilación realizado por Jorge Rufinelli (2015) en el que presenta una extensa producción local organizada por año. El autor no solo incluye un intento de ficha técnica de todas las entradas, sino que, cuando considera que la ocasión lo amerita, brinda un breve ensayo informativo al respecto. En general, todos los títulos en este listado ya estaban incluidos en la *Filmografía uruguaya*. Cotejé esta información con todos los catálogos del Festival de Cine Documental y Experimental del Sodre para incluir todos los filmes que habían participado de los Concursos de Cine Nacional. También consulté toda la información sobre los concursos de cine organizados por las entidades cineclubistas en sus distintas publicaciones y en las actas de premiación y en las hojas de valoración de los filmes presentados que forman parte del Archivo de Walther Dassori Barthet.

Si bien en la *Filmografía uruguaya* solo se incluyen los filmes realizados por el ICUR que tuvieron alguna participación en los concursos del período, yo tomé la decisión de incluir todos los ítems que forman parte de la actual base de datos del Instituto y que constan en el Archivo General de la Universidad.<sup>97</sup> A esta información le he sumado los ítems individuales que han surgido a partir del trabajo de GEstA y sus convenios de colaboración con la Cinemateca Uruguaya. Si bien

<sup>96</sup>En el listado que presento en el anexo están los datos corregidos. En la base de datos que se adjunta se aclara cuando la información discrepa de la *Filmografía uruguaya*.

<sup>97</sup>Repositorio archivístico AtoM del Archivo General de la Universidad de la República.

hemos realizado muchas consultas puntuales sobre los filmes uruguayos que forman parte del archivo de Cinemateca, nos enfrentamos al problema de que no existe un catálogo público actualizado. Es por esta situación que, para determinar la posible existencia de estos materiales en el archivo, me he remitido al listado parcial de filmes que salió publicado en la revista *Tercer Film*, N.º 5 (2016), a partir de la información brindada por Lorena Pérez.<sup>98</sup>

Doy comienzo formal al período con la producción de *Pupila al viento*, el filme que realizó en Uruguay el italiano Enrico Gras en 1949 con la colaboración de Danilo Trelles y la realización del primer concurso de Cine Club ese mismo año. Esta fecha plantea sus complejidades y, como veremos en este estudio, para hacer un recorte más preciso de esta cinematografía es necesario hacer salvedades. Sin embargo, me parece importante dejarla como referencia inicial, ya que ese año y ese filme fueron establecidos en reiteradas ocasiones por José Carlos Álvarez como el punto de partida de una nueva etapa y, en consecuencia, funciona como un configurador del imaginario del grupo. Como vimos para el caso de las historias oficiales que fueron estableciéndose en relación con los cineclubes locales, la “historia de este movimiento” también fue dejando sus relatos organizadores, los textos que luego se referenciaron en reiteradas ocasiones y que sirvieron de base para la “historia no oficial” bastante oficial de Martínez Carril y Zapiola (2002). Luego del texto del 57, Álvarez insiste

---

<sup>98</sup>En noviembre de 2021, pude hallar en el CDC unos cinco catálogos de filmes editados entre 1968 y 1972. Estos materiales se distribuían en las entidades que luego rentaban filmes a la Cinemateca. Si bien la institución no quiere que se difundan esos documentos, están disponibles para consulta en sala. Del cotejo con los filmes uruguayos allí mencionados no encontré títulos nuevos.



con la idea del 49 en un texto muy significativo que analizaré en el último capítulo, publicado en el número 9 de la revista *Cuadernos de Cine Club* (la continuación de la revista *Cine Club*) en abril del 63. Allí repite la operación del descarte de todo el cine anterior y establece los nuevos tiempos en estas palabras:

Es más, en algún caso, como el de *Pupila al viento* (1949) han resultado una verdadera piedra fundamental que sirve de orientación para nuestra cinematografía. Porque entonces no solo surgen ‘las sombrillas de playa’ que confieren un rostro determinado al cine uruguayo de once años después, sino porque, gracias a *Pupila al viento*, se tuvo conciencia de que era posible realizar películas con seriedad y amor al cine, en una nación donde el cine, un raleado y esporádico cine, era cosa de locos, improvisados y aventureros. 1949, se convierte así en una fecha histórica para el cine nacional, la fecha de *Pupila al viento*.

En efecto, aparte de los films primitivos, a lo Lumière, de principios de siglo y de la autenticidad ocasional de *Almas de la costa* y *El pequeño héroe del Arroyo de Oro*, todo lo que se había hecho hasta entonces era una osadía sin sentido, y quienes lo habían hecho no tenían la menor noción acerca de lo que significaba el lenguaje cinematográfico. La Comisión Nacional de Turismo, en 1949, con *Pupila al viento* demostró que se podía producir una película uruguayana con sentido de cine, con inquietudes formales, con buen tratamiento de la imagen y con inquieta banda sonora. Y, cosa asombrosa, con repercusión favorable fuera de fronteras. [...] Y el influjo de Enrico Gras, su realizador, despertó inquietudes y emulaciones. (pp. 9-10)

Este relato coincide con el lugar que le otorgaron los testimonios que analizaremos en los siguientes apartados. A esa referencia sobre la importancia que tuvo como estímulo y modelo para la producción también hay que agregarle el señalamiento que se hace sobre la Comisión de Turismo y el rol que jugó en el fomento a la producción. Esta valorización sobre el filme de Gras se debe a que está realizando una especie de operación en pinza con el proceso que analiza en ese texto, la producción de películas que llevó a cabo esa Comisión a partir de un llamado a un concurso de guiones en 61 y que Álvarez establece como el “sello de la época”. Años más tarde, en 1968, serán sus propios dichos, que se ven corroborados por los testimonios del 90-91, los que dan cuenta de que, en realidad, estamos ante el fin de una época. Es por esto por lo que marco el cierre de este ciclo con la finalización del proceso de producción de filmes para la Comisión Nacional de Turismo en el año 1962. Esta herramienta del Estado que fue usada tanto para la promoción turística como para la cinematográfica ha sido más citada que estudiada, y creo que es necesario dar cuenta de los mecanismos de selección, producción, financiamiento y difusión de los filmes producidos a su amparo, así como reponer las fechas precisas.

Luego de mi primer acercamiento a estos documentos, amplí ese marco temporal al año 1948 para incluir algunos títulos importantes vinculados a la formación del movimiento cineclubista y sumé algunos títulos dispersos realizados en el marco de OCA en los años previos. También extendí el cierre hasta el año 1963, al encontrar en los listados consultados una continuidad significativa que no aparecía en las otras fuentes documentales y que me permitió de dar cuenta de otros actores significativos.

### Un conjunto diverso, disperso y numeroso

A partir del conjunto de fuentes que analicé surge un listado completo que cuenta con 336 títulos.<sup>99</sup> La mayoría de los ítems son filmes que podemos reconocer dentro de la categoría “*amateur* avanzado” que planteamos en el capítulo anterior. Es significativa, igualmente, la cantidad de filmes institucionales en el período.

**Tabla 3.** Cantidad de filmes por categoría.

| Categoría      | Cantidad de filmes |
|----------------|--------------------|
| <i>Amateur</i> | 209                |
| Científico     | 42                 |
| Comercial      | 10                 |
| Institucional  | 75                 |

La presencia del cine científico se explica por la inclusión de todos los títulos del ICUR. Durante esta década larga, solo hubo diez estrenos de largometrajes uruguayos en salas comerciales.

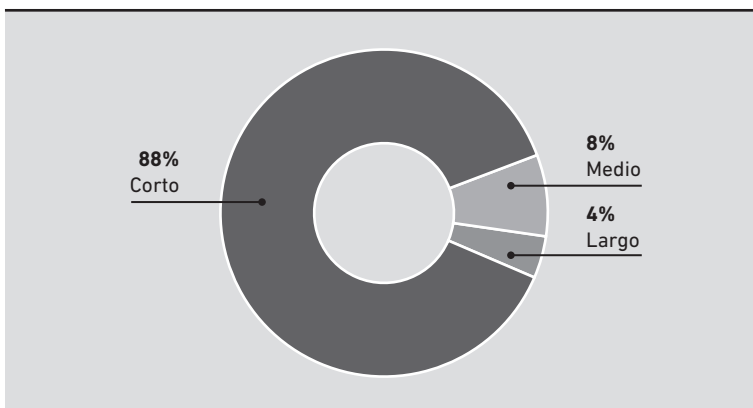
En concordancia con las características de ese cine *amateur*/institucional/científico, encontramos que, en su mayoría, se trata de piezas

<sup>99</sup>Para tener una referencia, en la base Cinedata.uy (<https://www.cinedata.uy/>), que pretende ser una base completa del cine uruguayo y es realizada a partir de un apoyo del MEC, se contabilizan 1623 títulos, la mayoría de las dos últimas décadas. En esta base que se armó tomando como referencia el trabajo de Rufinelli (2015) no están incluidos muchos filmes que forman parte del listado organizado para esta investigación. La *Filmografía uruguaya* hace un registro de 472 títulos desde los inicios del cine hasta 1973. De todo ese conjunto, 283 títulos corresponden al período estudiado (1948-1963). Esta cifra da cuenta de la importancia que tuvo el movimiento generado a partir del proceso estudiado.

de duración corta.<sup>100</sup> Tomando el porcentaje del total de los títulos para los que tenemos información, el 88 % de los filmes son cortometrajes.

**Tabla 4.** Cantidades de filmes organizadas por minutos de duración.

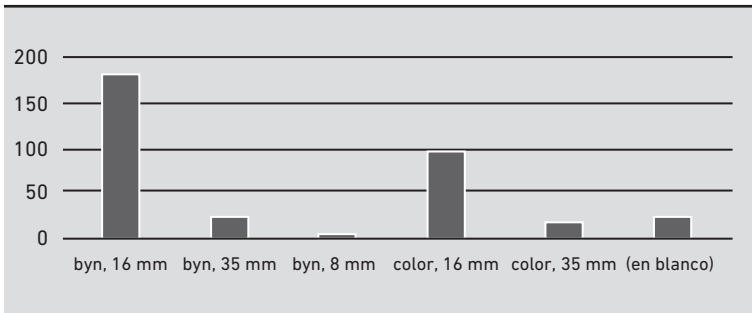
| Menos de 5 | Entre 5-9 | Entre 10-14 | Entre 15-19 | Entre 20-24 | Entre 25-29 | Entre 30-39 | Entre 40-60 | Entre 61-80 | Más de 80 | Sin datos |
|------------|-----------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-----------|-----------|
| 41         | 65        | 95          | 24          | 18          | 10          | 12          | 11          | 5           | 8         | 47        |



**Gráfico 1.** Porcentajes.

<sup>100</sup>Si bien hay muchas definiciones de cortometrajes y las duraciones cambian, para esta base tomamos como concepto de cortometraje hasta los 29 minutos y medietrajes entre 30 y 59 minutos.

La situación también es previsible cuando tomamos en cuenta los formatos en los que se filmaba esta producción, y en estos números encontramos un correlato con la defensa del pase reducido.



**Gráfico 2.** Cantidad de filmes por formato.

El 87 % de los filmes producidos en el período fue realizado en 16 mm. Este dato que coincide con el porcentaje de los cortometrajes termina de delinear una perspectiva bastante clara sobre las características del cine local. Es interesante notar dentro de ese contexto el uso de la película en color, elemento que estuvo presente en todas las categorías por igual. Si bien estos datos no forman parte de la base desarrollada, también es necesario tomar en cuenta que la mayor parte de ese material fílmico consistía en película reversible. En el próximo capítulo me extenderé sobre estos datos.

Para entender esta producción, también resulta útil analizar cómo se distribuye a lo largo del período.

**Tabla 5.** Distribución de la producción a lo largo del período.

| Año  | Cantidad |
|------|----------|
| 1948 | 8        |
| 1949 | 10       |
| 1950 | 16       |
| 1951 | 26       |
| 1952 | 25       |
| 1953 | 21       |
| 1954 | 21       |
| 1955 | 30       |
| 1956 | 27       |
| 1957 | 34       |
| 1958 | 36       |
| 1959 | 8        |
| 1960 | 30       |
| 1961 | 16       |
| 1962 | 25       |
| 1963 | 9        |

Junto con los números del año 1948 incluí tres títulos vinculados a la producción de OCA y del Departamento de Cine de Teatro Universitario por comprender que formaban parte del mismo corpus. Salvo la fuerte caída en 1959 —año en el que no registro la realización de ningún concurso—, los datos describen una curva ascendente bastante previsible, en la que parece haber alguna correlación entre la producción *amateur* y las presentaciones para los Concursos de Cine Nacional en el marco de los festivales del Sodre y el concurso de Cinemateca

del 55. La inclusión del año 1963 también sirve para hacer notoria una tendencia y se relaciona con la frase de Álvarez sobre el movimiento en la segunda parte de su reseña sobre el cine nacional publicada en *Tiempo de Cine* en 1968:

En los años que van de 1960 a 1964, los concursos de cine nacional del Sodre y Cine Club del Uruguay vinieron a corroborar la opinión de que el cine en 16 mm, a cargo de nuestros aficionados (antes entusiastas), estaba en un callejón sin salida. (pp. 22-23)

Estos números parecen indicar que la ebullición del 58 —año que se sigue instalando como un momento clave del período— estaba señalando un apogeo que comenzaba a marcar un inevitable declive.

### **¿Quiénes conformaban el grupo de realizadores?: filiaciones y perfiles**

En este momento, resulta necesario analizar quiénes eran esas personas que se involucraron con la producción audiovisual en esos años. El primer dato que llama la atención es la cantidad de nombres propios que se desprenden de este listado. En distintos roles y con participaciones muy variables, encontramos 185 personas citadas. No he tomado en cuenta los roles de actuación. Las menciones a los elencos en los filmes de ficción son muy irregulares y consideré complejo valorar estos números dentro del conjunto. En este caso, también prioricé los equipos de producción que tuvieron participaciones similares en las distintas categorías de producción. De ese conjunto tan extenso, 97 nombres tienen una mención única y otras 45 personas aparecen repetidas menos de cinco veces. En ese colectivo, encontramos a varios realizadores y profesionales de los rubros más técnicos,

como músicos, o guionistas muy reconocidos en el medio local, así como a dos de las figuras claves del período: Danilo Trelles y Rodolfo Tálice, el director del ICUR. Si bien haré referencia a estas participaciones dispersas, me interesa concentrarme en el grupo más asiduo, las menciones más recurrentes en las fichas de los filmes estudiados; el grupo de 32 personas que tuvieron entre 5 y 38 participaciones consignadas en las distintas fuentes.

Antes de presentar estos nombres, quiero hacer una breve mención a las presencias de las mujeres en este conjunto. Salvo la participación constante de Lidia García, figura vinculada al movimiento cineclubista con una activa intervención en los concursos y con varias premiaciones fruto de esas prácticas, encontré solo otras cuatro menciones relacionadas con los roles de producción (el registro se ampliaría, obviamente, si hubiéramos tomado en cuenta a los elencos actorales). Sheila Henderson, quien más adelante llevará un trabajo prolífico con ensayos audiovisuales en VHS sobre su práctica profesional acerca de la psiquiatría infantil y que aquí forma parte del equipo de codirección de *La ciudad en la playa* (1961);<sup>101</sup> Zulia Parodi de Naya, quien presentó una “panorámica” sobre un viaje suyo a Holanda, con un título similar a los que presentaba Raúl Naya en los concursos del Sodre; Lucrecia C. de Zolessi, por su trabajo junto con Plácido Añón Suárez en un importante filme del ICUR en el 58; y Norma Seres, la esposa de

---

<sup>101</sup>La investigadora y artista visual Ángela López (2020) realizó una investigación sobre el cine experimental a partir de una perspectiva de género y también trata el trabajo de Lidia García y Sheila Henderson. Natalia de León llevó a cabo una investigación muy documentada que incluyó entrevistas como parte de su trabajo final para la aprobación del curso “Uruguay se filma: prácticas del cine y el audiovisual nacional (1920-1990)”, UPEP FHCE, 2018, dictado por GEstA.



Dardo Gutiérrez Fabre, que figura como colaboradora en la ficha del filme *Más allá del río das Mortes* (1957). Es complejo valorar esta participación tan escasa: son solo cinco menciones en un total de 185 personas, menos del 3 %. A estos nombres les podemos agregar algunas pocas participaciones de mujeres en los concursos de los cineclubes que no dejaron obra que pudiera ser mencionada en estos listados.<sup>102</sup>

No he podido realizar otros trabajos de archivo que iluminen el conjunto de forma más compleja, pero, comparando esta participación con la que analicé sobre la actividad en los cineclubes locales, es posible considerar que hubo otros roles y tareas no reconocidos dentro de los roles puntuales que indican los créditos y fichas técnicas. Si bien la mayor parte de la producción local se realizó dentro de un contexto *amateur* y con declarados propósitos de no asimilarse a las prácticas institucionales, es notorio cómo el reconocimiento de los roles asociados a la producción audiovisual sigue las mismas normas jerárquicas de la producción estándar y cómo se reiteran los mecanismos de invisibilización de todas las tareas de apoyo y cuidados indispensables para que estos productos puedan ser viables.

Este es el listado de las personas que aparecen con más menciones en las fuentes trabajadas. Incluyo los roles en los que participaron y algunas otras características que se desprenden de estas fuentes para luego sumar otros elementos de análisis con la incorporación de las entrevistas a las que hice referencia y otros materiales de archivo.

---

<sup>102</sup>Estas menciones aparecen en las hojas de inscripción del primer concurso de cine relámpago del CUU (AWDB C2H3) y en la información sobre el cuarto concurso del 57 (CUU, 1957/12/26, festival aniversario).

**Tabla 6.** Personas más mencionadas en las fuentes trabajadas.

| Apellido, nombre         | Cantidad | Rol   |
|--------------------------|----------|---|
| Hintz, Eugenio           | 38       | 35 dirección, 2 fotografía, 1 argumento           |
| Beceiro, Idelfonso       | 32       | 28 dirección, 4 fotografía, 2 montaje             |
| Gardiol, Roberto         | 25       | 22 dirección, 3 fotografía                        |
| Bayarres, Carlos         | 22       | 21 dirección, 1 fotografía                        |
| Miller, Alberto          | 18       | dirección   |
| Castro, Miguel           | 17       | 14 dirección, 3 fotografía                        |
| Musitelli, Ferruccio     | 16       | 10 fotografía, 5 dirección, 1 montaje             |
| Fabregat, Adolfo         | 14       | dirección   |
| Bouzas, José             | 13       | 12 dirección, 1 fotografía                        |
| Castro Navarro, Alfredo  | 13       | 8 fotografía, 5 dirección                         |
| Dassori, Walther         | 12       | 8 dirección, 2 fotografía, 2 sonido               |
| Darino, Eduardo          | 11       | dirección   |
| Mántaras Rogé, Alberto   | 9        | dirección   |
| Acosta y Lara, Horacio   | 7        | 5 fotografía, 2 dirección                         |
| Gascue, Juan José        | 7        | dirección   |
| Tastás Moreno, Francisco | 7        | 4 fotografía, 1 dirección, 1 montaje, 1 animación |
| Ulive, Ugo               | 7        | dirección   |
| Amorim, Enrique          | 6        | dirección   |
| Gayo Oller, Santos       | 6        | dirección   |
| Melian Viñas, Quirno     | 6        | sonido  |
| Ponce de León, Hugo      | 6        | dirección   |
| Zas Thode, Héctor        | 6        | dirección   |
| Añón, Plácido            | 5        | dirección   |
| Armellino, Adolfo        | 5        | 4 fotografía, 1 dirección                         |

| Apellido, nombre                 | Cantidad | Rol                       |
|----------------------------------|----------|---------------------------|
| Barindelli, Luis                 | 5        | dirección                 |
| Capozzoli, Omero                 | 5        | 4 dirección, 1 fotografía |
| García Millán, Lidia             | 5        | dirección                 |
| Giordano, Saúl                   | 5        | dirección                 |
| González, Lenine                 | 5        | 3 dirección, 2 fotografía |
| Handler, Mario                   | 5        | dirección                 |
| Pini, Américo                    | 5        | fotografía                |
| Pláz, Hilario                    | 5        | 3 fotografía, 2 dirección |
| Pugliese, Luis                   | 5        | dirección                 |
| Raimondo, Mario                  | 5        | fotografía                |
| Ravaioli, Juan José              | 5        | dirección                 |
| Rodríguez Castro,<br>Juan Carlos | 5        | dirección                 |
| Spósito Pereyra,<br>Daniel       | 5        | 4 fotografía, 1 dirección |

De este conjunto de nombres tenemos más información sobre sus itinerarios y procedencias. Luego de analizar la importancia del cineclubismo como generador de estas prácticas cinematográficas, no llama la atención la presencia de muchos protagonistas comunes, en especial la participación destacada de Eugenio Hintz. Sin embargo, este grupo de realizadores “asiduos” tienen perfiles muy variables dentro de este contexto acotado al que ya nos referiremos.

Si bien Hintz es el realizador que tiene más ítems que lo ubican como director, es pertinente señalar que 25 de las esas 35 menciones fueron en filmes realizados en colaboración. Dentro del total, solo siete obras fueron realizaciones que podemos ubicar como *amateurs*,

ya sea ligadas a su temprana actividad dentro de OCA en su juventud como a obras vinculadas a los concursos de cine, generalmente trabajando con Alberto Mántaras Rogé. La mayor parte de su actividad estuvo vinculada a sus cargos desempeñados en la CUFE (Compañía Uruguaya Filmadora Exhibidora) y luego en el ICUR. Encontramos una situación parecida con Roberto Gardiol y Carlos Bayarres, quienes solían firmar los títulos junto con Hintz.

Distinto es el caso de Idelfonso Beceiro. Este es el realizador más prolífico del período y, si bien también tuvo algunas participaciones en colaboración (cinco), la mayor parte de su actividad estuvo vinculada a ese espacio “*amateur* avanzado” que describimos, con una activa presencia en los concursos de cine y con algunos títulos bastante celebrados, como *El tropero* (1956) o *21 días* (1963). Junto con Beceiro, los otros realizadores de perfil similar son Alberto Miller, Miguel Castro y José Bouzas, si bien este último tuvo más relación con espacios institucionales como el Centro de Estudios de Ciencias Naturales o la CUFE. Alberto Miller se desempeñó de forma casi exclusiva dentro de la práctica *amateur* ligada a los concursos de cine. Su trabajo también se distingue porque participó de muchas menos colaboraciones que el resto de este conjunto analizado. Miguel Castro es la otra figura destacada. Su actividad estuvo muy ligada al ambiente cineclubista, en el que ejerció también como docente. Castro solía trabajar con un grupo recurrente de colaboradores. Las participaciones de todas estas personas nombradas también se distinguen porque tuvieron una presencia constante durante todo el período.

Dejé de lado en este primer grupo a Adolfo Fabregat porque lo considero como una figura bisagra entre este período y el precedente y por el notorio afán que tuvo su desempeño por concretar una pro-

ducción comercial estandarizada. Si bien encuentro válido el comentario de Walther Dassori en el 62 en *El Popular*, en el que expresaba la imposibilidad de distinción entre el aficionado y el profesional, creo que este caso sí es pertinente. Fabregat se consideraba un profesional del sector con un perfil que, como veremos en el próximo capítulo, estuvo abocado a intentar generar un espacio de producción con pretensiones comerciales. Junto con esta figura encontramos un equipo de trabajadores muy sólidos, los que, según el informe al Encuentro de Cineístas del 58, tuvieron “dominio en alguna disciplina técnica”. Dedicados principalmente a las tareas vinculadas al registro cinematográfico, tuvieron un desempeño destacado en el trabajo para los noticieros filmados en 35 mm y brindando servicios técnicos de filmación para cubrir necesidades externas. Estos perfiles técnicos también presentan amplias diferencias entre sí. Alfredo Castro Navarro, por ejemplo, estuvo muy ligado a los realizadores *amateurs* y participó de muchos de esos rodajes desde el inicio del período. Mario Handler lo considera una figura referente y, en parte, su maestro (Concari, 2012, p. 28). También era un poco más grande que el corte generacional de este movimiento y su rol estuvo vinculado a la formación. Ferruccio Musitelli tuvo un perfil parecido con relación a su colaboración con el grupo cineclubista, pero mantuvo una práctica constante en los noticieros de cine y otras empresas que contrataban sus servicios de fotógrafo (Musitelli, 2012, p. 93). Dentro de ese perfil técnico, luego destaca Francisco Tastás Moreno, una de las figuras más citadas en las entrevistas de Cinemateca del 90-91. Fue un fotógrafo muy apreciado, no solo por su solvencia profesional, sino también por su inquietud técnica. Se desempeñó en varios roles técnicos; nada del cine le era indiferente. El caso de Daniel Spósito Pereyra, en parte, se puede aso-

ciar al de Fabregat, y podemos reconocer una distinción del resto del conjunto. Es el director de uno de los pocos títulos comerciales del período (*Urano viaja a la tierra*, 1957) y trabajó como fotógrafo en la mayor parte de las otras experiencias similares. También comenzó su actividad en el período anterior.

Luego, encontramos un grupo de realizadores con fuertes vínculos con el movimiento cineclubista y cuya participación, en parte, se vincula a esa práctica y a los concursos de cine asociados. Encontramos aquí a dos figuras muy reconocidas en las premiaciones de los concursos: Alberto Mántaras Rogé y Juan José Gascue. También formó parte de este grupo Walther Dassori, que, aunque no tuvo participación en los concursos, fue un activo promotor del cine *amateur*. Con menos menciones, pero igualmente muy significativos para el período, aparecen Ugo Ulive, Enrique Amorim y Lidia García. Sus nombres no solo están presentes en las listas de premiaciones, sino que, por distintas circunstancias, son algunas de las figuras más citadas en la bibliografía. Asimismo, fue destacable Omero Capozzoli, que produjo una obra importante en colaboración del citado Bouzas. La figura de Juan José Ravaioli me resulta más incierta, ya que no se preservó su obra, pero figura en las premiaciones y su participación es comentada por parte del grupo. En roles más técnicos, Hilario Pláz, Américo Pini y Lenine González también formaron parte de este grupo.

Distingo a otro conjunto de realizadores que tuvieron muchas relaciones con el grupo “cineclubista”, pero también distancias. Si bien sus producciones participaron de los mismos circuitos, sus prácticas se mantuvieron al margen de la vocación más “cinéfila” y su vínculo con el cine se explica más por el acceso a los dispositivos técnicos. Sus filmes se presentaron principalmente en los Concursos de Cine Nacional

del Sodre y solían estar asociados a los registros panorámicos de distintos viajes realizados. También tuvieron una práctica más acotada en el tiempo; luego del tercer concurso del Sodre, dejamos de encontrar sus nombres en los listados. Aquí ubico a Hugo Ponce de León (y al equipo con el que trabajaba, Horacio Acosta y Lara y Quirno Melian Viñas), a Luis Barindelli y Saúl Giordano, que siempre presentaban trabajos en colaboración, y, con menos participaciones, a Raúl Naya.

A estas participaciones que fueron más tempranas se les suman en el listado otras que se van a relacionar con las etapas siguientes. Nos encontramos con la prolífica realización experimental en animación de Eduardo Darino, que luego se va a radicar en Estados Unidos y que mantuvo algunos vínculos con la Dinarp y produjo el filme *Gurí* (1980) durante la dictadura, o con el trabajo —casi siempre presentado en colaboración— de Juan Carlos Rodríguez Castro y Alfredo Pucciano. Mario Raimondo asistió desde la fotografía a estas realizaciones más tardías. Esta lista no solo muestra cambios a lo largo del período, sino que también hace visibles distintas participaciones que se despliegan por el territorio, mostrando actividades por fuera de Montevideo con el trabajo de Santos Gayo Oller y de Enrique Crodara de Canelones y de Luis Pugliese de San José. Otras participaciones, como la de Héctor Zas Thode, me resultan de difícil ubicación. Encontramos también un conjunto destacado vinculado a las producciones del ICUR, como Plácido Añón Suarez en la dirección y Adolfo Armelino en la fotografía.

Concluyo esta descripción con algunas menciones de personas que quedaron por fuera de la línea de corte, pero me parecen muy significativas, como la de Henrio Martínez, que desde su rol de sonidista participó de varios títulos y fue el nexo entre la CUFÉ y otros ámbitos institucionales. También resalto la presencia del destacado músico

uruguayo Lauro Ayestarán, que colaboró con varias producciones, y de Rodolfo Tállice, responsable del ICUR y, por ende, protagonista central de este proceso.

Del conjunto de 336 títulos identificados, solo 39 estuvieron a cargo de alguna persona que tuvo un nexo circunstancial con este movimiento que estamos mapeando (solo una o dos menciones en el listado). Esto indica que el centro de esta producción fue realizado por parte de este conjunto extenso que reconocía vínculos más cercanos entre sí, es decir, se sentía partícipe de una práctica colectiva relacionada al área audiovisual. Algunos de ellos se inscribieron dentro de un perfil más técnico/profesional, desempeñando tareas de servicios para los emprendimientos comerciales e institucionales, y otros se encuadran de forma más precisa en las características que Charles Tepperman (2015) identifica como las propias del “*amateur* avanzado”. Las particularidades de la situación local permiten ver puntos comunes con el proceso descrito por Fibla Gutiérrez para Cataluña:

Entiendo el cine *amateur* como un modo de producción cultural en el que una relación directa entre las prácticas expresivas y la experiencia individual sustituye a los fines comerciales, independientemente del objetivo último (político, cultural, personal, etc.). En otras palabras, un valor de uso alternativo para el cine como herramienta expresiva cotidiana suplanta la producción de una mercancía y su valor de cambio de mercado. (2018, pp. 5-6, traducción propia)

Considero que las características del cine *amateur* en el Uruguay de la década del 50 presentan experiencias similares al caso catalán y generan algunas ideas interesantes a partir de esa lectura compa-



rada.<sup>103</sup> En principio, hay que reconocer las distancias entre estos dos procesos. El artículo que describe la actividad *amateur* en Cataluña se ubica en otro período —los años 30—, más ligado a la primera cinefilia y alejado de la segunda guerra y posguerra. Sin embargo, por otro lado, también es un ámbito signado con una identidad nacional que podemos reconocer en las características de las *naciones pequeñas*. El elemento que distingue a estas prácticas particulares estuvo más vinculado a los grupos sociales que tuvieron acceso a los primeros dispositivos de cine *amateur* y en los que se evidencia un corte de clase muy marcado. Esos nuevos dispositivos estaban destinados a las burguesías y oligarquías principalmente urbanas que no solo contaban con fondos, sino también con tiempo y otros recursos para poder destinarlos a la realización audiovisual. Fue en ese contexto y con declarados intereses de clase que no disimulaban el posicionamiento político en el que el grupo de realizadores *amateurs* catalanes ejerció su actividad (Fibla Gutiérrez, 2018, pp. 13-14).<sup>104</sup>

Para precisar mejor las características del proceso uruguayo, es necesario profundizar más los itinerarios vinculados a la realización.

<sup>103</sup>Esta comparación se restringe a una parte de la producción local que se vincula con el ámbito cineclubista y que se reconocía dentro del itinerario *amateur*/realizador independiente del que hablé en el capítulo 1 de esta segunda parte. Como veremos, este conjunto funciona como un núcleo dinámico en el que es complejo hacer distinciones precisas. Parte de ese colectivo tuvo relaciones más cercanas a las prácticas comerciales, por ejemplo. En ese sentido, también me parece necesario reconocer que hay otras experiencias que también pueden ser casos valiosos para pensar estos términos comparativos, como el ejemplo del NFB de Canadá al que apelan constantemente las fuentes como referencia legítima.

<sup>104</sup>“La alternativa que se ofrecía era el nuevo medio del cine amateur, que en aquel momento se consideraba un régimen visual privilegiado para una minoría adinerada” (p. 14, traducción propia).

En esta instancia, resultan muy útiles las entrevistas a las que hice referencia, en las que podemos escuchar a algunos de estos protagonistas poniendo en contexto sus prácticas. Del conjunto de realizadores que aparecen en el listado contamos con el testimonio de Adolfo Fabregat, Alberto Mántaras Rogé, Alberto Miller, Eugenio Hintz, Ferruccio Musitelli, Francisco Tastás Moreno, Horacio Acosta y Lara, Ildefonso Beceiro, Daniel Spósito Pereyra, Juan José Gascue, Omero Capozzoli, Roberto Gardiol y Rodolfo Tállice. El encuentro con estas voces ayuda a pensar el proceso con relación al movimiento cineclubista que analizamos anteriormente y perfila con más detalle las relaciones de clase que solemos asociar a ese espacio como ámbito concentrado de grupos de elite.

De esos testimonios se desprenden itinerarios dispersos que no plantean modelos muy previsibles. Algunos realizadores asumieron y reivindicaron la “condición cinéfila” y plantearon que uno de los elementos centrales en su vocación por la realización tuvo su centro en ese interés. Idelfonso Beceiro o Alberto Mántaras Rogé podrían representar esa relación. En las entrevistas citaron al canon cinéfilo erudito, reconocieron su filiación a las instituciones cineclubistas y les otorgaron central importancia a las iniciativas generadas en relación con los concursos. Alberto Miller también mencionó su temprana filiación a los dos cineclubes y es evidente que toda su producción giró en torno al espacio abierto por los concursos. Dejó entrever, sin embargo, una carencia notoria de medios para la adquisición de insumos y equipos. También reconoció en las limitaciones impuestas por las dificultades económicas la imperiosa necesidad del respaldo que las premiaciones tenían para la continuidad de su práctica y la necesidad de encontrar un medio rentable de vincularse al menos lateralmente con el oficio. El caso de Eugenio Hintz es uno de los más

particulares porque atravesó todos los ámbitos e intereses y nos ayuda a pensar a este movimiento a partir de sus características plurales.

Otras experiencias fueron más matizadas. Juan José Gascue reconoció solo en parte su relación con el movimiento cineclubista, y en sus comentarios resulta notorio que no tuvo una integración muy cercana con esos ámbitos. Él explica que su interés estuvo centrado en la realización y que su modelo tenía como referencias a un cine de corte más clásico/institucional (MRI), por lo que debió centrar sus producciones en los documentales e institucionales para adecuarse a lo que se demandaba desde las bases de los concursos y no por su interés personal.<sup>105</sup> Omero Capozzoli describe un vínculo similar con el ámbito cinéfilo. A diferencia de Gascue, su interés principal dentro del ámbito audiovisual tuvo un marcado perfil técnico y las iniciativas que llevó adelante estuvieron encuadradas dentro de un ejercicio colectivo acompañado por su amigo José Bouzas. Distinto también es el testimonio de Ferruccio Musitelli, a quien describiremos mejor en el siguiente capítulo. Toda su entrevista estuvo centrada en su relación con los distintos dispositivos para la producción audiovisual y en su conocimiento técnico, así como en su desempeño principal en el ámbito de los noticieros. Sin embargo, tanto en las conversaciones personales que mantuvo con él como en lo que se puede deducir de los entramados de sus colaboraciones con los otros miembros del grupo, es claro que Musitelli sí formó parte de ese espacio de frecuentación de cines alternativos y se reconocía involucrado con los realizadores *amateurs*.

---

<sup>105</sup>En una entrevista realizada a su hijo, Álvaro Gascue, este me expresó que su padre no tenía frecuentación a las salas alternativas de los cineclubes y que tampoco mantenía ningún tipo de práctica cinéfila.

Podemos describir otro tercer grupo cuyos testimonios dejaron claro que el vínculo con la realización no estuvo atravesado por la práctica cineclubista. Esta distancia se expresa en los relatos centrados en los intentos de profesionalización como los que encontramos en los testimonios de Adolfo Fabregat o Roberto Gardiol. También es el caso de Acosta y Lara, que reconoció que se puso a realizar filmes porque contaba con una cámara Bolex H16 y, al no querer hacer un ejercicio de nuevo rico con recursos, emprendió un proceso de formación y búsqueda de cierto horizonte de calidad más allá de cualquier referencia cinéfila.

Acosta y Lara, Ponce de León, Mántaras Rogé o Naya fueron ejemplos de esos sectores de la burguesía urbana con recursos que describe Fibla Gutiérrez para Cataluña y que también podemos reconocer en ámbitos más cercanos, como en la investigación desarrollada por Lila Foster (2018) en San Pablo con el caso del Cine Club Bandeirante. El proceso uruguayo en su conjunto presenta distancias con esos modelos y desde temprano admite la inclusión de otros sectores a la realización, integrando grupos de clases medias vinculadas a los trabajadores de cuello blanco que describimos en la primera parte del libro y que claramente estaban invirtiendo mucho más que horas de ocio en el desarrollo de esta práctica.

El propio perfil múltiple que describimos en este apartado está en concordancia con un corpus muy diverso de materiales producidos que se alejan de esa vocación expresiva que se observa en el caso de Cataluña. Esta pluralidad también estaba presente en las bases y los documentos que acompañaron los primeros concursos cineclubistas locales. El entramado integrado de actores e instituciones hace que resulte muy complejo distinguir la producción *amateur* de la científica

o institucional. Esta producción tenía características diversas que la vinculaban tanto al perfil experimental como al cine útil. Acompañando esa variedad, también son notorios los perfiles político-ideológicos diversos con los que nos encontramos, con materiales que se asumen como discursos orgánicos de la Iglesia católica o filmes de tonos nacionalistas o de celebración del Estado moderno, junto con filmes que van adoptando un tono de denuncia y de crítica.

### **Formaciones horizontales, financiamientos y difusión**

¿Cómo se inicia el vínculo con la actividad audiovisual en un país sin fuerte tradición de producción comercial y con escasa presencia del Estado? Si bien ya planteamos reiteradas veces todos los reparos al relato del país sin cine, es cierto que la producción previa no generó ningún espacio de formación para estas tareas.<sup>106</sup> Siguiendo una línea presumible y de acuerdo con el panorama descrito, el conjunto de las entrevistas a los realizadores nos plantea una formación ecléctica por múltiples medios en la que destaca el componente autodidacta. Esta formación podía darse a partir de la lectura de textos técnicos en revistas especializadas en cine *amateur* y oficios técnicos, como los manuales, folletos y libros preparados para la formación del aficionado (el libro de Pierre y Suzanne Monier que citamos en el capítulo anterior es un ejemplo). El otro recurso muy citado por algunos realizadores fue el visionado de filmes. Otros se refieren a un aprendizaje

---

<sup>106</sup>Tastás Moreno, que venía trabajando dentro de los oficios del cine desde los años previos a este período, decía en la entrevista que le realizaron: “Yo no aprendí con nadie, creo... desgraciadamente no aprendí con nadie, porque para aprender se necesitan de maestros. Y en el Uruguay nunca hubo maestros para enseñar ninguna disciplina del cine, ni de fotografía” (entrevista del 2/2/1991).

durante la marcha, a partir de la improvisación, del ensayo y el error. En los casos que podían contar con equipos de filmación, la experimentación con esos dispositivos pasó a ser un recurso central.

El otro elemento que tener en cuenta fue la presencia de figuras referentes y que oficiaron como maestros. Las organizaciones cineclubistas también jugaron un rol clave en ese proceso, ya que, como ya mencionamos, no solo participaron del fomento, sino que tuvieron una intervención activa en la formación.

En las entrevistas se evidencian perfiles distintos pero aunados por el mismo término: autodidactas. Esta idea se sintetiza en una frase que dijo Gardiol: “Acá no había nada, hasta los profesores eran autodidactas”. Esta circunstancia que está presente en los testimonios cobra diversos matices. Los que reconocían un perfil más técnico se formaron con relación a un vínculo estrecho con los equipos de filmación. Fabregat comenta que tuvo interés por el cine desde niño y parte de su formación se relacionó con los viejos proyectores y las cámaras Pathe Baby en las que practicaba juegos de montaje, pero también leyendo y formándose entre sus pares (Tastás Moreno), o con maestros, como la citada presencia de Enrico Gras. Musitelli era otro autodidacta nato que dice que se formó viendo filmes a partir de su oficio de proyectorista. Esta actividad que desarrolló desde muy joven le permitió un intenso visionado y una relación cercana con los equipos de proyección que aprendió manipular entendiendo los procedimientos. Acosta y Lara, por ejemplo, explica que su aproximación se debió al acceso a un buen equipo en 16 mm y que aprendió a utilizarlo en la experimentación y en la lectura de material técnico.

Otros realizadores presentan perfiles más híbridos. Mántaras Rogé también comenzó a filmar porque accedió a una cámara y comenzó a

experimentar para aprender a manejarla de forma autodidacta filmado películas caseras, pero reconoció la importancia de la formación cinéfila y de la música erudita. Hintz mostró un temprano interés por el manejo de los dispositivos de filmación, pero centró su formación en la lectura técnica y en su incipiente inclusión dentro de los espacios más profesionales en los que comenzó a desempeñarse en diversas tareas aprendiendo dentro del oficio. Él también reconoce la importancia que tuvieron figuras referentes como Gras. El caso de Gardiol es particular porque provenía de la fotografía y se inició en el cine por contacto con el cineclubismo. Describió una incipiente formación autodidacta con la lectura de revistas que luego se continuó con una beca de formación en el Idhec (Francia). A su regreso, asumió un rol más técnico profesional, ajeno a ese origen cineclubista. Beceiro también reconoció que “todos éramos autodidactas”. Desde su infancia contó con un proyector doméstico con el que realizaba juegos de montajes, pero también comentó que parte de su formación en la cinefilia se debía al cineclubismo y, en relación con ese ámbito, agregó la importancia de las lecturas, los visionados y la práctica constante. Miller planteó que su primer referente fue el cineclubismo y las figuras que circulaban en ese entorno, a las que consideraba como maestros.

Otros testimonios se alejaron tanto de la mención cinéfila erudita como del interés por los aspectos técnicos y centraron su participación en el proceso a partir de gustos asociados a una cinefilia más ordinaria. Capozzoli, que ejerció la actividad de crítico y distribuidor, se interesó en el cine motivado por un amigo (Bouzas) y luego mostró afinidad por la dirección de cine teniendo como referencia los filmes convencionales. Él no llegó a vincularse con los oficios técnicos. Gasque tampoco dio muestras de interés por el uso de los dispositivos y

explicó que se formó en la práctica de manera autodidacta, principalmente a partir del visionado de filmes, aunque es evidente en su obra la presencia de algunos referentes reconocidos, como Gras.

Dentro del movimiento cineclubista, los espacios de formación tuvieron cambios a lo largo del período. Se nota en los inicios una vocación más horizontal, con espacio de encuentros llamados Taller de Filmación para el CCU (CCU, agosto 1953, boletín, y CCU, mayo 1954, boletín) o el abordaje de tareas de filmación colectivas más públicas a cargo de la Comisión de Filmación del CUU. Estas iniciativas no parecen durar en el tiempo, pero se retomaron años más tarde a partir de los cambios en los locales de los dos cineclubes. Estos nuevos espacios para las actividades sociales de las entidades les habilitaron los medios para poder desarrollar estas prácticas (CCU, noviembre-diciembre 1958, programación, y CUU, 1955, boletín N.º 8, ciclo setiembre). Considero que este resurgir de los cursos y espacios de formación también fue posible porque parte de ese grupo directivo ya había pasado un primer proceso de formación autodidacta. Esa acumulación previa de saberes les permitió, luego, volcar ese conocimiento en los otros grupos. Fueron ejemplo de estas figuras referentes en distintos momentos Alfredo Castro Navarro, Miguel Castro o Mario Handler.

La investigadora Cecilia Lacruz analiza algunos itinerarios personales que desembocaron en la práctica audiovisual en los 60 y, en esa interrogación sobre el proceso de formación y aprendizaje, parte de la lectura de George Steiner (*Lecciones de los maestros*, 2004) para pensar las presencias de las figuras de los maestros:

“El conjunto ‘Maestro/discípulo’ no está en modo alguno limitado a los ámbitos de la religión, la filosofía o la literatura. No se circunscri-



be al lenguaje y al texto. Es un hecho de la vida entre generaciones. Es inherente a toda formación y transmisión, ya sea en las artes, la música, en las artesanías, en las ciencias, en el deporte o en la profesión militar”. La figura del maestro resulta productiva no solamente para identificarla en una coyuntura, sino para señalar su ausencia cuando las cosas se hicieron de forma autodidacta. (2020, p. 21)

Encuentro que en el proceso que estamos estudiando también resulta productivo pensar esa presencia tanto como las ausencias de figuras referentes que se expresan de forma explícita en muchos de los testimonios. Esta dualidad entre la negación y el reconocimiento de estos espacios de formación/enseñanza que en esos años comienzan a *formalizarse* plantea una cierta tensión dentro del grupo que hace evidentes los quiebres generacionales, pero también el acceso diferencial a ciertos bienes materiales e inmateriales.

Dentro de esa relación de *maestro/autodidacta* hay que integrar el recurso de la infraestructura de las bibliotecas institucionales y de los textos técnicos que comienzan a aparecer en las publicaciones cineclubistas. Fueron especialmente importantes los textos que publicó Walther Dassori en la revista *Film*. Esos materiales que se editaban de forma periódica estaban destinados específicamente a esos “*amateurs* avanzados” que formaron parte del movimiento. Las notas se publicaron con el título de Cine Amateur y estuvieron dedicadas a desarrollar procedimientos vinculados al montaje —las distintas transiciones entre planos (*Film* N.º 3, 8, 10 y 19)— y algunos aspectos ligados a la fotografía (exposición de la película en el N.º 14 y movimientos de cámara en el N.º 16). Todas estas notas estaban acompañadas con un listado de vocabulario técnico que conformaba un glosario y en algunos números se sumaron reseñas de bibliografía técnica. Si bien tenían un tono

didáctico introductorio, estas notas parecen dirigirse a personas que contaban con los dispositivos.

El archivo personal de Dassori es, en sí mismo, un espacio para estudiar el problema de la formación en cine de manera integral. Este problema estuvo en el centro de sus preocupaciones, dejando textos y reseñas de bibliografía que abordaban temas como la educación sobre cine para la infancia o detalladas propuestas de clases con contenido y evaluaciones pensadas para el medio universitario. Dentro de este proyecto integral, Dassori presentó tempranos conceptos vinculados a la filmología como contenidos para ese espacio de formación.<sup>107</sup>

Las propias cajas y anexos del archivo de Dassori que se encuentran en custodia del Centro de Documentación de la Cinemateca Uruguaya parecen ser un mapa que organiza todas las aristas de su vínculo con el mundo audiovisual. Allí están presentes las relaciones con el cineclubismo, los intentos de profesionalización a partir de su inclusión en el ICUR en la década del 60, el ejercicio de la crítica de cine y todos los vestigios de su formación autodidacta como realizador. Junto con las cajas de documentos que mantuvieron el orden y contexto en el que se recibió la donación por parte de Violeta Pascale,<sup>108</sup> también encontramos la caja de una antigua cámara Bolex que contenía ediciones sueltas

---

<sup>107</sup>Ver: Carpeta 1:A. Carpeta Cine Educativo; Carpeta 3:S. Seminario sobre la producción de películas documentales y de cortometrajes en América Latina, Buenos Aires, Z3 set.-ll oct. 1968, V. Materiales técnicos y apuntes de cinematografía, X. Cine Universitario y la Universidad.

<sup>108</sup>Conversación personal con Eduardo Correa, quien en ese momento era el responsable del Centro de Documentación de la Cinemateca Uruguaya. La donación la gestionó el investigador independiente Gustavo Duffau, quien ha recopilado mucha documentación y testimonios sobre cine uruguayo.

de la revista francesa *Ciné amateur*, de la revista norteamericana *Popular photography*, un manual de funcionamiento de la cámara Arriflex 16 y distintos folletos con información técnica sobre la película cinematográfica. Muchos de los testimonios de los realizadores parecen hacer referencia a esos horizontes de materiales e intereses compartidos que implicó que esta práctica de formación autodidacta tuviera mucho de experiencia compartida.



**Fotografía 18.** Caja con materiales pertenecientes a Dassori (CDC-CU).

El último medio vinculado a la formación que me parece importante desarrollar abandona esa horizontalidad aludida para identificar figuras que claramente se comportaron como referentes de los que aprender. Así como planteamos en la parte anterior la importancia que tuvieron nombres como Pereda, Podestá o Despouey, en relación

con la realización, el nombre referente que destaca en las voces de los protagonistas de este proceso es el de Enrico Gras. Este realizador italiano al que ya mencionamos en reiteradas ocasiones durante esta investigación produjo en su corta estadía un impacto muy fuerte. Las dos obras que realizó en Uruguay (*Pupila al viento*, 1949, y *Artigas, protector de hombres libres*, 1950) permitieron el contacto con una forma de producción que estaba por fuera de los cánones industriales, pero que implicaba un conocimiento profesional de las rutinas de producción. También eran vistas como una práctica accesible en cuanto a recursos necesarios e interesantes como forma cinematográfica legítima. Si los realizadores vinculados con la CUFÉ o con los noticieros nacionales tuvieron un contacto directo en el proceso de realización de esas producciones, como fue el caso de Eugenio Hintz, por ejemplo, otras voces tan distantes de Adolfo Fabregat o Alberto Miller también se hicieron eco de esa referencia. Otras personas que no lo nombran en las entrevistas dejan ver la influencia de Gras en sus obras, como muestra el caso de Juan José Gascue y su filme *Hay un héroe en la azotea* (1952), en el que se puede reconocer la presencia de los mismos motivos musicales e idénticas figuras retóricas, como el uso de los cañones y toda la estética ligada a Eisenstein, que, en este caso, está mediada por el maestro italiano.

En el próximo capítulo me detendré a analizar las prácticas de producción de este cine heterogéneo profundizando en los diversos aspectos que lo caracterizan, pero me parece interesante desarrollar aquí el tema de las fuentes de financiamiento, problema que resulta más complejo de lo que podríamos asumir. Si bien la mayor parte de esta producción es de carácter *amateur*, esto no implica directamente

que los recursos para el desarrollo de la actividad hayan salido solamente de los bolsillos de los propios involucrados.

En este apartado dejo de lado la producción institucional o de carácter científico realizada regularmente con el apoyo de alguna entidad pública (generalmente vinculada a la educación o el turismo) o las productoras de contenidos para noticieros, publicidad o televisión que comenzaron a operar en esos años y que trataré en el próximo capítulo. Concentrándome en el campo *amateur* que estuvimos describiendo, he dejado claro que el motivo original de los cineclubes estudiados por contar con recursos para sus propias filmaciones fue un propósito trunco y que las iniciativas de realización se desplazaron al estímulo de la producción por medio de los concursos y espacios de formación. Las alternativas a las que pudieron recurrir ante la dificultad de contar con esos recursos para costear los filmes no terminan de quedar del todo claras en las fuentes. En las entrevistas, el tema del financiamiento aparece comentado con alusiones algo indirectas y no hay muchas menciones en las fuentes documentales.

De esas escasas huellas podemos deducir que varios realizadores que participaron del proceso lo hicieron financiando las producciones que realizaron con fondos propios o familiares. El caso de Mántaras Rogé ilustra ese modelo, cuando expresa en su testimonio que esta actividad la realizaba en los tiempos de ocio que le dejaba su oficio de arquitecto y que contaba con equipo propio para esos fines. Hablando de las primeras películas que realizaron en colaboración, Mario Handler comentó que “Alfredo Castro pagaba todo, era generosísimo” (Concari, 2012, p. 29). Miller, por otra parte, se encontraba en una situación mucho más complicada y hablaba constantemente de lo cara que resultaba la producción audiovisual y de lo precario que era su sistema de finan-

ciamiento, que dependía de algunas de las premiaciones en efectivo que otorgaban los concursos como forma de continuar su práctica.

Resulta complejo analizar de forma detallada los ingresos que podían surgir por las premiaciones en los concursos y más aún valorar esos ingresos dentro del análisis de los costos totales de la realización. Para poder poner los números en cierta perspectiva, aunque sin afán conclusivo, presento este balance: los concursos de realización para aficionados de Cine Club tuvieron primeros premios que comenzaron con un monto de \$100 y luego se fueron incrementando lentamente en los siguientes años hasta los \$200.<sup>109</sup> En el anuncio del Primer Concurso Nacional de Filmación que organizó Cine Universitario en 1953 se menciona de forma destacada la reunión de \$2500 para las premiaciones de las nueve categorías, dinero conseguido a partir del apoyo de muchas de las casas de venta de equipo y de laboratorios de la época (revista *Film* N.º 11, enero-febrero 1953). Las premiaciones del Concurso de Cine Nacional del Sodre tuvieron premios mayores. En el año 1958, los premios principales de las categorías fueron de \$2000 y el premio que le otorgó la Universidad a Miller por *Cantegriles* fue de \$5000 (catálogo del III Festival, Sodre). Para tomar una referencia que nos permita valorar estas cifras, el precio de una cámara Bolex H16 en 1952 era de \$1400 (revista *Film* N.º 7) y un rollo de película Kodak (30 m) y su revelado era de \$21 (revista *Film* N.º 9).

Beceiro puso sobre tablas los problemas vinculados a lo caro que le resultaba esta actividad y comentó que solo obtuvo alguna ganancia de la venta de su filme *El Tropero* (1956) a los festivales de China y

---

<sup>109</sup>Información obtenida del cuaderno de recortes sobre Cine Club reunido por Eugenio Hintz (ANIP).

Checoslovaquia y *A orillas del Hum* (1956) al Consejo de Educación Primaria. El testimonio de Beceiro también resulta interesante porque hace visible otra arista de los recursos para la producción que solemos dejar de lado: junto con los equipos que pueden ser propios o prestados, también tenemos que tomar en cuenta las horas de trabajo que implica esta actividad. Es en este punto cuando se hacen evidentes las relaciones de solidaridad y la práctica grupal en gran parte de estas producciones. Desarrollaré estas relaciones en el próximo capítulo, pero es necesario tomar en cuenta esta circunstancia, porque es la que señala el mismo Beceiro como un argumento para pensar el fin de ciclo. Estos jóvenes con inquietudes compartidas fueron creciendo, tuvieron que tomar trabajos rentados, mantener familias, etc. Gascue también planteó un panorama muy parecido.

Todo este proceso tan complejo que involucró a tantos participantes e implicó numerosos esfuerzos no se realizó para que los filmes fueran vistos como consumo doméstico. Esta es una característica central de la actividad *amateur*/independiente que venimos describiendo. Como planteaba en la primera parte, cuando analizaba las programaciones del circuito cineclubista, es muy notoria la constante presencia de exhibiciones específicas de los títulos que participaban en el circuito de los concursos por parte del cineclubismo. Los filmes se solían exhibir en reiteradas ocasiones en programas colectivos y a veces integrando otros programas como acompañamiento. En la carpeta de recortes que compiló Eugenio Hintz aparecen frecuentes menciones en la prensa local que se hicieron eco de esas proyecciones del “cine *amateur* uruguayo”.<sup>110</sup>

---

<sup>110</sup>Cuaderno de recortes sin catalogar (ANIP). Muchas de estas reseñas y anuncios no



**Fotografía 19.** Reseña en la prensa del premio a Nelson Covián en el primer concurso del CCU. Fuente: Carpeta de recortes de Eugenio Hintz, ANIP.

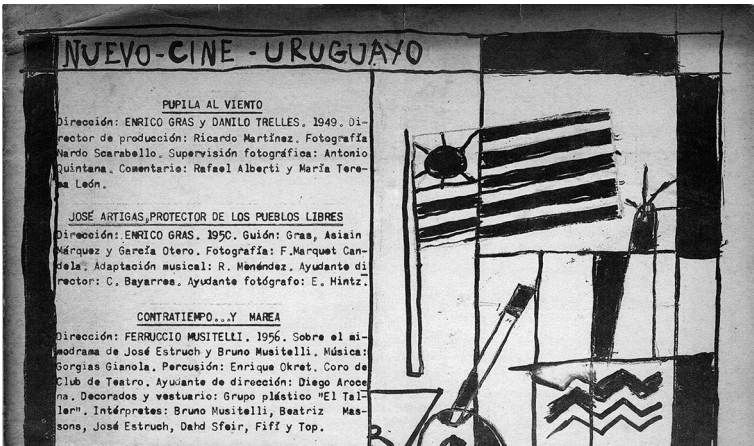
Hacia fines de esta etapa, algunos de estos realizadores recibieron una filmografía específica que los emparentaba con los grandes nombres más canonizados (ver la ficha filmográfica N.º 23 dedicada a Ugo Ulive) u homenajes puntuales como a Enrique Amorim luego de su fallecimiento (CCU, 1960, programación diciembre). Desde inicios del período hubo programas especiales destinados a difundir este cine, como el programa 173 de Cine Club en 1953 destinado al “cine no comercial en el Uruguay”, que se centró en la proyección de *Hay un héroe en la azotea* (Gascue, 1952) y que completó su integración con un segmento de “aficionados” (que estaba compuesto por filmes de Mántaras Rogé

---

tienen consignado medio ni fecha. Ver por ejemplo las páginas 112 y 113 del citado cuaderno.



de Amorim) y otro con producciones realizadas con apoyo estatal en la que se reunían los dos filmes de Gras en el país. Como anticipábamos en el primer capítulo, con el correr de los años, estas proyecciones dejan de reunir aficionados y se nominan como exhibiciones de cine nacional, a veces vinculadas a los concursos o a los talleres de filmación de las entidades. Uno de los momentos de mayor consagración de este movimiento fue el programa 436 del CCU (14/7/1957) con el nombre de Nuevo Cine Uruguayo. Para la ocasión, se reunieron las obras de Gras, Bayarres, Hintz, Musitelli y Beceiro y se incluyó un fragmento del texto que José Carlos Álvarez meses más tarde publicaría con el nombre de *Breve historia del cine uruguayo* con la Cinemateca Uruguaya.<sup>111</sup>



**Fotografía 20.** Programa del CCU de 1957.

<sup>111</sup> Ese texto se escribió para ser presentado como informe de la Cinemateca Uruguaya al Congreso de Historiadores y Especialistas de la Historia del Cine que se realizó en París, en noviembre de 1957 (Lacruz, 2020, p. 14).

Este reconocimiento, que estuvo anclado en los márgenes del cineclubismo local, fue acompañado por la difusión de una “selección” de estas obras en el extranjero. Junto con la programación de cine nacional que acompañó la gira de Cine Arte del Sodre de 1957 a Argentina, me interesa consignar las menciones que aparecen en los testimonios y otras fuentes, con la participación de estas obras en festivales internacionales. Hubo, por ejemplo, intercambios regionales tempranos. Lila Foster comenta la presencia de Eduardo de Arteaga, directivo de Cine Club en el Cine Club Bandeirante en San Pablo (2018, p. 100). Corroborando esa presencia en el programa del CUU del 15 de diciembre de 1950, se comentó ese intercambio y se informó que el filme uruguayo que participó de la muestra de filmes *amateurs* fue *Redención* (Covián, 1949), que había ganado el primer concurso del CCU.

Dentro de las menciones de exhibición en el extranjero se destaca el Festival de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, que tuvo una importante presencia latinoamericana y ha sido estudiado por Aida Vallejo (2020), y el Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary en Checolovaquia.<sup>112</sup> Dentro del conjunto de filmes viajeros, es necesario destacar al filme *Artigas* de Gras (1950), que tuvo una importante repercusión a pesar de su irregular exhibición. Ganó una mención en la

---

<sup>112</sup>Ver por ejemplo la reseña del festival de Karlovy Vary en el número 15 de la revista *Cine Club* (noviembre 1952, pp. 23-24), en la que se destaca la participación de dos obras uruguayas que fueron acompañadas por los productores. Los filmes fueron *Artigas* (Gras, 1950), que recibió un premio, y el largometraje *El ladrón de sueños* (Land, 1949). Otras menciones sobre la presencia de filmes uruguayos en los festivales extranjeros: Acosta y Lara menciona la participación de *Isla de lobos* (1957) en el Festival de Cerdeña, Costa y Scavino la de *La raya amarilla* (Maggi, 1962) en el Festival de Bruselas en 1963 (2009, p. 64), los tempranos filmes de Eduardo Darino participaron en unas primeras jornadas de *animação* en Brasil, según la *Filmografía uruguaya* (1973).

Muestra Internacional del Film Científico y del Documental de Arte de la Bienal de Venecia en 1951 y un premio en el Festival de Karlovy Vary en 1952. Otra forma en la que se intentó alcanzar públicos extranjeros fue con los intentos de intercambio con la Cinemateca Francesa que estudia en detalle Beatriz Tadeo Fuica (2019, p. 35) y por la que se enviaron copias de filmes uruguayos, aunque sin mayor suceso.<sup>113</sup>

Para finalizar, quisiera destacar otro espacio de difusión del cine nacional que es comentado en algunos testimonios: la exhibición colectiva que se realizó en 1963 en el Cine Central de los filmes que formaron parte del concurso de guiones organizado por la Comisión Nacional de Turismo en 1961/62.<sup>114</sup> Este evento, que se presentó con el nombre de Uruguay Maravilloso, fue considerado como un hito dentro de la difusión de cine local. Gascue recuerda que el ciclo se mantuvo durante tres semanas en cartel y que esa permanencia dentro de una sala céntrica en horario comercial se había debido a la importante demanda del público. José Carlos Álvarez (1963, p. 10), en su balance

<sup>113</sup>Hintz envió a la Cinemateca Francesa, en 1953, copias de los filmes *Fede* (Mántaras Rogé, 1952), *Lapsus* (Mántaras Rogé, 1951), *Escrito en el agua* (Amorim, 1950) y *Artigas* (Gras, 1950) (Tadeo Fuica, 2019, p. 35). En un artículo de 1955, Dassori elogió esos filmes diciendo que fueron exhibidos en la Cinemateca Francesa y que fue esa institución la que se quiso quedar con las copias (*Acción*, 12/4/1955, AWDB C3T3).

<sup>114</sup>El programa estaba integrado por los cortos *Pupila al viento* (Gras y Trelles, 1949), *La ciudad en la playa* (Musitelli, 1961), *Punta Ballena* (Bayarres, 1962), *El niño de los lentes verdes* (Hintz y Mántaras Rogé, 1962), *La raya amarilla* (Maggi, con Espalter, 1962) y *Punta del Este, ciudad sin horas* (Gascue, con Carrasco, 1962) (Cinestrenos, disponible en: <http://www.uruguaytotal.com/cgi-bin/estrenos/buscar.cgi>, 25/02/1963). A ese conjunto también debe integrarse *En el balneario* (1962, de Musitelli). Desarrollaré este concurso en el capítulo 4.

sobre el período, habló de esta proyección como el primer encuentro del cine nacional con el gran público; su primer (relativo) triunfo.<sup>115</sup>

### **Algunas características de los filmes *amateurs***

Del conjunto de 336 títulos reunidos para el período estudiado (1948-1963), he logrado identificar copias de 116 obras.<sup>116</sup> Solo conozco acceso a copia digital o magnética de 90 filmes. En el breve listado que publicó el Archivo de Cinemateca Uruguaya en el número 5 de la revista *Tercer Film* (2016, pp. 45-48), aparecen 52 títulos, 26 de los cuales no parecen tener otras versiones más que las cintas originales. Estos números tienen un grado muy alto de incertidumbre, ya que no solo no tenemos acceso a los catálogos de los archivos, sino que, en gran medida, los propios datos en manos de esas entidades tienen un margen de error muy amplio y suele haber desacuerdo entre las bases de datos, las ubicaciones de las latas y los contenidos de esas latas.<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup>Se necesitó el redescubrimiento de lo uruguayo, el principio del fin del colonialismo intelectual, en una liberación apreciada en todos nuestros dominios culturales, en el curso de estos últimos años, para que nuestro cine pudiera encontrar muchos espectadores como los que han llenado la sala que exhibió en Montevideo, Uruguay maravilloso, espectáculo compuesto por todos los films cortos de Turismo. (Álvarez, 1963, p. 10)

Walther Dassori, en *Época*, también le dedicó un extenso artículo donde hizo una reseña del proceso que desembocó en el conjunto de cortos, incluyó las sinopsis y las premias previas de los filmes (recorte sin dato de fecha y página, AWDB C3T5).

<sup>116</sup>La descripción que ofrezco a continuación debe ser tomada como una foto dentro de un proceso muy cambiante. Afortunadamente, todavía estamos encontrando nuevos títulos y se vienen desarrollando nuevas digitalizaciones.

<sup>117</sup>Parte de esta descripción se encuentra en Wschebor, Keldjian y Cirio (2011).

De esos 90 filmes “accesibles”, 39 son filmes del ICUR digitalizados por el Laboratorio de Preservación Audiovisual. Antes de la existencia de este espacio dentro del Archivo General de la Universidad, las copias accesibles de los filmes (en formato digital o en cinta magnética) no solo fueron muy escasas, sino que la mayoría se había realizado a partir de telecines en condiciones bastante irregulares.<sup>118</sup> Gran parte de los títulos de largometrajes también están disponibles en distintas versiones, pero es muy complejo trazar el itinerario que realizaron esas copias. Los filmes relacionados con la producción de la Comisión de Turismo también están accesibles en su mayoría, pero en copias magnéticas y digitales muy comprometidas, estado crítico que, en algunos casos, también llega a las cintas fotoquímicas de las que derivan. Cinemateca Uruguaya también fue la responsable por el acceso a otro grupo de filmes en versiones magnéticas o digitales, iniciativas que, en muchas ocasiones, surgieron a partir de pedidos de terceros que dejaron copias para consultas. Fragmentos de estas obras aparecieron en el filme de compilación sobre la historia del cine uruguayo realizado por Idelfonso Beceiro en 1996. Algunos familiares (de Miguel Castro o Juan José Gascue, por ejemplo) o los propios interesados (Eduardo Darino) también han sido responsables por las copias accesibles de algunas de las obras. Otro conjunto de obras fue digitalizado en el marco del trabajo de la Fundación de Arte Contemporánea coordinado por Ángela López Ruiz.<sup>119</sup> El Grupo de Estudios Audiovisuales,

<sup>118</sup>Este servicio de telecinado, a partir de la década de los 90, lo solía brindar Henrío Martínez con el equipo que había quedado del Tecnocine. Información brindada por Martínez en conversación personal.

<sup>119</sup>Ver el proyecto *Arqueología de la Imagen* (2007) y la muestra *Intersticios*, realizada en el CCE en Montevideo en 2019.

finalmente, ha emprendido una serie de convenios entre partes para identificar, digitalizar y poner en acceso obras sensibles en un proyecto de rescate patrimonial.<sup>120</sup>

Dentro de esta situación peculiar también reconozco que el conjunto de piezas reunidas es significativo y que el análisis en detalle de cada una se hace inabordable en este contexto de presentación general del objeto. Para dar cuenta de este cine, trabajaré, dentro del listado de filmes disponibles, solo con los materiales que participan de alguna manera de esto que he denominado “*amateur* avanzado” y sus derivas hacia la producción de “cineístas independientes”, dejando de lado los títulos del ICUR que ya han sido trabajados por el equipo del LAPA/AGU. Con este criterio, también he dejado de lado los largometrajes que se realizaron en el período y los filmes publicitarios o de corte más institucional, pero sí incluí las obras que surgieron con relación a las iniciativas de la Comisión Nacional de Turismo. De este recorte surgen un listado de 43 obras que nos permitirán pensar el proceso de forma más general. Reconozco que este segmento tal vez no sea el más representativo del conjunto, no solo por el recorte establecido, sino porque, en parte, se integra con las obras más reconocidas, dejando de lado filmes de los que resulta muy complejo obtener alguna otra información. Aun así, me parece que puede ser considerado como una muestra significativa que comparte, en su versión modesta, el carácter de muestra ampliada que presenta Bordwell (1997) para abordar su análisis del cine clásico.

---

<sup>120</sup>Ver el listado de patrimonio fílmico recuperado de la web de GEstA: <https://www.gesta.ei.Udelar.edu.uy/1354-2/>

En este grupo de obras se encuentran muchos títulos que recibieron premiaciones y otros reconocimientos dentro del medio. Casi todas participaron del circuito de festivales y en su mayoría fueron dirigidas por el grupo más asiduo de realizadores. 37 títulos fueron filmados en 16 mm y solo 15 con película color. Es más complejo determinar el registro sonoro en todo el conjunto, pero presumo, por las fichas técnicas del concurso del Sodre, que la mayoría de esas piezas tuvo sonido magnético en su versión original. Es de desatacar en muchos de estos casos la importancia que tuvieron los acompañamientos musicales. Tomando en cuenta las dificultades para poder registrar sonido sincrónico y la apelación a los agregados de bandas magnéticas, resulta muy apropiado el énfasis que le dieron a la banda sonora, para la que contaron, en muchas oportunidades, con músicos muy importantes de la escena local, como Lauro Ayestarán, Coriun Aharonian, Enrique Almada, Jaurés Lamarque Pons o el Jazz Ensemble of Hot Jazz Club de Montevideo, que compusieron obras para estas piezas y trabajaron de forma integrada con los realizadores. En otros casos, se apeló a un repertorio de clásicos ya consagrados, pero de este uso se destaca que, más que un acompañamiento de relleno, solían cumplir un rol muy importante a la hora de generar sentido en el filme.

Temporalmente iniciamos con el filme que Álvarez (1957) señala como inicio del proceso, *Pupila al viento*, de Gras y Trelles de 1949, y concluimos con el último filme importante que filmó Idelfonso Beceiro en 1963, *21 días*, proyecto en que estuvieron involucrados gran parte de los actores que venimos mencionando y que contó con la producción del propio Álvarez, y su contraparte, el *Diario de filmación* que realizó el Taller de Filmaciones de Cine Club a partir del rodaje de *21 días*. Entre estas dos fechas encontramos filmes distribuidos a lo

largo de todo el período, pero con un marcado crecimiento a partir de 1956. Que no haya filmes en el año 1959 forma parte de una cierta arbitrariedad del recorte que dejó de lado la producción del ICUR, pero también del azar en la propia preservación de las piezas. Es pertinente señalar que en ese año se realizó *Un vintén pal judas*, la obra más importante de Ugo Ulive de acuerdo con los textos críticos de la época, que también la reconocían como una de las obras más significativas de todo el período, y que se encuentra perdida (Lacruz, 2020).

Organicé este conjunto a partir de categorías que, como ya señalamos para el caso de la valoración de las programaciones de los cineclubes, siempre tiene una cuota de arbitrariedad. En este caso, resulta complejo distinguirlas por las propias características de la producción del período. Si bien se podrían organizar los filmes en las grandes categorías con las que se convocaba a los concursos —“argumentales”, “documentales” y “experimentales” (los dos primeros presentes al inicio del período y el último reconocido en eventos más tardíos)—, al ver los materiales, surgen las mismas dudas que a los jurados de los concursos cuando volcaban la información en las planillas de evaluación. En este caso, consideré como ficciones obras que también pueden reconocerse como “docuficciones”. También es muy compleja la distinción entre una obra experimental y otra que tiene una modalidad documental más abierta. En este análisis preservé el concepto de experimental para las obras que fueron reconocidas dentro de esas categorías en su momento y que generan un diálogo con otras obras similares que también fueron asumidas dentro de esa etiqueta. Tomé la decisión de no distinguir para este período una categoría específica destinada a los filmes de animación porque el tratamiento otorgado



a las escasas piezas que se inscriben en ese rubro se vincula de forma precisa con los filmes experimentales.

El gran paraguas del cine documental en su conjunto tiene otras complejidades. Este conjunto es, a la vez, el más numeroso y el más disímil, por lo que consideré indispensable para pensar una valoración general proponer una distinción en su interior. Utilicé el concepto de las distintas voces dentro del cine documental que desarrolló Carl Plantinga (2014). Con el concepto de “voz”, Plantinga se refiere a los múltiples puntos de vista (pensados como “focalizaciones”) que puede adoptar un discurso sobre los eventos representados (pp. 139-141). Encuentro la distinción entre voces formales y abiertas —que reconocen cierto grado de autoridad asertiva sobre la representación— y una voz poética que se desentiende de esa pretensión, tan pertinente como ajustada al objetivo de dar cuenta de la heterogeneidad de las propuestas. Esta variedad no se puede encuadrar en categorías precisas que ordenen el corpus. Cada pieza puede reconocer varias voces en su interior. Tomando este recaudo, creo que es una herramienta valiosa. En este caso, estas designaciones que se ubican debajo de la columna “categoría” se han determinado tomando como criterio cuál es la presencia más destacada dentro de la obra.

**Tabla 7.** Filmes, director, año y categoría.

| Filme en el que participó                | Director                         | Año  | Categorías  |
|--|----------------------------------|------|-------------|
| Pupila al viento                         | Gras, Enrico;<br>Trelles, Danilo | 1949 | voz poética |
| Camino de liberación                     | Capozzoli, Omero                 | 1950 | voz formal  |
| Artigas, protector de los pueblos libres | Gras, Enrico                     | 1950 | voz abierta |

| Filme en el que participó              | Director   | Año  | Categorías   |
|--|--|------|--------------|
| La avenida 18 de Julio                 | Castro, Miguel   | 1951 | voz abierta  |
| La avenida 18 de Julio                 | García Millán, Lidia   | 1951 | voz abierta  |
| Un feriado                             | García Millán, Lidia   | 1951 | voz abierta  |
| Hay un héroe en la azotea              | Gascue, Juan José  | 1952 | ficción      |
| Extramuros                             | Farina, Nelson   | 1952 | voz abierta  |
| Fue una vez...                         | Castro, Miguel   | 1953 | ficción      |
| Cariri                                 | Castro, Miguel   | 1953 | voz poética  |
| La sangre humana capta y fija imágenes | Pugliese, Luis   | 1954 | voz formal   |
| Imágenes                               | Castro, Miguel   | 1955 | ficción      |
| Color                                  | García Millán, Lidia   | 1955 | experimental |
| La diligencia                          | Miller, Alberto  | 1956 | experimental |
| El viejecito                           | Mántaras Rogé, Alberto; Hintz, Eugenio                             | 1956 | ficción      |
| El tropero                             | Beceiro, Idelfonso   | 1956 | voz abierta  |
| Oda al mar                             | Mántaras Rogé, Alberto   | 1956 | voz poética  |
| Turismo en Piriápolis                  | Bayarres, Carlos   | 1956 | voz formal   |
| Panorama                               | Capozzoli, Omero; Bouzas, José; Sierra, Fernando; Martínez, Henrio | 1956 | voz abierta  |
| Ritm-zoo                               | García Millán, Lidia   | 1957 | voz poética  |
| Carnaval                               | Gascue, Juan José  | 1957 | voz abierta  |
| José Cúneo, trayectoria de un pintor   | Hintz, Eugenio   | 1957 | voz formal   |
| Isla de lobos                          | Ponce de León, Hugo; Acosta y Lara, Horacio                        | 1957 | voz formal   |

| Filme en el que participó    | Director                                | Año  | Categorías   |
|------------------------------|---|------|--------------|
| Cantegriles                  | Miller, Alberto                         | 1958 | voz abierta  |
| Escritores                   | Amorim, Enrique                         | 1958 | voz abierta  |
| Ensayo                       | Gascue, Juan José                       | 1958 | voz abierta  |
| Buena inversión              | Castro Navarro, Alfredo; Handler, Mario | 1958 | voz abierta  |
| Ra-ta-plan                   | Cristoff, Boris; Beceiro, Idelfonso     | 1958 | experimental |
| Medio Mundo                  | Miller, Alberto                         | 1960 | voz abierta  |
| Puerto                       | Gascue, Juan José                       | 1960 | voz abierta  |
| Trolebus                     | Castro Navarro, Alfredo; Handler, Mario | 1960 | voz poética  |
| Como el Uruguay no hay       | Ulive, Ugo                              | 1960 | voz abierta  |
| Eupalinos                    | Paysée Reyes, Mario                     | 1960 | voz formal   |
| Sombras sin luces            | Darino, Eduardo                         | 1961 | experimental |
| El niño de los lentes verdes | Hintz, Eugenio; Mántaras Rogé, Alberto  | 1961 | ficción      |
| Punta Ballena                | Bayarres, Carlos                        | 1961 | voz formal   |
| La ciudad en la playa        | Musitelli, Ferruccio                    | 1961 | voz abierta  |
| Elíptica                     | Bayarres, Carlos; Ferreira, Horacio     | 1962 | experimental |
| Y en eso llegó el FideL      | Dassori, Walther                        | 1962 | voz abierta  |
| Cocktail de rayas            | Darino, Eduardo                         | 1962 | experimental |
| La raya amarilla             | Maggi, Carlos                           | 1962 | ficción      |
| 21 días: diario de filmación | Taller de Filmación del CCU             | 1963 | voz abierta  |
| 21 días                      | Beceiro, Idelfonso                      | 1963 | ficción      |

La predominancia del corpus no ficcional fue asumida desde temprano, como hemos visto en el texto del epígrafe, en el que Álvarez destaca la presencia documental y en parte experimental. 30 títulos se pueden reconocer como documentales, es decir, como discursos que plantean alguna argumentación sobre el “mundo histórico”, como diría Nichols (1997).<sup>121</sup> Los siete filmes de ficción, de alguna manera, también juegan en los márgenes. Si *Hay un héroe... o El viejecito* se pueden encuadrar más claramente en ficciones que podrían participar de la categoría de Filmes para Niños de los concursos del Sodre, las dos obras de Miguel Castro tienen un carácter más experimental. *Imágenes* es una suerte de fotonovela en la que se cuenta un conflicto amoroso y *Fue una vez* plantea un contraste muy expresivo entre las imágenes desiertas de un estadio de fútbol y una banda sonora que repone toda esa ausencia para recrear la emoción de los recuerdos deportivos. Luego encontramos los dos filmes del Concurso de la Comisión de Turismo: *El niño de los lentes verdes* y *La raya amarilla*. Estas obras, si bien tienen como objeto cierta vocación documental —mostrar las bondades de las costas locales—, están estructuradas como relatos de ficción, con personajes definidos y argumentos complejos en los que se conjuga en importancia la historia narrada con la representación de los espacios seleccionados. Mientras que estos filmes están más cerca de esos márgenes genéricos, *21 días* puede ser visto como una propuesta clara de filme de ficción sin ambigüedades. Esta obra basada en un relato de Enrique Amorim es una de las piezas más ambiciosas del período, con búsquedas formales claras y diálogos con referentes precisos, como el

---

<sup>121</sup>Dejé de lado el análisis de *Montevideo, historia de una ciudad americana* (Nicolliello y Miller, 1956) y de *Diario uruguayo* (Hintz, 1956) porque solo he podido visionar escasos fragmentos en la compilación de Beceiro (1996).

cine neorrealista. Que cierre el período puede leerse también como un fin de ciclo virtuoso en el que estuvieron involucrados muchos de los protagonistas de esta investigación.

El conjunto experimental dentro del listado está integrado por las obras que no generan equívocos, pero a este grupo se le podrían agregar otros títulos que, en algunos casos, fueron incorporados dentro de los ejemplos del cine experimental local.<sup>122</sup> Las obras de Darino, *Elíptica* o *Ra-ta-plan* (una evocación divertida de *Neighbours*, 1952), se asumen como claros ejemplos locales del modelo experimental que Norman McLaren y el NFB estuvo difundiendo de forma prolífica (Pinent, 2017, p. 71). *La Diligencia* y *Color* son piezas en las que priman las experimentaciones formales a partir de recursos audiovisuales, el montaje en el primer caso y la fotografía color en el otro.

Los filmes que reuní bajo la etiqueta de voces poéticas encuentran muchas relaciones con ese cine experimental. *Cariri* es el caso más claro: allí se presenta el inicio de un viaje en tren en el que las imágenes que se registran por la ventanilla a raíz de la velocidad del medio se vuelven casi irreconocibles tendiendo a la abstracción, dando lugar tanto al tránsito entre el Montevideo urbano y el rural como al juego formal en sí mismo. *Trolebus* también utiliza el mismo recurso de los barridos (paneos que siguen el movimiento), en este caso desde el trole, pero aquí el paisaje urbano no termina de desdibujarse del todo. *Ritm-zoo* parte de la consigna del Concurso de Cine Relámpago del CUU para contraponer al fondo sonoro propuesto (*Cerezo rosa*) y generar un efecto cómico con los animales del zoológico. Tanto los filmes de Gras y Trelles como el de Mántaras Rogé pasan a tener un

---

<sup>122</sup>Ver el proyecto Arqueología de la Imagen coordinado por Ángela López.

sentido poético de forma algo literal. *Pupila al viento*, obra referente para el grupo de realizadores en formación, conjuga imágenes de Punta del Este que buscan dar cuenta de la historia del balneario con un texto poético escrito y narrado por Rafael Alberti y María Teresa León. Si las imágenes de este filme logran comunicar con muchos recursos originales algunas de las búsquedas más interesantes que solían tener los documentales que Gras y Luciano Emmer realizaron en Italia, la declamación poética resulta solemne y algo disociada. Mántaras Rogé, en todo caso, no aprendió la lección de esa obra y reiteró la apelación al texto y la voz de otro poeta ilustre, en este caso Pablo Neruda, que declama una de sus odas acompañado de imágenes del mar chileno.

Con relación a las voces del cine documental en su conjunto, se comparten las características con las programaciones del ámbito cineclubista que describí en la primera parte. En este caso, también se corrobora dentro de la centralidad del cine documental la predominancia de las voces más abiertas. De haber incluido las piezas de divulgación científica del ICUR y los noticieros, es claro que la modalidad más expositiva de enunciación hubiera tenido más presencia. Pero, por fuera de los espacios más institucionalizados, en los que primaban otras vocaciones expresivas por fuera de la demanda de la entidad empleadora, el uso de la voz más formal tuvo una participación marginal. De los siete títulos que identifiqué con esa forma, algunos fueron realizados por Hintz y Bayarres, que ya tenían amplia experiencia con esa modalidad por sus trabajos en el ICUR y, en estas propuestas más personales, continuaron replicando la voz expositiva.

Estas continuidades formales nos resaltan las proximidades que existieron entre este corpus y la producción de noticieros.

Como ya justifiqué en el recorte propuesto para este análisis, he dejado de lado esas piezas que no integraron los listados de las filmografías y cuyos contextos de producción y exhibición plantean diferencias insoslayables con el cine aquí considerado. Esta circunstancia no omite el claro perfil informativo que tuvo parte de la producción ni las relaciones más estrechas con el abordaje periodístico de algunos realizadores. Paranaguá ya había advertido esta situación cuando aclaraba que “una verdadera historia del documental solo será posible cuando logre integrar en su ámbito el *mainstream* de la producción institucional, los noticieros” (2003, p. 25). *Isla de lobos*, el filme que tuvo más reconocimiento del tándem Ponce de León y Acosta y Lara, aborda el tema de la cría de lobos marinos para la extracción de la piel. Este material, que admitía múltiples miradas, terminó siendo un ejemplo prolijo de todas las convenciones del cine expositivo. Es interesante pensar este filme con relación a *Eupalinos*, ópera prima de Payssé dedicada a pensar las técnicas constructivas y el oficio del arquitecto, que, si bien utiliza también todas estas convenciones, las interviene con el uso de otras voces más abiertas generando una propuesta que denota otras intenciones. La obra de Pugliese, en realidad, se vincula de forma más directa con los filmes documentales de los 40.

El grupo más numeroso de títulos vinculados a la práctica *amateur/independiente* no solo se puede encuadrar en el cine documental, sino que corresponde y genera diálogos con los filmes documentales que participaron en forma asidua de las programaciones locales. Considero que esta práctica documental tiene una importancia muy destacada para el período y que esa presencia notoria se extiende para la región, tal como propone Paulo Emilio Paranaguá (2003) a partir de la centralidad documental en los años 50. El análisis de los distin-

tos casos locales que han abordado de forma seria una investigación a partir de fuentes primarias viene a contrarrestar algunas ideas previas establecidas en la bibliografía académica internacional sobre Latinoamérica. Un ejemplo de estos equívocos puede ser la apreciación de Michael Chanan citada por Wood (2018), que opinaba que “el documental latinoamericano se limitó, con pocas excepciones, a ejemplos menores de subgéneros convencionales como el diario de viaje o el documental científico” (p. 24, traducción propia). Wood plantea que esta lectura sesgada del proceso se debe a que parten de la base de la ausencia de una alianza público-privado que diera lugar a los modelos más griersonianos, que eran vistos como los modelos hegemónicos, pero que se equivocan en el diagnóstico porque dejan de lado toda la producción en 16 mm que generó un importante movimiento de producción y distribución de cine documental.

Encuentro muchas similitudes con el caso montevideano, en los que las formas del cine documental se distinguen del *travelogue* y el documental científico para dar lugar a las distintas formas del cine útil que ya hemos mencionado y que también se alejan de los formatos más expositivos. En los filmes documentales analizados se dejan de lado las figuras de los narradores y cobra protagonismo la observación y el registro del mundo histórico, en donde en parte destaca la representación frente al referente. En algunos casos, se remiten a formas clásicas dentro de los cines de vanguardia, como las sinfonías urbanas, que organizan obras como *Panorama*, que registra un día montevideano, desde el Cerro hasta las playas de Carrasco con la novedad del uso de un formato panorámico a la altura del realizador *amateur* (un lente anamórfico para utilizar con cámaras 16 mm). *La ciudad en la playa* también puede ser vista como una hermosa sinfonía que nos



presenta la playa urbana de Pocitos y sus habitantes veraniegos desde el amanecer hasta el ocaso.

Son varios los cortos que estructuran el relato en el recorrido de un día. Más que paisajes, suelen ser las actividades cotidianas las que desfilan por la pantalla, ya sea para mostrar las rutinas diarias que se llevan a cabo en el Teatro Solís (*Ensayo*), la vida portuaria (*Puerto*) o los preparativos barriales para el desfile de carnaval (*Carnaval*). Estos filmes de Gascue, que proponen constantes interludios de ficción y la inclusión de personajes que organizan la trama, no se desentienen del objetivo central, que es representar el objeto con ambiciones institucionales (desarrolló estas propuestas siguiendo los llamados de concursos específicos). Esta estructura que describe momentos dispersos y que en parte se desentiende de generar narrativas causales o lógicas probatorias se encuentra también en los títulos que abordan la representación de los rancheríos urbanos y rurales y a sus pobladores. *Un feriado*, de Lidia García, hace propia la consigna del concurso y sitúa el día de descanso en un Montevideo rural, donde lo que más llama la atención no es el registro de los contextos humildes, sino su foco en la infancia. El dejo observacional está presente en *Cantegriles*, a la que ya me he referido anteriormente, en *Extramuros*, más allá del uso de la figura del niño que organiza el recorrido, y también en *El tropero*, en la que se muestran fragmentos de vida cotidiana de un peón rural. En otras ocasiones, el puro registro centra la propuesta sin necesidad de encontrar más justificativos que la vocación por capturar los momentos, ya sea en las primeras experiencias de cine relámpago en la avenida 18 de Julio que salieron a filmar Lidia García o Miguel Castro o el registro de personalidades ilustres que captó la cámara *amateur* de Enrique Amorim. Si bien hay una cierta vocación metarreferencial,

21 días: diario de filmación cumple con un programa de registro de la filmación del corto de Beceiro, dando cuenta de la trascendencia que le otorgaban los compañeros cineclubistas a esa iniciativa.

Finalizando esta descripción, nos quedan dos filmes que, si bien están presentes en este período, pueden integrarse a los filmes que asociamos a la década del 60. Tanto *Como el Uruguay no hay* como *Y en eso llegó el FideL*, son filmes pensados para intervenir en el campo de la política, ya sea para denunciar de forma explícita, en el caso del filme de Ulive, o para promover un frente político en el corto de Dassori. Las dos piezas acuden a muchos recursos que las vinculan con otras formas de renovación formal, como la apelación al humor, el *collage* y otras prácticas de intervención que utilizan recursos que serán muy citados en el cine latinoamericano y anticipan un proceso que ya estudió en detalle Cecilia Lacruz (2015 y 2016).

Analizando la tabla en su conjunto, llama la atención que esta variedad de voces o categorías se reparten de forma homogénea durante el todo el período. No aparecen recorridos que nos lleven hacia una modernidad cinematográfica en el fin de ciclo. Considero que esta circunstancia no habla de una particularidad local y que hay allí un diálogo con estilos y recursos que estaban presentes en el circuito de pantallas alternativas que desarrollé en esta investigación. Lo que sí se destaca de esta escena local fue el perfil independiente que tuvo esta práctica y que, a riesgo de generar una lectura teleológica, parece estar anticipado como programa en los textos de Álvarez citados (1957), pero también en estas frases que escribía en las reseñas críticas de las dos ficciones nacionales estrenadas en el año 1949 (*Detective a contramano* y *El ladrón de sueños*). Cuestionando estas obras y reivindicando el camino iniciado por el concurso de Cine Club, Álvarez dice:

Y mientras tanto, no creo que sea muy deseable exportar al extranjero estos ejemplares de la producción cinematográfica nacional; limitémonos a una industria de entre casa; el tiempo y el trabajo han de traer la calidad necesaria para que algunos filmes merezcan salir fronteras afuera. Los apurados o engañados verán si no que es ridículo, actualmente, pretender competir en el mercado internacional, y que una industria (no digamos un arte) capaz de hacerlo no se crea en un día, y menos en un país cuyo número de habitantes no permite la financiación de obras materialmente ambiciosas. (1949, p. 12)

Estas frases con vocación programática parecen, en parte, haberse cumplido luego de esa década larga. El propio Álvarez va a participar como productor de *21 días*. Este filme, junto con las obras para la Comisión de Turismo, parece haber dado cuenta de todo ese proceso de aprendizaje. Sin embargo, ya comentamos que esto que parece un apogeo es más bien un canto de cisne. Para entender por qué esta propuesta de cine independiente de “entrecasa” no prosperó hasta institucionalizarse como una forma más profesional de producción audiovisual que pudiera hacerse cargo de las expectativas de muchos de estos realizadores de dar un salto al largometraje y pases en salas comerciales, es necesario pensar este cine desde el punto de vista de la práctica productiva. En el próximo capítulo desarrollaré las particularidades de la producción de cine local en los 50, pensando las fuerzas productivas que pusieron en funcionamiento este cine, pero que también explican su freno.

## | CAPÍTULO 3 |

### Prácticas productivas y apropiación de los dispositivos

P.: Y cuáles son las dificultades principales que Ud. encuentra. Por ejemplo, las económicas, ¿cómo las resolvían?

R.: En aquel tiempo las resolvíamos personalmente, cada uno adquiría sus elementos y se hacía como se podía. [...] Además teníamos a los críticos de cine, que con nosotros eran de lo más rígidos, no tenían compasión con nosotros, nos catalogaban como obligatorio tener que hacer cine de buen nivel. La crítica no se compadecía de nosotros, cuando había una crítica era: estos son malos o son pésimos o no resulta. No había una amnistía, por las maneras de hacer las cosas; porque vuelvo a repetir, lo hacíamos con “herramientas de madera”. (Entrevista a Juan José Gascue, 22/1/1991)

Juan José Gascue rememora su práctica como realizador con claros tintes sombríos. En su entrevista están presentes los lamentos más que la nostalgia. Es el recuerdo de un pasado que no terminó de concretarse y sus palabras les dedican frases dolidas y agridulces a muchos de los actores involucrados. Pero junto con ese cuestionamiento resalto dos ideas que van a ser compartidas por la mayoría de los entrevistados. La primera es la referencia a las “herramientas de madera” para dar cuenta de las carencias en todo lo vinculado a los equipamientos y acceso a la tecnología de base. Junto con ese señalamiento, me resulta pertinente destacar cómo, a pesar de que indica que las resoluciones

eran personales, habla en tercera persona, haciendo constante alusión a un nosotros que compartía las mismas condiciones de producción y que participaba de un movimiento que se reconocía como tal.

Este testimonio que fue compartido con otras voces me sirve para plantear una característica notoria de este proceso y que me va a ayudar a encuadrarlo. En todo momento quedaba claro que no se trataba de una reunión de voces aisladas, sino que todas las producciones, todos los actores involucrados, estaban formando parte de un colectivo; no solo se sentían parte de un grupo mayor, sino que actuaban, en parte, como grupo. Es por esto por lo que vuelve a ser pertinente la apelación a Raymond Williams (2000, pp. 137-139) a la que hice referencia cuando caractericé al movimiento cineclubista. En este caso, este grupo de realizadores se comporta como una *formación cultural* considerada como un movimiento efectivo que plantea una relación variable y compleja con las instituciones formales. Siguiendo el mismo análisis, creo que el posicionamiento del grupo terminó de darle entidad a la construcción de una *tradición selectiva* que operó, en este caso, como un recorte y descarte de un pasado oprobioso del cine y desde allí generó una *predispuesta continuidad* con cierta idea de cinefilia erudita, la cultura cinematográfica y “el auténtico destino del cine” para fundar así las bases de una práctica que se desentendiera del lastre de los modelos fracasados y diera espacio a un nuevo cine que no solo fuera posible, sino también aceptable.

Al analizar esta situación, también estoy utilizando como modelo para pensar el problema a la investigación de Paola Margulis sobre el movimiento de realizadores del cine documental argentino en la transición democrática. En su trabajo concluye que...

[...] antes que destacarse la figura de agentes individuales —con un nombre y una legitimidad ya adquiridas— las principales iniciativas y acciones tenderán a ser impulsadas por agentes colectivos: agrupaciones de productores culturales entendidas como *formaciones* (Williams 1982, pág. 33). En la etapa analizada, la emergencia de grupos, colectivos y cooperativas orientadas hacia el documental, establecen marcas transitorias —puesto que se trata de relaciones informales, en algunos casos de duración breve (como resulta habitual en las *formaciones*, por otra parte)— en el marco de un proceso de cambio orientado hacia la institucionalización y especialización de la práctica documental. (2014, p. 227)

La idea de las *formaciones* como modelo para pensar participaciones colectivas más inorgánicas también fue utilizado en investigaciones más cercanas a nuestro objeto: los grupos que participaban de la actividad audiovisual en el Uruguay de la década de los 60. La investigadora Cecilia Lacruz reconoce la pertinencia del concepto de *formación cultural* para pensar a los colectivos que se organizaron con relación al Grupo Experimental de Cine de la Facultad de Arquitectura, al Taller de Fotografía y Cinematografía de la Escuela de Bellas Artes y al Cine Club de la Facultad de Química (2020, p. 229), pero también para el análisis del Departamento de Cine de *Marcha* (p. 281). Estos espacios que cruzan el cine, la experimentación y la política también la ayudan a entender los vínculos entre estas prácticas, la cultura material y el uso de los dispositivos. Allí, Lacruz se apoya en Beatriz Sarlo para pensar los “entusiasmos técnicos” (p. 241) y plantea una referencia muy productiva para nuestro trabajo a la obra de Richard Sennet sobre la práctica artesanal que nos va a ayudar a pensar las características de los itinerarios particulares de la formación que aquí analizo.

En los siguientes apartados, intentaré describir esa práctica colectiva que también estableció marcas transitorias y que desde diversas trayectorias buscó profesionalizarse, generó relaciones de solidaridad y mantuvo vínculos particulares con los medios de producción.

### **Las trayectorias diversas: entre el perfil técnico y el *amateur* avanzado**

En el capítulo anterior hice referencia a los distintos perfiles que fue posible encontrar en el grupo de realizadores más asiduos. De esa primera descripción queda claro que, entre los modelos más ligados a los oficios técnicos vinculados con las prácticas institucionalizadas o los intentos de profesionalización y las figuras más ligadas a los intentos de realización de un cine independientes de características expresivas y que siguiera la vocación cinéfila, encontramos muchos matices y perfiles múltiples. Si bien en las entrevistas aparece en varias ocasiones una identificación más clara en alguna de estas dos orillas, en una mirada más cercana a las prácticas precisas se desdibujan las distinciones entre *artistas* y *artesanos*. En este punto, tomo una idea Richard Sennet que desarrolla a lo largo de todo su libro *El artesano*:

La historia ha trazado falsas líneas divisorias entre práctica y teoría, técnica y expresión, artesano y artista, productor y usuario; la sociedad moderna padece esta herencia histórica. Pero el pasado de la artesanía y los artesanos también sugiere maneras de utilizar herramientas, organizar movimientos corporales y reflexionar acerca de los materiales, que siguen siendo propuestas alternativas viables acerca de cómo conducir la vida con habilidad. (2009, p. 15)

Los itinerarios locales remiten a ese terreno común entre la práctica y la teoría. No estoy planteando en este punto que no haya perfiles claramente más dedicados a los oficios técnicos del audiovisual, sino que el abordaje que tuvieron estas personas en relación con esos oficios también implicaba constantes interrogaciones y reflexiones sobre el uso expresivo de los dispositivos. Desarrollaré en los siguientes apartados los vínculos precisos que se establecen con los equipos que podían encontrarse en el medio local, pero considero necesario hacer en este apartado una descripción de este conjunto híbrido para luego desarrollar algunos relatos biográficos de forma más detallada.

Al entrar en la descripción de las actividades y producciones del grupo que he presentado podemos reconocer la presencia de un núcleo dinámico que asume una disposición hacia el conocimiento y la práctica técnica y la tecnología. Ese *entusiasmo* no solo configura parte de la propia identidad de los cineastas del período, sino que encuentro una misma predisposición hacia la técnica en otras prácticas que vinculamos con el ámbito cineclubista, como ejercicios habituales dentro de este grupo de actores bastante integrados. No solo emprendieron un conocimiento directo de los aparatos necesarios para el rodaje y la posproducción: estos jóvenes también supieron utilizar distintos métodos de impresión para sus publicaciones y llegaron a ser expertos conocedores de los equipos de proyección.<sup>123</sup>

---

<sup>123</sup>Hintz (1998) desarrolla extensos párrafos a todas las tareas desarrolladas en relación con las publicaciones (pp. 19, 31-41) que comenzaron a hacerse con un mimeógrafo y terminaron con la compra de una imprenta *offset* (*Cuadernos de Cine*, N.º 9), y Costa y Scavino (2009, pp. 39-46) hacen lo mismo con la descripción de los equipos de proyección y las pericias técnicas que lograron desarrollar parte de los directivos para poder concretar las complejas proyecciones con materiales fílmicos diversos y llenos de problemas. Según relatan, la práctica habitual de cubrir ese rol con esos “proyectoristas



Dentro del conjunto de nombres que establecí en el capítulo anterior encuentro algunas figuras que tuvieron una presencia muy destacada en todo el período y que, de hecho, lo anteceden, participando del costado más profesional de la práctica audiovisual, desempeñándose principalmente como camarógrafos en los filmes que conforman la base de este estudio.<sup>124</sup> Francisco Tastás Moreno, Ferruccio Musitelli y Daniel Spósito Pereyra<sup>125</sup> son las tres presencias con más menciones en estos roles, aunque sus itinerarios personales muestran perfiles más complejos, así como disímiles sus relaciones con el grupo ampliado de realizadores que estamos caracterizando.

Tastás Moreno es uno de los integrantes de mayor edad del grupo; referente y maestro para las nuevas generaciones, su actividad marcó una continuidad con las producciones de fines de los años 30 como *Radio Candelario* (Abella, 1939) y con figuras históricas del cine nacional como Henri Maurice. En la entrevista del 91, marca el temprano interés por la fotografía, actividad a la que va a terminar dedicándose con exclusividad al final de su carrera. Figura versátil, desde los inicios se desempeñó en varios oficios, trabajando tanto con el registro de sonido como en las tareas de laboratorio y de montaje. Con un marcado interés por los aspectos técnicos del cine y la fotografía y una carrera trunca en ingeniería que le permitió combinar saberes, la actividad

---

*amateurs*” que tenían problemas constantes con la Intendencia quedó saldada cuando Scavino sacó su carnet de proyectorista.

<sup>124</sup>Considero que en el medio local no corresponde hacer distinciones entre los roles de dirección de fotografía y cámara, entendiendo que todas las actividades ligadas a la iluminación y el manejo del equipo fotográfico solían estar en manos de una sola persona.

<sup>125</sup>Cuando le preguntaron a Tastás en la entrevista por los vínculos que mantuvo en Montevideo, contestó que solo se veía con Musitelli, Spósito Pereyra y Pepe Roca, de Orión.

de Tastás Moreno se mostró plural, ya que generó también colaboraciones con las nuevas generaciones, como vemos con su participación en algunos títulos de Ulive (*Un vintén...* y *Como el Uruguay no hay*) y en filmes que recorrieron el circuito de los concursos nacionales (*Sonrían por favor*, 1960).

Del itinerario de Ferruccio Musitelli me interesa destacar cierto perfil compartido con Tastás Moreno a pesar de la diferencia generacional. Él también se mostró como un sólido profesional que en este caso sí se especializó en el oficio de la fotografía cinematográfica. Sin embargo, el ejercicio de esa práctica precisa se conjugó durante todo el proceso con una intervención importante en los concursos de cine, tanto asistiendo en los roles más técnicos en los filmes de terceros como en la dirección de cortometrajes que se integraron plenamente dentro del campo *amateur* que describimos en el capítulo anterior.

Distinta fue la participación de Daniel Spósito Pereyra, que se desempeñó en los títulos de largometrajes y en algunos cortometrajes más institucionales que no participaron del circuito de los concursos. Fue el director de *Urano viaja a la tierra* (1950), uno de los pocos filmes que tuvo estreno en salas comerciales y que recibió comentarios muy desfavorables en la crítica. Hay muy poca información sobre su persona, pero en la revista *Cine Radio Actualidad* aparece una nota que le hicieron en 1944 a su regreso al país luego de haber vivido doce años en Argentina (N.º 425, 1/9/1944, s/p). Allí nos enteramos de su interés temprano por la actuación y que se formó en los oficios del cine trabajando dentro de la industria argentina en las actividades más diversas. Fue en Uruguay donde se especializó en la fotografía. La base de datos CineData también consigna que a su llegada colaboró con las producciones de OCA en los filmes de Evans y Hintz.



**Fotografía 21.** “Fucho” Musitelli en el rodaje de *La raya amarilla*, junto con Miguel Castro. Fuente: Familia Musitelli.

A este grupo se le podría sumar la breve participación en nuestro país del fotógrafo Félix Marquet Candela entre 1950 y 1952. No he encontrado otra información sobre la estadía local de este español que cuenta con varios títulos vinculados a la guerra civil (IMDB), pero es posible que haya llegado a instancias de Enrico Gras para la filmación



**Fotografía 22.** La cámara Bolex de Fucho. Fuente: Familia Musitelli.

Dentro del conjunto de los “*amateurs* avanzados” también encontramos algunos sesgos en las participaciones que muestran intereses y perfiles diversos. Hay un grupo claro que, si bien puede asumir múltiples roles y figurar en los créditos de dirección, se especializó en la fotografía cinematográfica. Los miembros más prolíficos fueron Alfredo Castro Navarro, Horacio Acosta y Lara, Américo Pini, Hilario Pláz, Mario Raimondo y Adolfo Armelino. Todos ellos tienen perfiles diversos: Armelino compartió formación autodidacta con Tastás Moreno y luego trabajó un período para el ICUR; Acosta y Lara, que estaba estudiando la carrera de Ingeniería, solo participó de filmes *amateurs* con Ponce de León; Pini había trabajado en los estudios Veracruz en San Pablo (Raimondo, 2010, p. 99); Pláz y Raimondo participaron del final

del período. Luego encontramos a otros nombres con escasas presencias, pero vínculos cercanos con algunos importantes realizadores, como Huelmo de Anaya y Rubén Legum, que colaboraron con Gascue, o Daniel Press, con Ulive.

A diferencia del oficio del “fotógrafo”, los otros roles relacionados con la producción audiovisual quedan más desdibujados, situación que se explica tanto por el carácter *amateur* de esta producción como por las particulares dificultades que tuvo el uso del sonido en relación con la tecnología disponible y los problemas relacionados al sonido magnético. Estos son algunos de los nombres que aparecen mencionados como encargados del sonido en los filmes trabajados: Henrio Martínez, Borde Pablo, Narciso Tiboni, Pablo Handler y Quirno Melian Viñas (que solo aparece en los filmes de Ponce de León). El otro rol específico en el que participaron los mismos nombres es el de la composición de la música, actividad en la que intervinieron algunos de los músicos nacionales más reconocidos, como mencioné anteriormente.

Volviendo al inicio del planteo, encuentro que es muy complejo y poco pertinente determinar categorías cerradas para entender las participaciones de estas personas dentro del campo del cine durante el período. Para pensar la complejidad con la que era asumida la actividad audiovisual para este grupo, me parece interesante ver los términos en los que Alberto Miller presenta otro par en disputa que está presente en este debate, el de *amateur* vs. profesional.

Y empecé a filmar en serio, con eso no me refiero a ganar plata, no lo digo en sentido profesional. Ninguna película me rindió económicamente. La gente me pregunta: —¿Hiciste plata? —No. ¿Las hice para hacer plata? No, las hice porque tenía la satisfacción de

filmar lo que quería, pero no para hacer dinero. No sé por qué me caen por no hacer dinero, como si fuera un pecado o una frustración no hacerlo. [...] Un profesional, es profesional si hace bien las cosas, aunque no gane dinero. Y uno si gana dinero, si hace las cosas mal, no es profesional. (Entrevista del 22/2/1991)

Miller estaba hablando del tema con preocupaciones, reclamos y recuerdos alejados del momento en el que realizó sus filmes. Considero que él sí buscó hacer del cine un medio de vida, de hecho, luego va a conseguir un empleo afín a sus intereses en el Estado. Me interesa ver, sin embargo, la distinción que todo el tiempo plantea sobre la seriedad con la que fue ejercida su vocación por la realización. Miller encuentra en ese punto que el elemento que define la profesionalidad se basa en el sentido con el que se practica el oficio, el para qué. Con esta mirada, el par *amateur*/profesional no se diferencia por la remuneración obtenida, sino por la seriedad, que en este caso creo que se relaciona con el compromiso con una práctica expresiva que se aleja tanto del ocio diletante como de la actividad *mercenaria* de los que filman cualquier cosa por encargo.<sup>126</sup> Aquí, Miller continúa la línea con la que defiende este cine dentro del ámbito cineclubista y que leímos en los primeros números de la revista *Cine Club*, por ejemplo, pero que también mantiene líneas de diálogo con las características que Malte Hagener (2007) describe para las primeras vanguardias.

Como conclusión general, destaco el costado artesanal que tuvo esta práctica, que implicó un conocimiento cercano de los disposi-

---

<sup>126</sup>El término *mercenario* que utiliza Miller en la entrevista y que luego veremos que está aplicado a figuras como la de Darino no está transcripto en los documentos que están en el CDC de la Cinemateca.

tivos que demandó pericias manuales y una reflexión crítica sobre los procedimientos, a la par de un involucramiento con el proyecto de forma general, con las concepciones formales y los aspectos más creativos. No se me ocurre evocación más pertinente del costado material/artesanal que la figura del propio Miller empalmando con sus manos los miles de fragmentos de pocos fotogramas con las que simuló el movimiento de las patas del caballo en *La diligencia* (1956). Otros ejemplos dentro del núcleo dinámico que dan cuenta de estos perfiles múltiples y que encuentro especialmente adecuados fueron los casos de Eugenio Hintz, Miguel Castro y Walther Dassori que trabajaré más adelante. Finalizo resaltando que en casi todos los itinerarios analizados estuvo presente una relación próxima con la propia materialidad de la práctica audiovisual, el ejercicio del cine como manipulación de los elementos. Esta relación con la cultura material tuvo más presencia en las entrevistas que el arraigo en la formación cinéfila. Me parece interesante dejar planteada la importancia del vínculo con la cultura material, como muestra de la convivencia de las disposiciones *técnicas* y *artísticas* en este proceso.

A partir de la lectura de algunas frases recurrentes que aparecen en las entrevistas a los realizadores del 90/91 y algunos otros testimonios recogidos, encuentro necesario pensar las particulares relaciones que se establecieron entre estos actores. En muchas ocasiones se hacen presentes los nombres de los otros miembros del grupo, se construye un relato colectivo en el que se pueden ir viendo los hilos de las coloraciones y las experiencias compartidas. No solo encontramos una apelación constante a la tercera persona para hablar del proceso, como vimos en el epígrafe de Gascue, sino que aparecen los vínculos amistosos como elemento constitutivo de esta práctica colectiva.

Horacio Acosta y Lara explicaba su iniciación en el cine por la relación con su cuñado, Hugo Ponce de León. Ellos dos junto con Quirno Melian Viñas formaron una asociación para la producción apoyada en ese encuentro amistoso. Alberto Miller parece más distante y, al menos en los relatos, dejó expuestas ciertas fracturas y conflictos no saldados con otros miembros del grupo. Llega a decir en la entrevista del 22/2/1991: “Estoy contento porque hice cine sin el apoyo de nadie, porque con el apoyo de los demás es fácil”. Sin embargo, no deja de mencionar a Nelson Nicolliello como un referente cercano y a lo largo de su relato (y en las fichas técnicas de sus filmes) queda claro que hizo uso de las mismas colaboraciones cotidianas que el resto y que en esa frase se está refiriendo a que no recibió el apoyo de la Comisión de Turismo.

Eugenio Hintz inició su actividad en el cine con su grupo de amigos liceales con los que conformó OCA y luego fue claro el tándem amistoso creativo que armaron con Alberto Mántaras Rogé. El propio Mántaras Rogé menciona la importancia del grupo de amigos como el marco en el que se organizan los proyectos de realización con los que complementaba su trabajo como arquitecto. Omero Capozzoli comenzó a interesarse por el cine a partir de su vínculo amistoso con José Bouzas. A ese grupo también se integró Henrio Martínez, que aportó el acceso a los recursos técnicos de la CUFÉ (el padre era el director).

Juan José Gascue destacaba la idea del grupo de amigos haciendo cine:

Mi vinculación con el cine fue un poco accidental; de un grupo de amigos que nos reuníamos y un día pensamos en poder hacer cine, que era una de las cosas que nos faltaba hacer; con una cámara 16mm nos pusimos a hacer cine. (Entrevista del 22/1/1991)



Idelfonso Beceiro es todavía más explícito en ese vínculo amistoso y solidario que se hace eco de la formación horizontal, pero también de la importancia de la creación colectiva:

Hacíamos un cine verdaderamente autodidacta, inventando, creando, pensando lo que íbamos a hacer. Y de ahí salió lo que salió. Ahora casualmente, voy a ver algunas de esas películas, pues se están pasando a Videotape para conservarlas y probablemente me horrorice de que lo hacía. Pero en el momento, fue en una etapa muy linda, muy creativa; nos queríamos mucho entre todos y nos pasábamos los datos. Nos veíamos las películas, nos criticábamos; eso nos permitió una formación sin profesores, éramos unos profesores de los otros. (Entrevista del 28/11/1990)

Este afán de colaboración o “comezón por el intercambio” fue analizado por Lacruz (2016 y 2020) para pensar el proceso llevado a cabo por el Departamento de Cine de *Marcha* y la Cinemateca del Tercer Mundo. En ese ámbito en el que se socializaban tanto los saberes como los medios, resultaba indispensable contar con la fuerza de formas de asociación más flexibles: “A esta fuerza Sennett la llama ‘la fuerza de las colaboraciones informales’ y su rol se vuelve clave cuando las organizaciones fallan o se producen momentos de crisis” (Lacruz, 2020, p. 20).

En el caso que aquí estudio, estamos en presencia de un momento de formación, más que de crisis, y las colaboraciones informales que dieron lugar a esta práctica colectiva tuvo características diferentes a las que Lacruz encuentra en la siguiente década. Esos grupos luego se van a terminar formalizando alrededor de una identidad política y con diversas propuestas de intervención crítica en el proceso de crisis que se estaba viviendo. En estos primeros años, en cambio, muchos proyec-

tos armados a partir de los vínculos familiares-afectivos-solidarios van a derivar en la creación de asociaciones que se propusieron generar un camino hacia una práctica más profesional —casas productoras de cine, proyectos de estudios y laboratorios—. En otros casos, esas relaciones buscaron consolidar sus lugares dentro de entidades públicas como el ICUR. En todos esos ejemplos, las colaboraciones se desplegaron dentro de diversos caminos que buscaron abrir las posibilidades de una institucionalización de esas prácticas, siguiendo las líneas que describí en el capítulo 1 de esta segunda parte, cuando planteé la comparación con las derivas de las vanguardias norteamericanas.

Otra de las características que distingue el proceso de los 50 es que, si bien en los relatos se habla de forma recurrente de una formación autodidacta compartida en donde no había maestros, esos mismos testimonios, así como el listado de integrantes en las fichas de los filmes, nos presentan un panorama que muestra algunas asimetrías. Ya sea por el acceso a los medios técnicos o a un recorrido con prácticas más profesionales, encontramos algunas figuras que offician como los portadores de los saberes expertos. Alfredo Castro Navarro, por ejemplo, no solo fue reconocido por otros miembros del grupo como una figura referente, sino que colaboró en las producciones de terceros haciendo la fotografía. Como vimos en el capítulo anterior, los vínculos entre la formación autodidacta y las figuras de los maestros no está exenta de tensiones.

La particularidad más notoria que presentan estos casos de práctica compartida en el período se debe al marco en el que estamos pensando todo este proceso: estamos ante la presencia de actividades de un club. Esta actividad grupal se acercaba a las experiencias que podemos encontrar reseñadas en la revista del Cine Club Argentino (Amieva, 2020). No podemos olvidar que estamos ante un grupo de

realizadores que caracterizamos en el capítulo 1 de esta parte como “*amateurs* avanzados” y, en parte, responden a las mismas características que tuvo esta producción en lugares diversos. Charles Tepperman describe el panorama de Estados Unidos en la década del 30 y explica el origen de los vínculos que generaron los clubes *amateurs* locales en los arraigos territoriales por los lazos generacionales o el reconocimiento en grupos étnicos (2015, pp. 65-73). Como hemos visto en el caso uruguayo, se conjugó el club de realizadores con el cineclub como espacio de exhibición de cine, pero no podemos dejar de lado este doble rol que cumplieron las entidades cineclubistas locales. Si bien marcamos que en las entrevistas no se destacó el interés por la formación cinéfila, no podemos obviar que todo este movimiento giró en relación con los concursos y circuitos de exhibición que surgieron de ese ámbito cineclubista.

La última característica que me interesa resaltar es en parte de Perogrullo, pero no por eso menos notoria. De toda esta camaradería surge un indiscutible sesgo de género. Si bien estamos lejos de un movimiento desarrollado para el ocio de fin de semana de los varones de la “alta sociedad” para escapar del entorno doméstico, no puedo evitar reconocer aquí un *habitus* de varones jóvenes que tienen cubiertas ciertas necesidades básicas y que, con algunas diferencias, comparan un microclima local, y que producen desde y para ese microclima. Cuando desarrollemos el fin de este ciclo, este elemento va a tener un peso inevitable para entender el proceso.

### **Las búsquedas tempranas de profesionalización**

En este apartado voy a profundizar una idea que ya presenté en el primer capítulo de esta parte al analizar las derivas finales de este

movimiento *amateur* y las relaciones que se podían establecer con la segunda vanguardia del cine norteamericano en los 50 y 60, y sus búsquedas de integración a espacios más institucionales que generaran empleos estables como medios de vida (Horak, 2007). Los realizadores uruguayos que surgieron en relación con el movimiento cineclubista y que terminaron considerándose como los representantes locales de un cine independiente tuvieron expectativas similares y muchos de los itinerarios personales fueron una muestra de las opciones posibles que encontraron durante esta etapa.

Durante la década del 50, se hizo más compleja y dispersa la oferta de espacios para la inserción laboral dentro del sector audiovisual. Walther Dassori publicó una nota en el diario *El Popular* en marzo de 1962 donde realizaba un balance titulado “El estado actual de la cinematografía en Uruguay”. Allí describe y cuestiona todas las oficinas públicas que intervienen de forma ineficiente:

El resto del panorama oficial acentúa esta atomización del apoyo del Estado al cine y, prácticamente, en cada oficina del Estado donde es posible que exista un funcionario con la idea de que el cine es importante, acábase fundando una sección de foto o cine que a veces, exclusivamente se basa en la adquisición directa o por licitación de un implemento —cámara, ampliadora— y no va mucho más lejos. Puede citarse así, la División Fotocinematográfica de la Marina, la Sección Foto y Cine dependiente de la Oficina de Prensa y Propaganda del Concejo Departamental de Montevideo, la Sección Cine de la Facultad de Odontología, etc. (AWDB C3U2)

Esos espacios reseñados se sumaban a la actividad de la División Fotocinematográfica del Ministerio de Instrucción Pública y Previsión

Social y a la sección Foto y Cine de la Universidad del Trabajo. Esta compleja red de empleos públicos parece no haber tenido casi incidencia en el movimiento de realizadores *amateurs* que no encontraron en esos ámbitos oficiales un lugar de inserción laboral salvo escasas excepciones. Por ejemplo, Henrio Martínez trabajó en su juventud en la División Foto Cine,<sup>127</sup> y Mario Raimondo y Adolfo Armelino en la División Fotocinematográfica de la Armada (Raimondo, 2010, p. 81). Años más tarde, desde fines de la década del 60, Alberto Miller se desempeñó en la oficina de Prensa y Propaganda de la Intendencia de Montevideo. Esos espacios burocráticos no incidieron en el medio audiovisual local, pero hubo otro ámbito público que, junto con el Departamento de Cine Arte del Sodre, sí tuvo una relación directa y prolífica con el grupo estudiado: el ICUR.

El Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República fue fundado por el doctor Rodolfo Tálice en 1950. Isabel Wschebor (2016, cap. 3) estudió la historia del ICUR en su tesis de maestría y describe un funcionamiento acotado. En los primeros años, contó con la dirección honoraria de Tálice, una bibliotecaria y algunos asesores honorarios que se desempeñaban en otros servicios y que tenían conocimientos en foto y cine, como el técnico Marcos Santa Rosa y algún ayudante. También se contrataron a los técnicos Eugenio Hintz, Roberto Gardiol y Carlos Bayarres, dedicados a la producción de cine científico, documental e institucional. Luego se convocó a Plácido Añón como especialista en micro y macrofotografía y a otros cineístas como Remember Caprio o Adolfo Armelino o Mario Handler. En este caso, sí podemos ubicar a todos estos nombres dentro del lista-

---

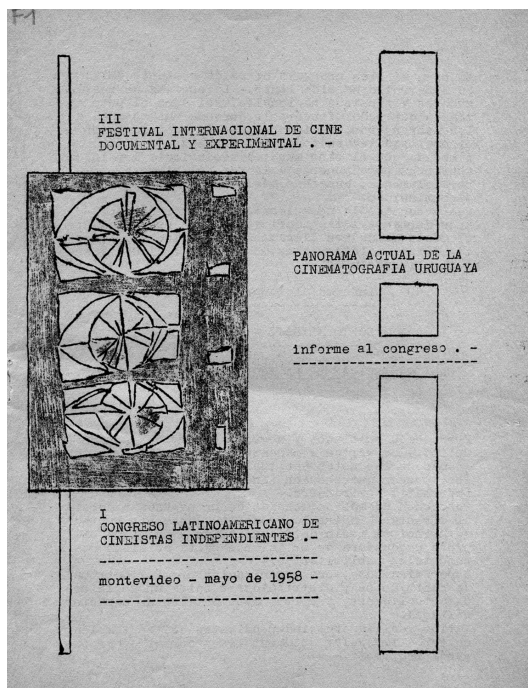
<sup>127</sup>Sumario Administrativo Sodre, 1961, s/p. ANIP y conversación personal.

do armado para este estudio, mostrando la importancia que tuvo este espacio público no solo en la producción de un corpus muy prolífico con una importancia ineludible para pensar el cine del período, sino también como medio de vida para varios realizadores.

En el ámbito privado, los espacios disponibles también fueron escasos. Durante esta larga década, se editaron dos noticieros cinematográficos en 35 mm: *EMELCO* (la versión local de la iniciativa regional de Manuel Lowe) y *Uruguay al día*, que dirigió Adolfo Martínez Arboleya (Pereira, 2009, p. 75). También hubo pequeñas compañías que producían publicidades y materiales institucionales, un laboratorio relativamente importante que tenía un estudio filmación y otros estudios menores, sobre los que me explayaré más adelante. En el panorama que describe Dassori en el Balance del 62 también se suman los primeros canales televisivos. El resultado de esta mirada de conjunto es muy problemático, ya que da cuenta de las dificultades para sostener un sector audiovisual que pueda plantearse un horizonte de crecimiento. Cuando analiza las chances de una inversión privada en el sector, plantea un panorama muy poco alentador —“sería un milagro”—, con lo que termina de confirmar su frase inicial sobre la inexistencia de una industria cinematográfica local.

Esta situación crítica es la que se describía en 1958 en el informe de los delegados uruguayos al Primer Encuentro de Cineístas Independientes (AWDB C2F1). Allí también se presentó un resumen de todos los problemas que atañen al sector en los diversos ámbitos. No solo la producción comercial (noticieros y publicidades) era escasa y estaba muy concentrada, sino que no había casi margen para esa producción independiente que estaba surgiendo y no podía encontrar otros espacios alternativos al ámbito cineclubista que le dio origen. También

se enumeran los problemas de la distribución y la exhibición de las producciones locales, las dificultades del acceso a los medios de producción y las carencias de los espacios de formación.



**Fotografía 23.** Informe uruguayo al Encuentro. Fuente: AWDB.

La biografía de “Yenia” Hintz (nacido en 1923), como era conocido entre sus colegas, puede resumirse como el modelo más exitoso que se podía encontrar en ese contexto. El listado de los espacios en

los que tuvo intervención también puede constituir un compendio de todos los ámbitos de desempeño en el sector. Hintz inició su vínculo con el tema integrando la Organización Cinematográfica Amateur en el año 1942 junto con otros compañeros del liceo. Luego, fundó en 1948 Cine Club con compañeros universitarios. Al año siguiente, estaba trabajando para la CUFE (Compañía Uruguaya Filmadora Exhibidora), compañía dirigida por Enrique Martínez que se dedicaba al alquiler de equipos, la distribución de filmes y la producción de materiales audiovisuales. Ese trabajo le permitió sumarse a los equipos de realización de Enrico Gras en el país. A mediados de 1951, consiguió una beca Unesco para ir a estudiar cine educativo a Inglaterra. Poco después de su regreso en 1953, se integró a la planta del ICUR con un cargo rentado en la universidad (antes había participado de algunos guiones). En paralelo, comenzó a trabajar para el diario *El País*, filmando *Diario uruguayo* y otras producciones hasta 1962, cuando se formó el Departamento de Cine del diario y lo convocaron a que se encargue de su dirección. Este departamento en el que se quedó hasta 1967 se dedicaba a registrar las noticias que luego se iban a transmitir por el canal 12 (los dos medios eran propiedad de la familia Scheck). En 1965, ganó el concurso para la dirección del Departamento de Cine Arte del Sodre que había quedado vacante tras el alejamiento de Danilo Trelles. Luego (y en paralelo) de estas actividades, se dedicó al periodismo, dando por terminada su etapa dedicada a la práctica audiovisual en 1967.

Mientras que Eugenio Hintz desde muy temprano encontró en el cine un medio laboral por fuera del oficio de operador para noticieros o la producción de publicidades, el caso de Walther Dassori (nacido en 1919) es más complejo porque, durante muchos años, tuvo que mantener un empleo de oficina para sostener su vínculo cercano con el cine.



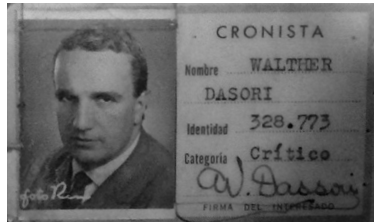
Dassori había heredado de su padre la Oficina de Defensa Minorista (Domínguez, 2013, p. 60). En su correspondencia con Manuel González Casanova (AWDB C2R17), expresó lo importante que resultó para su vida cotidiana la obtención del cargo de asistente cineísta en el ICUR en 1966.<sup>128</sup> En la década del 40, abandonó la carrera de Derecho mientras se involucraba de lleno en el Departamento de Cine de Teatro Universitario y luego en la formación de Cine Universitario.



**Fotografía 24.** Yenía en el centro rodeado por Rolando Fustiñana, Francisco Luiz Almeida-Salles, Paulo Emilio Gomes Sales, Antonio Grompone, la esposa de Fustiñana y Julio Arteaga en el Festival de San Pablo del 54. Fuente: CDC-CU.

<sup>128</sup>Carta del 18/5/1966:

Anteayer, 16 de Mayo, recibí tu carta del 10. de ‘febrero último. Te agradezco el hermoso folleto adjunto, No te he escrito desde el 17 de enero del presente año. Ocurre que estos meses debí hacer un esfuerzo adicional para presentarme a un Concurso de la Universidad de la República que acabo de ganar. Desde el 4 de Mayo soy funcionario (Oficial Cineístas, cargo técnico administrativo) del



**Fotografía 25.** Identificación de Walther Dassori.  
Fuente: AWDB.

En 1952 fue el principal responsable en el armado de la Cinemateca Uruguaya y su principal referente hasta el relevo en los años 60 por Martínez Carril y Elbert. Durante todo ese proceso, intentó profesionalizar su trabajo en el archivo de filmes sin éxito, pero ese rol lo llevó a participar como jurado en numerosos festivales y viajar mucho, así como le dio la posibilidad de conocer el medio desde adentro. Durante toda la década del 50 y 60 trabajó haciendo reseñas de cine para distintos medios, otra actividad que no le generaba una práctica bien remunerada, pero le daba la excusa de pasar de las salas de cine a las redacciones. El relato de su viuda, Violeta Pascale, nos describe la vida de alguien que vivió para el cine pero que logró a duras penas y al final de su vida vivir de él (Domínguez, 2013, pp. 60-61).

---

I.C.U.R. (Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República). Sigo con mi Oficina, con la Cinemateca Uruguaya y con todo lo demás pero, provisoriamente, estoy en lo mío (hacer películas, rodeado de aparatos cinematográficos, con otra cinemateca, principalmente de films científicos, a mi cargo... bueno, reviso películas, las miro, etc., etc.) I.C.U.R., fundado y dirigido por el Dr. Rodolfo Tállice desde 1950, tiene actualmente tres funcionarios más, como yo, funciona en la Facultad de Humanidades y Ciencias, dispone de un equipo considerable y cumplió y cumple una obra importante en términos profesionales.

Entre estos dos itinerarios podemos encontrar otras alternativas, pero es indudable la importancia que tuvieron algunas de las entidades que estamos estudiando para el proceso, en especial las relacionadas al sector público, como el ICUR. Muchos de los nombres que integran la lista de realizadores del período también estuvieron presentes en las compañías de distribución de cine y en las incipientes pequeñas empresas que brindaron servicios para el sector, en especial luego de la aparición de los primeros canales de televisión, que demandaron una mayor producción de piezas audiovisuales específicas, como las publicidades. En relación con las compañías distribuidoras, trabajaron José Bouzas (Artkino Pictures) y Omero Capozzoli (Cosmopolitan Film). En el área de laboratorios y servicios, las participaciones fueron más prolíficas y, en algunos casos, fueron los mismos realizadores los que terminaron montando un laboratorio. La empresa más importante del sector por muchos años fue Orión, la compañía de los hermanos Roca que brindó un importante servicio de revelado y también dispuso de un estudio de filmación. Allí tuvieron participación en distintos momentos muchos de los integrantes de la lista ampliada que desarrollé. Tastás Moreno y Fabregat participaron principalmente de Paolini Film, empresa fundada por Franco Paolini que brindó servicios a los incipientes canales de televisión; Mántaras Rogé figuraba como presidente de Cinetécnica, una compañía de revelado color y blanco y negro. A fines de los 60, Gardiol y Henrio Martínez fundaron Tecno-cine, una empresa de servicios que tuvo una larga trayectoria local.<sup>129</sup>

---

<sup>129</sup>La información de este apartado proviene del librito *Cine en Uruguay. Breve reseña histórica* (Ministerio de Producción y Trabajo, 1956), del artículo de Dassori “Estado Actual de la Cinematografía en el Uruguay”, en *El Popular*, 2 de marzo de 1962 (AWDB C3U2), de las entrevistas a Tastás Moreno y Gardiol y de la conversación personal con Henrio Martínez.

Estos fueron los caminos que siguieron las personas que en la década del 60 consiguieron insertarse en esos oficios y terminaron “adocenándose”, como planteaba Álvarez en su texto del 68 que cité anteriormente. Ese fin de la etapa más creativa de los realizadores *amateurs* locales que luego se encaminaron en rutinas sin búsquedas más personales puede también estar describiendo un proceso en el que los márgenes para encontrar apoyos para la producción independiente fueron casi nulos.

Lo que queda claro de este recorrido es que muchas personas intentaron hacer de esta actividad un medio de vida y buscaron profesionalizarse por distintas vías. Muchas de ellas se consideraron la expresión del cine independiente local y pensaban que sus prácticas eran las salidas válidas a los fallidos intentos de realización de cine comercial. Para este fin de ciclo se enfrentaron a dilemas decepcionantes, como veremos en el siguiente capítulo. El límite de este proceso no implica que la relación que propuse con el análisis que presenta Horak para las segundas vanguardias norteamericanas no sea pertinente. Nuestros realizadores *amateurs* participaron como una formación cultural que quiso intervenir en ese proceso y discutir las relaciones entre los ámbitos públicos y privados con el sector audiovisual. Tuvieron varios modelos en los que se proyectaron y que expresaban las tensiones que se fueron generando en la década del 60 a la hora de pensar las posibilidades del cine en el país y que desarrollaré luego. Finalmente, mientras algunos quedaron atrapados en un sector que no podía generar las condiciones para una producción industrial que los asumiera como obreros-técnicos-artesanos o empresarios independientes, otros vieron consumirse rápidamente sus anhelos de filmar todo lo que veían y registrar la vida de los pueblos, tal como

les pedía Joris Ivens en las bases del primer concurso de Cine Universitario. Tampoco hubo un modelo de participación/gestión estatal que los incluyera como productores y dispusiera tanto de espacios de producción como de difusión. El camino del realizador independiente que buscaba financiar la producción con apoyos públicos y privados como los que movilizaron algunos nuevos cines de los 60 era un horizonte inalcanzable en este país pequeño. Mantener por más tiempo la vigencia de esa producción errática que giraba alrededor de los concursos y festivales e implicaba movilizar recursos personales dejó de ser una alternativa atractiva para este grupo de personas que ya habían dejado de ser jóvenes entusiastas.

### **Los vínculos con los medios de producción**

Comenzamos en el epígrafe citando el comentario de Gascue sobre las herramientas de madera. Hay una idea recurrente en parte de los testimonios que insisten sobre la precariedad de los equipos locales, en las faltas y limitaciones. Esos mismos testimonios, por otro lado, detallan las soluciones ingeniosas con las que se resolvían los problemas con los dispositivos. Esas prácticas, más allá de presentar el ejemplo de artesanos ingeniosos, nos muestran el manejo de un saber complejo que comprendía los procedimientos. Esta mirada sobre la relación entre los protagonistas de este relato que estoy construyendo y la cultura material que impregna todos los saberes necesarios para llevar adelante las principales actividades que caracterizan el proceso —manejar una imprenta, arreglar o adecuar los proyectores, poder hacer uso de una cámara y todos los otros dispositivos para procesar el filme— está en sintonía con la reflexión de Lacruz sobre los años siguientes, marcando una continuidad interesante entre los dos momentos.

Durante mi trabajo de campo, su lectura [Sennet] fue como una caja de resonancia de las fuentes y de las entrevistas que describían las habilidades con la materia porque me llevaban a pensar en la técnica artesanal del cine uruguayo más allá de su habitual significante “rudimentario”. Por un lado, porque ahí podía señalarse una forma reflexiva y manual de “hacer” (de realizar películas, de proyectar, de organizar funciones) que, en su contraste con el automatismo que domina el contexto contemporáneo, ponía en un lugar central la relación de los individuos con la cultura material. (2020, p. 22)

El resultado de la conjunción de muchos significantes que se reiteran y resignifican en ese conjunto de entrevistas y documentos de archivo que vengo trabajando (rudimentario, de madera, artesanal, *amateur*, pobre) puede terminar perfilando una etapa con tintes muy alejados de lo que se estaba viviendo en el momento. El elemento para destacar es, tal como señala Lacruz, la forma reflexiva que surge de ese saber manual. Estamos ante la presencia de personas que sin entrenamiento formal ni grandes maestros adquirieron de forma colectiva el control de la tecnología de base. Muchas de estas personas no solo dieron muestras de manejo experto de esa tecnología, sino que participaron activamente del desarrollo de nuevos dispositivos. Más que ante artesanos ingeniosos, estamos en presencia de algunas personas que llegaron a ser inventores originales.

Muchas de las entrevistas registradas en el 90/91 tuvieron como protagonistas a esos equipos desarrollados. En algunos casos, se los ve operando sus máquinas, en otros, evocándolas. Yenia Hintz inicia la entrevista presentando su cámara Bolex, a la que mira con un orgullo que entenece, y explica con detalle su funcionamiento. Fucho Musitelli les cuenta a los muchachos que van a entrevistarlos sobre la

grúa que él inventó. Gran parte del registro consiste en el montaje de esa grúa y en una prueba de la vigencia de esa tecnología temprana. Tanto Fabregat como Tastás Moreno despliegan sus conocimientos técnicos durante todas sus charlas y llenan el pasado audiovisual de “fierros”.<sup>130</sup> Fabregat resume en un momento muchas de esas máquinas desarrolladas:

Hemos hecho muchas máquinas con Tastás, por ejemplo, en el laboratorio Paolini; [...] teníamos unos técnicos brutales. Tastás hizo una reveladora enorme de grande, ocupaba todo un patio, como 10 metros de largo; otra reveladora chica; yo arreglé unos proyectores que estaban mal terminados, que tenían defectos, hice máquinas de grabar, de sonido óptico; se hizo una moviola, invertidoras, pegadoras, parafinadoras, todo tipo de máquinas se hizo. (Entrevista a Fabregat, 17/11/1990)

A estas anécdotas también se le puede sumar el listado de objetos de la valija de Dassori, con el amplio surtido de folletos técnicos, publicaciones dedicadas a los “*amateurs* avanzados” y restos de equipo fotográficos. Su archivo documental también es muy elocuente de la relación estrecha con el conocimiento técnico. Junto con las críticas de cine, las valoraciones de las premiaciones de los concursos y la correspondencia entre cinematecas y archivos de filmes, sus carpetas contienen muchos documentos de trabajo sobre aspectos técnicos. Estos documentos se relacionan con su trabajo en el ICUR (un estudio

---

<sup>130</sup>En el archivo de Dassori hay una breve reseña de 1969 sobre técnicas o equipos cinematográficos inventados en el Uruguay que Dassori escribe como respuesta a la Asociación Internacional de Cine Científico, en la que comenta dos patentes de Fabregat (AWDB C2P9).

muy exhaustivo que incluye el croquis para construir una mesa para un rodaje), pero lo anteceden, como vemos en la Carpeta V: Materiales técnicos, apuntes de cinematografía, que contiene mucha información sobre sensibilidad de filmes, distancias y diafragmas, lentes macro o los grabadores de sonido. También se encuentra toda carpeta (W) dedicada a la conservación de filmes.

Muchas de las personas que integraron este grupo vinculado al cine de los 50 tuvieron un conocimiento cercano de todos los aspectos que involucran a la producción audiovisual, desde el registro fotográfico —tomando en cuenta no solo la cámara, sino muchos dispositivos de apoyo, como grúas, y la iluminación—, el registro sonoro, el revelado y el montaje. Este abordaje era reflexivo, había una intervención sobre la tecnología, los procesos no eran opacos y comprendían qué estaba pasando con cada dispositivo, los controlaban. Es cierto que los nombres que mencioné forman parte de los perfiles más profesionales de acuerdo con lo que vimos anteriormente, pero, en este contexto tan intrincado, con relaciones próximas entre estos actores, la distinción entre “profesional” y “*amateur* avanzado” me sigue resultando más arbitraria que productiva.<sup>131</sup> La idea de un núcleo dinámico en el que conviven las disposiciones hacia la técnica junto con

---

<sup>131</sup>Me parece importante hacer una salvedad dentro de esta argumentación y reconocer que estoy haciendo aquí un recorte de nombres que deja de lado algunos perfiles más técnicos que no aparecen en estos listados y que no tuvieron vínculos con este grupo, es más, miraban todo este proceso que estoy describiendo con desdén. Este elemento surge de una observación que realiza Mario Raimondo cuando describe al equipo que estaba trabajando para *Ismael* (voy a referirme a este tema en las siguientes páginas) y, hablando de las molestias que le causaban sus compañeros, comenta: “Era su desprecio por la cultura cinematográfica. En general tenían subestimación por la misma y pensaban que era cosa de aficionados cineclubistas hablar de realizadores extranjeros” (2010, p. 132).



la disposición hacia una cinefilia ampliada que en parte estaba atravesada por el cineclubismo me resulta más pertinente para describir a estos realizadores de los 50. Es por esto por lo que creo que algunas caracterizaciones de la tecnología que usaba el realizador *amateur* que aparecen en la bibliografía reciente no resultan adecuadas para pensar la escena local. Benoit Turquety, por ejemplo, destaca la necesidad de conocer la tecnología para comprender el cine *amateur* y analiza los vínculos que se establecen con la historia económica. Sin embargo, el referente *amateur* que supone se termina comportando como un aficionado que se centra se producción en los filmes domésticos.

El material *amateur* en su conjunto, tanto por su coherencia como por su diversidad [...], dibuja a lo largo de su historia una cartografía económica e industrial del cine, tanto como una sociología del espectador-cineasta. Estos dispositivos tienen algunos puntos en común: adoptan en particular el formato denominado “subestándar” [...], circulan en el modo de venta más que en el de alquiler como equipo profesional, etc. Desde el punto de vista tecnológico, en la terminología de Gilbert Simondon, se utilizan máquinas cerradas, para lo cual la sencillez de uso y la estandarización que permite la preparación priman sobre la adaptabilidad al operador, lo que requeriría una mayor especialización. (2016, p. 23, traducción propia)

Los ejemplos que cité anteriormente sobre la apropiación de la tecnología dan espacio a una divergencia. Las máquinas (cámaras, proyectores, reveladoras, moviolas) con las que solían trabajar los realizadores uruguayos no solo eran muy abiertas, sino transparentes. Nada de esos mecanismos parecía escapárseles a estos trabajadores del cine. Igualmente, quiero destacar de esa relación con el *entusiasmo*

*técnico* al que me referí con anterioridad un desempeño que excedía el interés vocacional por un acercamiento más reflexivo que involucró tanto el conocimiento preciso de oficios como de dispositivos. Fucho Musitelli comentaba en su entrevista esta situación, en la que sintetiza muchas de las ideas que vengo presentando:

P.: ¿En qué funciones trabajaste en esas películas?

R.: Participé en varias, por la picardía esta de fabricar cosas. Yo era el único que ostentaba el manejo de una moviola que había fabricado yo mismo: de lectores de sonido: de una cámara Arriflex. Por tanto, produje dos documentales, las realicé, las fotografié, las monté, con amigos y colegas. (Entrevista del 29/12/1990)

Con relación al tema de la compra de los equipos frente a los alquileres, creo que la escena local es más compleja. No solo comenzaban a funcionar muchas pequeñas empresas de alquiler de equipos, sino que debemos recordar el esquema colaborativo/solidario en el que se armaron muchas de las producciones *amateurs*. Es pertinente en este momento volver al comentario que hice sobre la mirada que Malte Hagener (2007) desarrolla sobre la primera vanguardia cinematográfica y las diferencias que se establecen con otras artes. En el caso del cine, es indispensable tener acceso a medios expresivos caros, y esa situación implica establecer un aparato complejo de producción, distribución y exhibición. En estas circunstancias, los realizadores de vanguardia que se consideraban *amateurs* para diferenciarse del cine comercial no podían, por otra parte, mantener opciones binarias entre arte y comercio, entre *amateur* y profesional (Hagener, 2007, pp. 15-16). A lo largo del desarrollo sobre este tema que vengo argumentando en estos capítulos, hemos visto reiterarse estas tensiones que no pueden resolverse de

forma binaria. La defensa del pase reducido daba paso al uso de pases profesionales ni bien era posible; el dilema de la distribución y difusión de estos materiales estaba atravesado por la imposibilidad de proyectar en 16 mm en salas comerciales; la salida laboral posible ante la falta de otras fuentes de ingreso se podía encontrar en las empresas de distribución comercial o de servicios al sector.

La práctica audiovisual está mediada por el desarrollo industrial y el contexto capitalista en el que surge. No solo estamos hablando de aparatos y dispositivos, sino, principalmente, de bienes y servicios que tienen valor de mercado y para los cuales estas personas pasan a jugar un rol muy importante en el desarrollo industrial. Sobre este tema llaman la atención Comolli y Sorrel (2016) cuando definen el término *amateur*:

Es necesario que nos interroguemos acerca de esta distinción. ¿Los profesionales no son siempre, quizás, amateurs? ¿El amateur? Pero si es antes que nada aquel que practica un arte, que sigue su movimiento, que lo celebra entre amigos. [...] La pasión por el cine afecta tanto, si no más, a los amateurs que a esos “profesionales” que vemos tan desganados y sin ambición artística. Sin saberlo, el amateur es un actor para que el arte continúe. También es, y cada vez más, el mejor de los clientes para las firmas que fabrican y comercializan cámaras “amateurs”, cuyas características se acercan a las de las cámaras “profesionales”, aunque no su precio de venta, que es muy inferior.

A partir de ese hecho, y desde hace ya mucho tiempo, el cine se ha desarrollado esencialmente desde el mercado amateur. A excep-

ción del sonido sincrónico [...] la mayor parte de las “innovaciones” provienen del cine amateur [...].

La historia del cine nos enseña que los cineastas que quieren filmar fuera de los senderos trillados solo raramente recurrieron a la última avanzada de la tecnología. Prefieren cámaras menos dotadas, sin duda, pero que les dejen mayor libertad. Más que a los técnicos y cineastas de profesión, las cámaras están destinadas a los amateurs [...]. (pp. 50-51)

En este comentario sobre las relaciones entre estos realizadores y los *aparatos de base*, Comolli y Sorrel parecen estar haciendo una descripción sobre el campo audiovisual local que estamos analizando.

El último elemento que voy a trabajar sobre la producción *amateur/independiente* durante los 50 está centrado en ese mercado para equipo fotográfico que se generó en relación con el movimiento. Encuentro esta situación especialmente interesante porque pasa a estar mediada por las propias publicaciones cineclubistas. Las páginas de las revistas *Cine Club* y *Film* se encuentran repletas de publicidades de las principales casas fotográficas que encuentran allí a parte de su público objetivo. De hecho, podemos pensar una colaboración que benefició a las dos partes: las principales publicidades que aparecen en las revistas y que podemos suponer fueron necesarias para la viabilidad de la iniciativa se dirigían al *amateur* avanzado. También se publicitaban librerías que promocionaban las novedades editoriales sobre cine y la venta y alquiler de equipos de proyección doméstica o para usos institucionales. Pero las publicidades que ocupaban más espacio eran las de las casas que importaban equipo fotográfico o brindaban servicios de revelado para el público *amateur*.

**El equipo ideal para el profesional y el aficionado exigente**  
**SUPER PATHÉ 16**  
 La filmadora de condiciones excepcionales

- Con su visor reflector deslizable y a través del mismo objetivo, el operador, lo que se está filmando, sin ningún error de enfoque y con enfoque perfecto casi automático.
- Su obturador variable puede manejar fácilmente de cinco de filmación para distintos efectos: efectos (fundidos, resplandidos) en cualquier condición de luz y a una velocidad que excede la esperada.
- Dispone de cuadro por cuadro y con punto de vista en cualquier lugar de cuadro por cuadro a fin de filmar objetos oídos con muy poca luz.
- Y, en caso, además, todas las condiciones habituales de los modelos filmadores anteriores: control automático de motor, carga de 16 mm, de film, visor complementario, similar a los comunes, principalmente en el disparador, etc.

CONSTRUCCION OPTIMA DE MATERIA DE PRIMERA CALIDAD.  
 INGENIERIA DE PRECISION. — EXCELENTE PRESENTACION.

**Projectores PATHÉ**  
**SONOROS EN 16 mm.**

**STABILIDAD.** Es un constructor conocido que prepara sus cables a toda prueba. En su montaje y en el empuje del film que hace imposible los errores de montaje.

**FIDELIDAD.** Es un equipo con un amplificador y reconstrucción especialmente estudiada para la audición de film de gran calidad. Un parámetro de alta precisión describe exactamente los errores y los errores reproducidos en los canales de audio.

**POTENCIA.** Utiliza cualquier sistema de proyección de 250 a 250 vatios y posee un sistema perfecto de ventilación a radiación. Su motor está de serie de 100 a 1000 vatios con una estabilidad absoluta. Admite bobinas de hasta 2.000 pies.

EQUIPOS COMPLETOS DESDE \$ 900 00

**FOTO MICRO**  
 RIO NEGRO 1370

**TELEF. 9.55 16**

**FOTO MICRO**

DE TODO EN FOTO Y CINE

Nuestra variedad le asegura el mejor equipo para sus actuaciones y posibilidades. Solo la especialización es su mejor garantía.

De nuestro amplio surtido destacamos:

**FILMADORAS**

**SUPER PATHÉ 16.** La cámara ideal para el profesional y el aficionado avanzado, con características técnicas en su tipo.  
 Con Óptica triaxial y enfoque auto-terciario. F. 1.1/8 de 28 mm. F. 1.1/8 de 25 mm. y F. 1.1/8 de 20 mm. Completa ..... \$ 1.200.-  
 Con Óptica convencional "Bogart" triaxial y enfocado. F. 1.1/8 de 28 mm. F. 1.1/8 de 25 mm. y F. 1.1/8 de 20 mm. Completa ..... \$ 1.580.-

**BOLEX PALLARD H 16.**  
 Con Óptica F. 1.1/8 de 35 mm. F. 1.1/4 de 25 mm. y F. 1.2/3 de 23 mm. Con objetivo ..... \$ 1.394.-

**KEYSTONE** para calidad y economía en 16 mm.  
 Modelo A. V. lente F. 1/2.5 Variable en maneta intercambiable de gran universal, seis velocidades de 1/8 a 64 cuadros por segundo, visor óptico, 16 mm. para filmación continua, tableta de exposición. Carga rápida de 1 a 2 segundos.

Modelo A-9, semejante a la anterior, pero posee además dispositivo para tomar de cuadro por cuadro, motorizado sistema de película filmada, lentes en plásticos nuevos mejorables, con buena fricción e interacción.

Modelo A-12, nuevo modelo sumamente vivo que posee además de las características anteriores una torre para proyección de los objetivos.

Con lente F. 1.2/5 ..... \$ 355.-  
 Con lente F. 1/8 ..... \$ 430.-

**PROYECTORES KEYSTONE**

Para obtener el máximo rendimiento de sus películas.  
 Modelo H-3, 8 mm. con lentes de 500 W y excelente sistema óptico que permite proyecciones de gran tamaño, uniformidad perfecta e intensidad para mayor duración de la lámpara y mejor conservación del film. Velocidad de proyección variable, velocidad auto-ajustable, sincronización automática de 16 mm. y 8 mm. para películas de gran longitud y duración.  
 Precio completo con transformador ..... \$ 380.-

**Río Negro, 1370 — MONTEVIDEO — Telef. 9.55-16**

Fotografía 26. Revista *Cine Club*, N.º 14 (izquierda) y revista *Film*, N.º 5 (derecha).

Las hojas de las actas de inscripción al Primer Concurso de Cine Relámpago que se conservan en el Archivo Dassori (C2H3) confirman el panorama diverso de acceso a los equipos, que, en parte, coincide con la caracterización que presentó Turquety. Nos encontramos con muchos propietarios de cámaras de 8 y 9 1/2 mm de marcas Pathé o Kodak, por ejemplo, así como las cámaras de 16 mm más accesibles, como la Keystone. Ya en 1951 comienzan a destacar las presencias de las Bolex H 16 y las Super Pathé 16, con las que se empieza a segmentar el mercado.<sup>132</sup> Estos dos registros son notorios en las publicidades

<sup>132</sup>En la entrevista del 22/2/1991, Alberto Miller explica: "además agarré una cámara de 8mm y me puse a jugar. Luego dije: -qué estoy haciendo? Cámara de 8, no, junté dinero

que apuntan al “profesional o el aficionado exigente” o la “atención profesional para el aficionado”.

# REVOLUCION EN EL CINE!

## el sonido de las películas se hace ahora por grabación magnética

**¡MAG ABARIL... MAS FACIL... Y AHORA...!**

**...Y AHORA FIDELEDADE!**

Una revolución sin precedentes en la cinematografía en el sonido de las películas ha ocurrido. Con el descubrimiento de la grabación en cinta MFC más barata, se ha eliminado el proceso de laboratorio y la variedad sonora puede compararse inmediatamente desde el momento en necesidad de “revelar” el sonido.

**EL AFICIONADO PUEDE GRABAR**

El nuevo sistema de grabación en cinta eliminada y tan fácil que cualquier aficionado puede hacer ahora películas con sonido en casa. No hace falta el equipo de laboratorio, ni especialidades técnicas para hacer una película con son.

**VENTAJAS DE RCA**

Los sistemas de RCA inventados el sistema hace ya varios años. Siempre aplican al cine el mismo principio utilizado en la grabación de radiodifusión para radio banda magnética.

“Magnafilm” sirve para hacer sonido y sus películas que son idénticas a las que se graban en estudio, con el sonido que se graba sobre la misma película.

Una firma cinematográfica americana que pronto estará en condiciones de “magnafilm” por hecho y dirigirse ya de algunos departamentos RCA. No al sistema del laboratorio. Este sistema elimina el proceso de laboratorio y el sonido de las películas se graba directamente en el momento de grabación magnética. Los profesionales y aficionados que tengan interés en comprar, hacer las ventajas de la grabación magnética. — El día de hoy, los grabadores RCA pueden grabar directamente en CUFFE S. A. Colombia 1189

**EN HOLLYWOOD TODA LA GRAN INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA USA LA GRABACION MAGNETICA**

“Clarence Bull” fue la primera superproducción. “Fidelidad” en Hollywood también el sistema magnético RCA. Desde entonces la grabación de todas las películas se hace mediante el sistema magnético.

Las listas de películas que se graban en CUFFE S. A. Colombia 1189.

Las listas de películas que se graban en CUFFE S. A. Colombia 1189.

**PELICULAS DE 16 mm. CON FIDELIDAD MAGNETICA**

Para grabar y proyectar sobre su película (resaca o filmada) con una pista de sonido magnético. Véase en el dibujo muestra de película con banda magnética.

El aparato ahora que se dispone del aparato combinado proyector y grabador RCA, amplifica el nuevo sistema para el registro y emisión de programas.



**AHORA Ud. puede hacer Películas s o n o r a s**



Con este proyector - grabador RCA y el servicio “magnafilm” FIDELIDAD de CUFFE Ud. mismo puede hacer películas con sonido!

**CUFFE le dará el servicio de estudio magnético...**

Unirse en el primer piso de Av. Colombia en Bogotá. — CUFFE, en caso del “Bor” donde el servicio que está en condiciones de grabar hasta 100 horas con su caso - película de sonido magnético a cualquier precio. — CUFFE, para el servicio de estudio de 16 mm. (cinta o película) grabación del estudio magnético. Y los aficionados tendrán la ventaja para que puede grabar las películas, oportunidad de sonido, que más adelante el nuevo sistema con sonido, cualquier film que tenga en todo momento y calidad RCA, se puede.

Con el servicio “magnafilm” FIDELIDAD y los proyectores-grabadores magnéticos RCA, CUFFE ofrece nuevas posibilidades a la cinematografía nacional.

**Pida amplios informes a la cinematografía nacional.**

CUFFE S. A. Colombia 1189 Tels. 9236 - 91706

Fotografía 27. Revista Film, N.º 13.

También los estudios de revelado sugieren la conveniencia del uso de película negativa para las filmaciones destacando todas las ventajas que se adecuaban a necesidades que exceden al uso doméstico.<sup>133</sup> En los

y me compré una de 16mm. Y empecé a filmar en serio”.

<sup>133</sup>Sobre esto, es necesario recordar que la mayor parte de la producción *amateur* se realizaba en película reversible que tenía un costo menor (\$21). El anuncio del Estudio Salgado que promocionaba la película negativa decía:

Efectúe sus trabajos con todos los recursos de los laboratorios de 35mm. Por un

avisos, la disposición de los distintos equipos con sus características y precios parece estar dirigida a públicos distintos. Las cámaras para los aficionados exigentes cuestan entre \$1200 y \$1500; los otros equipos, por debajo de los \$400. Estos costos eran elevados y el acceso a estos materiales estaba restringido claramente a un nicho pequeño.<sup>134</sup> Pensando en los problemas reales de ese público, la CUFE promocionó la alternativa del uso del sonido magnético para sonorizar los filmes.<sup>135</sup>

Lo que termina de enlazar a esta práctica *amateur* con el desarrollo de la venta de equipos y la importancia que tuvo el movimiento de concursos ligado al cineclubismo para el crecimiento de este sector se encuentra en el anuncio del Primer Concurso Nacional de Filmación del 1953 (CUU). Ese concurso se realizó con el apoyo de muchas de las casas comerciales que fueron habituales auspiciantes de la revista. En el mismo número aparece una publicidad de Foto Micro anunciando que cuenta con todos los recursos necesarios para presentarse al cer-

---

poco más de dinero trabaja con negativo que le ofrece las siguientes ventajas: 30 mts de negativo virgen, revelado, copiado y positivo por 35,70\$. Además, le permite agregar as sus películas esfumados, fundidos, encadenados y otros efectos. [...] puede agregarle sonido en la copia de exhibición [...] le balanceamos las luces [...] puede hacer títulos sobre impresos [...]. (Revista *Film*, N.º 10)


<sup>134</sup>Como información de referencia, el salario mensual de un cargo técnico como Artea-ga en el Sodre era de \$400 y la secretaria ganaba \$300 (Sodre, 1961). En términos comparativos, considero que los costos del equipo “*amateur* profesional” en relación con el salario de un trabajador de oficina es equiparable con el panorama contemporáneo que viven los jóvenes realizadores que quieren acceder a un equipo semiprofesional. En los dos casos, el acceso a un equipo de cámara y ópticas equivale a cinco salarios aproximadamente (tomado como base el precio promedio de mercado en US\$3500 y un salario de US\$680).

<sup>135</sup>El uso de la banda de sonido magnética era más económico, ya que abarataba los costos y hacía más accesible el proceso al no tener que contar con equipo de montaje que incorporara sonido óptico.

tamen. En los números siguientes promociona la venta de la Super Pathé 16 como la responsable de los filmes galardonados. Esta validación y apelación explícita a los equipos y servicios que brindan las empresas con relación a la reciente producción local también se puede observar en el anuncio de la CUFE y la referencia a *Artigas*, de Gras.

**¡Primer Concurso Nacional de Filmación!!**

organizado por  
cine universitario



intervenga usted  
en este gran certamen

¿SU FILMADORA?  
¿SU PELÍCULA?  
¿SUS ACCESORIOS?

**nosotros se la proporcionaremos en las mejores condiciones**

Hemos recibido película virgen  
en todos los tipos y formatos

**FOTO-MICRO**  
RIO NEGRO, 1370

**TELEF. 9 5516**  
MONTEVIDEO

Imp. "Koska" - Tel. 8 64 56

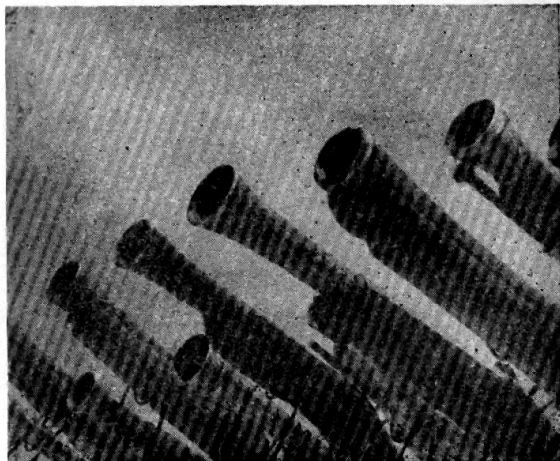
Fotografía 28. Revista *Film*, N.º 11.



**ARTIGAS** PROTECTOR DE LOS PUEBLOS LIBRES

DIRECCION: **ENRICO GRAS**

MENCION ESPECIAL EN EL FESTIVAL DE VENEZIA 1951  
PREMIO AL MEJOR ARGUMENTO CORTOS METRAJES EN EL  
FESTIVAL DE KARLOVY VARY 1952



VENTAS AL EXTERIOR:  
VENTES A L'EXTERIEUR:  
SELLS FOR FOREIGN COUNTRIES:  
VERKAUF AM AUSLAND:

**CUFE**

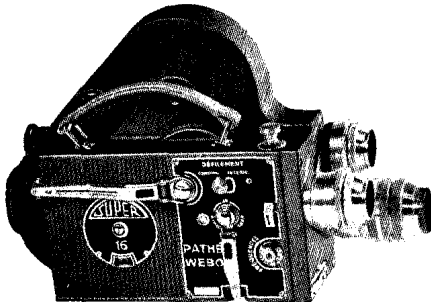
SOCIEDAD  
ANONIMA

COLONIA 1189  
MONTEVIDEO

Fotografía 29. Revista Cine Club, N.º 15.

TRIUNFO SEGURO

## PATHE SUPER 16



La más perfeccionada  
de las filmadoras en  
16 mm., le brinda esa  
posibilidad fácilmente.  
Compruébalo:

### 1er. CONCURSO NACIONAL DE FILMACION

- 1er. Premio Documental "CAMPO", filmada con Pathe.
- 1er. Premio de Color "LA ISLA DE LOS CEIBOS", filmada con Pathe.
- 2do. Premio de Argumento "EL FUNCIONARIO", filmada con Pathe.
- 2do. Premio documental "EL DIBUJO EN LA ENSEÑANZA SECUNDARIA", filmada parcialmente con Pathe.

VEA LOS NUEVOS MODELOS en

**FOTO - MICRO**  
RIO NEGRO, 1370

**TELEF. 9 5516**  
MONTEVIDEO

Ima. "Buenos Aires" 1954

Fotografía 30. Revista *Film*, N.º 19.

Esta historia que estoy desarrollando se ve constantemente entrelazada con la historia de la tecnología y de los cambios que los equipos tuvieron durante esos años. El fin de esta historia también se relaciona en parte con esos cambios y con efectos parecidos a los del salto al cine sonoro de fines de los años 20. La pérdida de vigencia del sonido magnético fue un golpe duro para muchos realizadores, como lo explica Miller en su entrevista del 22/2/1991: “Gardiol luego tiró el aparato de poner pista magnética y había que hacerlo óptico, como es caro el sonido óptico y estaba en sus comienzos del Video... abandoné”. Las dificultades para el acceso al pase estándar, los costos de los laboratorios y los cambios que habían tenido las pequeñas compañías de servicios con la llegada de la televisión comenzaron a marcar un límite en el horizonte. Se necesitaban otros apoyos y patrocinadores con más recursos para sostener este proceso. Ya no era posible contar solo con el entusiasmo *amateur* para sostener a un sector diverso y complejo. El proyecto de un cine que se practicara por fuera de la producción para el circuito comercial, con la libertad del formato subestándar y con la diversidad de géneros y el énfasis en los “cines útiles” como modelo de cine nacional comenzó muy pronto a mostrar sus contradicciones y los vínculos conflictivos con el ecosistema en el que se desarrolló. Este cine se vio inmerso en una gran crisis económica y el fin de un ciclo político. Hubo cambios generales en el ámbito del sector audiovisual a nivel global, mientras hubo ausencias de políticas públicas claras que pensarán el problema de forma integral y en una larga duración. Los motivos del fin de ciclo, como vemos, son complejos y, como desarrollaré en el siguiente capítulo, necesitan ser pensados en un proceso más largo. Considero, igualmente, que es necesario pensar este movimiento por lo que fue y no por lo que no llegó a ser.

## | CAPÍTULO 4 |

### “Tras el vestigio y la sombra”: los límites del movimiento de realizadores independientes

El cine es primordialmente una industria, y demanda una vasta organización, que existe en todos los países con industria cinematográfica.

En el Uruguay no hay condiciones para mantener esa organización, y seguramente no las habrá nunca. La solución es posible mediante un cine encarado en forma similar al canadiense, es decir, sostenido por el Estado, con objeto de difusión, enseñanza, educación., etc. Este es el único tipo de cine que es posible en nuestro país en forma continua. (Miguel Castro, *Época*, 12/11/1964, p. 16)

P.: En los comienzos del 60 es como que hay un decline en cuanto al cine.

R.: Fue un ciclo, algún estudioso dirá algún día qué fue lo que provocó eso. Como todas las cosas, fue un ciclo. ahora no será de cine, pero hay de Video; creo que el ciclo empieza a levantarse a partir de la gente joven.

(Alberto Mántaras Rogé, entrevista de Cinemateca, 1990)<sup>136</sup>

Durante los años 1962 y 1964 se publicaron en la prensa y revistas especializadas algunos textos significativos que se propusieron pensar un balance del período previo. En esos textos quedaba claro que uno de los elementos que habían motivado la mirada retrospectiva había

---

<sup>136</sup>Ni en la transcripción ni en el registro filmado aparece la fecha exacta de esta entrevista dentro del ciclo de la Cinemateca Uruguaya.

sido la iniciativa del concurso de guiones de la Comisión Nacional de Turismo que habilitaban la pregunta por el devenir de la producción audiovisual local luego de haber alcanzado algunos logros notables. En marzo de 1962 Walther Dassori sacó una serie de tres notas en el diario *El Popular* que se propusieron pensar el estado general del cine nacional hasta la fecha.<sup>137</sup> En octubre de 1962, la revista *Cuadernos de Cine Club* (N.º 7), la segunda etapa de la revista editada por el Cine Club del Uruguay, publicó las transcripciones de unas mesas redondas que se realizaron en julio de ese año en el edificio Arcobaleno (Punta del Este) y en las que participaron protagonistas del sector audiovisual local y críticos de cine para analizar la situación del cine nacional y de la crítica de cine. En febrero de 1963, Dassori publicó otra serie de notas que pusieron en el centro del debate a los filmes de Turismo en el diario *Época*.<sup>138</sup> José Carlos Álvarez, en el N.º 9 de *Cuadernos de Cine* (abril de 1963), escribió un artículo titulado “Más allá de las sombrillas”, en el que buscaba pensar la situación coyuntural dentro de un panorama más general.

Tras la efervescencia del 62 y la más matizada esperanza del 63, Dassori presentó una extensa nota el 12 de noviembre de 1964 en *Época* en donde describe un panorama que no dejaba mucho margen para el entusiasmo. La nota, titulada “Cine nacional: tras el vestigio y la sombra”, reunía consideraciones varias para pensar las alternativas del sector a raíz del Día de la Industria.<sup>139</sup> Las palabras de Miguel

<sup>137</sup>“Estado Actual de la Cinematografía en el Uruguay” (2/3/1962), “El Cine Uruguayo de Hoy” (16/3/1962) y “Cine Uruguayo 1961” (s/f). AWDB C3U2-4.

<sup>138</sup>“Espejo para uruguayos” (s/f), “Algo que se puede hacer” (27/2/1963) y “Algo que se puede hacer II” (28/2/1963). AWDB C3T5-7.

<sup>139</sup>Participan de la nota: Miguel Castro, Alberto Miller, Alberto Roca, Héctor Zas Thode y Juan Carlos Rodríguez Castro.

Castro escritas para este debate y que puse como epígrafe también pueden ser asumidas como conclusión de este capítulo al plantear la contradicción constante en la que se vivió la crisis de crecimiento del cine local. No es un *spoiler* muy inesperado adelantar de antemano que esas contradicciones entre la necesidad de tener una industria al mismo tiempo que se reconocía esa imposibilidad y la alternativa por otro modelo del cine con plena intervención del Estado en medio de cambios políticos no intervencionistas no lograrían resolverse de forma productiva, explicando en parte el fin de ciclo del movimiento de cine independiente local que vengo describiendo. En este último capítulo, en parte, me siento interpelada por la frase de Mántaras Rogé que cité, y retomo el intento de varios que me han precedido para seguir sumando un aporte para pensar qué fue lo que pasó. Pero, como adelantamos en las páginas anteriores, más que llegar al final me interesa describir el proceso particular que caracterizó este fin de ciclo.

Para entender este nudo de contradicciones en el que parece haber quedado atrapado un proceso que en esos momentos había llegado a producir sus títulos más logrados, creo necesario pensar esos acontecimientos dentro de un marco más general y comentar tanto el contexto de la historia del Uruguay y la región como el panorama de la historia del cine de esos años. Esther Ruiz plantea que la década del 60 en el país había comenzado, en realidad, a fines de la década del 50 (2007, p. 152), en una década larga que parece mostrar un desfase con la década larga que estoy proponiendo en este análisis. Para mi estudio, me sirve pensar los primeros años de los 60 dentro de una larga década del 50 que comienza a fines de los 40. Este problema en las periodizaciones plantea, en este caso, un momento de transición que anticipa tanto como concluye.

Ya he planteado en varias ocasiones la importancia del año 1958 en esta historia. La suma de eventos significativos que se produjeron con relación al Sodre y a las realizaciones del cine *amateur* tiene que ser enmarcada en el fin del ciclo neobatllista con la pérdida de elecciones del Colegiado y el inicio, en marzo de 1959, del primer Gobierno a cargo del Partido Nacional luego de casi una centuria. La llegada de “los blancos al poder” coincidió con el impacto regional que implicó la Revolución cubana y el giro político que produjo ese proceso en los partidos y movimientos de izquierdas. Esas dos situaciones casi simultáneas parecen expresar la tensión de dos fuerzas opuestas que preanuncian un horizonte de conflicto inminente. Si bien el proceso de crisis económica local antecedió a la llegada del Colegiado blanco, a partir del 59 se implementaron giros notorios en el manejo de la administración pública con medidas de corte liberal. Hubo importantes reformas fiscales que beneficiaron a los sectores ganaderos exportadores y se liberalizó toda la economía, lo que generó la devaluación del peso. El país, que venía muy golpeado luego de las inundaciones del 59 que paralizaron toda la economía y dejaron importantes secuelas en todos los ámbitos, tuvo que atravesar esa crisis con un Gobierno que no solo no propuso medidas para intervenir con soluciones, sino que acrecentó el problema: “Esta situación fue acompañada de la baja de los salarios reales, el aumento del costo de vida y un creciente descontento en los sectores organizados” (Ruiz, 2007, p. 153).

Esther Ruiz (2007, pp. 152-155) complementa la descripción de este proceso con el fuerte anticomunismo que desarrolló el nuevo Gobierno, que pasó a ser sede de la Alianza para el Progreso (1961) y que acogió la VIII Reunión de Consulta de Cancilleres de la OEA en 1962, evento en el que se expulsó a Cuba. Acompañando estas medidas, tam-

bién se declararon personas no gratas a los embajadores de la URSS y de Cuba y se inició una fuerte persecución a los opositores locales en distintos ámbitos, al movimiento sindical y a todas las instancias que fueran reconocidas como focos de disidencia, con un especial ensañamiento con la autonomía universitaria.

Los fines de ciclo que desarrollé estuvieron atravesados por ese contexto de crisis. Ese marco se relaciona con los cambios en el Departamento de Cine Arte del Sodre, con las crisis institucionales que tuvieron los cineclubes y también con la dificultad cada vez mayor para afrontar los costos de la producción audiovisual independiente. El diagnóstico del Informe ante el I Congreso de Cineístas del 58 que comenté en los capítulos anteriores no hace más que agudizarse con el paso del tiempo. Reconocer este contexto no implica, sin embargo, plantear una relación de causalidad cerrada, donde los cambios o los límites de estas formaciones culturales estén condicionadas por la *estructura*. Los años que van entre 1959 y 1963, esta etapa de transición que pertenece tanto a la larga década de los 50 como a la de los 60, plantean un cambio epocal en el que podemos ver varios movimientos simultáneos que no parecen presentar correlaciones sencillas. Para entender qué estaba sucediendo con el campo audiovisual en este fin de ciclo, me parece tan pertinente atender al giro liberal de apertura económica en la región como a las particularidades de la periodización del cine que presenta Paulo Antonio Paranaguá para el ámbito latinoamericano y a la que me he referido en varias oportunidades.

El período que estoy desarrollando en esta investigación conjuga las dos características que Paranaguá describió para una década de los 50 extensa. Más que pensar el momento de inicio y de cierre del proceso, presenté esta etapa como un gran momento de bisagra, como



una transición ampliada entre dos modelos de producción/representación del cine que se suelen asumir como consecutivos. Por un lado, habla de la “prolongada transición entre la era de los estudios y el cine independiente” (2003, p. 50), caracterizada por la relevancia del cine documental, que yo extiendo al conjunto de cines útiles y las márgenes difusas con los cines no institucionales. Complementando el sesgo particular de esta etapa, propone que los 50 sean tomados como un período en sí mismo, tomando en cuenta a las audiencias como referencia para pensar la periodización y reconociendo que para esta etapa el elemento distintivo fue la segmentación de los públicos habilitada por las instituciones cinéfilas (1998, pp. 32-32).

Llevando la idea un poco al extremo, puedo plantear que, justamente, esta parte de la investigación conjuga esas dos caracterizaciones: nos encontramos con un grupo de personas que, acorde con su perfil *amateur*, tienen el carácter dual de ser tanto público como productores que emergen del ámbito cinéfilo y que, puestos en el rol de la realización, respetan la relevancia documental/experimental. En todo caso, llama la atención la pertinencia de los conjuntos planteados para pensar esta etapa del cine uruguayo. Pero estas ideas también nos llaman la atención sobre la sincronía con el proceso regional y, en algunos casos, global (estoy pensando la trascendencia de los espacios de circulación y validación del cortometraje y de los cines menores en los circuitos europeos), circunstancia que nos ayuda a pensar los motivos de la crisis en un marco más amplio y no tan condicionado por el contexto socioeconómico.

Lo que Paranaguá no termina de explicitar en las breves páginas que les dedica a estos temas —que reconozco que yo recorto dentro de argumentos más amplios y los enfatizo—son los motivos del fin de las

periodizaciones propuestas. En el planteo de la larga transición entre los cines clásicos industriales y los nuevos cines, y en la propia noción de “período” que desarrolla, deja implícito que ese momento histórico es reemplazado por la siguiente etapa. Es lo nuevo lo que viene a poner un punto de cierre: “En cuanto logra apuntarse sus primeros éxitos, el cine de ficción relega otra vez el documental a un segundo plano” (2003, p. 50). Cuando no es reemplazado por el cine de ficción, es desbordado por la radicalización política del nuevo cine latinoamericano.

El caso uruguayo presenta un panorama singular, acorde con las particularidades que estuvimos desarrollando a lo largo de estas páginas. Por un lado, y salvo los breves interludios de ficción producidos para la televisión,<sup>140</sup> el cine de ficción no llegó a tener una presencia significativa en Uruguay durante mucho tiempo. Las nuevas olas en nuestro país tuvieron más presencia en los debates entre críticos cinéfilos que dentro de la producción. Luego, el desborde de los cines políticos iba a tardar en emerger algunos años, dejando un hiato entre los dos períodos que no logra explicar la discontinuidad del primero. Si bien podemos pensar en el cine de Ulive —y, en especial, en *Cómo el Uruguay no hay* (1960)— como un antecedente del cine político y social, las obras y los grupos asociados a ese cine no van a comenzar a intervenir hasta años más tarde. Lejos de pensar una discontinuidad entre estas prácticas y reconociendo la presencia de muchos nombres compartidos, entiendo que el ciclo de este cine *amateur*/independiente tuvo un cierre, reconocido por practicantes y observadores, y que ese cierre no se debió a un reemplazo, sino a un agotamiento. Planteo,

---

<sup>140</sup>Ver por ejemplo el caso de la producción de Telecataplum por el equipo que dirigía Hintz para el canal 12 (entrevista a Idelfonso Beceiro, 28/11/90).

entonces, que este proceso tuvo un techo y que estuvo representado por un grupo de emprendimientos que lo enfrentaron con sus propias limitaciones y contradicciones. En las siguientes páginas abordaré esas instancias y sus derivas.

### **El techo del proceso: el caso de la producción del filme *Ismael* y las producciones para la Comisión de Turismo de 1961-1962**

Hay un relato que se repite en muchos testimonios y fuentes que alude a una especie de fantasma: la producción de una gran película de ficción con capitales internacionales y recursos y equipos locales que se pensaba iba a generar un fuerte impacto en el cine local. Walther Dassori resumió esta empresa con estas palabras en el balance que hizo en *El Popular*:

El apoyo económico privado a la producción cinematográfica *standard* —35 mm— resultaría, a esta altura, un milagro y solo podría provenir de capitalistas incautos que ignorasen algunas experiencias similares anteriores que tuvieron lugar en el Uruguay. La última se llamó Puma Film y consistió en el intento de filmar un tema histórico en película de color (*Ismael*), que contrató un famoso actor norteamericano —John Derek— y terminó en quiebra. (2/3/1962, AWDB C3U2)

Las alusiones que deja en suspenso Dassori las explica Mario Raimondo en su libro biográfico (2010), que conocía el caso de cerca porque se vio directamente involucrado al participar dentro del equipo de fotografía de la fallida película. En ese proyecto hubo muchas partes interesadas, en especial Orión y los hermanos Roca y el sector más técnico/profesional. Para algunos representó la ilusión de un

modelo a seguir en el camino de la profesionalización del cine local orientada a los largometrajes de ficción: la coproducción entre una productora italiana con algunos nombres reconocidos y un conjunto diverso de capitales locales. Luego de meses de trabajo, de formación de recursos, de exportación de equipos y contratación de mano de obra, comenzó la filmación de *Ismael*, película basada en una obra de Eduardo Acevedo Díaz que dio el pie a un proyecto que reuniera “una coproducción con países no europeos y la utilización de temas que incluyeran folclore, atractivos pictóricos, apoyo gubernamental y acción” (p. 131). A comienzos de 1959, el equipo dirigido por Goffredo Alessandrini llegó a Minas y alcanzaron a filmarse varias tomas en locaciones, justamente las que contenían atractivos pictóricos y escenas de acción con el registro de algunas escenas bélicas. Según Raimondo, todo el material rodado fue enviado a Roma. A las pocas semanas y coincidiendo con las grandes inundaciones del 59 (que no tuvieron impacto en los sucesos), la filmación se interrumpió y salió a la luz una estafa en la que estaba involucrada la productora italiana Olympic Films. La productora local que se había armado para este proyecto, Puma Films, de Aldo Gatto, había corrido con todos los gastos hasta ese momento sin nunca obtener la contraparte, dejando el proyecto inconcluso y muchas deudas impagas.

El desenlace de este episodio es compartido por todos los relatos: a partir de esta oportunidad fallida hubo un recelo muy fuerte hacia los proyectos de largometrajes de ficción que implicaran la inversión privada. Fucho Musitelli, en la entrevista, explica que *Ismael* era un ejemplo de todo lo que no se debía hacer y emparenta este caso con los otros *fracasos* en los intentos por hacer largos de ficción. Este episodio ilustra las aspiraciones por llegar a la profesionalización y un

armado que se parezca en algo a una industria audiovisual por parte de algunos de estos actores (los Roca, pero también Fabregat, Melino, Spósito Pereyra...) y la posterior certeza de la imposibilidad de llevar una empresa de este tipo a buen puerto.

Además de estos aprendizajes, todo el evento también dejó otras derivaciones. Como parte de pago de la deuda contraída, Orión se quedó con la película 35 mm virgen que sería utilizada en los filmes de la Comisión Nacional de Turismo (CNdT) poco tiempo después.<sup>141</sup> Raimondo comenta el tema centrándose en la producción de *La raya amarilla* (Maggi, 1962), y allí explica que el origen de esta iniciativa fue de Musitelli, quien presentó la propuesta de estos filmes ante el arquitecto Armando Matos en la Comisión (2010, p. 142-146). Esta idea me fue confirmada por el propio Musitelli en una conversación personal, con el detalle de que la propuesta fue para que le financiaran la realización de un corto, no para que se realizara un concurso de guiones abierto. Esta apertura le brindó a la iniciativa cierta legitimidad con la que fue asumida por parte del grupo,<sup>142</sup> aunque la vocación de transparencia no la eximió de quejas por parte de prensa. En *Marcha*, José Wainer dijo que las películas fueron confiadas con “cierto capricho” (8/3/1963, p. 20). En los distintos testimonios, igualmente, se destaca esta actividad como la primera ocasión que tuvieron de participar de un proyecto con libertad creativa y medios económicos acordes a sus deseos.

En la nota que Walther Dassori le dedicó al tema en el diario *Época*, atribuye la iniciativa a la CNdT y menciona a su presidente (Carlos Vallarino) y a los integrantes del comité asesor encargados de la eva-

---

<sup>141</sup>Ese relato de Raimondo es el mismo que comenta Juan José Gascue en la entrevista y parece verosímil.

<sup>142</sup>El único integrante que se mostró disconforme con esta iniciativa fue Alberto Miller, que, como vimos anteriormente, quedó afuera de estos llamados.

luación de las propuestas: Homero Alsina Thevenet como presidente del comité y Alfredo Castro Navarro, Alberto Mántaras Rogé y María del Carmen Paz.<sup>143</sup> Los filmes se realizaron en dos tandas, en 1961 y 1962. En las siguientes notas para el diario, reseñando el estreno de los filmes en el Cine Central que ya mencioné, presenté la ficha técnica de estos títulos (AWDB C3/T5-T6-T7). Me parece valioso explayarme en esa integración porque es elocuente de la participación del grupo de realizadores que venimos describiendo en estas páginas.

- LA CIUDAD EN LA PLAYA (Uruguay, 1961). Producción: Comisión Nacional de Turismo. Realización: Ferruccio Musitelli, con la colaboración de Sheila Henderson y Juan J. Noli. Fotografía en Eastmancolor: Ferruccio Musitelli. Cámara: R. López. Música: Eduardo Gilardoni. Relato: Graciela Paternó. Títulos: Barnes y Pieri. Procesado en Laboratorios Orión.
- PUNTA BALLENA (Uruguay, 1961). Producción: Comisión Nacional de Turismo. Realización: Carlos Bayarres. Productor: Juan Carlos Strambini. Fotografía en Eastmancolor, Cinemascope: A. Bello. Laboratorio Alex de Buenos Aires.
- EL NIÑO DE LOS LENTES VERDES (Uruguay, 1961). Producción: Comisión Nacional de Turismo. Realización: Eugenio Hintz y Alberto Mántaras Rogé, con libreto de los mismos sobre idea de Juan José da Arteaga. Fotografía en Eastmancolor: Miguel Castro. Montaje: Ferruccio Musitelli. Sonido: Jorge Escardó. Música: Jaurés Lamarque Pons. Asistente de dirección: Andrés R.

---

<sup>143</sup>Raimondo presenta una integración diferente: Homero Alsina Thevenet, María del Carmen Paz, Alfredo Castro Navarro, Mario César Fernández, Florio Parpagnoli y Andrés Redondo (2010, p. 142).

Redondo. Procesado en Laboratorios Orión. Intérprete: Gonzalo Vigil Grompone.

- LA RAYA AMARILLA (Uruguay, 1962). Producción: Comisión Nacional de Turismo. Libreto y Realización: Carlos Maggi, con la colaboración de Miguel Castro y José Estruch. Fotografía en Eastmancolor: Miguel Castro. Alfredo Castro Navarro y Carlos Scavino (equipo técnico de Cine Universitario). Cámara: Ferruccio Musitelli. Pintura: Bocage, Gaudin, Tomeo. Grabación: Eduardo Etchepare. Música: Jaurés Lamarque Pons. Títulos: Carlos Carvalho. Procesado en Laboratorios Orión y, parcialmente, por Alfredo Castro Navarro. Intérpretes: Ricardo Espalter (el pintor). Gaudin, Castagnet y Díaz Veiga (otros pintores), Marcos Maggi (el niño), Griselda Hermida (muchacha en la playa), Susana Hernández (muchacha del clavel).
- PUNTA DEL ESTE, CIUDAD SIN HORAS (Uruguay, 1962). Producción: Comisión Nacional de Turismo. Realización: Juan José Gasque. Libreto: Carlos Maggi. Fotografía en Eastmancolor: Rubén Legún. Música: Jaurés Lamarque Pons. Procesado en Laboratorios Orión. Intérpretes: Juan Carlos Carrasco, Carmen Ávila, Alberto Carmona.
- EN EL BALNEARIO (Uruguay, 1962). Producción: Comisión Nacional de Turismo. Realización: Ferruccio Musitelli, con la colaboración Sheila Henderson y Juan J. Noli y Carlos B. Scavino. Música: Eduardo Gilardoni.

Junto a la presencia destacada de Musitelli, que participó con dos filmes con un equipo “propio” y luego como técnico en otros dos títulos, vemos representados en estas producciones a muchos de los

nombres destacados que venían participando del movimiento durante toda la década previa. Podemos reconocer también a los distintos grupos formando equipo: el de Cine Club con Hintz y Mántaras Rogé, el de Cine Universitario acompañando a Maggi, el de Gascue y el de Bayarres, que mantuvo el mismo perfil que en sus dos filmes anteriores sobre la temática —*Turismo en Piriápolis* (1956), encargado por el Hotel Argentino y el Ministerio de Hacienda, y *El país de las playas* (1958), encargado por la propia CNdT—. A estos grupos, Dassori los presentó como “una buena parte de los mejores técnicos y realizadores disponibles en Uruguay” y dejó planteada la expectativa de que esos buenos desempeños iban a contrarrestar la incredulidad y el escepticismo con el que era considerado el cine nacional (AWDB C3T5).

Fue nuevamente José Carlos Álvarez el encargado de armar el relato y poner en perspectiva toda esta movida. Presentó su nota de balance en la revista *Cuadernos de Cine Club*, N.º 9, de abril de 1963 (pp. 8-15), donde pudo contar con espacio para explayarse sobre el tema de los filmes de la Comisión de Turismo sin restricciones. Introdujo el tema a propósito del “alto en la producción”, previendo la continuidad de la iniciativa, pero anticipando el cambio de autoridades de la Comisión que podía dejar el asunto en suspenso. Allí reconoció el primer elemento que llama la atención:

Resulta, es cierto, un tanto absurdo que una producción, que debiera ser marginal, como la turística, se haya constituido en el centro de una cinematografía nacional. [...]

Porque hasta el día de hoy solo y únicamente la Comisión Nacional de Turismo ha sido capaz de mantener, durante dos años, una producción estable, gastar dinero en películas e, incluso, lo que



resulta asombroso en el Uruguay, pagar a quienes trabajaron en ellas. En los hechos, fuera de Turismo nada se ha realizado, cinematográficamente hablando, entre 1961 y 1962. (p. 9)

La situación que describía anticipa algunos de los reclamos que van a recibir las películas producidas en este contexto. El problema principal era que la única inversión del Estado en el sector audiovisual estaba orientado a este tema, no que la CNdT hubiera querido generar materiales promocionales usando equipos nacionales. El hecho de que finalmente se contara con recursos para que este grupo de destacados técnicos y realizadores pudiera acceder a un estándar que se aproximaba al profesional generó también muchas expectativas por el carácter de este cine. Álvarez cuestionó en el artículo las quejas que hubo por la representación del país que ese conjunto estaba proponiendo: las demandas por encontrar aquí “obras de arte” o miradas sensibles al entorno de crisis que se vivía en esos años. La legitimidad de esos filmes coloridos y felices, llenos de humor y con vocación de generar hasta cierto *glamour*, estaba signada por el origen; los fondos estaban destinados precisamente para eso, no era una convocatoria amplia a proyectos expresivos ni admitía la variedad de usos y propuestas que tuvieron los concursos del Sodre, por ejemplo.

Esto no las eximía de algunos cuestionamientos que Álvarez desarrolló. Por un lado, criticó los montos excedidos de los proyectos. Se armaron producciones que imitaban las rutinas de corte más comercial, con equipos técnicos mucho más numerosos de lo necesario y con despilfarro de los insumos para la producción. Él calcula que con el dinero dispuesto para los seis filmes se podrían haber hecho diez, y, en un contexto tan complejo, parece ser un reparo muy atendible. Luego analizó detenidamente los rubros en los que este conjun-

to planteaba problemas. “Se tiene horror a hacer películas verdaderamente sonoras”: salvo como música de acompañamiento, en muy pocas situaciones se hizo un uso expresivo del sonido y que sumara a la narrativa. “No se sabe cortar”: las fallas del montaje y la ausencia de dispositivos para esta tarea desembocaron en los graves problemas con el ritmo y la duración de las obras que parecen largas a pesar de ser piezas cortas. “No se sabe desarrollar una idea”: las narrativas no lograban una cohesión, por momentos eran episódicas. “No se sabe dirigir a los actores”: esta última característica también se relaciona con la escasa experiencia con la ficción dentro de este grupo.

El otro tema que dejó planteado se vincula de alguna manera con el fin de este período de transición que propuso Paranaguá y dejaba entrever la dificultad que tuvo ese cine para proponer obras de ficción, modernas y consolidadas. Estos filmes no representaron a las nuevas olas locales, no había dentro de este grupo un “nuevo Renais uruguayo”. Considero que nos encontramos ante la continuidad de esa etapa transicional, no de su sucesora.<sup>144</sup> Los filmes dejaban ver las referencias a las sinfonías urbanas, a cierto humor accesible como el que encontramos en algunos filmes de Norman McLaren, a filmes institucionales expositivos que surgen desde el inicio del sonoro. Sin embargo, la asociación o no de algunos de estos títulos dentro de las gestualidades modernas que asumió parte del cine de esos años es un tema abierto a la discusión y que puede encontrar muchos argumentos válidos. En un período transicional es muy delicado hablar de rup-

---

<sup>144</sup>Es interesante observar que el título de Nuevo Cine Uruguayo con el que organizó la exhibición de Cine Club de 57 todavía hacía alusión a nuevo, frente al viejo cine de ficción de los 40.

turas y tradiciones, pero, con todas las cautelas del caso, no encuentro grandes diferencias dentro de los filmes de la Comisión de Turismo, salvo en el caso de *Punta Ballena*, que no generó diálogo con el resto y mantuvo la línea de los mismos filmes expositivos que venía haciendo Bayarres. En el resto de estas películas, que juegan entre la ficción y la no ficción y se plantean como voces abiertas, como planteé en el capítulo 2 de esta segunda parte, pueden reconocerse otros ecos propios de los años 50, como la obra de Bert Haanstra. En todo caso, eran películas que resultaban accesibles por sus formas de representación con el atractivo de poder ver en la pantalla paisajes también familiares.

Este último elemento es interesante porque asumo que, en parte, fue el motivo del éxito de público que tuvo esta exhibición colectiva. Wainer, en cambio, encontró aquí un motivo de queja y anticipaba que por esa razón era un proyecto de escaso interés:

Se limitan a reiterar idénticos escenarios y perspectivas, llegando a veces a intercambiar las mismas tomas, playas de Montevideo, los balnearios del Este, al alcance de todos: ¿quién no recorrió la Rambla, quién no conoce esos fatigados paisajes de Punta del Este. (1963, p. 20)

Mirando los títulos de la producción del período, tuvo razón en plantear que estos temas se reiteraban frecuentemente en el cine nacional. Como observó Álvarez, estamos en presencia de un sólido *cine de sombrillas*. Pero, volviendo a la idea del inicio, esto no es nada sorprendente, siendo que fueron la CNdT y otros órganos similares los principales encargados de financiar la producción. Al parecer, el numeroso público montevideano que asistió a las proyecciones no estaba todavía fatigado por esos paisajes. Es interesante contrastar la

queja desde el semanario *Marcha* con las palabras entusiastas que le dedicaron Dassori y Álvarez. El primero tituló sus reseñas en el diario *Época* “Espejo para uruguayos” y “Algo que se puede hacer”, y, el segundo, amparado en el clima de época, hasta justificó el entusiasmo con tintes anticolonialistas.

Se necesito el redescubrimiento de lo uruguayo, el principio del fin del colonialismo intelectual, en una liberación apreciada en todos nuestros dominios culturales, en el curso de estos últimos años, para que nuestro cine pudiera encontrar muchos espectadores como los que han llenado la sala que exhibió en Montevideo, *Uruguay maravilloso*, espectáculo compuesto por todos los films cortos de Turismo. (Álvarez, 1963, p. 9)

Si bien la diferencia de criterios entre la crítica de cine era algo muy habitual, creo que, en este caso y a partir de los reclamos y alusiones constantes, estamos en presencia de un quiebre entre voces de la crítica que, si bien ya estaba presente desde años anteriores, va a agudizarse durante los años 60. En la breve reseña de Wainer, por otro lado, aparece una idea que sí me resulta un indicio más claro de que estamos frente a un fin de ciclo. Tal como también comentamos en el capítulo 2, el término *aficionado* derivó pronto en *amateur*, otorgándole características particulares, para luego desprenderse de esa nominación y reconocerse bajo el paraguas de la realización independiente, reclamando un rol sin tantos atenuantes dentro de la producción local. Es por este itinerario que la caracterización que brinda en ese momento de la película de Gascue me parece tan elocuente: “nos retrotrae a los concursos de aficionados de hace década y media, y es, en sí misma, un ejemplo práctico de la eficacia de su receta para detener

el tiempo”. El uso despectivo del término *aficionado* ya era corriente para esos momentos; aplicarlo a esa obra y a ese realizador era una forma de marcar un techo que esa práctica no iba a poder trascender.

### Motivos del fin de ciclo

Como expliqué anteriormente, extendí el conjunto de filmes por evaluar hasta el año 1963 para poder incluir a *21 días*. Este fue el último intento serio que tuvo Idelfonso Beceiro, nuestro realizador más prolífico, por dedicarse a la producción cinematográfica.<sup>145</sup> Esta película, que contó con fondos y apoyos importantes y en la que se involucró a todo el grupo de Cine Club, tuvo un saldo agríndice.



**Fotografía 31.** Equipo del CCU en el rodaje de *21 días*. Fuente: Hintz, 1998.

<sup>145</sup>Luego de esto, solo realizó un corto de tres minutos para televisión en el 64 (<https://www.cinedata.uy/>). Beceiro comenta en su entrevista que, años más tarde, se iba a dedicar a la televisión, trabajando en producciones para el canal ATC de Argentina. En

La película recibió una importante cobertura en las páginas de *Cuadernos de Cine Club*: en el N.º 8 de enero de 1963, se anticipaba el estreno publicando el cuento de Enrique Amorim en el que se basaba el cortometraje, el guion de Beceiro y el intercambio que tuvieron entre los dos a finales de la vida de Amorim. En el N.º 10 del mes de octubre (pp. 21-26), Martínez Carril le dedicó una extensa nota en la que hizo un balance y analizó toda la recepción que la película tuvo en la prensa y en algún comentario televisivo. Luego de *Un vintén...*, esta es la primera producción en solitario que recibió tanta atención. Martínez Carril, que en la nota buscaba mostrarse ecuánime, resumió las pocas críticas desfavorables que tuvo, como la de Wainer en *Marcha*, y matizó el entusiasmo de los más elogiosos. Cuando analizó la obra, se detuvo en sus limitaciones, en el intento fallido por generar una obra que, ahora sí, se quería asumir moderna. Pero “es un filme importante, sin embargo, [...] una pieza clave para este momento”, porque planteaba un camino que, si bien mantenía las continuidades y las falencias de ese cine de concursos, al menos presentaba una distancia frente a la consolidación de los filmes de sombrillas y las tentaciones del cine comercial.

Esta nota se relaciona con una discusión entre Martínez Carril y el joven Mario Jacob, que escribieron dos reseñas opuestas sobre el resultado del concurso organizado por Cine Club para elegir representantes al concurso de Unica en Copenhague.<sup>146</sup> Estas dos voces, así como la de Wainer que vengo citando, no solo dan cuenta de algunos

---

1996, dirige y escribe un filme documental de compilación sobre la historia del cine uruguayo que tuvo estreno en la sala del Cine Central, *100 años de cine en Uruguay* (Beceiro, 1996) (Fuente: Cinestrenos).

<sup>146</sup>En la nota se hace alusión a Copenhague, la información del certamen de Unica aparece en *Filmografía uruguaya*, donde se consigna el diploma que recibió *En la playa* (Miller, 1963).

cambios en la actitud de la crítica, sino de un cambio generacional. Martínez Carril y Wainer tenían entonces 25 años, y Jacob todavía no había cumplido los 20. El moderado Martínez, que, a pesar de su juventud, representa la continuidad con la tradición cinéfila, discutía la virulencia de las palabras del joven Jacob y apreciaba de forma valorable varias obras exhibidas (entre las que destacaba las de Pucciano y Valarino y Cocco). Siguiendo con la validación del movimiento que se presentaba como única alternativa a los problemas antes expresados, encontró aquí otra muestra de la consolidación del proceso: “Se nota una mayor madurez en el empleo del medio cinematográfico, una incorporación de recursos visuales y sonoros que contrasta con su utilización más primitiva en las películas de anteriores muestras de cine *amateur* nacional” (Martínez Carril y Jacob, 1963, p. 81). A pesar de esto, reconocía la dificultad de este cine por abordar temas de interés que “hablen de lo nuestro”. Jacob fue lapidario con las obras seleccionadas y hasta dejó planteado un cuestionamiento general sobre la propia existencia de algún pasado rescatable. Sobre el concurso, dice que no encontró ni obras ni realizadores con valores artísticos y que, más que un cuestionamiento a la calidad técnica, lo más grave era “la indigencia temática que la casi totalidad de los films trasuntan”. Me interesan sus palabras finales de balance: “Son ejercicios primeros de cineastas que no discriminan la diferencia que hay entre filmar y hacer cine. La mitad, por lo menos, tenía un nivel de entrecasa que no era apropiado para ostentar en un concurso” (p. 80).

Abriendo y cerrando una etapa, es notorio que José Carlos Álvarez pidiera que “nos limitemos a una industria de entre casa” en el año 1949, y ahora sea esa misma cualidad la que resulta impresentable. La crítica de cine pasó de encontrar en estos filmes *todo lo que podían ser*

a reclamarles *todo lo que tendrían que haber sido*. Considero que esas palabras que Jacob le dedicó a este cine muestran una línea de inflexión que evidencia el inicio de los reclamos de índole político; la representación de la crisis pasó a ser insoslayable. Martínez, que todavía participaba de la otra época, seguía hablando de recursos visuales y sonoros. Su balance auspicioso del conjunto parecía un comentario con anhelos programáticos. Meses antes, Álvarez, en su puesta al día del cine local luego del ciclo de las películas de Turismo, asumía la gravedad de la situación en medio de los comentarios elogiosos de los filmes presentados. En una narrativa que se va a afirmar en el texto del 68, le da entidad al grupo de realizadores independientes que tuvieron su participación en la historia local entre el 49 y el 60. Si bien los intentos de alcanzar una producción más profesional con el uso de países estandar iban a resultar un fracaso en el 58, esto se consiguió con el apoyo de los medios que puso a disposición el Estado con la CNdT. Pero “a estas alturas, las sombrillas se cierran” (p. 14), y había que admitir que el cine era inviable si se reiteraban los mismos caminos. En esa encrucijada, las alternativas eran pocas. Se podía acudir a un esquema cooperativo como el que implicó el proceso de *21 días*, pero, al parecer, toda esa empresa terminó dando cuenta de las dificultades más que de las virtudes de esa salida.

La alternativa estaba en la participación del Estado:

Desde luego, por más que tengamos conciencia y ganas de hacer un cine nacional, este cine nacional es imposible de lograr si no hay manera de financiarlo [...], al final de cuentas, el cine uruguayo es un enfermo crónico, muy debilitado y enclenque; y lo seguirá siendo hasta que reciba el único remedio posible: la ayuda estatal o municipal.



Porque el Estado no puede permanecer insensible ante la necesidad expresiva de nuestros realizadores. Lo exige la cultura nacional. Hace falta una ley de protección al cine. Una organización estatal para el cine. El ideal, a imitar, el mejor ejemplo, se llama 'National Film Board of Canada'. Y si no, lo menos que puede hacerse es crear un sistema de premios de estímulos, de subvenciones-los hay en todo país civilizado. ¿Es acaso tan extraño que pidamos una ley que ampare el cine en el Uruguay? (p. 15)

Los reclamos por la ley de cine tuvieron una presencia organizada durante la década del 50, con proyectos presentados y encuentros con las autoridades. Los responsables de esta movida eran los miembros del costado más "profesional del grupo".<sup>147</sup> Esos intentos por institucionalizar la actividad no llegaron a ningún lado, pero en el debate surgieron distintas alternativas que se retoman en este fin de ciclo. A las demandas por estímulos y subvenciones a la práctica audiovisual que replicaban planteos que se estaban haciendo en muchos países se les suma otra propuesta que nos suena conocida. Creo que el elemento destacable que se hizo presente en la escena local fue un modelo particular a seguir y que marcaba la transcendencia de la figura de John Grierson en nuestro país. La apelación al NFB de Canadá como referencia también había sido utilizada por Miguel Castro en el epígrafe que introduce este capítulo. Ese modelo no solo conlleva el financiamiento del Estado a la producción, sino que también enmarca un tipo particular de práctica ajena al circuito de filmes para la cartelera comercial y que provee tanto de recursos para la realización como para

---

<sup>147</sup>Ver el análisis de la ley y la propuesta alternativa que propone Alsina Thevenet en la revista *Cine Club*, N.º 13, junio de 1952.

la distribución y exhibición. Y todo eso asegurando la independencia de una agencia pública que no forma parte de los Gobiernos de turno.

El artículo del diario *Época* del 64 (AWDB C3T2) que publica Dassori y en el que se recogen las voces de varios de los actores de la época no solo sirve para realizar una nueva puesta al día de la “historia del cine nacional” con sus consabidos mojones, sino que amplifica una pregunta que creo que a esa altura no era un problema que buscara tener una solución posible. A propósito del Día de la Industria, planteaba la pregunta sobre la posible existencia de una industria del cine local. Las respuestas son todas bastante coincidentes y obvias: no hay un mercado interno lo suficientemente amplio que sostenga la demanda necesaria, y, por otro lado, no hay ningún apoyo del Estado. Los “capitales”, grandes o chicos, no encuentran aquí rentabilidad y el Estado, y más en esos momentos de políticas liberales, hace oídos sordos a las demandas que se replican por todos lados. Más que un balance, su texto parece ser un llamado a la acción: era necesario que todos los actores se comprometieran por “patriotismo o amor a la camiseta”.

Estos documentos de fin de período dan cuenta de una situación que no era nueva, pero se enfrentaron a otras condiciones que agravaron este proceso que se fue diluyendo de a poco. En las entrevistas del 90/91, ante la pregunta sobre los motivos del final, algunas razones se reiteraban de forma elocuente y giraban en torno a las causas económicas. Miller no pudo seguir sosteniendo su actividad con el fin del sonido magnético que encarecía aún más la producción. Capozzoli consideraba indispensable un desarrollo industrial y encontraba que era imposible ese proceso por la competencia con Argentina. Musitelli resumía el problema diciendo que “el cine no es complicado, es caro”. Gascue se desmotivó al no poder continuar con la producción de fic-

ciones en formato estándar sin el apoyo del Estado, y seguir con lo mismo era visto como un paso atrás. Hintz explicó que no sostuvo su práctica independiente por falta de recursos. Todos ponían ese argumento en el centro de la escena, pero me parece que el que explicitó el problema de forma más completa fue Beceiro, que, luego de exponer todas las dificultades económicas y los costos altísimos de los filmes color o los problemas de la sonorización de las películas, concluye: “Y casi todos fuimos creciendo, teniendo hijos y había otra prioridad en ese momento” (entrevista del 28/11/1990). En las frases de Mántaras Rogé que cito en el epígrafe también hay algo de esto.

Las palabras en retrospectiva que buscaron explicar las causas del abandono estaban dando a entender que el problema de los costos no se restringía al dinero necesario para comprar los materiales y salir a filmar. Lo que estaba costando mucho en esos momentos era la mano de obra, los recursos humanos desplegados como aportes voluntarios y generosos pero que en esos momentos tenían que volcarse a otras reproducciones, como las de sus propias familias que estaban empezando a armar. Imagino a parte de ese grupo ya cansado, con necesidades materiales por resolver y buscando no descuidar los medios de vida.<sup>148</sup> Este relato compartido nos llama la atención sobre ese dato: estamos en presencia tanto de un movimiento como de una generación.

En 1968, el mismo año que Álvarez publicó el balance sombrío que ya mencionamos con el que da por concluido el ciclo, Alfaro presentó una mirada algo distinta. Si bien coincidía con el diagnóstico, hizo alusión al problema generacional y terminó con una propuesta que, enten-

---

<sup>148</sup>Otro grupo, que ya era más grande, estaba mostrando otros signos de crecimiento, como el salto de Tastás Moreno como importante empresario de la fotografía en Buenos Aires.

día, era el único camino para resolver el problema. Me permito compartir esta cita extensa porque encuentro muy pertinentes estas palabras:

Durante la década del 50 el movimiento cinematográfico “amateur”, supo del esplendor de una eclosión. Los concursos periódicos que, entonces sí, organizaban Cine Club, Cine Universitario y Cine Arte revelaron la existencia de una vocación latente y cierta aptitud para servirla. [...]

Debe aclararse, sin embargo, para no creer que estamos ante una edad de oro, que deliberadamente el rigor crítico bajó aquí la guardia a favor de un mero registro de existencia, también necesario.

Como si el largo ejercicio de una crítica exigente e informada (ya señalé a los pioneros: Podestá y Despouey) hubiera estado preparando el terreno; como si el constante desatino con que se encaró en el país la aventura del largometraje comercial hubiera servido para indicar exactamente lo que no debía hacerse; como si la presencia en el Uruguay del italiano Enrico Gras (famoso por sus documentales de arte) fuera, en fin, el acicate decisivo, surgió en el país —heterogéneo por la edad y las tendencias pero como obedeciendo a un mismo impulso— ese puñado de realizadores que iba a echar las bases de un auténtico cine nacional, y que empezaba a probar con obras sus amores. ¿Qué ocurre entonces? Poco, muy poco. Esos hombres, muchos de ellos jóvenes, que tuvieron premios (modestos) y reconocimiento público a su labor (de principiantes), filman cada vez menos, dejan de filmar. Es la inconstancia, la dispersión, la discontinuidad del esfuerzo, otra vez el punto cero. [...]

Mientras tanto surge, en la década del 60, la nueva camada que asoma tímidamente la cabeza, como si estuviera todo por hacer y le pesara el reto, [...]

Y el silencio impera otra vez entre los nuevos, a dos y tres años de realizado su primer filme. Es fácil decir que la culpa es de la inflación y de los costos altos, y arrinconarse luego en esa verdad cuyo relativo asidero no negaré. En todo caso, aquí es donde se añora una agresiva política de apoyo orientada por los cineclubes para impedir que los esfuerzos individuales languidezcan en el fracaso o la apatía. La misma experiencia vivida en el país es más rica, en aciertos y errores, que aquella simplificación. No fue, por ejemplo, la falta de dinero lo que cubrió de ridículo a la mayor parte de los mamotretos que en el pasado pretendieron poner la piedra fundamental del cine comercial uruguayo. (1970, pp. 77- 81)

Me interesa pensar cómo en algunas de estas palabras suenan los ecos de otros temas ya tratados en esta investigación, como la idea del “auténtico destino”, la sensación de que estaba todo por hacer o el cuestionamiento a los ejemplos del cine comercial. La novedad que planteaba Alfaro estaba en la solución propuesta. No reclamó un apoyo al Estado para resolver el problema, en todo caso, ya sabe que esa expresión de deseo no resuelve nada, era una utopía por demás insensata en la década del 60. Tampoco culpabilizó del tema a la crisis económica. Los responsables de apuntalar el proceso debían ser los mismos que lo propiciaron. Este movimiento había surgido del cineclubismo ampliado (incluyo aquí las iniciativas del Sodre) y es por esto por lo que, en parte, le encuentro sentido a su demanda por una “agresiva política de apoyo” a esos colectivos. Se vinculaba con la necesidad de un circuito de exhibición y distribución alternativo, con una oferta de cine variada que se distinguiera de las carteleras comerciales, que pensara formas de producción colaborativas. Saliendo del período que estoy abordando y pensando el proceso en su larga —pero

modesta— duración, fueron el Departamento de Cine de Marcha y la Cinemateca del Tercer Mundo los responsables de parte de la producción que se encuadra en el nuevo cine latinoamericano, y, más tarde, fue la propia Cinemateca Uruguaya la que participó de la producción de filmes con su taller de realización durante la dictadura, y fueron los colectivos superochistas que estudia Julieta Keldjian (2012) los que lograron mantener viva una práctica militante. Fueron justamente esas derivas del movimiento cineclubista las que continuaron la historia del cine local. Pero la solución no se iba a poder encontrar en esas entidades que convocó Alfaro porque, como vimos en las conclusiones anteriores, esos espacios también estaban atravesando un fin de ciclo que los anudaba inevitablemente.

### **El paso hacia el cine insurgente**

Este último apartado será breve, como una coda a todo lo que he presentado. El proceso que abordé en estas páginas se fue agotando sin generar derivas autorales significativas. El desborde militante recién presentó su relevo algunos años más tarde. El capítulo uruguayo del nuevo cine latinoamericano ya ha sido escrito y fue trabajado por diversas voces locales y extranjeras. Los invito especialmente a consultar los diversos trabajos que generaron mis compañeros del Grupo de Estudios Audiovisuales y muy especialmente a la tesis de doctorado de Cecilia Lacruz. Sobre el trabajo de Cecilia me interesa volver sobre sus planteos sobre las obras y realizadores que desde los inicios de los años 60 marcaron caminos de continuidad con ese cine nuevo. Los vínculos entre las prácticas compartidas y el devenir de algunos itinerarios que se mantienen en el tiempo no solo están presentes en nuestros estudios académicos sobre el tema, sino que también se pensaron durante

esos años, al menos como propuesta. Para pensar qué pasó durante esos años, tratar de entender a estos actores y las instituciones que formaron o quisieron conformar, vuelvo a acudir a las palabras de Alfaro, con quien pienso toda esta historia en un diálogo encubierto y quien, como es evidente, me ha acompañado a lo largo de todo el recorrido. En ese texto tan rico en ideas que escribió para presentar ante la Unesco en el 68 y que le dedicó a Danilo Trelles —todo tiene que ver con todo—, finaliza el análisis del estado del cine local con estas palabras:

Y sin embargo, pienso que la situación es ahora distinta, y no por dar una nota final de optimismo postizo. Está probado que se puede hacer películas dignas con recursos accesibles, y que un mercado las espera con avidez en cuanto ellas hunden sus raíces en el país real. La experiencia ya ha sido hecha, y eso no ocurre en balde. Vaya a saber —y aquí sí solo canto milongas más— si al conjuro del ejemplo de Handler, depositario actual de nuestras esperanzas, no vuelven a sentir el viejo fervor Musitelli, Mántaras, Hintz, Beceiro, Bayarres, los otros (con Miller ya se sabe que se puede contar) y unidos a los jóvenes encaran, por ejemplo cooperativamente, la realización de un gran reportaje a las urgentes necesidades de nuestro pueblo. No olvidemos que la objetividad puede ser denuncia y que la denuncia suele llevar una gran carga de amor. El cine uruguayo podría, así, saldar su deuda con el país, encontrando en el camino su profunda razón de ser. Recién entonces, hijo mío, serás un hombre y nuestra Cultura Cinematográfica empezará a ser cultura. (Alfaro, 1970, p. 106)

Ese panorama de esperanza incierta que presenta, lleno de humor y de afecto, no parece inaccesible. De hecho, junto con el ejemplo de Handler, hubo otras experiencias discretas que quisieron seguir por

esos rumbos. Pero *pasaron cosas*, y esos ecos fueron muy frágiles para poder subsistir en esa coyuntura. Musitelli respondió a ese llamado de Alfaro y, más que en grandes reportajes sobre las necesidades del pueblo, participó de registros indispensables sobre los procesos políticos previos a la dictadura del 73. Ulive, la gran apuesta para encabezar el proceso junto con Handler, emprendió otras aventuras más afines a sus anhelos y, luego del paso extenso por Cuba, solo estuvo un breve período en el país, en el que dejó otra obra indispensable para el cine nacional, *Elecciones* (1967), el filme que realizó con Handler. Luego de eso, se alejó tanto del país como del cine y se dedicó principalmente al teatro en Venezuela. Dassori tuvo un período de fervor militante que lo llevó a participar con el grupo 7 ½ en la producción de *Y en eso llegó el Fidel* (1962) para apoyar la campaña del Frente de Izquierda de Liberación. Luego, y por fuera de la realización, participó de la distribución del NCL en el 65 (Lacruz, 2018) y tuvo un rol destacado en el Festival de Viñas del 67. Como ya hemos visto, la vida de Dassori no terminó de dar un giro hacia la izquierda ni a la práctica audiovisual independiente, sino que se concentró en mantener los espacios institucionales que había desarrollado con mucho esfuerzo y en lidiar con sus problemas económicos y de salud. Si Miller estaba pronto, no dejó obra que lo acredite, pero sí sabemos que mantuvo distancia de todas las propuestas que lo pudieran vincular con los gobiernos represivos, como se encargó de aclarar con énfasis en su entrevista. El último caso pertinente en esta escena es el de Miguel Castro, quien merece un trabajo más amplio para estudiar tanto su obra como su biografía. En el rol de maestro que no abandonó durante los 60 y que siguió desarrollando con relación al cineclubismo, terminó formando parte de la producción del filme *La rosca* con el colectivo Grupo América Nueva



(1970), un filme de montaje con pasajes de animación que denuncia la dominación imperialista respaldada por la oligarquía local (Alvira, 2018, p. 179). Debido a esa participación, Castro fue perseguido y terminó en el exilio en Italia, abandonando también el cine para abocarse a su profesión de ingeniero.<sup>149</sup>

Estos pocos ejemplos tienen algunas cosas en común: las realizaciones estuvieron enmarcadas en un contexto colectivo que proponía una filiación política. Ya no estamos hablando de una práctica independiente que se hiciera cargo de los “asuntos de país”, sino de prácticas de intervención política. El cine de los 60 va a “hundir sus raíces en el país real”, pero el llamado de Alfaro de colaboración entre las dos generaciones, esa expectativa de continuidad, no tuvo la respuesta esperada. El movimiento de “realizadores independientes”, como lo evocaban sus integrantes años más tarde, quedó anclado en una etapa precisa. Tuvo un inicio y un final bastante claros a pesar de las vacilaciones de la transición. Alfaro tuvo razón al decir que ese final no se podía atribuir solo a la crisis económica. Fueron muchos motivos todos juntos. Comolli decía que el cineasta *amateur* era el que podía tomar las brasas de la creación artística sin usar guantes. Encuentro pertinente la metáfora en estas tierras: nuestros realizadores, que ya habían dejado de ser *amantes*, estaban cansados de quemarse. Podemos entender qué pasó y qué vino luego. Creo que lo que más nos ha costado entender es qué hacer con esta historia que siempre fue contada como el relato de un fracaso y cómo se relaciona todo ese proceso con las preguntas contemporáneas que le hacemos a nuestra historia del cine.

---

<sup>149</sup>Información obtenida del documental biográfico *Una vida a través del lente* (Carriquiry, 2010), realizado para la UCU.

## | COMENTARIOS FINALES |

A lo largo del libro presenté para cada ocasión una propuesta de los motivos de las clausuras de los grandes temas en los que organicé esta investigación. Fui desarrollando los distintos “fin de ciclo” de cada parte y las derivas de esos procesos en la siguiente etapa. En estas páginas finales, me interesa compartir algunos comentarios generales y revisar las preguntas que guiaron la investigación; sobre todo, me interesa volver a pensar el período propuesto, tratando de organizar algunas reflexiones a partir de una mirada de conjunto. Esos fines de ciclo y todas las frases análogas que desplegué en el índice para dar cuenta de las convergencias estaban presentando límites, cambios notorios o lentos agotamientos de los procesos descriptos. En conjunto, mostraron las coincidencias en el tiempo y la necesidad de atender a la multicausalidad que los originaba.

Antes de volver sobre los motivos por los que estos procesos no pudieron consolidarse en el tiempo, creo necesario volver a los “largos años 50” que presenté en la periodización. Lejos de buscar generar polémica o cuestionar a la bibliografía que establece una “larga década del 60” para pensar la historia sociocultural del período, busco en este caso acotar el uso de mi década extensa para abordar un lugar preciso —un Uruguay muy montevideano— y al conjunto de actores que describí. En ese marco estrecho, sí considero válido pensar una etapa que comienza con la consolidación de las actividades de Cine Arte del Sodre a mediados de los 40 y que concluye a comienzos de la década de los 60 con la salida de Danilo Trelles del Sodre y el techo a

la producción cinematográfica *amateur*/independiente. Durante esos años se establecieron un grupo de entidades públicas y privadas que consolidaron un ámbito de exhibición cinematográfica paralelo al circuito de salas comerciales que permitió ampliar la oferta disponible de materiales audiovisuales y posibilitar otras formas de relación con este medio expresivo y de comunicación tan heterogéneo que llamamos cine. Ese contexto habilitó el desarrollo de unas prácticas de realización audiovisual particulares que dieron cuenta de esa mirada ampliada sobre el cine y permitieron poner en debate las cualidades y la propia existencia de un “cine nacional”.

Como hemos visto, gran parte de la bibliografía plantea como característica central del período a las tareas de formación atribuidas al cineclubismo y a la crítica cinematográfica que consolidaron la famosa “cultura cinematográfica” local. No busco cuestionar aquí la centralidad de esa cultura cinematográfica para el período (que incluso fundamenta la tesis de Paranaguá para el llamado “nuevo cine latinoamericano” sobre la existencia de una nueva cultura cinematográfica antes que un “nuevo cine”), sino reconsiderar el sentido de ese concepto, no darle atribuciones implícitas o, mejor aún, hacerlas evidentes para ponerlas en cuestión. En gran parte de los relatos analizados, esa idea asumida de cultura cinematográfica no solo se vincula con una voz legítima que convalida un recorte dentro del cine valorado y una práctica concreta asociada a los espectadores rigurosos que respetan las reglas del juego, sino que se establece un sentido estable, se describe un objeto preciso y claramente identificable. Me interesa retomar algunas ideas que quedaron planteadas en la introducción y que se desarrollaron a lo largo del libro sobre la inestabilidad de los objetos presentados en estas páginas. El modelo del cineclubismo local, las políticas públicas sobre la difusión

de cine o la producción audiovisual independiente no solo pasaron a ser objetos inestables por los cambios que sufrieron en esos años, sino por la propia dificultad para encuadrarlos. A lo largo del recorrido, vimos que no se podían pensar de forma binaria ni estable: la producción audiovisual no se adecuaba a los marcos *amateur* vs. profesional; el cineclubismo local derivó en un modelo negociado que admitía diversas formas de cinefilia; la exhibición y distribución alternativa compartía muchos itinerarios con los circuitos comerciales, pero también con otros ámbitos que no acostumbramos integrar al cine, como las entidades relacionadas a la educación formal; las propuestas desde el Departamento de Cine Arte podían gozar de mucha autonomía y, a la vez, estar muy restringidas.

Estas revisiones (les historiadores no dejamos de jugar con nuestros propios revisionismos) no se proponen negar los relatos establecidos, sino ampliarlos para incluir nuevos elementos que aporten matices y otras perspectivas. No surgieron como un *a priori*, sino a partir de una exploración detallada de los procesos comentados. La necesidad de reponer relatos ausentes o fragmentados me permitió prestar atención a los armados institucionales (pensados como formaciones e instituciones) que terminaron delineando las modulaciones de estos procesos a partir de las prácticas concretas que fueron llevando a cabo. Fue allí donde surgieron los aspectos que considero originales de esta investigación, que me permitieron caracterizar con más información ese momento de apogeo de la cultura cinematográfica y los vínculos particulares e intensos que parecen haber tenido los montevideanos con el cine y que fueron ridiculizados por René Arturo Despouey en el comentario que cité en la introducción. Sumo a esa revisión unas frases de Alfaro, que, para variar, da en el clavo y con su

habitual poder de síntesis expresa muchas de las tensiones y matices que quise justificar en estos extensos desarrollos. En las páginas de *Brecha* —el sucedáneo de su querida *Marcha*—, en la década de los 90, evocaba sus inicios en la crítica y en la pasión por el cine:

Para nosotros y para una multitud (nunca vi elites tan numerosas), era el conocimiento carnal de un arte que amábamos. Los popes eran José María Podestá, Arturo Despouey, Fernando Pereda y, no obstante tutearnos con él, Danilo Trelles. Las noches de función Trelles, entonces director de Cine Arte, se paseaba por el foyer del Estudio Auditorio rechazando humildemente los elogios que todos prodigaban. (2001, p. 298)

Allí está el punto sobre el que seguimos girando: había popes/referentes con distintas características, algunos más afables y otros inspi-raban distancia y respeto; pero, sobre todo, se trataba de un consumo que se asumía como elitista, pero que era multitudinario...

En las tensiones que se generaron entre la cinefilia erudita y la cinefilia ordinaria, entre la celebración de las vanguardias y la solemnidad de los listados de los mejores filmes, en la fascinación por las divas y el disfrute del cine de género, encuentro un eco de la feminización de la cultura de masas que plantea Andreas Huyssen (2006). Entra en juego la noción de la cultura de masas asociada con la mujer opuesta a una cultura real y auténtica como prerrogativa de los hombres, elemento que, si bien estaba presente desde antes del siglo XIX, cobra otras connotaciones en su cruce con la Revolución Industrial y la modernidad asociada (p. 94). Como leímos en el desencantado editorial de *Cine Club* del 58, frente a los rigores de la cultura cinematográfica que quiso difundir el movimiento cineclubista local, los

socios suscriptores, esos espectadores que participaban como colectivo y hacían sonar sus posiciones en la esfera pública, reclamaban entretenimiento. Esa banalización o trivialización feminizada quiso ser disciplinada (y finalmente fue negociada) con programas pedagógicos que encuadraran la recepción, con ciclos prolijos que regularan la distancia que podían generar ciertos materiales, que ayudaran a ubicar las piezas dentro de un orden y una jerarquía.

Si en las memorias sobre el proceso prima la evocación del canon legítimo, de las fuentes brotan conjuntos heterogéneos: fragmentos de comedias visuales y burlesque, *féeries* y monstruos, algo de sexo y un poco de aventura, figuras abstractas y aviones, nostalgia y deseo. En definitiva, lo que estoy proponiendo en estas páginas es la idea de que las personas que concurrían a Cine Arte o los cineclubes los años 40 y 50 se vincularon con estas piezas con actitudes no muy distintas que el público de cine en general, lo cual se inscribe en los problemas generales que implican los estudios sobre las audiencias. Los intentos de las directivas por tratar de ubicar los fragmentos dispersos en una narrativa clara, ya sea en forma de “el cine mudo antes de la primera guerra” o las versiones de *La dama de las camelias*, no pudieron evitar que esos programas compuestos hayan tenido características medio carnavalizadas, e imagino complejo controlar los sentidos que se podían generar con piezas tan discontinuas: una de las primeras programaciones de Cine Club iniciaba con alguna *Silly symphony* de Disney y, a continuación, *El gabinete del Doctor Caligari...*; esas conjunciones extrañas que parecen salidas de las galeras dadaístas no eran infrecuentes.

El recorrido por las programaciones y los armados de los primeros archivos muestran una diversidad de formatos, duraciones, procedencias, formas de representación y temas que terminan por interpelar

nuestros saberes previos y expectativas. Esas obras nos permitieron cuestionar nuestras ideas sobre el cine documental y experimental. La presencia frecuente del más variado cine de género nos recuerda cómo esos cines formaron parte de la experiencia de la modernidad, como explica Miriam Hansen. Todas las propuestas sobre cines educativos y dedicados a la infancia y a la educación formal nos ayudaron a pensar los diversos usos del cine y las políticas implícitas asociadas a la difusión de este medio. La importancia que se le atribuía al cine, finalmente, no solo se expresaba en la concurrencia asidua y a lo largo de todo el período. Desde las distintas entidades, encontramos propuestas nada ingenuas que pensaron el problema del cine desde una mirada local y regional, tomando en cuenta el lugar particular que Uruguay tenía dentro de Latinoamérica. Este panorama, finalmente, estuvo firmemente presente en las formas que adoptó la práctica de realización local, interviniendo en las preguntas acerca de las posibilidades de un cine nacional viable y con características locales, e influyó de forma clara en las producciones concretas que se llevaron a cabo durante el período.

La escena cristalizada de la difundida cultura cinematográfica local clausura la lectura del proceso con un rulo tautológico. La necesaria revisión del modelo de cultura cinematográfica que se deriva de las particularidades locales no niega el canon, pero admite el reconocimiento de otras prácticas, otras experiencias y también un sujeto colectivo más complejo. En la lectura que tiende a establecer sentidos, los fracasos, agotamientos o cambios de rumbo que dieron por terminada la etapa más interesante del Departamento de Cine Arte, los intentos de una producción independiente en pase reducido o el crecimiento casi exponencial del cineclubismo y la difusión de la cul-

tura por el cine, solo se dejó en pie al único sobreviviente memorable de esta etapa. El relato establecido sobre la prominencia de la cultura cinematográfica local con su foco en la crítica de cine termina por opacar y subordinar toda la riqueza de esa experiencia indispensable para pensar la historia cultural relacionada al período neobatllista.

En el desarrollo de cada proceso específico traté de explicar las múltiples causas que marcaron los límites de esta historia. Los motivos del fin de ciclo giraron en torno a la crisis general del país y las crisis contemporáneas de América Latina, a los cambios generacionales y a los propios cambios en el campo del cine. Ante ese conjunto de panoramas adversos, los proyectos que se propusieron pensar un cine para el Uruguay con características particulares no pudieron generar autonomía y quedaron anclados al ecosistema que les permitió desarrollarse. Entre los límites, los olvidos y las omisiones, todas esas experiencias quedaron relegadas en nuestros relatos contemporáneos sobre la historia del cine. Releyendo las crónicas y memorias sobre este período, termina quedando claro que esas voces se expresan desde contextos situados, hablan teniendo presente una agenda particular desde la cual se intenta legitimar ciertas tradiciones en detrimento de otras. Vuelvo, entonces, a lo que planteé en párrafos anteriores: no es mi intención salir a discutir esas crónicas, sino hacer evidente el lugar desde donde hablan, motivarlas, si cabe la atribución.

Frente a los relatos de los propios protagonistas que fueron narrando y dándoles sentido a los procesos a medida que los iban viviendo, como leímos en las plumas de Alfaro, Álvarez o Dassori, el tono que finalmente se le dio a esta historia en las crónicas y memorias posteriores y sintetizadas con elocuencia en las palabras de Martínez Carril celebraron la cultura cinematográfica entendida como refinamiento



y erudición, la autonomía de las instituciones frente al Estado y la filiación de todo el proceso con una forma particular de cinefilia. Esas reescrituras fueron realizadas pensando en el presente desde el que se enunciaban, buscando legitimar a ciertas instituciones y figuras, validando esas voces para esos presentes. No quisiera terminar este libro con la sensación de que me guie por el interés de demostrar cuán errados o distanciados de los procesos estaban esos relatos. Si busqué reponer una historia exploratoria que diera cuenta de lo acontecido de acuerdo con las fuentes contemporáneas, no estuve motivada por un afán historicista, sino que quise interrogar sobre las ausencias. Siguiendo a George Didi-Huberman en *Ante el tiempo* (2011), no creo que la respuesta para abordar estos temas se encuentre en los relatos *euclónicos* que nos ayuden a leer los sucesos dentro de su propia temporalidad. En todo caso, no fue una lectura euclónica la que guio las preguntas que me hice durante la investigación; de cierta manera, siempre fui consiente de mis diálogos anacrónicos con mi objeto de estudio. Es por esto por lo que me parece pertinente terminar estas palabras finales con una celebración de ese anacronismo, asumiendo que, si me interesa que este trabajo ayude a problematizar nuestra mirada sobre el presente del cine en Uruguay, también es cierto que traté de armar estos objetos medio inestables que constituyen esta historia con una agenda anclada en este presente, que moldee esta historia de acuerdo con mis preocupaciones sobre la actualidad. Más aún, fueron esas urgencias actuales las que me hicieron encontrar esos objetos, y es por eso por lo que comparto la propuesta de Didi-Huberman sobre la fecundidad del anacronismo:

Es necesaria, me atrevería a decir, una extrañeza más, en la cual se confirme la paradójica fecundidad del anacronismo. Para acce-

der a los múltiples tiempos estratificados, a las supervivencias, a las largas duraciones del más-que-pasado mnésico, es necesario el más-que-presente de un acto: un choque, un desgarramiento del velo, una irrupción o aparición del tiempo, aquello de lo cual hablaron tan bien Proust y Benjamín bajo la denominación de “memoria involuntaria”. (2011, pp. 43-44)

En ese desgarramiento del velo como irrupción de mis intereses en el contexto en el que habito, me encontré con una presencia latinoamericana que marcaba una fuerte impronta con relación a los presumibles modelos europeos; desde los espacios públicos se pensaban los problemas regionales y planificaban medidas bastante sensatas para esos problemas; las pantallas se llenaron de objetos medio inabordables que desafiaban las convenciones; y el vacío de la producción audiovisual se pobló de pequeñas (por su duración) producciones discretas que quisieron dejar huellas de vocaciones también discretas, pero no por eso menos significativas. En la introducción planteaba que no me interesaba dar por tierra ciertos mitos locales asociados a nuestra cultura cinematográfica y que hasta me proponía dar lugar a una nueva mitología. Un poco de eso se trata: por qué no comenzar a establecer que en Uruguay se descubrió a Nelson Pereira dos Santos, que las salas del circuito cineclubista se llenaban de público infantil o que los concursos de cine locales produjeron cientos de filmes...

## | BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES |

### Archivos consultados

- Centro de Documentación (CDC) de la Cinemateca Uruguaya (CU): Archivo Walther Dassori Barthes (AWDB). Documentos de Cine Club del Uruguay y de Cine Universitario: programas de mano, boletines, noticieros, filmografías, fichas de afiliación. Revista *Cine Club*. Cine Club del Uruguay. Números 1-17. / Revista *Film*. Cine Universitario. Números 1-22. CDCUY, “Investigación sobre las fuentes documentales del cine uruguayo” [Entrevistas realizadas entre 1990 y 1991 en el marco de un acuerdo entre la Cinemateca Uruguaya y la Agencia de Cooperación Iberoamericana].
- Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra (ANIP/Sodre): el ANIP es la entidad que reemplazó al Departamento de Cine Arte del Sodre en el año 1986. Los materiales consultados provienen de la biblioteca, del área de gestión y de un conjunto indeterminado de materiales sin catalogar. También he analizado las memorias institucionales del servicio de los años 1963 y 1979.
- Biblioteca de la ENERC-INCAA: carpetas con folletos, programas y otros documentos de Cine Arte de Buenos Aires, Cine Club Argentino y Cine Club Gente de Cine, revista *Gente de Cine*.

### Referencias bibliográficas

- Acland, Charles y Wasson, Haidee (2011). *Useful cinema*. Durham y Londres: Duke University Press.
- Alfaro, Hugo (1944). “Inauguración de la Temporada de Cine Arte”. En *Cine Radio Actualidad*. N.º 413.
- \_\_\_\_\_ (1956). “Festival del Sodre. Calidad contra cantidad”. En *Marcha*. 15/6/1956, p. 18.

- \_\_\_\_\_ (1958). “La Vuelta al mundo en cuarenta días”. En *Marcha*. 27/6/1958, p. 19.
- \_\_\_\_\_ (1970). *Ver para querer*. Montevideo: Biblioteca de Marcha.
- \_\_\_\_\_ (2001). *De cine soy: memorias de un biógrafo*. Montevideo: Cauce / Brecha.
- Alsina Thevenet, Homero (1953). “La cultura cinematográfica en el Uruguay. Situación a la fecha”. En *Film*. N.º 19, pp. 27-31, Cine Universitario.
- Altman, Rick (1996). “Otra forma de pensar la historia (del cine): un modelo de crisis”. En *Archivos de la filmoteca. Revista de estudios históricos sobre la imagen*, pp. 7-19.
- Álvarez, José Carlos (1948). “¿Una cinematografía nacional...?”. En *Cine Club*. N.º 5, julio-agosto. Montevideo: Cine Club del Uruguay.
- \_\_\_\_\_ (1949). “Revista de filmes. Detective a contramano y Ladrón de sueños”. En *Cine Club*. N.º 10, diciembre. Montevideo: Cine Club del Uruguay.
- \_\_\_\_\_ (1957). *Breve historia del cine uruguayo*. Montevideo: Cinemateca Uruguaya.
- \_\_\_\_\_ (1963). “Reflexiones sobre un posible cine uruguayo: Más allá de las sombrillas”. En *Cuadernos de Cine Club*. N.º 9, pp. 9-15.
- \_\_\_\_\_ (1965). “Historia del cine uruguayo”. En *Tiempo de Cine*. N.º 20-21, pp. 21-24.
- \_\_\_\_\_ (1968). “Historia del cine uruguayo” [segunda parte]. En *Tiempo de Cine*. N.º 22-23, pp. 73-75.
- Álvarez, Luciano (1993). *La casa sin espejos: perspectivas de la industria audiovisual uruguaya*. Montevideo: Fin de Siglo.
- \_\_\_\_\_ (1997). “La vida privada a 16 y 24 cuadros por segundo”. En José Gerardo Barrán y Teresa Caetano y Porzecansky (Comps.) *Historias de la vida privada en Uruguay. Individuo y sociedad 1920-1990*. Montevideo: Taurus, pp. 174-206.

- Alvira, Pablo (2018). “Lo viejo y lo nuevo. El documental uruguayo en tiempos turbulentos (1967-1971)”. En Georgina Torello (Ed.) *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*. Montevideo: Irrupciones Grupo Editor, pp. 171-194.
- Amieva Collado, Mariana (2010a). “‘El auténtico destino del cine’: fragmentos de una historia del Festival Internacional de Cine Documental y Experimental, SODRE, 1954-1971”. En *33 Cines*. Año 2, N.º 2, pp. 7-30. Montevideo: FCC-MEC.
- \_\_\_\_\_ (2018a). “El Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE: las voces del documental y un espacio de encuentro para el cine latinoamericano y nacional”. En Georgina Torello (Ed.) *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*. Montevideo: Irrupciones Grupo Editor.
- \_\_\_\_\_ (2018b). “¿Cómo el Uruguay no hay? La participación del Festival de Cine Documental y Experimental del SODRE en las redes de festivales y sus particularidades”. En *Cine Documental*. N.º 18, pp. 8-36.
- \_\_\_\_\_ (2021). “Las actividades del Departamento de Cine Arte del SODRE (1944-1962)”. En *Dixit*. N.º 34, enero-junio, pp. 63-77.
- \_\_\_\_\_ (2022). “Cine Arte como espacio de ampliación y diversificación de “otros cines” para “otros públicos””. En *História: Questões & Debate*. Vol. 70, N.º 1, pp. 270-300.
- Amieva, Mariana y Silveira, Germán (Eds.) (2021). *La crítica uruguaya ante el cine nacional (1920-2001)*. Montevideo: Yaugurú.
- Bedoya, Ricardo (1995). *100 años de cine en el Perú: una historia crítica*. Universidad de Lima: Fondo de Desarrollo Editorial.
- Bolaña, María José (2017). “El fenómeno de los ‘cantegriles’ montevidEOS a través de la memoria: discriminación y estigmativación socio-urbana (1946-1973)”. En *Hemisferio Izquierdo* [<https://www.hemisferioizquierdo.uy/single-post/2017/08/12/el-fenomeno-de-los-ccantegriles-montevidEOS-a-traves-de-la-memoria-discriminacion-y-est>]

- Bordwell, David, Staiger, Janet y Thompson, Kristin (1997). *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Bourdieu, Pierre (2003). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Cuadrata.
- \_\_\_\_\_ (2016). *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Broitman, Ana (2014). “*Tiempo de Cine: una revista y su época. La renovación de la crítica de cine en la década del 60*”. *Actas del IV Congreso de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual “Documental/ficción: cruces interdisciplinarios e imaginación política*”. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, Facultad de Artes y Humanidades.
- \_\_\_\_\_ (2016). “La trinchera de la cinefilia. Intervenciones políticas desde los editoriales de *Tiempo de Cine* (1960-1968)”. En *Imagofagia*. N.º 14. Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual.
- \_\_\_\_\_ (2020). *La cinefilia en la Argentina. Cineclubes, crítica y revistas de cine en las décadas de 1950 y 1960*. Tesis de doctorado, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Buela, Álvaro, Gandolfo, Elvio E. y Peña, Fernando Martín (2009). *Homero Alsina Thevenet. Obras Incompletas* (Tomo I-A). Buenos Aires: INCAA.
- Burton, Julianne (1990). “Democratizing Documentary: modes of address in the New Latin American Cinema. 1958-1972”. En Julianne Burton (Ed.) *The social Documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press Burton.
- Campo, Javier (2012). *Cine documental argentino. Entre el arte la cultura y la política*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- \_\_\_\_\_ (2017). “Unos pioneros en nada ortodoxos. El cine etnográfico latinoamericano de mediados del siglo XX.”. En *Archivos de la Filmoteca*. Vol. 73, pp. 193-212.
- Club Gente de Cine (1954). *Cine Club Gente de Cine 1942-1954*. Buenos Aires.

- Colmenares España, María Gabriela (2018). “La Venezuela rural tradicional según la Unidad Fílmica Shell”. En *Imagofagia*. N.º 18. Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual, pp. 274-300.
- Comolli, Jean-Louis y Sorrel, Vincent (2016). *Cine, modo de empleo. De lo fotográfico a lo digital*. Buenos Aires: Manantial.
- Concari, Héctor (2012). *Mario Handler: retrato de un caminante*. Montevideo: Trilce.
- Correa Jr., Fausto (2012). *O Cinema como Instituição: A Federação Internacional de Arquivos de Filmes (1948 - 1960)*. Tesis inédita de doctorado. Faculdade de Ciências e Letras de Assis - UNESP - Universidade Estadual Paulista. San Pablo.
- Cossalter, Javier (2017). “El Fondo Nacional de las Artes y el cortometraje argentino. Modernización cultural y estética”. En *Sociohistórica*. N.º 40, 2º. Centro de Investigaciones Socio Históricas, FHCE. UNLP.
- Costa, Jaime y Scavino, Carlos (2009). *Por amor al cine: Historia de Cine Universitario del Uruguay*. Montevideo: Ricardo Romero Curbelo Editor.
- Cuevas, Efrén (Ed) (2010). *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y medio y Ayuntamiento de Madrid.
- Czach, Liz (2014). “Home Movies and Amateur film as National Cinema”. En Laura Rascaroli y Gwenda Young (Eds.) *Amateur Filmaking. The home movie, the archive, the web*. Nueva York: Bloomsbury.
- D'Elía, Germán (1982). *El Uruguay Neo-Batllista, 1946-1958*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- De Baecque, Antoine (Ed.) (2005). *Teoría y práctica del cine. Avatares de una cinefilia*. Barcelona: Paidós.
- de Klerk, Nico (2016). “Abrindo os portões: uma perspectiva do arquivo”. En *Aniki*. Vol. 3, N.º 2. Dossier ‘Outros Filmes’.
- de Torres, Inés (2015). “El surgimiento de la radiodifusión pública en hispanoamérica. Contextos, modelos y el estudio de un caso singular: el So-

- dre, la radio pública estatal de Uruguay (1929)". En *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*. Vol.1, N.º 5, pp. 122-142.
- de Valck, Marijke (2007). *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Ámsterdam: Amsterdam University Press.
  - de Valck, Marijke y Hagener, Malte (Eds.) (2005). *Cinephilia Movies, Love and Memory*. Ámsterdam: Amsterdam University Press.
  - Despouey, René Arturo (1959). "Con el pretexto de los 20 años de Cine". En *Marcha*. N.º 965, 26/06, pp. 28-30.
  - Didi-Huberman, George (2011). *Antes del tiempo. Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
  - Dimitriu, Christian (2009). "Cinemateca Uruguaya - Entrevista con Manuel Martínez Carril". En *Journal of Film Preservation*. N.º 79/80.
  - Domínguez, Carlos María (2013). *24 ilusiones por segundo: la historia de Cinemateca Uruguaya*. Montevideo: Cinemateca Uruguaya.
  - Elbert, Luis (2016). "Desapariciones". En *Tercer Film*. N.º 5. Montevideo, FCC/MEC.
  - Elena, Alberto y Díaz López, Marina (Eds.) (1999). *Tierra en Transe. El cine latinoamericano en 100 películas*. Alianza: Madrid.
  - Espeche, Ximena (2015). "El semanario *Marcha* entre los años cincuenta y sesenta Entre Montevideo y Buenos Aires, el paisito y la región". En Leticia Prislei (Dir.) *Polémicas intelectuales, debates políticos: las revistas culturales en el siglo XX*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras UBA.
  - Espeche, Ximena, Petra, Adriana y Ribadero, Martín (2022). Muchos cincuentas: procesos, temporalidades y conexiones globales en América Latina. En *Revista Contemporánea: Historia y problemas del siglo XX*. Vol. 16, N.º 1.
  - \_\_\_\_\_ (2016). *La paradoja uruguaya. Intelectuales, latinoamericanismo y nación a mediados de siglo XX*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
  - Ferreira Rodríguez, Pablo (2012). "Batllismo, reforma política y conflicto social en los tempranos cincuenta. Una mirada desde la teoría de la De-



mocracia y la Ciudadanía”. En *Revista Encuentros Uruguayos*. Vol. V, N.º 1, pp. 179-205.

- Fibla Gutiérrez, Enrique (2018). “A Vernacular National Cinema: Amateur Filmmaking in Catalonia (1932–1936)”. En *Film History*. Vol. 30, N.º 1.
- Foster, Lila (2016). *Cinema amador brasileiro: história, discursos e práticas (1926-1959)*. Tesis de Doctorado. Programa de Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.
- \_\_\_\_\_ (2018). “The Cinema Section of Foto Cine Clube Bandeirante: Ideals and Reality of Amateur Film Production in São Paulo, Brazil”. En *Film History*. Vol. 30, N.º 1.
- Gauthier, Christophe (1999). *La passion du cinema. Cinéphiles, cîné-clubs et salles spécialisés*. Paris: École Nationale des Chartres.
- González Casanova, Manuel (1961). *¿Qué es un cine-club?* México: UNAM / Dirección General de Difusión Cultural, Sección de Actividades Cinematográficas.
- Grieveson, Lee y Wasson, Haidee (2008). *Inventing Film Studies*. Durhan y Londres: Duke University Press.
- Hagener, Malte (2007). *Moving Forward, Looking Back: The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*. Ámsterdam: Amsterdam University Press.
- \_\_\_\_\_ (2014). “Institutions of Film Culture: Festivals and Archives as Network Nodes”. En *The emergence of Film Culture: Knowledge Production, Institution Building and the Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919-1945*. Nueva York y Oxford: Berghahn.
- Hamery, Roxane (2016). “Le cinéma amateur à l’UFOLEIS et à la FFCC: du loisir bourgeois à l’action militante (1949-1968)”. En Benoît Turquety y Valérie Vignaux, *L’amateur en cinéma, un autre paradigme: histoire, esthétique, marges et institution*, Paris: Association française de recherche historique sur le cinéma, pp. 124-147.

- Hansen, Miriam Bratu (1991). *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1991.
- \_\_\_\_\_ (2009). “The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism”. En Pamela Caughie (Ed.) *Disciplining Modernism*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Hintz, Eugenio (1998). *Algo para recordar. La verdadera historia del Cine Club del Uruguay*. Montevideo: Ediciones de la Plaza.
- Hintz, Eugenio y Dacosta, Graciela (Eds.) (1988). *Historia y Filmografía del Cine Uruguayo*. Montevideo: Ediciones de la Plaza.
- Hjort, Mette y Petrie, Duncan (Eds.) (2007). *The Cinema of Small Nations*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Horak, Jan-Christopher (2007). “The first American Film Avant-garde, 1919-1945”. En Wheeler Wiston Dixon y Gwendolyn Audrey Foster (Eds) *Experimental Cinema. The Film Reader*. Nueva York: Routledge.
- Huyssen, Andreas (2006). *Después de la gran división: Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Jullier, Laurent y Leveratto, Jean-Marc (2012). *Cinéfilos y cinefilias*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Keldjian, Julieta (2012). “Superochistas”. En *Dixit*. Vol. 17, pp. 4-12.
- \_\_\_\_\_ (2015). “Las proyecciones de Cine Casero desde la perspectiva semiopragmática”. En *Dixit*. Vol. 23, pp. 16-25.
- Kezich, Tullio (1951). [Reseña del Festival de Viena]. *Hollywood Quarterly*. Vol. 5, N.º 4, pp. 373-379.
- King, John (1994). *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Lacruz, Cecilia (2015). “Modernidad y política en el documental uruguayo: Estrategias cinematográficas de una escena inaugural”. En *Imagofagia*, 12 Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual.

- \_\_\_\_\_ (2016). “Uruguay: La Comezón por el intercambio”. En Mariano Mestman (Coord.) *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal, pp. 311-351.
- \_\_\_\_\_ (2018). “Rostros, voces, miradas: notas sobre el pueblo en el cine documental uruguayo de los años sesenta”. En Georgina Torello (Ed.). *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*. Montevideo: Irrupciones Grupo Editor, pp. 141-170.
- \_\_\_\_\_ (2020). *Prácticas colaborativas e imaginarios contraculturales en el cine social y político (Uruguay 1958 -1973)*. Tesis de Doctorado. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Lagny, Michèle (1994). “Film History: Or History Expropriated “. En *Film History*. Vol. 6, N.º 1, pp. 26-44, Philosophy of Film History.
- \_\_\_\_\_ (1997). *Cine e historia: problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch.
- López, Ana (1990). “An Other History: the New Latin American Cinema”. En Skar, Robert y Musser, Charles (Eds.) *Resisting Images: Essays on Cinema and History*. Filadelfia: Temple University Press.
- López Ruiz, Ángela (2020). *Poéticas del cine experimental en el cono sur (1954-1958) (1961-1967)*. Montevideo: 2AM Editorial de Estudios Visuales.
- Margulis, Paola (2014). *De la formación a la institución: El documental audiovisual argentino en la transición democrática (1982-1990)*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Mariani, Andrea (2018). “The Cineguf Years: Amateur Cinema and the Shaping of a Film Avant-Garde in Fascist Italy (1934-1943)”. En *Film History: An International Journal*. Vol. 30, N.º 1, pp. 30-57.
- Martínez Carril, Manuel (1963). “Nota crítica sobre 21 días”. En *Cuadernos de Cine Club*, N.º 10, pp. 21-26.
- \_\_\_\_\_ (2008). “Danilo Trelles”. En Ivan Giroud, Carlos Heredero y Eduardo Rodríguez Merchand (Comps.) *Diccionario del Cine Iberoameri-*

cano: España, Portugal y América. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores SGAE.

- \_\_\_\_\_ (2010). “Una experiencia de cultura cinematográfica”. En *Cinemas d’Amérique Latine*. N.º 18, pp. 136-147.
- \_\_\_\_\_ (2011). “Paradojas y Contradicciones de la Curiosa Historia de la Filmografía Uruguaya” [<http://www.1811-2011.edu.uy/B1/content/paradojas-y-contradicciones-de-la-curiosa-historia-de-la-filmograf%C3%AD-uruguay?page=show>]
- Martínez Carril, Manuel y Jacob, Mario (1963). “Filmes nacionales del concurso de filmación”. En *Cuadernos de Cine Club*. N.º 10, pp. 80-82.
- Martínez Carril, Manuel y Zapiola, Guillermo (2002). *La historia no oficial del cine uruguayo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental y Cinemateca Uruguaya.
- Meers, Philippe, Biltreyst, Daniel y Lozano, José Carlos (2018). “The Cultura de la Pantalla network: writing new cinema histories across Latin America and Europe”. En *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo*. Vol. 9, pp. 161-168.
- Melo, Izabel de Fátima Cruz (2016). “Cinema é mais que filme”: uma história das Jornadas de Cinema da Bahia (1972-1978). Salvador: EDUNEB.
- Mestman, Mariano (2012). “From Italian Neorealism to New Latin America Cinema Ruptures and Continuities during the 1960s”. En Saverio Giovacchini y Robert Sklar (Eds.) *Global Neorealism. The Transnational History of a Film Style*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Mestman, Mariano y Ortega, María Luisa (2012). “John Grierson visita Montevideo”. En *Revista 33 Cines*. N.º 2, segunda época, noviembre. Montevideo.
- \_\_\_\_\_ (2014). “Grierson and Latin America: Encounters, Dialogues and Legacies”. En Zoë Druick y Deane Williams (Eds.), *The Grierson Effect: Tracing Documentary’s International Movement*. Londres: Palgrave Macmillan.

- \_\_\_\_\_ (2018). “Cruces de miradas en la transición del cine documental. John Grierson en Sudamérica”. En *Cine Documental*. Vol. 18, pp. 172-204. [<http://revista.cinedocumental.com.ar/cruces-de-miradas-en-la-transicion-del-cinedocumental-john-grierson-en-sudamerica/>]
- Middents, Jeffrey (2009). *Writing National Cinema. Film Journals and Film Culture in Peru*. New Hampshire: Dartmouth College Press.
- Ministerio de Producción y Trabajo (1956). *Cine en Uruguay. Breve reseña histórica*. Montevideo: Sub-Comisión de Cine Expositivo para la Exposición Nacional de la Producción.
- Monier, Pierre y Monier, Suzanne (1952). *El libro del cineísta amateur: técnica, práctica, estética*. Barcelona: Omega.
- Musitelli, Ferruccio (2012). *Imágenes en una maleta*. Montevideo: Trilce.
- Navitski, Rielle (2014). “Reconsidering the Archive: Digitization and Latin American Film Historiography”. En *Cinema Journal*. Vol. 54, N.º 1, pp. 121-128.
- \_\_\_\_\_ (2018). “The Cine Club de Colombia and Postwar Cinephilia in Latin America: Forging Transnational Networks, Schooling Local Audiences”. En *Historical Journal of Film, Radio and Television*. Vol. 38, N.º 4.
- Nahum, Benjamín, Cocchi, Angel, Frega, Ana y Trochon, Yvette (1987). *Crisis política y recuperación económica, 1930-1958*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Odin, Roger (Ed.) (1995). *Le Film de famille. Usage privé, Usage public*. Paris: Méridiens Klincksieck.
- Ortega, María Luisa (2004). “Rupturas y continuidades en el documental social”. En *Revista Secuencias. Revista de Historia del Cine*. Vol. 20, pp. 47-61, Universidad Autónoma de Madrid.
- \_\_\_\_\_ (2013). “Realismo, documental y educación ciudadana en España”. En *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*. Noviembre de 2013.

- \_\_\_\_\_ (2016). “Mérida 68. Las disyuntivas del documental”. En Mariano Mestman (Coord.) *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal.
- Oxandabarat, Rosalba (2013). “El cine uruguayo”. En *Cine y los medios. Nuestro tiempo*. Montevideo: Comisión del Bicentenario.
- Paranaaguá, Paulo Antonio (1998). “Of Periodizations and Paradigms: The fifties in Comparative Perspective”. En: *Nuevo Texto Crítico*. Año XI, N.º 21/22.
- \_\_\_\_\_ (2003). “Orígenes, evolución y problemas”. En *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.
- Pastor Legnani, Margarita y Vico de Pena, Rosario (1973). *Filmografía uruguaya*. Montevideo: Cinemateca Uruguay y Cine Universitario del Uruguay.
- Pelletier, Louis (2016). “Un cinéma officiel *amateur*: les racines artisanales du cinéma gouvernemental québécois”. En Benoît Turquetly y Valérie Vignaux, *L'amateur en cinéma, un autre paradigme: histoire, esthétique, marges et institution*, Paris: Association française de recherche historique sur le cinéma, pp. 108-123.
- Peña, Fernando Martín (2008). *Metrópolis*. Buenos Aires: 23 Festival Internacional de Cine de Mar del Plata / INCAA.
- Pereira, Antonio (2009). “Las noticias en 35 milímetros. Aproximación a la producción y realización de la historia filmada”. En *Cuadernos del Claeh*. N.º 98, segunda serie, año 32, pp. 69-88. Montevideo.
- Piedras, Pablo (2018). “Posfacio. La historia del cine nacional como redención y puesta en valor del patrimonio”. En Georgina Torello (Ed.) *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*. Montevideo: Irrupciones Grupo Editor, pp. 221-230.
- Pinent, Antoni (2017). “América del Sur “sin cámara”. Bajo el hechizo de Norman McLaren”. En Jesse Lerner y Luciano Piazza (Eds.) *Ismo, Ismo, Ismo: Cine Experimental en América Latina*. California: University of California Press Oakland.

- Plantinga, Carl (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Portelli, Alessandro (2016). *Historias orales. Narración, imaginación y diálogo*. La Plata: Prohistoria ediciones / FHCE.
- Raimondo, Mario (2010). *Una historia del cine en Uruguay*. Montevideo: Planeta.
- Rama, Ángel (1972). *La generación crítica 1939-1969*. Montevideo: Arca.
- Rancière, Jacques (1993). *Los nombres de la historia*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rascaroli, Laura y Young, Gwenda (Eds.) (2014). *Amateur filmmaking. The home movie, the archive, the web*. Nueva York: Bloomsbury.
- Renov, Michael (2010). "Hacia una poética del documental". En *Cine Documental*. Año 1. [<http://revista.cinedocumental.com.ar/1/traduccion.html>]
- Rocha, Hugo (1999). "Danilo Trelles, un luchador". En *Revista Alfaguara*. N.º 22.
- Rouso, Henri (2012). "Para una historia de la memoria colectiva: El post-Vichy". En *Aletheia*. Vol. 3, N.º 5.
- Rufinelli, Jorge (2015). *Para verte mejor. El nuevo cine uruguayo y todo lo anterior*. Montevideo: Arca.
- Ruiz, Esther (2007). "El Uruguay próspero y su crisis 1946-1964". En *VVAA, Historia del Uruguay en el siglo XX (1890-2005)*. Montevideo: EBO, pp. 123-162.
- Salazkina, Masha y Fibla Gutiérrez, Enrique (2018). "Toward a Global History of Amateur Film Practices and Institutions". En *Film History*. Vol. 30, N.º 1.
- Sampaio, Schefer y Blank (2016). "Filmes utilitários, amadores, órfãos e efêmeros: repensando o cinema a partir dos 'outros filmes'". En *Aniki*. Vol. 3, N.º 2, pp. 200-208. Dossier 'Outros Filmes'.
- Sanjurjo, Álvaro (1994). *Tiempo de imágenes*. Montevideo: Arca.
- Saratsola, Osvaldo (2005). *Función Completa por favor. Un siglo de cine en Montevideo*. Montevideo: Trilce.
- Sennett, Richard (2009). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.

- Sheldon, Karan (2020). "The archival sand pile: questions from the surviving films". En *Screen*. Vol. 61, N.º 1.
- Silveira, German (2012). "Entre la cinefilia y la resistencia. Breve historia de la Cinemateca uruguaya y de su público durante la dictadura militar". En *Cuadernos de Historia*. N.º 9, pp. 109-123. Montevideo, Biblioteca Nacional.
- \_\_\_\_\_ (2019). *Cultura y cinefilia. Historia del público de la Cinemateca Uruguaya*. Montevideo: Cinemateca Uruguaya.
- Simonyi, Sonja (2018). "Artists as Amateurs: Intersections of Nonprofessional Film Production and Neo-Avant-Garde Experimentation at the Balázs Béla Stúdió in the Early 1970s". En *Film History: An International Journal*. Vol. 30, N.º 1, pp. 114-137.
- Souillés-Debats, Léo (2017). *La Culture cinématographique du mouvement ciné-club. Une histoire de cinéphilies (1944-1999)*. Paris: Association française de recherche sur l'histoire du cinéma.
- Souza, Carlos Roberto de (2009). *A cinemateca Brasileira e a precervação de filmes no Brasil*. Tesis inédita de doctorado. San Pablo: Departamento de Cinema, Televisao e Rádio / Escola de Comunicacoes e Artes / USP.
- Tadeo Fuica, Beatriz (2014). *In Search of Images: Uruguayan Cinema 1960-2010*. Tesis de Doctorado, University of St Andrews.
- \_\_\_\_\_ (2017). *Uruguayan Cinema 1960-2010: Text, Materiality, Archive*. Tamesis: Woodbridge.
- \_\_\_\_\_ (2019). "Tracing Past Exchanges between European and South American Cinematheques". En *ILUMINACE*. Vol. 31, N.º 1, p. 113.
- \_\_\_\_\_ (2020). "¿Qué mostrar? ¿Cómo cuidar? Análisis de colaboraciones entre incipientes cinematecas para enfrentar dilemas comunes durante los años cincuenta". En *Revista Encuentros Latinoamericanos*. Vol. IV, N.º 2, segunda época, julio/diciembre, pp. 52-68.
- Tadeo Fuica, Beatriz y Garavelli, Clara (2015). "Participación argentina en los Festivales de Cine Documental y Experimental del Sodre". En Clara Ga-



- ravelli y Alejandra Torres (Eds.) *Poéticas del movimiento. Aproximaciones críticas al cine y video experimental argentino*. Buenos Aires: Librería, pp. 81-96.
- Tepperman, Charles (2015). *Amateur Cinema: The Rise of North American Moviemaking, 1923-1960*. Oakland: University of California Press.
  - \_\_\_\_\_ (2020). "The complex materiality of amateur cinema research: texts, archives and digital methods. Introduction." En *Screen*. Vol. 61, N.º 1, pp. 119-123.
  - Torello, Georgina (2013). "Cintas cartográficas. Itinerarios del cine uruguayo (1920-1929)". En *Imagofagia, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Vol. 8, pp. 1-29.
  - \_\_\_\_\_ (2018). *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo. (1915-1932)*. Montevideo: Yaugurú.
  - Trajtenberg, Mario (30/05/1958). "Los creadores en la vitrina". En *Marcha*. Mayo de 1958, p. 9.
  - Trelles, Danilo (1956). "Proyecto de creación de un centro sudamericano para la distribución, producción e intercambio de films culturales, científicos y de arte". En *Revista Sodre*, N.º 3, mayo.
  - \_\_\_\_\_ (1999). "El cine latinoamericano en la batalla de la cultura". En *ARCALT*, N.º 7.
  - Turquety, Benoît (2016). "Comprendre le cinéma (amateur): épistémologie et technologie". En Benoît Turquety y Valérie Vignaux, *L'amateur en cinéma, un autre paradigme: histoire, esthétique, marges et institution*. Paris: Association française de recherche historique sur le cinéma.
  - Turquety, Benoît y Vignaux, Valérie (Eds.) (2016). *L'amateur en cinéma, un autre paradigme: histoire, esthétique, marges et institution*. Paris: Association française de recherche historique sur le cinéma.
  - Vallejo, Aida (2014). "Festivales cinematográficos. En el punto de mira de la historiografía fílmica". En *Secuencias. Revista de historia del cine*. Vol. 39, pp. 13-14.

- \_\_\_\_\_ (2020). “The Rise of Documentary Festivals: A Historical Approach”. En *Documentary Film Festivals Vol. 1: Methods, History, Politics*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Villegas López, Manuel (1942). *Cine Documental*. Buenos Aires: Cine Arte.
- Wainer, José (1963). “Cierre de ejercicio”. En *Marcha*. 3/3/1963, p. 20.
- Williams, Raymond (1981). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2000 [1988]). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- Wood, David M. J. (2018). “Beyond Documentary?: Archives, Absences, and Rethinking Mexican ‘Nonfiction’ Film, c. 1935–1955”. En Constanza Burucúa y Carolina Sitnisky (Eds.), *The Precarious in the Cinemas of the Americas. Global Cinema*. Londres: Palgrave-Macmillan.
- Wschebor, Isabel (2016). “Cine como documento y cine documental en América Latina y Uruguay. La experiencia del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República y su papel en el nacimiento del Nuevo Cine Latinoamericano (1900-1970)”. Tesis de maestría. Tutora: Vania Markarian. Universidad de la República.
- \_\_\_\_\_ (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, Keldjian, Julieta y Cirio, Ana Laura (2011). *Diagnóstico sobre el patrimonio filmico nacional*. Montevideo: Instituto del Cine y el Audiovisual.
- Zimmermann, Patricia (1995). *Reel Families. A Social History of Amateur Film*. Bloomington, Indianápolis: Indiana University Press.



## De amores diversos

### Derivas de la cultura cinematográfica uruguaya (1944-1963)

El presente libro cuenta la historia de la cultura cinematográfica uruguaya en un período de expansión que se asume excepcional. La larga década que surge de la segunda posguerra fue el momento durante el cual un conjunto de prácticas de exhibición y producción audiovisual pusieron en cuestión algunos relatos establecidos y describieron un vaivén entre la cultura sobre cine y la cultura por el cine, entre el cine arte y el cine útil, entre mercado y Estado. Con este libro, Mariana Amieva propone releer el nutrido movimiento cineclubista montevidiano y su antecedente, Cine Arte del Sodre, y plantea la existencia de un grupo de realizadores que surgen como aficionados y se terminan reivindicando como independientes. Las distintas formas en las que se revelaron la cinefilia y las prácticas *amateurs* dan cuenta del vínculo intenso que se estableció entre Uruguay y el cine.

Amieva postula una historia de amores diversos que demanda ser analizada de forma integrada y que presenta una disputa en la esfera pública sobre el propio concepto de cine.

(serie tesis posgrado)

