

URUGUAY

“El cine nacional no existe. No se hace films. En treinta años apenas se han multiplicado los proyectos de ley, las quejas y las reflexiones pesimistas. . . De todo el cine sonoro hecho en el país, la mayoría de los directores fueron extranjeros a veces en tránsito y sólo una media docena fueron empresas realmente nacionales. En esos pocos casos los films se hicieron como meras imitaciones del cine argentino, y no siempre del mejor. Sin que este panorama justifique prejuicios, demuestra que el cine uruguayo casi nunca ha sido nacional”.¹

Manuel Martínez Carril, uno de los pocos analistas del cine uruguayo, sostuvo siempre esta opinión. Y lo cierto es que ella refleja, en gran medida, el desarrollo histórico de la cinematografía en este pequeño país del Cono Sur (3,1 millones de habitantes, de los cuales casi un millón y medio viven en la capital, Montevideo; 85 salas de cine en todo el país, de ellas 35 en Montevideo, y de éstas 4 con proyectores de 16 mm; frecuencia promedio *per capita* de asistencia al cine en 1983: 1,6 veces al año, tasa demasiado baja para América Latina). Ningún otro de los países latinoamericanos ha tenido una producción de cine argumental tan reducida (26 películas en 88 años de contacto con el medio cinematográfico, luego de un precoz comienzo) y pausas tan prolongadas (siete años, de 1920 a 1926 y de 1939 a 1945 sin ninguna producción, y hasta casi de veinte años: de 1960 a 1978). Y, sin embargo, este mismo país posee una de las más antiguas y mejor organizadas cinematecas del

subcontinente, que edita la única revista de cine latinoamericana que aparece regularmente cada dos meses. ¿Un país de cineastas sin un cine nacional?

Comienzo precoz sin consecuencias (1896-1918)

El 18 de julio de 1896 —pocos días después de la primera proyección en Latinoamérica, la que tuvo lugar en Río de Janeiro, e incluso antes de que ciudades como Buenos Aires o México conocieran la novedad de las imágenes móviles—, funcionó en Montevideo un cinematógrafo de los hermanos Lumière. Dos años más tarde, 1898, se podía ya ver la primera película uruguaya: *Una carrera de ciclismo en el velódromo de Arroyo Seco*, una especie de pieza en un solo acto filmada por el español Félix Oliver. Después, este mismo realizador hizo una considerable cantidad de películas que narraban similares episodios cotidianos. En 1908 apareció el primer noticiero uruguayo, pero sólo tuvo continuidad desde 1913 hasta 1931, realizado por encargo de la empresa argentina Glücksmann. Ese período se caracteriza por un sinnúmero de cortos documentales sobre temas de la actualidad inmediata y sin mayores ambiciones en su factura.

El largo final del cine mudo (1919-1935)

Mientras la producción cinematográfica se iba estableciendo poco a poco en los dos países vecinos (en el Brasil menos que en la Argentina), en el Uruguay ella se inició muy tarde y se mantuvo a duras penas. Por un lado, casi todos los talentos artísticos y técnicos emigraban rápidamente hacia la otra orilla del Río de la Plata, a Buenos Aires, ya que allí tenían muchas más posibilidades profesionales que en su propio país, pequeño y poco desarrollado. Fue así que Emilio Peruzzi, por ejemplo, se convirtió en uno de los mejores camarógrafos del cine argentino. Por otro lado, la producción cinematográfica de los estudios de Buenos Aires cubría las necesidades de los cines de Montevideo con contenidos culturales muy similares, de modo que sólo pocos uruguayos sentían realmente la necesidad de desarrollar una cinematografía propia que reflejara también la propia cultura. De ese modo, no se crearon las condicio-

nes técnicas ni económicas para una producción cinematográfica nacional de cierto alcance.

A pesar de todo, en 1919 algunas personas pertenecientes a la "buena sociedad" decidieron hacer una película con un argumento: *Pervanche*. Bajo la dirección de León Ibáñez Saavedra actuaron ante la cámara de Emilio Peruzzi "damas y caballeros de nuestra sociedad", para representarse a sí mismos, en el fondo, pero también un poco para participar económicamente en esa aventura. Hoy, a ese tipo de producción se le da el nombre de "cooperativa", pero en aquellos años se le llamó "cine de beneficencia". De ese mismo modo se realizó también, en 1928, *Del pingo al volante*, bajo la dirección de Roberto Kouri, y nuevamente con la cámara de Peruzzi; el tema del film: Un caballo y un automóvil simbolizan las diferencias de las costumbres en el campo y en la ciudad.

Dos franceses, Henri Maurice y Georges Neuville, deseaban sacar adelante la producción de cine argumental. Su primer intento, una película de 45 minutos de duración, *Almas de la costa* (1923), dirigida por Juan Antonio Borges, obtuvo un gran éxito entre el público; pero no ocurrió lo mismo, en cambio, con *Las aventuras de una niña parisien en Montevideo* (1927), dirigida por Georges Neuville.

Una primera obra maestra en la cinematografía uruguaya fue lograda con la última película argumental del cine mudo: *El pequeño héroe del Arroyo de Oro* (1929), con la dirección de Carlos Alonso y la fotografía de Emilio Peruzzi. La historia se basa en una auténtica tragedia familiar de gente pobre en el campo: El marido, bajo los efectos del alcohol, mata a su mujer y casi hace lo mismo con su pequeña hija, lo cual es evitado gracias a la valiente intervención del hijo, quien pierde la vida en ese acto de coraje. Era el material ideal para realizar el típico melodrama cursi tan habitual en el cine de esos años. Pero Carlos Alonso tuvo el feliz acierto de hacer una película crudamente realista, en la cual no indaga, es cierto, las causas de la miseria social, pero describe con total nitidez sus formas de manifestarse, mostrando por primera vez en la pantalla una realidad hasta entonces inédita, en la que una buena parte de la población campesina vivía bajo condiciones de miseria e injusticia. Como siempre, la cámara de Peruzzi era extremadamente precisa, sin ser demasiado original, y la historia es narrada con un ritmo demasiado lento y, a menudo, complicado. *El pequeño héroe de Arroyo de Oro* se convirtió en el primer gran éxito de taquilla, abriendo para el cine uruguayo un sendero de posibilidades que lamentablemente no fue seguido por otros en las décadas siguientes.

En lo referente al cine documental, tampoco se hacía gran cosa. Apenas eran trabajos que reflejaban de manera demasiado esquemática algunos acontecimientos de actualidad. En 1931 se fundó el primer cine-club del Uruguay, hecho que tuvo cierta importancia, en la medida que de allí salían algunos impulsos para un eventual desarrollo de la cinematografía nacional. El "Cine-Club del Uruguay" posibilitó, por ejemplo, la realización del primer largometraje documental, *Cielo, agua y lobos* (1931), de Justino Zavala Muñiz, un informe cinematográfico sobre una isla.

Llegan el cine sonoro y los argentinos (1936-1948)

La introducción del cine sonoro llevó a todas las cinematografías latinoamericanas a una crisis de producción, de la cual sólo se repusieron relativamente pronto aquellos países en los que había productores con la suficiente capacidad financiera como para hacer frente a los elevados costos de inversión que se hacían necesarios. Pero la crisis fue bastante larga allí donde no existía una infraestructura industrial, sino, en el mejor de los casos, una técnica rudimentaria, de modo que era sumamente difícil incluso la realización de películas mudas, tal como era el caso del Uruguay. Pero en 1936 fue realizada la primera cinta sonora uruguaya: *Dos destinos*, rodada en condiciones precarias por Juan Etchebehere y algunos otros compañeros. El material fue revelado y sonorizado en un laboratorio improvisado. El resultado fue un fracaso tanto cinematográfico como económico, habiéndose perdido parte de las ganancias que había dejado el éxito anterior de *El pequeño héroe del Arroyo de Oro*. Pero ello no desanimó a aquellos que en 1938 decidieron seguir haciendo cine y realizaron tres películas de ficción: *¿Vocación?*, dirigida por Rina Massardi, una cantante de ópera que filmó, con el dinero de empresarios de teatro, la historia de una cantante que quiere triunfar en la ópera; *Soltero soy feliz*, de Juan Carlos Patrón, una comedia bastante bien lograda, con actores argentinos en los papeles principales; *Radio Candelario* de Rafael J. Abellá, una comedia bastante superficial sobre un célebre cómico radial, película que, sin embargo, tuvo el mérito de recuperar los costos invertidos.

Los escasos resultados de este breve auge frustraron a la mayoría de los interesados en el cine, más aún en la medida que los vecinos argentinos —por aquel entonces, el mayor productor cinematográfico latinoamericano— copaban el mercado uruguayo con películas de

tangos y ofrecían productos de una calidad muy superior a la que podían lograr entonces los productores nacionales uruguayos. De esa manera, el breve apogeo fue seguido de una larga recesión: La producción se paralizó durante ocho años, hasta que algunos empresarios argentinos empezaron a filmar en el Uruguay, donde los costos eran más bajos y no había ningún control sindical. Pronto se instaló un laboratorio de copiado (Orión, que sigue trabajando hoy en día), montado con capitales argentinos. Los resultados de ese esfuerzo fueron tres películas: *Los tres mosqueteros* (1946) de Julio Saraceni, basada en la célebre novela de Alejandro Dumas; *Así te deseo* (1947), de Belisario García Villar, basada en la pieza homónima de Luigi Pirandello; y *El ladrón de sueños* (1949), del austriaco Kurt Land; todas estas películas forman parte tanto del patrimonio cinematográfico argentino como uruguayo.

Nuevo intento de una cinematografía nacional (1949-1959)

Después de la Segunda Guerra Mundial y como consecuencia de la guerra de Corea, el Uruguay, “la Suiza de América Latina”, volvió a registrar un florecimiento de su economía. También la vida cultural sacó provecho de esa situación: La “generación del 45” marcó época en el plano literario; hubo un notorio desarrollo del teatro independiente (por ejemplo, el teatro El Galpón) y un considerable grupo de jóvenes cineastas empezó a experimentar (entre ellos el alemán Peter Lilienthal, que vivía desde su infancia en Montevideo). El Cine-Club del Uruguay había tenido una segunda fundación en 1949 y organizó el primer festival de cine amateur. Asimismo surgían otros cine-clubs que, a su vez, organizaban otros festivales similares, creando con sus actividades un clima en el que muchos entusiastas del cine volvían a debatir sobre la necesidad de crear una cinematografía nacional. En 1952 se estableció la Cinemateca Uruguaya, pero sólo dos décadas más tarde pasaría ella a jugar un papel de primera importancia. En diversos periódicos y revistas de cine se manifestaba una crítica cinematográfica que realmente merecía ese nombre. Pero los trabajos cinematográficos seguían siendo escasos, a diferencia de lo que sucedía en la literatura y en el teatro de los años cincuenta.

Fue un italiano, Enrico Gras, quien finalmente demostró que el cine documental no solamente servía para reproducir objetos y hechos sin recurrir a la fantasía, sino que también era susceptible de hacerse con formas poéticas de representación. Así lo confirmaban

sus trabajos *Pupila al viento* (1949) y *José Artigas, Protector de los Pueblos Libres* (1950). Pero, como al parecer no veía perspectivas para su ambicioso trabajo, siguió el ejemplo de otros antes de él y emigró finalmente a la Argentina.

De las películas de ficción de esa década apenas si merecen mención los títulos: *Detective a contramano* (1949), una comedia de Adolfo L. Fabregat; *Amor fuera de hora* (1950), de Malmierca; *Urano bajo la tierra* (1951), una película de Daniel Spósito Pereyra; *El desembarco de los 33 Orientales* (1952), una cinta sobre la época de las guerras de independencia, realizada por Miguel Angel Melino. En total fueron cinco largometrajes de ficción los realizados en los años cincuenta, y su popularidad se basaba en el hecho que estaban actuados por conocidos locutores y cantantes de programas radiales. Ninguna de estas películas podía ser tomada en serio como una expresión de la realidad uruguaya, así como tampoco los dos largos documentales anteriormente mencionados.

En el arte de la imitación no podía producirse nada que valiera la pena, y sólo una obra auténtica como *Un vintén p'al Judas* (1959), de Ugo Ulive, pudo destacarse con méritos propios. Este realizador había probado su talento en el movimiento del cine amateur, desempeñó luego un rol importante en el teatro independiente de su país, y, orientándose en el modelo de financiamiento del teatro, organizó una cooperativa con algunos "mecenas" y pudo así emprender el trabajo de esa película no comercial. Pero las condiciones de producción seguían siendo precarias, y apenas se pudo terminar una película de 50 minutos, haciendo grandes esfuerzos. Esa cinta está entre las mejores que ha producido hasta ahora el cine uruguayo. Ugo Ulive aborda en ella la historia de un fracasado cantante de tangos, que engaña a su amigo en la Nochebuena, y encara la película con un realismo que hace de ella uno de los raros sociogramas cinematográficos de la sociedad uruguaya. Los recursos estéticos, como por ejemplo la forma de la alegoría, se remontan a los modelos del neorrealismo italiano. Pero a pesar de los entusiastas elogios de la crítica, la película tuvo muy poca fortuna en lo que se refiere a su distribución y difusión.

De la documentación a la denuncia (1960-1972)

Un vintén p'al Judas habrá de ser la última película de ficción en los veinte años que vendrían luego; por lo menos, sería la última del

cine auténticamente uruguayo. Bien es cierto que algunos extranjeros siguieron haciendo una que otra película comercial y mediocre, con la colaboración de financiadores uruguayos y empleando para ello los laboratorios y a los técnicos uruguayos, pero ahí terminaba también toda la participación nacional en películas como *Love with a stranger*, un porno estetizante del canadiense Ted Leversuck, *Y el demonio creó a los hombres*, otro porno estetizante del argentino Armando Bó (el "gran maestro" en Latinoamérica en este tipo de cine, cuya atracción se basa única y exclusivamente en los opulentos "encantos" de su mujer, la actriz Isabel Sarli) y *Piel de verano*, ésta última, por lo menos, una película ambiciosa del argentino Leopoldo Torre Nilsson.

El movimiento de cine amateur, que para muchos cineastas había sido durante muchos años la única posibilidad de adquirir experiencia práctica, terminó agotándose a comienzos de los años sesenta en experimentos esotéricos. Algunos cineastas pasaron a trabajar en la televisión. La Comisión Nacional de Turismo del Uruguay ofreció a otros realizadores la oportunidad de hacer cine de propaganda turística, destacándose entre ellos Ferruccio Musitelli con *La ciudad en la playa* (1961), un trabajo impresionante dentro de esta categoría poco creativa.

Dentro del movimiento de cine-clubs de los años cincuenta se perfilaron sobre todo dos cineastas, que influyeron notablemente en el cine documental de los años sesenta: Ugo Ulive, que en 1960 rodó *Como el Uruguay no hay*, un panfleto cinematográfico contra el estado de cosas político y social imperante en el país, contra la crisis en la que se sumía el país después de los años de bonanza; en resumen, una película en la que Ulive utilizaba un material heterogéneo para conformar una unidad de notable calidad artística; y el otro realizador era Mario Handler, que había asistido a Ulive en la realización de *Un vintén p'al Judas* y que luego había cursado estudios de cine en Europa; en 1965 fue nombrado Director del Instituto de Cine Científico del Uruguay (ICUR) y realizó, por esa misma época, *Carlos*, un sutil *Cine retrato de un caminante en Montevideo*. Luego volvió a juntarse con Ulive e hicieron *Elecciones* (1967), un documental de media hora de duración sobre la campaña electoral, en el que confrontan, de manera polémica, la campaña demagógica de un candidato en el campo con la de un representante del partido en la ciudad. Se trata de una de las más convincentes películas latinoamericanas sobre este tema electoral.

Ambos realizadores han demostrado en cada oportunidad ser de los más talentosos de la cinematografía uruguaya. Pero Ulive abando-

nó el país, porque en Venezuela se le ofrecían mejoras condiciones de trabajo; en cambio, Mario Handler y algunos otros cineastas decidieron intentar, por lo menos, la creación de un cine alternativo, haciendo películas con las que podían intervenir de manera inmediata en los conflictos políticos que se iban agudizando cada vez más. La crisis económica se hacía cada día más grave, había una inflación galopante, las contradicciones sociales se manifestaban con mayor crudeza y la población, sobre todo los estudiantes, se enfrentaba a los métodos cada vez más represivos del aparato del Estado.

Fue en esa situación que Mario Handler realizó, con escasos medios, *Me gustan los estudiantes* (1968), un documental en el que confrontaba escenas de manifestaciones estudiantiles con tomas de la Conferencia de mandatarios latinoamericanos en Punta del Este, una "reunión de los representantes del Imperialismo", en la que participó el presidente norteamericano Lyndon B. Johnson. Con ese material, filmado para noticieros, Handler quería demostrar el carácter regresivo del Estado en un país aparentemente pacífico, tranquilo. Pero a partir de diversas discusiones con amigos resultó la idea final de *Me gustan los estudiantes*: Una película de agitación para el movimiento estudiantil, que en esa época constituían una poderosa fuerza de resistencia y de lucha. Este trabajo, marcado por la huellas de las dificultades técnicas y políticas con que fue realizado, encontró una acogida muy favorable a nivel internacional —es, sin duda, la película uruguaya más conocida fuera del país— y constituye el inicio del cine militante en ese país de la rivera oriental rioplatense.

Líber Arce: liberarse (1969), de Mario Handler, Mario Jacob y Marcos Benchero, es un documento, rodado sin sonido, sobre el enorme cortejo fúnebre que acompañó el entierro del joven estudiante Líber Arce, muerto a balazos por la policía; era la primera víctima de las luchas callejeras, ante las cuales el aparato represivo estatal reaccionaba con cada vez mayor violencia. Con el documental de media hora *Uruguay 69: El problema de la carne* (1969), Mario Handler buscaba intervenir directamente en las luchas del momento. Aquí se documentaban acciones y hechos de la mayor huelga en toda la historia uruguaya, estableciéndose la relación con la política económica de explotación y sacando las conclusiones políticas pertinentes. Pero las dificultades técnicas y los problemas del financiamiento eran demasiado grandes, de modo que las copias de exhibición del film sólo estuvieron listas después de concluida la huelga.

En 1971, Mario Jacob y Eduardo Terra realizaron *La bandera que levantamos*, una contribución a la campaña electoral del Frente

Amplio, la alianza de los partidos de la izquierda uruguaya. Los realizadores del film utilizaron el primer discurso programático del candidato Líber Seregni como hilo estructurador de las imágenes.

En este sentido es necesario mencionar dos otros ejemplos del cine militante: *Refusila* (1969), de un grupo anónimo de estudiantes, quienes con este film denunciaban las medidas estatales de seguridad interna, bajo las cuales tenía que sufrir la población, y *La rosca* (1971), del grupo América Nueva, constituido también por estudiantes que con ese film intentaban representar la superestructura teórica de las luchas que mostraban las otras películas, vale decir, la relación entre política y economía.

Todas estas películas, que constituyen una aún débil tradición dentro de la cinematografía uruguaya, tienen algo en común: Con un mínimo de recursos tratan de lograr un máximo de efectividad cinematográfica, pero este objetivo sólo ha sido alcanzado por *Me gustan los estudiantes*. En realidad, sólo se trata de panfletos, de volantes fílmicos, que apenas logran sobrevivir al momento de su aparición, con una factura demasiado cruda y marcados por las huellas de la lucha (tanto política como fílmica). Junto a otros ejemplos similares de otros países de América Latina, conforman la tradición del cine militante, de un cine que documenta duramente la situación, que denuncia, que polemiza y que moviliza. Estos filmes han registrado la lucha de resistencia de los uruguayos, su defensa de los derechos y las libertades democráticas, hasta el mismo momento en que esa lucha terminó, momentáneamente, aplastada por la maquinaria represiva.

El país del silencio y un baluarte de esperanza (1973-1987)

Cuando en 1973 los militares tomaron abiertamente el poder, disolviendo el Parlamento, prohibiendo sindicatos y partidos, ocupando las universidades y amordazando la prensa, fueron clausurados cuarenta años de democracia parlamentaria y se daba inicio a un proceso de "limpieza" cultural mucho más radical que en cualquier otra dictadura latinoamericana con una similar tradición cultural. Para el cine militante, ello significó un golpe mortal. Cineastas como Eduardo Terra y Walter Achugar —este último ha jugado un papel de primer orden en lo que se refiere a la difusión y al conocimiento del cine latinoamericano a nivel internacional, sobre todo en Europa— fueron apresados y torturados cruelmente; Terra

salió en libertad recién después de cinco años. Otros como Mario Handler, Mario Jacob y Walter Tournier pudieron abandonar a tiempo el país. En el exilio venezolano, Tournier terminó *En la selva hay mucho por hacer* (1974), un cortometraje de dibujos animados, su primera película, en la cual ilustraba la situación política y social de su país empleando una fábula de animalitos para niños, escrito por un preso político de la etapa de Pacheco Areco.

Al igual que toda la cultura nacional, el cine sufrió las consecuencias del éxodo masivo y del terror interno desatado por los militares, que perseguían todo aquello que se moviera fuera del marco de lo permitido y que incluso llegaron a censurar el vocabulario de la población; sufrió también las consecuencias de un sistema de amedrentamiento y de miedo, y por último las consecuencias de una crisis económica cada vez más aguda, la misma que entre 1978 y 1981 llevó a una disminución de público en las salas de más del 30 por ciento, lo que, a su vez, trajo como consecuencia que muchos cines y teatros tuvieron que cerrar sus puertas. El empobrecimiento cultural generalizado en el país tampoco se detuvo ante la cinematografía.

Pero no todos se dejaron desalentar por esta situación dramática y angustiante. Un grupo de cineastas, por cierto nada afectados al régimen imperante, reactivó la Cinemateca Uruguaya, haciendo de ella un centro de actividad cultural independiente. Ella no recibe ni un centavo de ayuda estatal, sino que más bien se financia con los aportes de alrededor de diez mil miembros inscritos y simpatizantes. Este es un hecho único en Latinoamérica, pero no es algo inhabitual para el Uruguay: El sistema de los "socios" siempre ha sido uno de los más importantes sostenes de las actividades culturales en este país.

La Cinemateca Uruguaya dispone actualmente de cinco salas propias con un total de 2.179 plazas. Todas esas salas ofrecen diariamente de dos a cuatro funciones, con un programa de películas que es único en América Latina y cuya variedad y calidad cinematográfica es comparable a la del cine "Arsenal" de Berlín. En tres de esos cines cambia el programa cada día, en las dos salas de estreno las proyecciones son rotativas. La Sala Cinemateca está dedicada desde 1984 al cine latinoamericano, pero no al cine comercial, sino al nuevo y renovador cine de esos países. Hasta donde sabemos, esta Sala latinoamericana es la única en el mundo.

En 1983, La Cinemateca Uruguaya ha mostrado principalmente un total de 176 películas de ficción, hasta entonces desconocidas en el Uruguay, en un país en el que virtualmente no existe una

cinematografía nacional, pero cuya juventud parece tener una necesidad de conocimientos cinematográficos que no podrían ser satisfechos sin la existencia de la Cinemateca. Los responsables de esta admirable actividad cultural —Manuel Martínez Carril, Luis Elbert, Wilmar Henry Segura y otros más— no reciben ningún tipo de reconocimiento público. Por el contrario: Su trabajo es seguido de cerca por los militares con mal disimulada desconfianza. Pero ellos saben utilizar, en la programación, hasta el más mínimo espacio que deja la dictadura. Y desde 1977 publican la *Cinemateca Revista*, que no solamente se ha convertido en un excelente órgano de información sobre la actividad cinematográfica internacional y, sobre todo, latinoamericana (en Latinoamérica es una de las mejores y más regulares publicaciones de ese tipo, con más de cuarenta números hasta la fecha), sino que además advierte permanentemente sobre la fatal situación por la que viene atravesando desde hace años la vida cultural del país.

Se sobrentiende, después de lo expuesto hasta aquí, que la Cinemateca Uruguaya posee un vasto archivo y la mayor colección de películas nacionales. Pero lo que limita con lo increíble es el hecho que haya logrado crear, con sus propios medios, un depósito climatizado para el almacenamiento de películas y un pequeño laboratorio para trabajos de restauración necesarios, vale decir, algo que sólo ha podido ser abordado a medias por países vecinos como la Argentina y el Brasil.

Es obvio que, ante tal situación, pronto se sintiera también el deseo y la necesidad de hacer películas propias. Y en ese empeño no se dejaron desalentar por las experiencias negativas del pasado. Curiosamente, parece que en el Uruguay siempre hay un par de “locos a la mano” para emprender una locura, en este caso, para atreverse a abordar una empresa cinematográfica de ese tipo. Y entre 1979 y 1982 se hicieron nada menos que cuatro intentos: *El lugar del humo* (1979), de Eva Landeck, una coproducción uruguayo-argentina, realizada en el Uruguay nada más que por razones de bajos costos y que sólo tuvo 20.000 espectadores, de modo que no logró recuperar lo invertido. *Gurí* (1980), de Eduardo Darino, un uruguayo que hace cine en Nueva York y que, al parecer, intentaba conquistar la televisión norteamericana con este lacrimógeno drama gauchesco (y todo parece indicar que le salió bien la cuenta, ya que, al menos, consiguió el apoyo de los militares para su proyecto). *Sábado disco* (1981), de Eduardo Rivero, una verdadera calamidad fílmica que, afortunadamente, desapareció pronto de las salas de proyección.

Finalmente, en 1982 apareció el largometraje de ficción *Mataron a Venancio Flores*, de Juan Carlos Rodríguez Castro y producido por la Cinemateca Uruguaya, sin duda el trabajo más ambicioso de todos los cuatro. La película se basa en un hecho histórico del año 1868 y cuyos entretelones nunca pudieron ser aclarados definitivamente: El asesinato del Presidente Venancio Flores, simpatizante del Partido Colorado, y del ex Presidente Bernardo Berro, miembro del Partido Blanco. Ambos atentados fueron el inicio de una época de enfrentamientos violentos que duró casi cuarenta años y que opuso a los seguidores de los dos partidos que aún hoy siguen siendo los más grandes e importantes del Uruguay. La película reconstruye ese período de los asesinatos políticos, de las persecuciones y de las formas irracionales de la lucha por el poder, pero, al mismo tiempo, hace una referencia al presente, a los condicionamientos políticos que condujeron a la dictadura militar, al actual sistema de terror.

Con un truco dramático, los autores del guión hicieron posible esa explosiva historia: La sacaron de la ciudad al campo y la reflejaron indirectamente en las relaciones de poder y las pautas de comportamiento dentro del marco narrativo de un transporte de prisioneros. Además, eso les dio la oportunidad de mostrar un Uruguay que parece no haber cambiado en este último siglo.

El realizador Juan Carlos Rodríguez Castro, que con esta película hizo su primer largometraje argumental (una típica carrera de cineasta uruguayo), trató de encontrar una forma innovadora que, a la vez, fuera atractiva y auténtica. El film está marcado en su primera parte por el lento ritmo de vida en el campo, lo que permite una observación realista de los detalles, pero que le imprime un sello de tono algo adormecedor. Más tarde se acelera el ritmo narrativo por los actos de violencia, adquiriendo la película un carácter algo forzado.

Mataron a Venancio Flores no consiguió convencer ni al público ni a los críticos (ni siquiera a los de la propia Cinemateca Revista). Sin embargo, pensamos que está entre los tres más importantes (de un total de 26) que se han hecho hasta ahora en el Uruguay (los otros dos serían: *El pequeño héroe del Arroyo de Oro*, de 1929, y *Un vintén p'al Judas*, de 1959). Y si se lo compara con aquellos que fueron hechos poco antes de él, sus cualidades aparecen con mayor nitidez y resulta claro que aun bajo las condiciones técnicas y económicas más precarias, se puede hacer un cine de calidad, un cine que, a todas luces, no está hecho por especuladores, sino por cineastas que tienen una idea clara del medio con el que trabajan y de la función que éste puede cumplir.

Este primer intento del departamento de producciones de la Cinemateca Uruguay abre una esperanza en sentido de que en ese curioso centro fílmico, en ese "brain trust" cinematográfico, se pueda lograr finalmente la creación y consolidación de un cine auténticamente uruguayo.

Intentos en el exilio

Tampoco los diversos esfuerzos emprendidos por los exiliados uruguayos en diferentes países condujeron a algo que pudiera calificarse como cine uruguayo del exilio (por qué iban a lograr los cineastas de un país modesto en materia de cine tener más fortuna que sus colegas argentinos, que proceden de un país con una mucho mayor tradición cinematográfica?). No obstante, se puede afirmar que todos los realizadores que escaparon de la dictadura y pudieran trabajar en el extranjero, alcanzaron aquí un mayor desarrollo. Los cortometrajes venezolanos de Mario Handler, por ejemplo (*Dos puertos y un cerro*, 1975; *Tiempo colonial*, 1976; *María Lionza, un culto de Venezuela*, 1979), se cuentan entre los más destacables de los realizados en este país. Sin embargo, Handler no ha podido imponerse como cineasta en Venezuela.²

Otros tres cineastas siguieron en Perú una trayectoria difícil: Mario Jacop trabaja como técnico sonidista y camarógrafo, habiendo realizado hasta ahora tres cortos documentales que, en el aspecto formal, superan sus trabajos hechos en Uruguay y, al igual que en el caso de Handler, demuestran que la calidad técnica e incluso la estética están determinadas por las condiciones de producción: *Voces del señor*, 1976; *Y se queda silencio*, 1977; *Dale golpe a ese cajón*, 1978. Jacop realizó estas películas junto con Alejandro Legaspi, quien más tarde se incorporó al Grupo Chaski, logrando reconocimiento internacional en 1982 con el medimetraje documental *Miss Universo en el Perú*, para producir en 1984 una extraordinaria película argumental semidocumental: *Gregorio... adónde?*³ Walter Tournier es el tercero de estos realizadores. Ya en Uruguay había realizado en condiciones difíciles la película de dibujos animados *En la selva hay mucho por hacer*. En Perú vive gracias a trabajos publicitarios y desde 1979 intenta con algún éxito desarrollar una serie de películas de animación para niños: *El zorro y el cóndor*, *Sueños de papeles*, *El clavel del comediante*, *Nuestro pequeño paraíso*, películas todas que, en base a parábolas de animales, reflejan con logrado sentido metafórico aspectos críticos de la realidad latinoamericana.

Uno de los pocos que empezó a hacer cine en el exilio es Daniel de Silveira, quien estudió en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), en México, realizando luego en ese país una serie de películas, entre ellas *Uruguay: Testimonio de 'el infierno'* (1978), un trabajo de compilación bastante flojo sobre la dictadura, y sobre todo *No, Gardel no* (1980), película argumental de mediometraje, un intento ambicioso de describir las formas de vida de su país, renunciando a las estructuras narrativas tradicionales.

Junto a estas películas producidas en el exilio han sido realizadas otras dos, que fueron concebidas, escritas, en parte filmadas dentro del Uruguay y luego terminadas en el extranjero con la ayuda de exiliados y otros interesados en apoyar ese trabajo. Una de ellas se titula *Y cuando sea grande* (1981), del anónimo Grupo Uruguayo de Cine Independiente; se trata de un documental de mediometraje sobre el destino de los niños uruguayos, cuyos padres fueron apresados por los militares y ellos mismos secuestrados y su paradero mantenido en secreto durante largo tiempo. La película se ocupa de dos casos 'especialmente trágicos, transmitiendo mediante entrevistas el contexto general y analizando la política del hacer desaparecer a personas'. Se trata de un conmovedor documento sobre la barbarie de la dictadura militar, que tiene validez para muchos otros países de América Latina en situación similar.

Otro ejemplo de solidaridad práctica entre los que quedaron en el país y los que tuvieron que salir al extranjero, es el largometraje de compilación *Tiranos temblad* (1984). El título está tomado de un verso del himno nacional uruguayo, contiene frases con las que ellos parecían sentirse aludidos. En muchos países, varios cineastas uruguayos reunieron el material de archivo con una duración total de 20 horas y que sirvió como base para compilar al film. Pero la parte fundamental de la película está compuesta por material tomado de fuentes existentes en el mismo Uruguay.

La reducción a una duración final de dos horas y el terminado del film tuvieron lugar en España. El material es de diversa calidad técnica, ya que no podía ser de otra manera: Algunas escenas fueron filmadas clandestinamente en el interior de las cárceles políticas y de los campos de concentración instalados por la dictadura. De esa manera, *Tiranos temblad* es el primer documento cinematográfico extenso sobre la dictadura militar y —algo que también tiene especial importancia— el primer trabajo de envergadura realizado en común por varios cineastas uruguayos en un momento, en el que existen fundadas esperanzas para un retorno a la democracia: Una esperanza también para el mismo cine uruguayo.

Notas

¹ Manuel Martínez Carril: "Una experiencia que puede servir para que se piensen las soluciones que el cine nacional está necesitando", en: *Cinemateca Revista*, No. 16, pp. 18 y sigs., Montevideo, Junio 1979.

² Véase capítulo sobre Venezuela.

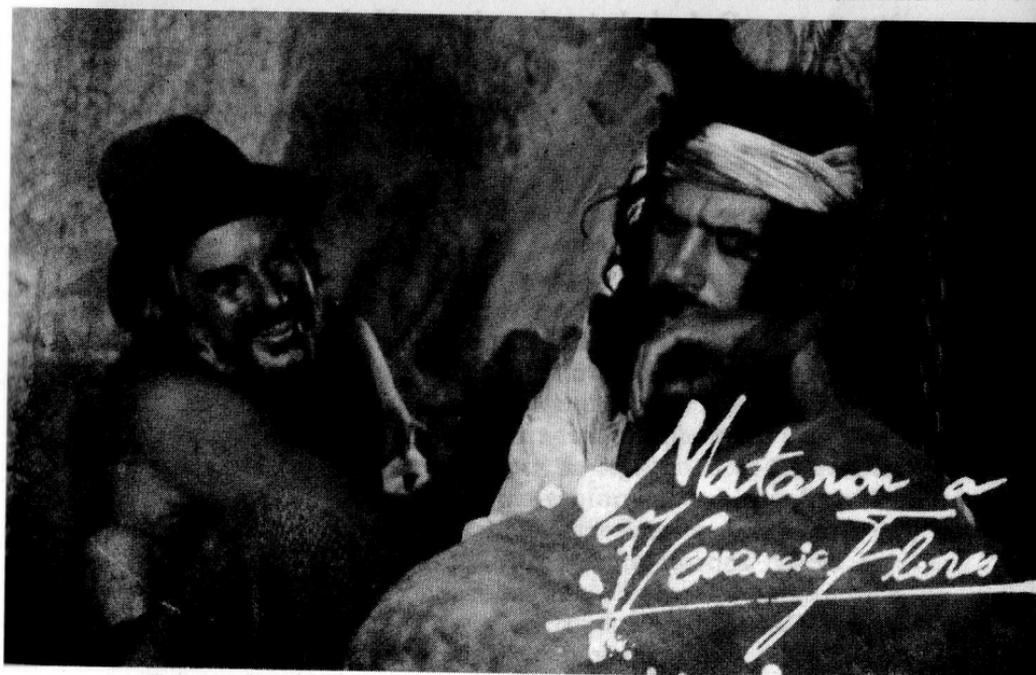
³ Véase capítulo sobre Perú.

Otras fuentes consultadas

Margarita Pastor Legnani, Rosario Vico de Pena: *Filmografía Uruguaya 1898-1973*, Montevideo, 1973.

José Carlos Álvarez: "Historia del cine uruguayo", en: *Tiempo de Cine*, No. 20, pp. 21-24, Buenos Aires 1965 y No. 21, pp. 73-75, Buenos Aires, 1966.

Cinemateca Revista, sobre todo los trabajos de Martínez Carril sobre el cine uruguayo en los Nos. 6/1978, 14/1979, 19/1980, 29/1981, 34/1982 y 40/1984.



Mataron a Venancio Flores, Juan Carlos Rodríguez Castro.