

Mariana Amieva Collado

**La conformación del campo cinematográfico en  
Uruguay 1944-1963: Políticas públicas,  
cineclubismo y la emergencia del movimiento de  
realizadores**

Tesis para optar por el título de Doctora en Historia  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
Universidad Nacional de La Plata

Director: Mariano Mestman (UBA)

Codirector: Andrés Bisso (UNLP)

Montevideo/La Plata, 2021

## Índice

Agradecimientos .....	5
Lista de abreviaturas .....	7
Introducción .....	8
A. Presentación.....	8
B. Una mirada desde la historia del cine y aledaños .....	13
C. Estado de la cuestión y espacios de diálogo .....	18
D. El Uruguay neobatllista.....	24
E. Descripción y uso de las fuentes.....	25
F. Estructura de la tesis .....	36
PARTE I: El departamento de Cine Arte del SODRE y sus vínculos internacionales .....	39
Capítulo 1.1: Cine Arte como espacio de ampliación y diversificación de “otros cines” para “otros públicos”.....	39
A. Introducción.....	39
B. Cine Arte en su contexto .....	43
C. Danilo Trelles y su rol en la creación del Departamento.....	57
Capítulo 1.2: La piedra en el charco. Las actividades del Departamento de Cine Arte del SODRE.....	62
A. Introducción.....	62
B. La construcción de una idea del cine .....	64
C. Descripción de las actividades del Departamento .....	69
D. Las programaciones.....	74
E. La Cinemateca del SODRE .....	77
Capítulo 1.3: Los Festivales Internacionales de Cine Documental y Experimental. ....	84
A. Introducción.....	84
B. El Festival y su contexto.....	86
C. El Festival durante la gestión de Trelles.....	96
D. Caracterizando a ese cine documental.....	102
E. Cierre de una etapa .....	104
Capítulo 1.4: Con sabor local. El rol de Cine Arte en la conformación de redes de intercambio y como fomento a la producción .....	107
A. Introducción.....	107
B. El Festival en tono latinoamericano .....	108
C. Un espacio de estímulo a la producción nacional.....	112
D. Villas y cantegriles, la representación de los otros y una mirada sobre el cine social .	119
Capítulo 1.5: Vínculos institucionales internacionales de Cine Arte .....	128
A. Introducción.....	128
B. Cine Arte y su integración a la FIAF.....	129
C. La labor divulgadora: Las actividades de Cine Arte en Sudamérica .....	137

D. La UNESCO y el SODRE.....	141
E. Algunas razones para pensar el fin del proyecto.....	145
PARTE 2: El movimiento cineclubista y la cultura cinematográfica. El proceso de institucionalización .....	150
Capítulo 2.1: Modelos cineclubistas latinoamericanos .....	150
A. Introducción.....	150
B. Recorrido por los cineclubes latinoamericanos .....	154
C. Modelos de cine club diversos.....	164
Capítulo 2.2: El auge cineclubista montevideano de fines de los 40 .....	170
A. Introducción.....	170
B. El contexto sociohistórico .....	171
C. Los orígenes de los dos cineclubes .....	174
D. La invención de una tradición .....	177
E. Las confrontaciones entre los cineclubes.....	183
Capítulo 2.3: La consolidación de la formación cultural .....	188
A. Introducción.....	188
B. La base social y la cantidad de programaciones .....	190
C. Disponer de lugares propios .....	194
D. El despliegue de actividades.....	198
E. El foco en la realización.....	199
F. Distintos tipos de programaciones .....	203
G. La importancia del filme como formador cultural .....	206
Capítulo 2.4: Las particularidades de la cultura cinematográfica local.....	210
A. Introducción.....	210
B. Revisando el canon clásico.....	211
C. Análisis de las programaciones .....	216
D. Las publicaciones .....	226
E. Un modelo en crisis .....	234
Capítulo 2.5: ¿De dónde salen las películas?: El problema de la distribución y la conformación de la Cinemateca Uruguaya .....	248
A. Introducción.....	248
B. Las fuentes del cine .....	250
C. La conformación de la Cinemateca Uruguaya.....	269
D. Las actividades de Cinemateca Uruguaya en su primera época.....	273
E. La Cinemateca y su rol en la articulación latinoamericana de la FIAF .....	278
F. La clausura de una época .....	287
PARTE 3: Realizadores de cine nacional en la década del 50 .....	292
Capítulo 3.1: Aficionado, amateur, cineísta, realizador: problemas conceptuales y las prácticas de realización. El entramado de una formación compleja .....	292

A. Introducción.....	292
B. Marco conceptual sobre el cine amateur .....	296
C. Los usos locales del amateur / aficionado y la defensa del pase reducido .....	302
D. La importancia de los concursos del movimiento cineclubista en la conformación del movimiento. La participación de la Comisión de Turismo .....	305
E. Definición de cineístas.....	313
Capítulo 3.2: Los realizadores amateurs/independientes y las características de sus producciones .....	318
A. Introducción.....	318
B. Un conjunto diverso, disperso y numeroso.....	322
C. Quiénes conformaban el grupo de realizadores?: filiaciones y perfiles .....	325
D. Los espacios de formación horizontales.....	336
E. Fuentes de financiamiento y espacios de exhibición .....	341
F. Algunas características de los filmes amateur .....	346
Capítulo 3.3: Practicas productivas y apropiación de los dispositivos.....	358
A. Introducción.....	358
B. Las trayectorias diversas: entre el perfil técnico y el amateur avanzado .....	360
C. Los vínculos de camaradería en las prácticas de producción .....	365
D. Las búsquedas tempranas de profesionalización .....	368
E. Los vínculos con los medios de producción .....	374
Capítulo 3.4: “Tras el vestigio y la sombra”: los límites del movimiento de realizadores independientes.....	383
A. Introducción.....	383
B. El techo del proceso: el caso de la producción del filme <i>Ismael</i> y las producciones para la Comisión de Turismo de 1961-1962 .....	387
C. Motivos del Fin de ciclo .....	395
D. El paso hacia el cine insurgente.....	401
Comentarios finales.....	404
Bibliografía y fuentes.....	411
Anexos.....	431
Anexo I: Las premiaciones del Festival del SODRE .....	432
Anexo II: Los programas cineclubistas .....	438
Anexo III: Realizadores 1948-1963 .....	443



### **Agradecimientos**

Si bien es de rutina agradecer la labor del director de tesis, en este caso es necesario extender el reconocimiento. Le debo esta tesis a Mariano Mestman de forma casi literal; fue él quien primero me sugirió que retomara mi vida académica, me propuso que realizara el doctorado y me motivó en este largo camino, no solo por su orientación precisa y generosa, sino por su constante aliento. Pude contar luego con la suerte de sumar a Andrés Bisso quien aportó su lectura minuciosa desde la disciplina histórica.

El resultado 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 Secco, Florencia Soria y Belén Ramírez. Esta tesis ha sido posible por ese marco que me brindó recursos para la investigación a partir de los Fondos de 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). Tan importante como este apoyo fueron los laboratorios y seminarios de investigación que realicé en GEstA, espacios de diálogo muy valiosos para este trabajo. Las tareas de digitalización de fuentes realizadas por Belén para estos proyectos resultaron indispensables para poder avanzar con la tesis en tiempos de pandemia. Todo el trabajo realizado por el LAPA/AGU en la digitalización de los filmes también merece un reconocimiento público y entusiasta.

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 atentos que no solo me entregaban lo que les pedía, sino que abrieron nuevas puntas de investigación con sugerencias.

De la “comunidad de practicantes”, ese ámbito académico transnacional que a fuerza de eventos y proyectos varios se fue poblando de investigadorxs que se hicieron un poco amigxs, hablo en la introducción. Aquí quería señalar lo valioso que fueron las lecturas y comentarios de toda esta gente con la que tuve la dicha de encontrarme. Desde la orilla oriental: Aldo Marchesi y Vania Markarian (GEIPAR), Ángela López (y FAC) e Inés de Torres; en la otra orilla: Clara Kriger y todo el grupo de “Historia de los públicos de cine” (UBA), Ana Broitman, Pablo Piedras, Javier Campo, 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, Aída Vallejo y Lila Foster.

Hubo otro grupo de atentos lectores 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 movidos solo por el afecto: Hernán Sorgentini, Marcelo Scotti, Raúl Finkel, Andrea Zingarelli, Isabel Plante, Teresita Bonet, Verónica Delgado, Margarita Merbilhaá y Victoria Martín. Rescato especialmente esta presencia porque aportaron comentarios por fuera de la disciplina específica que me brindaron cierta perspectiva por fuera de los nichos endogámicos por donde solemos movernos.

No menos valioso fue todo el apoyo recibido por el círculo de amigxs cercanos. Ana Casavelos, María José Olivera, Nicolás Macchi, Jorge Fierro, Sonia Borzi, Mariana Viñoles, Anna Larroca, Soledad Castro, y Gabriela Morente, no solo me contuvieron durante todos estos años, sino que en muchos casos generaron la estructura que me permitió seguir trabajando en la tesis mientras mi vida cotidiana tambaleaba un poco. Porque un poco de esto se trata; las condiciones de posibilidad que hacen viable la realización de un doctorado nunca están circunscriptas al medio académico, pero en este caso preciso —mujer, con una hija pequeña, pasados mis 40 y abocada al multiempleo—todas esas colaboraciones invisibles vinculadas a las tareas de cuidados se vuelven indispensables. Por esto quiero agradecer muy especialmente a mi madre, Dora Collado, que dispuso de tres veranos seguidos al cuidado de Oli para que pudiera trabajar tranquila y estuvo siempre a mi servicio para ayudarme con todo; a mi padre, Carlos Amieva, que participó de la logística y facilitó todas las cosas a la distancia, y a mi hermano Leandro Amieva, que dispuso para mí un cuarto propio —en este caso su casa en Sierra de los Padres—donde escribí la mayor parte de estas páginas, aislada y sin wifi.

Y más que a nadie, a Oli, que se bancó estos años con sonrisas, abrazos y cine.

## Lista de abreviaturas

AGU: Archivo General de la Universidad	IMDB: Internet Movie Data Base
ANIP: Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra	INCAA: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales
AWDB: Archivo Walther Dasorri Barthet	INCE: Instituto Nacional de Cine Educativo (Brasil)
BFI: British Film Institute	ICUR: Instituto de Cine de la Universidad de la República
CCU: Cine Club del Uruguay	IMM: Intendencia Municipal de Montevideo
CDC-CU: Centro de Documentación de la Cinemateca Uruguaya	LAPA: Laboratorio de Preservación de Audiovisual
CNdT: Comisión Nacional de Turismo	MAM: Museo de Arte Moderno (San Pablo)
CRA: Cine Radio Actualidad	MoMA: Museo de Arte Moderno de Nueva York
CSIC: Comisión Sectorial de Investigación Científica	MRI: Modo de Representación Institucional (Concepto de Noel Buch)
CU: Cinemateca Uruguaya	NCL: Nuevo Cine Latinoamericano
CUFE: Cinematográfica Uruguay Filmadora y Exhibidora	NFB: National Film Board (Canadá)
CUU: Cine Universitario del Uruguay	OCA: Organización Cinematográfica de Aficionados
DEFA: Deutsche Film-Aktiengesellschaft	OCIC: Oficina Católica Internacional del Cine
DINARP: Dirección Nacional de Relaciones Públicas	PCU: Partido Comunista Uruguayo
ENERC: Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica	RAD: René Arturo Despouey
FAC: Fundación de Arte Contemporáneo	SAS: Scandinavian Airlines System
FIAF: Federación Internacional de Archivos de Filmes	SODRE: Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica
FIC: Facultad de Información y Comunicación	UCAL: Unión de Cinematecas de América Latina
FICC: Federación Internacional de Cine Clubes	UDELAR: Universidad de la República
GEstA: Grupo de Estudios Audiovisuales	UFOLEIS: Union française des oeuvres laïques d'éducation par l'image et le son
GPO: General Post Office	UNESCO: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
HAT: Homero Alsina Thevenet	UNICA: Unión Internacional de Cine Amateur
ICAIC: Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos	UPA: United Productions of America
ICAU: Instituto del Cine y el Audiovisual del Uruguay (Actualmente INCAU)	USIS: United States Information Service
IDHEC : Institut des Hautes Études Cinématographiques	

## Introducción

### A. Presentación

Al cumplirse los 20 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 que “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 RAD. Pero más que buscar interpretaciones sociales sobre ese problema, me atrae pensar un período —que con desfasajes recorre una buena parte de esos 20 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 un ejemplo puntual de política pública orientada al cine que comprende la creación del Departamento de Cine Arte del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (SODRE) en 1943; el desarrollo de un importante movimiento cineclubista en Montevideo desde fines de la década del 40 y todas las actividades que

---

<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.

esos grupos movilizaron; y la conformación de un grupo de realizadores de cine que surgió dentro de los concursos de cine amateur pero que luego iban a considerarse los representantes del cine independiente local.

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 luego van a ser replicadas en las crónicas posteriores. Aquí encontramos 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— a 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 sin mayores problemas. Junto al relato que hasta el día de hoy se precia de la gran cultura cinematográfica local también se reconoce el desdén por la producción cinematográfica local 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 tuvo 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 filmicas. 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 extraños 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 a los que me había acostumbrado desde mi llegada al país en 2005, 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 de la veneración por los críticos de la generación del 45 y vivía como si fuera un asunto personal la centralidad de la Cinemateca Uruguay

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 el proyecto de la revista *33 cine* que estaba coordinando en esos años (2009-2014). 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 termina de darse con este objeto. Decidir cuáles eran las preguntas y qué herramientas teóricas iba a utilizar para abordarla me resultó una tarea mucho más compleja que analizar el estado de la cuestión del cual partir.

Del análisis de la bibliografía y de los diálogos al interior de mi grupo de investigación y del encuentro con otros grupos afines, surgió otro objetivo que también recorre toda la tesis. 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 historiografía uruguaya sobre el cine, creo que lo que estaba necesitando este problema era terminar de reponer una investigación desde una historia nacional, estudiar qué

significa el concepto de “cine uruguayo” en esos momentos, hacernos las preguntas por las características particulares de esta pequeña nación. Junto al marco teórico y los enfoques nacionales/transnacionales, también creo necesario trabajar con las temporalidades y pensar los problemas en la larga duración, entender las modulaciones que fueron teniendo estos objetos abordados mirando más allá del período propuesto.

Por último, me propongo pensar los tres temas que recorren la tesis –Cine arte del SODRE, el cineclubismo y la emergencia de un grupo de realizadores—de forma integrada. Si bien le dedico a cada tema una de las partes de la tesis, en la exposición se hacen constantes referencias y relaciones entre estos núcleos. En varias ocasiones pensé dejar de lado alguna de las tres partes en las que se organiza esta tesis, tomando en cuenta la extensión que estaba cobrando la investigación, pero en cada instancia encontré que no estaba contando tres historias paralelas, sino que se tenían que pensar a partir de las relaciones que se establecían entre ellas.

Esta presentación de conjunto me lleva al desarrollo de las preguntas generales que recorren estas páginas. Parto de la hipótesis de que hubo para el período un despliegue de entidades, grupos y actores individuales que participaron de forma 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.

Esta hipótesis general 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”, relacionando estos circuitos con los 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 un conjunto diverso que pone en discusión los usos posibles del medio audiovisual. Hacer visible la discusión sobre los usos del cine, nos va a permitir abordar las prácticas de realización audiovisual por fuera de los mandatos hegemónicos que reconocen a los cines nacionales solo en sus instancias profesionales. Problematizar 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 termina de encontrar respuesta durante el período estudiado.

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 a 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. Inicio 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 borrando 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, del último intento significativo de producción independiente del grupo. El movimiento cineclubista no tuvo un fin de ciclo 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 en otros se distancian, y que serán consideradas en los tratamientos de cada problema.

## **B. Una mirada desde la historia del cine y alrededores**

Esta tesis 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 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 arribaron 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 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 el ámbito “rioplatense” (para pensar un paraguas que contenga estas páginas...) los estudios sobre el cine y el audiovisual se han venido institucionalizando en la región con asociaciones como la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA) o la Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE), generando grupos de investigación como el Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA), y un conjunto nutrido de publicaciones y eventos académicos que cambiaron el modo en el que se aborda este objeto desde inicios del nuevo siglo. Los estudios sobre cine derivan de las líneas de la academia anglosajona que desde la década del 60 dieron lugar al desarrollo de los *films studies* (u otros términos similares), que se fueron diseminando por otros lados siempre dentro de los contextos universitarios (Grievesson y Wasson, 2008). Este nuevo campo no terminó de conformar una disciplina bien delimitada, y respondió siempre a múltiples agendas, pero fue generando su lenguaje propio y un conjunto de herramientas eclécticas y pragmáticas desde los que presentan una forma de abordar los problemas de forma compartida.

Al reciente espacio dentro de la academia se puede llegar desde diversos orígenes: las humanidades principalmente, la sociología, las carreras relacionadas con la comunicación y los estudios sobre las artes. En este nuevo ámbito surgieron muchas investigaciones que se dedicaron a estudiar la historia de aspectos puntuales de este medio particular, pero muchos de esos trabajos suelen ser llevados a cabo por investigadores que no provienen de las carreras de Historia. En este marco, no propongo aquí hacer una historia cultural del neobatllismo a partir de fuentes filmicas, 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 bulímica. 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 de un breve texto de Rick Altman (1996) el que me recordó que mi primer objetivo como historiadora era construir un objeto al nombrarlo. Pero 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 a la construcción de objetos, el otro trabajo de la historia es justamente fijar periodizaciones y nos pasamos los años ajustando cuando empiezan 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<sup>a</sup>) me orientó en el problema de la periodización y me ayudó a definir las particularidades de estos largos 50 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 inabordables en su diversidad, terminé teniendo por reacción, el impulso de presentar cierto orden y me dejé llevar por la vocación estabilizadora de David Bordwell (1997) y abordar grandes muestras (de acuerdo a esta escala) que me permitieran generar clasificaciones y tendencias.

Las particularidades locales, sin embargo, estaban muy alejadas de esos referentes. 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 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. Practicas documentales 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.

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.

### **C. Estado de la cuestión y espacios de diálogo**

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. Aprovechando la aparición de esas recientes investigaciones, voy a permitirme utilizar este espacio para pensar cómo el crecimiento del campo académico y la institucionalización de estos estudios terminaron por generar una sólida red de colaboración y construcción colectiva. Voy a organizar este conjunto de trabajos y espacios de intercambio en dos áreas: la producción de tesis doctorales, y el desarrollo de grupos de investigación y espacios de colaboración con un importante perfil internacional.

Diálogos entre tesis. Desde los primeros momentos en los que empecé a trabajar de forma más sistemática en esta investigación, comenzó a hacerse notorio el hecho de que me estaba sosteniendo en una red tejida por los aportes de muchos otros tesistas cuyos trabajos me estaban resultando indispensables para llevar a cabo el mío. No solo estoy planteando que esta tesis sería completamente otra sin esos aportes, sino que fueron justamente esos desarrollos previos los que terminaron de delinear el mapa de problemas con los que construí este objeto. Esta tesis es producto de su tiempo y de ninguna manera hubiera podido llevarse a cabo en mis primeros ejercicios académicos a mediados de la década del 90. El contenido de estas páginas se debe al desarrollo de los estudios sobre cine como campo autónomo en las universidades latinoamericanas y a la formación de muchos investigadores locales en universidades del extranjero, principalmente europeas. A continuación, voy a abordar solo los trabajos que tuvieron un diálogo directo con el mío.

Dentro de Uruguay voy a detallar las participaciones de los integrantes de GEstA, empezando por la tesis pionera de Beatriz Tadeo Fuica (2014) para su doctorado en la Universidad de St Andrews, que se propuso abordar una mirada muy amplia del cine en Uruguay desde la década del 60 hasta 2010. Beatriz organizó los primeros planteos sobre el problema del acceso a los archivos, la propia existencia de un cine nacional y la pertinencia o no del marco de *small nation* para caracterizar este cine. La otra tesis en la que se *descansa* este trabajo es la de Cecilia Lacruz (2020), defendida a inicios de 2021 en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Su trabajo sobre las *Prácticas colaborativas e imaginarios contraculturales en el cine social y político (Uruguay 1958*

-1973) encuentra un objeto en parte compartido y complementario. Ella sigue los itinerarios de varios actores que presento principalmente en la tercera parte de esta tesis, y las preguntas que se realiza sobre las prácticas colaborativas guiaron mis propias preguntas. Germán Silveira (2014) también tuvo que viajar para realizar su doctorado en la Universidad de Jean Moulin Lyon 3. Si bien el trabajo de Germán se centra en los públicos de cine de la Cinemateca Uruguaya durante la dictadura, en su trabajo aborda los orígenes de la entidad y el contexto cineclubista del que emerge haciendo foco en el problema de la cultura cinematográfica. Como se verá a lo largo de estas páginas, muchos desarrollos personales se pensaron en diálogo y discusión con su propuesta. La tesis de Isabel Wschebor (2021) sobre las presencias del cine uruguayo político de los 60 y 70 en los archivos, para los que realizó un relevamiento de todos los listados y catálogos que confirmaron las cinotecas nacionales para su doctorado en la Universidad de la República y la École Nationale des Chartes, fue otro trabajo que plantea aspectos complementarios y produjo una gran base de datos a la que recurrí de forma constante. Por último, el proyecto de tesis doctoral de Julieta Keldjian en la Universidad de Navarra sobre el cine no profesional en Uruguay y todo el relevamiento bibliográfico, las colecciones de filmes y las preguntas generadas fueron de mucha importancia para mi trabajo.

Dando cuenta de la constitución de este campo en el medio universitario, si podemos ver que todo el desarrollo académico en Uruguay se desplegó en centros extranjeros (del que esta tesis forma parte), el resto de los casos que voy a mencionar en Argentina y Brasil se llevaron a cabo en instituciones locales. Entre los aportes recientes con los que generé lazos significativos destaco la tesis de Ana Broitman (2020) que estuvo trabajando temas muy similares a los míos casi al unísono. Si bien ella aborda en su tesis el estudio de dos entidades cineclubistas desde otra perspectiva teórico-metodológico e hizo foco en las publicaciones que surgieron en ese medio, su trabajo fue una referencia constante para pensar el caso local. Las lecturas de algunos libros derivados de trabajos de tesis que no planteaban vínculos tan precisos con los problemas aquí desarrollados también resultaron provechosas para pensar mi objeto. El trabajo de Javier Campo (2012) sobre el cine documental argentino me ayudó a entender la participación de otras instancias públicas que generaban vínculos con las entidades aquí estudiadas; Paola Margulis (2014) estudia al movimiento de realizadores documentalistas durante la transición democrática, proceso que me ayudó a pensar el desarrollo del movimiento de realizadores locales.

Saliendo del campo argentino, la otra tesis sobre la que organicé una gran parte de las preguntas y discusiones que giraron en torno a la Federación Internacional de Archivos de Filmes (FIAF) y su relación con las entidades regionales fue la de Fausto Correa Jr. (2012) a quien le agradezco no solo su trabajo de investigación sino la reunión de fuentes documentales que resultaron indispensables para pensar parte del proceso. Desde Brasil también señalo la importancia que tuvieron las tesis y los intercambios en eventos académicos con Lila Foster (2016) y su investigación sobre cine *amateur* en especial la presentación del Cine Club Bandeirantes de San Pablo; Carlos Roberto de Souza (2009) y su valioso estudio sobre la Cinemateca Brasileira y la figura de Paulo Emilio Sales Gomes; Rafael Zanatto (2018) y su exhaustivo trabajo sobre Paulo Emilio; Fabián Núñez y sus textos sobre la UCAL (2015, 2017) y las relaciones regionales entre los archivos de filmes latinoamericanos; Isabel Fátima Cruz Melo (2016), que trabajó sobre los espacios cineclubistas en la región de Bahía. Incorporo aquí el libro de Jeffrey Middents (2009) derivado de su tesis sobre las entidades cinéfilas peruanas y las publicaciones que llevaron a cabo en los 60. Saliendo del ámbito latinoamericano debo sumar otro libro que surge de una tesis doctoral. Se trata de la obra de Léo Souillés-Debats, *La Culture cinématographique du mouvement ciné-club. Une histoire de cinéphilies (1944-1999)* (2017), cuya lectura me resultó indispensable para pensar todo el desarrollo de la parte 2 de la tesis desde otras perspectivas.

Diálogos entre grupos de estudio y líneas de investigación. Las lecturas surgidas de ese medio se complementaron con los textos y las presentaciones surgidas de otros circuitos académicos. Destaco esta presencia porque en parte fue una inclusión que no había previsto. Al anticiparme a la práctica concreta que creía que conllevaba la tarea de producir una tesis, había considerado un horizonte de lecturas como una bibliografía entrelazada y el conocimiento de algunos temas afines en espacios de intercambio académico. Lo inesperado surgió de esos intercambios, cuando encontré que los espacios de diálogo y debate no eran solo espacios de difusión sino de creación, y que en esos cruces y devoluciones estaba presente una faceta muy rica de la producción académica que, por el carácter algo informal que conlleva, suele quedar excluida de los estados de la cuestión o relegada a un pie de página. Junto a esto me interesa pensar cómo algunos intercambios se formalizan en nuevos campos de estudio, consolidados en publicaciones y espacios de formación y nuevos proyectos integrados.



El primer grupo al que me interesa referirme es el que integro y que ha cobijado este trabajo desde los inicios. El Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA) es el primer espacio dedicado especialmente a los estudios sobre cine y audiovisual en Uruguay. Reúne desde 2012 a un grupo inicial de investigadoras (a las que luego se le sumaron algunos investigadores) que, desde los ámbitos de las humanidades, la comunicación y el archivo, venían generando trabajos puntuales sobre el tema. Este grupo se consolidó con el armado de los primeros Coloquios de Estudios de Cine y Audiovisual Latinoamericano de Montevideo y a partir de los fondos obtenidos en la CSIC y el Espacio Interdisciplinario (UDELAR). Estos recursos me permitieron dedicar parte de mi tiempo al desarrollo de esta tesis y también generaron toda una estructura de funcionamiento que permitió la discusión y difusión de los avances parciales en formas de laboratorios y seminarios de investigación. En estos momentos el grupo está integrado por catorce investigadoras e investigadores cuyos trabajos dan cuenta de la amplitud del tema y permiten recorrer la historia del cine en Uruguay desde la emergencia del cine hasta nuestros días. También se han generado proyectos de publicaciones colectivas y una muy importante tarea de rescate, preservación, puesta en valor y difusión del patrimonio audiovisual a partir del vínculo con el Laboratorio de Preservación de Audiovisual (LAPA) del Archivo General de la Universidad.

Con el siguiente grupo mantengo relaciones muy laterales y está lejos de tener el mismo peso que mi grupo de origen, pero resulta un ejemplo claro de la importancia de estos espacios. Me refiero al grupo organizado en torno a los *film festivals studies* que se formó a partir del intercambio de investigadores e instituciones principalmente europeas a partir del trabajo pionero de Marijke de Valck y de Dina Iordanova. No intento aquí hacer una genealogía de estos estudios sino ver cómo los grupos y las investigaciones grupales se fueron entrelazando para terminar planteándose proyectos de gran envergadura y con las salvedades del caso, vocación inclusiva a las “periferias de la académica”. El libro de de Valck sobre los festivales de cine (2007) no es la primera publicación al respecto, pero tuvo cierto impacto y estableció una conceptualización y una periodización que luego se replicó en varios trabajos. Iordanova participó del proyecto “The Festival Circuit” en la Universidad de St. Andrews a partir en 2009. Este proyecto derivó en la serie de publicaciones (*The Film Festival Reader*) que generaron mapas bastante amplios del circuito de festivales a nivel global que generó un espacio compartido entre los investigadores y los propios actores. Las cooperaciones entre estos aportes generaron

muchas publicaciones colectivas sobre la temática en forma de libros y *dossiers* en revistas académicas y la creación de un importante portal web que reúne valiosos materiales. En relación con la red *Film Festival Research*<sup>2</sup> también se organizaron simposios periódicos en los que se plantean las nuevas líneas de trabajo y proyectos colaborativos. El contacto cercano con todo este intercambio tuvo un lugar muy importante para emprender mi trabajo sobre el Festival del cine del SODRE, uno de los objetos de mayor trascendencia para entender el proceso estudiado.

Tomando en cuenta que gran parte de mi investigación sobre el cine en Uruguay no se centra en la producción de filmes sino en un fenómeno más amplio que gira principalmente sobre la recepción en ámbitos que exceden los circuitos comerciales, fue decisivo el contacto con los grupos que vienen trabajando los problemas de la circulación y el consumo de cine. La Nueva Historia del Cine de la que estoy dando cuenta se desarrolló en relación con el estudio de las películas y sus producciones y mantuvo una preocupación escasa sobre la distribución y el encuentro de esos filmes con el público. La obra de Miriam Hansen (1991) sobre las audiencias de los filmes de Valentino en EEUU en los 20 fue una de esas excepciones notorias. Pero en los últimos años los trabajos vinculados a la recepción dejaron de tener una presencia marginal y se viene llevando a cabo un *giro* que atiende al estudio de los públicos y que se ha desarrollado principalmente en Europa y EEUU.

A diferencia de los estudios sobre festivales, en este caso hubo intentos más sistemáticos para promover estas investigaciones en el ámbito latinoamericano y generar espacios de colaboración y encuentro. En abril de 2021 la Universidad de Tulane organizó el Simposio “On/Off Screen. Las otras historias del cine en América Latina”<sup>3</sup> que dio cuenta de la amplitud de trabajos sobre el tema en la región y cómo estos aportes se llevan a cabo dentro de proyectos colaborativos que tienen carácter inter/transnacional. Uno de esos proyectos fue “Cultura de la pantalla” que desarrolló una red internacional con investigadores de México, Colombia, EE.UU., España y Bélgica (Meers, 2018). Otro proyecto muy importante para este giro es el Grupo “Historia de los públicos del Cine Clásico en Argentina” (UBA-PICT) que coordina Clara Kriger y que viene organizando desde mediados de 2020 el Seminario Internacional Virtual “Los Públicos de Cine

---

<sup>2</sup> Esta es la web del proyecto: <http://www.filmfestivalresearch.org/>

<sup>3</sup> La información sobre ese evento está en su página web que no solo brinda información sobre el programa y los participantes, sino que opera con un importante base de recursos: <https://onoffscreen.wp.tulane.edu/>

Clásico: Casos, Métodos y reflexiones teóricas”, que reúne trabajos muy valiosos. Mi propia investigación también formó parte de ese proceso y los aportes de ese diálogo fecundo estuvieron muy presentes en las dos primeras partes de la tesis. Formando parte de esta red de proyectos afines, destaco el trabajo que vienen desarrollando Claudia Bossay Pisano y María Paz Peirano con los “Públicos de cine en Chile: cultura cinematográfica, cinefilia y procesos de formación” (Fondecyt, Chile).

Junto a estas líneas que tratan el tema de públicos de forma general, también quiero resaltar la conformación de una red extensa dedicada al cineclubismo. Este problema particular que aborda tanto las audiencias, como las salas de cine y las prácticas de distribución ha venido teniendo un abordaje muy interesante por parte de las propias entidades cinéfilas que generaron espacios de intercambio para reflexionar sobre sus prácticas, a las que se sumaron algunos investigadores. El Seminario de Cineclubismos Latinoamericanos surgió en 2020 y en julio de 2021 realizó el primer evento con presentaciones de casi todos los países latinoamericanos.<sup>4</sup> En relación con los trabajos de investigación que abordan estos movimientos de difusión alternativos y sobre la cultura cinematográfica ya he citado varios ejemplos en la descripción de las tesis de doctorado con las que dialogo. 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 está participando de estos espacios de encuentro.

El otro área de intercambio que me interesa integrar a este estado de la cuestión es el que se generó en relación con los estudios sobre cine amateur. En la tercera parte de la tesis hago una presentación extensa de este problema que preferí tratar en ese espacio así que remito a esas páginas (capítulo 3.1), pero quería destacar aquí la actividad prolífica que viene teniendo esa línea y la eclosión de publicaciones recientes sobre tema en libros colectivos y *dossiers* de revistas, dando cuenta de esa cualidad colaborativa a la que estoy haciendo referencia. Sobre este tema solo quiero destacar la importancia que tuvo la lectura del libro de Charles Tepperman (2015) cuyo concepto de *amateur avanzado* para definir una práctica específica que se diferencia del cine aficionado resultó central para abordar el estudio de los realizadores locales.

---

<sup>4</sup> Información en: <https://seminariocineclubismoslatoamericanos.wordpress.com/blog-2/>

#### **D. El Uruguay neobatllista**

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); en la segunda parte presento un panorama más sociocultural para pensar al movimiento cineclubista en ese marco; y en la tercera 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 (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 a 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 de SXX 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. Otros materiales más específicos sobre cine como el capítulo de Luciano Álvarez en *Historias de la vida privada en Uruguay* (1997) quedaron fuera de este análisis porque la información que brindaban replicaba la que circulaba en los relatos/crónicas que abordé cuando analizo las fuentes secundarias.

Para tomar contacto con los aspectos historiográficos de este proceso resultó muy importante la interacción con otro grupo de estudio en el que se nuclearon las presentaciones y discusiones de muchos trabajos en proceso. Los encuentros periódicos que organizaba el Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre el Pasado Reciente (GEIPAR-CSIC-UDELAR) me brindaron 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 me parecen concisas y elocuentes las palabras de Ximena 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 en como parte de este legado crítico.

### **E. Descripción y uso de las fuentes**

Cómo he planteado páginas atrás, esta investigación se realizó principalmente a partir del análisis de un conjunto muy amplio de piezas documentales y filmicas. En este apartado voy a describirlas y organizarlas en archivos y colecciones y hacer un breve comentario

sobre los procesos de digitalización y acceso que se vienen llevando a cabo sobre las mismas. Junto a estos materiales también he trabajado con distintos testimonios orales, algunos registrados por mí y otros forman parte de proyectos generales llevados a cabo hace ya 30 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 70 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 (que de todos modos también propongo en la tesis), 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. En este caso están siendo estudiados como fuente secundaria, elemento que no impide valorarlas también como publicaciones válidas para conocer aspectos de la historia del cine local.

Los principales libros con tintes autobiográficos que he utilizado son los relatos de Eugenio Hintz sobre Cine Club del Uruguay (1998), y el 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 tuvieron 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) vienen de esa fuente, por ejemplo. Posteriores intentos de sistematizar la información no sólo siguieron 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>5</sup> Ese relato original también se reitera en otros ejercicios más oficiales como el cuadernillo 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 Uruguay (2013).

Con la intención de revisar ese conjunto de ideas previas y sobreentendidos (y malentendidos) sobre el cine nacional, comencé a buscar información en archivos y centros de documentación en los que encontré los siguientes conjuntos que paso a detallar.

#### Centro de Documentación (CDC) de la Cinemateca Uruguay (CU)

Archivo Walther Dasorri Barthet (AWDB). Este es el archivo personal de uno de los fundadores de la Cinemateca y su principal referente hasta el relevo generacional a fines de la década del 60. También fue uno de los miembros fundadores de Cine Universitario, crítico de cine, y durante la década de los 60, funcionario del ICUR. En el capítulo 3.3 me voy a detener en su itinerario, aquí me interesa describir ese conjunto documental que su viuda, Violeta Pascale, dejó en el CDC. Los materiales, reunidos en tres carpetas,<sup>6</sup> están compuestos por un contenido muy diverso del que destaco: las actas y anotaciones sobre premiaciones de concursos de los que fue jurado, la correspondencia enviada y recibida mientras trabajó en la CU, sus trabajos como críticos, sus textos pensados para los espacios de formación, materiales vinculados a su práctica como realizador audiovisual, materiales vinculados al cine científico y otros materiales dispersos pero valiosos como los documentos de balances de las delegaciones en el Encuentro de

---

<sup>5</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.

<sup>6</sup> Toda la información proveniente de este archivo será consignada en relación con esa ubicación topográfica, con el número de la carpeta seguida de la identificación del documento en cuestión, tal como se organizan en el CDC.

Cineístas de Montevideo de 1958 y de realizadores en Valparaíso, 1967. También hay abundante material fotográfico.

Documentos de Cine Club del Uruguay y de Cine Universitario: programas de mano, boletines, noticieros, filmografías, fichas de afiliación. Estas colecciones en posesión del CDC son muy valiosas porque reúnen conjuntos muy completos para todo el período.

Revista *Cine Club*. Cine Club del Uruguay. Números 1-17. / Revista *Film*. Cine Universitario. Números 1-22. Poder contar con las colecciones completas de las dos principales revistas cineclubistas fue indispensable para entender las dinámicas de estos dos grupos.

Correspondencia entre la FIAF y las instituciones y particulares de Uruguay. Estas cartas compiladas por Fausto Correa Jr. para su trabajo de tesis fueron un elemento central para estudiar los vínculos internacionales de Cine Arte y la Cinemateca. Más allá de las idas y vueltas protocolares y burocráticas, en ese intercambio se compartió información muy valiosa y algunos documentos centrales como la carta de Henri Langlois a José María Podestá.

CDCUY, “Investigación sobre las fuentes documentales del cine uruguayo” [Entrevistas realizadas entre 1990 y 1991 en el marco de un acuerdo entre la Cinemateca Uruguay y la Agencia de Cooperación Iberoamericana]. Analizaré estos materiales cuando mencione a las fuentes testimoniales

#### 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. Si bien el primer acceso a los catálogos de los Festivales Internacionales de Cine Documental y Experimental (1954-1956-1958-1960-1962-1965-1967-1971) y de los programas de las temporadas oficiales (exhibiciones ordinarias y extraordinarias y ciclos temáticos) fueron consultados en esa entidad, luego cotejé esa información con la del CDC de CU porque allí se encontraba una programación más completa y en mejor estado. También allí inicié la consulta de la revista que editaba el SODRE, pero luego seguí el trabajo con la colección digitalizada en el portal Anáforas.

También he analizado las Memorias institucionales del Servicio de los años 1963 y 1979. La memoria del 63 es un documento indispensable para estudiar la historia de Cine Arte



contada por el propio Danilo Trelles, que además de describir todas las temporadas y actividades anexas brinda información muy importante sobre la cineteca de esa entidad. Durante las visitas al archivo pude tomar contacto con otro conjunto de materiales institucionales del ANIP (materiales sin catalogar): balances anuales del Departamento de Cine Arte SODRE 1950-1980, sumarios internos, y una carpeta de recortes perteneciente a Eugenio Hintz. Esos documentos encontrados también resultaron hallazgos muy ricos que permitieron reponer información que no estaba presente en las fuentes más oficiales del Servicio.

### Biblioteca de la ENERC-INCAA

Además de la bibliografía muy importante para este trabajo a la que llegué bajo la orientación de los referencistas de la biblioteca de la ENERC, pude consultar las carpetas con folletos, programas y otros documentos de Cine Arte de Buenos Aires, Cine Club Argentino y Cine Club Gente de Cine, materiales que, junto con la lectura de la revista que editaba Gente de Cine, fueron muy importantes para la segunda parte de la tesis.

En resumen, he podido 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 los mismos. Algunas publicaciones (por ejemplo, el semanario *Marcha*) están disponibles en el portal Anáforas (FIC/UDELAR)<sup>7</sup> y otras fueron digitalizadas por el CDC y durante un tiempo estuvieron disponibles en línea. Este breve comentario sobre la accesibilidad de las fuentes es pertinente porque explica cómo he podido seguir avanzando durante periodos estivales y la pandemia de 2020/2021.

Sin embargo, considero que el acceso a archivos de forma remota tiene otras implicancias y efectos contraproducentes que también es necesario señalar en este apartado. Como plantea Rielle Navitski, la contracara del trabajo individual desde las computadoras personales reduce las posibilidades de intercambio y formación al interior de la comunidad de investigadores (2014, p. 128). No solo eso, sino que las herramientas de búsqueda por OCR (Reconocimiento Óptico de Caracteres) con las que aceleramos el

---

<sup>7</sup> <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/>

encuentro con el dato pertinente terminan descontextualizando el documento, se nos pierde mucha información que puede ser importante porque no coincide con los criterios de búsqueda o se pierden en el scroll interminable por el documento para llegar a la página deseada. Como ejemplo de estos problemas comparto una breve anécdota. Finalizando la escritura de esta tesis realicé una última visita al CDC para chequear una información puntual. En la nueva consulta a los programas de Cine Arte que había revisado en formato digital encontré un dato que nunca había observado sobre la procedencia de las primeras programaciones de la entidad. Ese dato disparó un diálogo fructífero con la bibliotecaria que me permitió acceder a otra bibliografía y otras fuentes para seguir la pista de una información que terminó cuestionando toda mi lectura sobre el primer Estatuto de Cine Arte. Al regresar a mi casa me di cuenta de que toda la bibliografía y documentación estaba disponible en la carpeta virtual de materiales para la tesis de mi computadora.

Poder tener acceso a esta información tan vasta 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 tesis 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 exhaustiva 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 Comisiones 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 modestas planillas de cálculos con las que cuantificar la información 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 estamos 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 reconozca que la historia del cine debe dar cuenta no sólo 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 filmicas

En el capítulo 3.2 haré una descripción precisa de todo este rico 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 el anteproyecto de tesis, el uso de las fuentes filmicas 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, de 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 identificar 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 conjunto es que todavía hoy no logra concitar el interés público. Son piezas con escaso valor patrimonial, 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>8</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. Varias consultas por algunos títulos en el archivo de Cinemateca terminan en negativas por el estado avanzado de síndrome de vinagre y muchas obras se deshacen cuando tomamos contacto con ellas.<sup>9</sup>

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 fílmicos, es importante volver a los rollos porque es en esa materialidad de dónde 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.

Esta situación es similar a la que ocurre en otros países de la región que se enfrentan a problemas parecidos a la hora de otorgarle valor al corpus audiovisual por fuera de los largometrajes de ficción con estreno en salas comerciales. Javier Campo, al analizar los importantes cortometrajes documentales sobre arte realizados con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes, plantea que su trabajo era inédito, no por su originalidad, sino porque no había antecedentes de investigaciones sobre el tema (2012, p. 39).<sup>10</sup> En sintonía con esta situación, David Wood analiza el carácter disperso y fragmentado del acervo documental mexicano dentro de los archivos locales y el escaso interés historiográfico

---

<sup>8</sup>El convenio se puede consultar en la web del ICAU: <https://ica.u.mec.gub.uy/innovaportal/file/3381/1/convenio-patrimonio-con-firmas-1.pdf>

<sup>9</sup> Ver el caso del relevamiento realizado por Julio Cabrio y Clara Von Sanden (2013) sobre el estado de los archivos locales para el ICAU ([https://ica.u.mec.gub.uy/innovaportal/file/88389/1/4informe\\_patrimonio\\_ica.u.pdf](https://ica.u.mec.gub.uy/innovaportal/file/88389/1/4informe_patrimonio_ica.u.pdf)).

<sup>10</sup> Posteriormente el investigador Javier Cossalter (2017) se dedicó a abordar el tema del cortometraje del período 50-60 en Argentina.

que han tenido hasta los últimos años los documentales del cine silente salvo como fuentes de los filmes de compilación (p. 22).

### 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 había 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. Yo quería saber quién hacía los contactos con el Ministerio de Relaciones Exteriores, y Arteaga quería hablarme de su encuentro con Chaplin; yo quería saber quiénes financiaban las películas *amateur* que filmaban y cómo eran los vínculos amistosos entre los realizadores y Fucho quería hablarme de los filmes por encargo para las agencias extranjeras, y así en sucesivos pases de comedia en el que asumo toda la responsabilidad. En otras entrevistas ante preguntas puntuales me encontraba con respuestas generales que reiteraban lo dicho ya muchas veces en otras entrevistas. 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 armados con un conjunto de preguntas a resolver, era necesario abordar la charla no como si fueran un objeto de mi investigación sino como sujetos; y saber escuchar lo que tenían que decirme más que esperar que me dijeran lo que yo quería escuchar. El acto de la entrevista debía ser considerado como una experiencia completa, en donde todo comunicaba: por ejemplo, el desconcierto que mostró Henrio al saberse una persona reconocida y referente en ciertas áreas. De esa entrevista salí con más preguntas que respuestas y con un filme que se creía perdido.

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>11</sup> Allí estaban presentes las voces de muchos actores protagonistas que tuvieron un rol central en el proceso que describo en la tercera parte de la tesis. 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* (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. Más adelante realizaré una descripción extensa de

---

<sup>11</sup> La información sobre estas entrevistas surgió de una charla con José Pedro Charlo en el marco del proceso de digitalización de más de 10hs 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 vínculos con la crítica. En el catálogo del CDC de Cinemateca Uruguaya están reunidas bajo 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”.

estos materiales; en este momento me interesa señalar cómo cambiaban los testimonios con el paso del tiempo, y qué importante fueron los registros audiovisuales para reponer todos los sentidos con los que se expresa la palabra hablada. Si bien acepto que es muy distinta la experiencia dialógica cuando una es partícipe directa del intercambio, y que los gestos cómplices o incómodos, no estaban dirigidos a mí, que se perdía gran parte de la experiencia recíproca en la que debían estar involucrados los cuerpos presentes, debo reconocer que mi vínculo con estas entrevistas cambió mucho cuando dejé de trabajar con las desgrabaciones y usé los registros de video que habíamos podido digitalizar. La posibilidad de ver los cuerpos y los movimientos, las voces firmes o dubitativas de las personas que antes de esa experiencia eran nombres inmatrimales, me permitió acercarme al proceso desde un costado más complejo.

### Reflexiones finales

Con este arraigo meticuloso 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:

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)

## **F. Estructura de la tesis**

Como he anticipado, esta tesis está estructurada en tres partes que dan cuenta de actores e instituciones bien definidos cuyas trayectorias presentan periodizaciones particulares y problemas singulares. A pesar de esta distinción en bloques, a lo largo del desarrollo del trabajo se verá que es necesario hacer constantes menciones a los otros apartados y que esta historia que estoy relatando en fragmentos, está a su vez muy integrada.

La primera parte aborda toda la primera etapa del Departamento de Cine Artes del SODRE bajo la dirección de Danilo Trelles, desde diciembre de 1943 hasta 1962, fecha probable de su alejamiento. En el primer capítulo relato el origen de este espacio dedicado al cine y su inclusión particular en el Servicio del que forma parte. También trato la estructura de funcionamiento del Departamento y la particular relación que entabla esta oficina pública con Trelles. El conjunto de actividades que se desempeñaron en ese ámbito es desarrollado en el capítulo 1. 2, donde también planteo una mirada particular que puede leerse entre líneas sobre el cine como medio. Junto al análisis de las programaciones y otras actividades de difusión de la cultura cinematográfica, describo el proceso del armado de una particular cineteca. Los capítulos 1.4 y 1.5 abordan la historia del importante festival sobre cine documental y experimental que comenzó a realizarse en 1954. Primero considero las características generales y analizo el cine que circuló por ese medio pensando en la periodización propuesta por Paranaguá y la centralidad del cine documental para esta etapa. Luego planteo que este ámbito fue muy importante para el conocimiento mutuo entre los realizadores latinoamericanos y la difusión de las obras que se estaban produciendo por fuera de los cines clásico-industriales, y analizo las incidencias precisas que este evento tuvo en el movimiento de realizadores locales, reconociendo al concurso de cine nacional que se realizaba en vinculación con el Festival como parte de un movimiento más amplio que lo precede. De ese análisis surge un primer listado amplio de cine nacional reconocido y un estudio de caso en el que comparo la muestra fotodocumental que presentó Fernando Birri y el filme *Cantegriles* de Alberto Miller presentados en el año 1958, ambos dedicados a la representación de suburbios marginales. Finalmente desarrollo las ambiciosas políticas que Trelles planificó en función de sus contactos con el extranjero, primero con la inserción en la Federación Internacional de Archivos Fílmicos y luego generando una red extensa de contactos y actividades en la región y en relación con la UNESCO.



La segunda parte de la tesis gira en torno al movimiento cineclubista local y los procesos de difusión de cultura cinematográfica que emergen a fines de la década del 40. Comienzo realizando un estudio comparado de varios procesos cineclubistas en América Latina que parecen moverse en sincronía y con muchas similitudes. Estudiar estos casos nacionales me permite revisar ese *a priori* y comenzar a discutir qué se entiende por el *modelo de cineclubes* y caracterizar las particularidades de la cinefilia que asociamos a esas prácticas. En el capítulo 2.2 reviso los relatos que narran el origen de los dos principales cineclubes del país y los vínculos con el interés por la producción de cine amateur desde los inicios, así como las distinciones que se establecen entre los grupos en los primeros años. En el capítulo 2.3 describo de forma detallada y a partir de las fuentes documentales señaladas, el funcionamiento de las dos entidades, tomando en cuenta la cantidad de afiliados a lo largo de este período, los espacios en los que desplegaron sus actividades, y las actividades paralelas que desarrollaron en relación con la difusión del cine y la promoción de la producción audiovisual. Luego me concentro en las exhibiciones de cine y organizo las programaciones en categorías, valorando la importancia del cine como formador cultural. Esta presentación me permite concentrarme en el capítulo 2.4 en la caracterización del cine que circulaba por ese medio a partir del análisis de la programación completa del año 1952 de Cine Club y luego un estudio comparativo y cuantitativo de las programaciones de los años 1953, 1956 y 1959. La información obtenida por esas fuentes me permite matizar la trascendencia del canon clásico cinéfilo en este medio y sobre todo presentar un panorama complejo en el que se hicieron evidentes las tensiones en este proceso de cultura cinematográfica entre las comisiones directivas de los cineclubes y el conjunto amplio de afiliados, circunstancia en las que se enmarcan los límites del movimiento. El último capítulo se lo dedico a pensar el problema de la distribución de los filmes que circularon en estas entidades. Analizo todas las procedencias acreditadas de los filmes proyectados, relacionando esto con las características amplias de las programaciones, y organizo la diversidad de fuentes a las que se acudía en búsqueda de materiales para proyectar. Finalizo con un nuevo relato sobre la conformación de la Cinemateca Uruguaya, apoyada tanto los trabajos previos como en nuevos materiales documentales que me permiten hacer foco en los vínculos internacionales.

La tercera parte da cuenta del movimiento de realizadores que surge del proceso antes descrito. En este caso tuve que presentar el estado de la cuestión sobre estos cines y las

discusiones conceptuales sobre una práctica que hasta hace muy poco no estaba integrada dentro del acervo reconocido como cine nacional. Ese recorrido bibliográfico me dio las herramientas con las que comencé a pensar y mapear el proceso disperso que iba encontrando en un conjunto de fuentes que en este caso se mostraban más dispersas y variadas, al integrar el análisis de piezas audiovisuales. En el capítulo 3.2 trabajé a partir del armado de una tabla muy amplia con toda la información sobre filmes y realizadores que encontré para el período 1948-1963. Esta tabla me permitió describir la práctica de realización amateur/independiente con mucho detalle, y delimitar un grupo de realizadores más asiduos a los que organicé por oficios y otras particularidades. Allí pude describir los espacios de formación horizontal y las figuras referentes que oficiaron como maestros, las diversas formas en las que este cine se financiaba, y los lugares por donde circuló durante esos años. Con esta información organizada pude generar un mapa de obras y realizadores e identificar un *corpus* de filmes a analizar a partir de su visionado y llegar a algunas conclusiones sobre las características de ese cine, tanto de los aspectos técnicos-formales, como de estilo. Luego de conocer a las obras me dispuse en el capítulo 3.3 a buscar información sobre las prácticas precisas de realización, analizando las posibilidades de distinguir entre un perfil amateur y otro profesional (como sus límites a veces difusos) y el rol importante que tuvieron los saberes técnicos y la cultura material en ese ámbito. En esa descripción precisa fueron surgiendo los tempranos intentos de profesionalización y las relaciones que se establecieron con los distintos dispositivos de registro y edición que fueron marcando desde distintos lugares los límites del proceso, al no poder seguir creciendo bajo ese esquema de producción. Como en las partes anteriores, aquí también concluyo con un fin de ciclo que, como abordaré, está en parte integrado a ese fin de ciclo del que participan todos los problemas estudiados y que coinciden en el año 1963.

## **PARTE I: El departamento de Cine Arte del SODRE y sus vínculos internacionales**

### **Capítulo 1.1: Cine Arte como espacio de ampliación y diversificación de “otros cines” para “otros públicos”**

Pero, ¿hubiera podido realizarse una temporada de cine arte, con su carácter de estabilidad que asegura su eficacia, sin un sólido respaldo oficial? El negocio cinematográfico es demasiado generoso y, por eso mismo, sus maniobras son demasiado turbias y mezquinas y sobre todo demasiado influyentes, como para esperar que la sola iniciativa privada, fiada a su empeño y generosidad, pudiera imponer un espectáculo que, en su grandeza artística, humilla y bate en retirada la flaca esencia del cine comercial. Y lo que es peor para éste y para los que viven de ésta, ganándole su público y saliendo a competir, ventajosamente, en sus justas. Si el Sodre ha podido ser ese respaldo, resignémonos a que él sea bastante incómodo, con tal de que sea también bastante fuerte para asimilar y devolver la arremetida que mañana o pasado —cuando esta visible locura del cine arte sea una sombría evidencia para el comercio cinematográfico—, éste desatará contra aquél. (Hugo Alfaro. *Cine Radio Actualidad* n° 413, 26/03/1944, s/p)

#### **A. Introducción**

Las exaltadas palabras de bienvenida que el joven crítico Hugo Alfaro le dedicó a la inauguración de las actividades del Departamento de Cine Arte del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (SODRE) el 19 de marzo de 1944, hablaban del entusiasmo que le generó tanto la propuesta de ese circuito alternativo de exhibición, como la filiación de esta a un órgano oficial. Ese respaldo de un ente público fue celebrado por ser el único garante de una empresa de este tipo, y, a los ojos de Alfaro, la iniciativa fue vista como una novedad. A diferencia de otros ámbitos artísticos/culturales que tuvieron alguna intervención desde la esfera pública uruguaya, como el caso de los premios y apoyos otorgados principalmente a las artes plásticas o la literatura (de Torres, 2013), la actividad ligada a la producción cinematográfica estuvo delegada al sector privado. Como señala Georgina Torello (2018<sup>a</sup>), si bien el Estado reconoció la importancia de este nuevo medio para la difusión, a diferencia de las disciplinas legitimadas que recibieron diversos apoyos, la actividad cinematográfica quedó en manos de los esfuerzos de pequeños y medianos empresarios privados (pp. 17-18).

A pesar de este desinterés por la producción, hubo desde la segunda década algunas iniciativas para encaminar la utilización y difusión del medio cinematográfico en el marco de la educación pública a partir del año 1917. Dentro de esas actividades encontramos los antecedentes de la División de Foto-Cinematográfica, entidad que con diversos nombres y a cargo de distintos ministerios produjo y difundió materiales cinematográficos desde la década del 20 (Ministerio de Producción y Trabajo, 1956). “Fotocine”, como se la conocía en el medio, generó un numeroso conjunto de filmes institucionales, funcionó como laboratorio y realizó la cobertura fotográfica de las actividades públicas. La Universidad de la República fue otro agente importante vinculado con el cine en el período que estudiamos, principalmente a partir de la creación del Instituto de Cine de la Universidad, el ICUR, abocado al cine científico. El ICUR, fundado por el Dr. Rodolfo Tálice en 1950 fue un importante centro de producción de filmes dedicados a la investigación y divulgación científica que tuvo una comprobada influencia en la construcción del campo cinematográfico aquí estudiado. Voy a referirme al Instituto en la tercera parte de este trabajo. El funcionamiento del ICUR ha sido estudiado por la historiadora Isabel Wschebor y remito a su trabajo por cualquier información al respecto (2010, 2011 y 2018). El otro ámbito dentro del Estado que estuvo involucrado con la producción y difusión de filmes durante el período estudiado fue la Comisión Nacional de Turismo, organismo que financió varios de los filmes más significativos del período aquí estudiado, fomentó la realización mediante concursos y organizó importantes festivales. Abordaré más adelante el desempeño de estas entidades públicas que todavía no han sido debidamente estudiadas.

Junto con todos estos ámbitos que si bien han sido escasamente estudiados tuvieron alguna trascendencia en el medio local, en las fuentes del período aparece mencionada una participación muy fragmentada en el Estado de pequeñas oficinas que tenían como fin producir materiales audiovisuales institucionales. El crítico Walther Dassori en un artículo en el diario *El Popular* en marzo del 62 describe ese panorama atomizado diciendo que “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” (AWDB C3U2). Si bien hay evidentes puntos de contacto entre estos espacios surgidos de distintos organismos estatales y que analizados en conjunto plantean una postura con relación al medio cinematográfico, la creación del Departamento de Cine Arte del SODRE el 16 de diciembre de 1943 por parte del crítico de cine Danilo Trelles,

abrió un capítulo nuevo en las relaciones entre el sector público y el cine. Tanto por su trascendencia como por su sesgo, esta entidad necesita ser estudiada en detalle y a esto nos dedicaremos en esta parte de la tesis.

El Departamento de Cine Arte del SODRE fue una entidad compleja y paradójica que requiere el desarrollo de un contexto que ayude a legitimar la centralidad que le otorgo en este estudio. 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 relatos de algunos de los protagonistas centrales del ámbito cinematográfico local.

En el librito que publicó la Sub-Comisión de Cine Expositivo para la Exposición Nacional de la Producción (Ministerio de Producción y Trabajo, 1956) se realizó un balance que quiso ser completo, de las actividades vinculadas al cine en el Uruguay desde sus inicios. Allí se presenta un apartado sobre “El cine en los organismos oficiales” (pp.26-29) en donde no se realiza ninguna mención a Cine Arte. Esta ausencia no puede justificarse por el encuadramiento del sector como actividad industrial, porque sí se dan cuenta de todos los proyectos y actividades dedicadas a la distribución, exhibición y producción de cine por fuera del contexto institucional y comercial en los espacios destinados a la educación pública. Es posible reconocer en este “olvido” el escaso u ocasional interés que tuvo Cine Arte como política cultural para la estructura central del gobierno. Dentro de esa esfera fue un espacio incómodo que no logró representar al medio cinematográfico como actividad productiva, pero que tampoco consiguió generar la legitimidad de las otras expresiones artísticas vinculadas a la “alta cultura”.

Más significativas resultan las reiteradas omisiones que se dejan traslucir en las publicaciones de algunos de los actores de mayor importancia en la construcción de los relatos sobre la historia del cine local. En *La historia no oficial del cine uruguayo*, Guillermo Zapiola y Manuel Martínez Carril (2002), directivos de Cinemateca Uruguaya y críticos de renombre, llenan de elogios el período de la década del 50 que acogió la consolidación de la cinefilia, la producción de cine amateur y el apogeo de la cultura cinematográfica. Describiendo el contexto, señalan:

Después de Amigos del Arte, las revistas literarias, los cines clubes, la creación de la Cinemateca, de la acción de Torres García o de Margarita Xirgu, Montevideo y el

Uruguay asisten a la creación por la sociedad y sin intervención del Estado, de las instituciones de la cultura artística, y el teatro termina siendo todo independiente, fenómeno único en América Latina. (s.p)<sup>12</sup>

En este caso ya no estamos frente a una omisión, sino que leemos una declarada negación de la intervención del Estado en la materia, idea que se expresa con mayor énfasis unos años más tarde en una entrevista que le realizaron a Martínez Carril para el proyecto de “Historia oral de la FIAF” (Dimitriu, 2009).

La crítica de cine cumple una función similar a la que ya cumplían en otras disciplinas la crítica analítica de literatura, teatro, artes plásticas. El Estado es más bien espectador, no realiza ninguna acción formativa en materia de cultura artística ni de crítica. Es la iniciativa privada, el trabajo militante de grupos sociales interesados, que asumen esas funciones, y que serían el origen de los cineclubes dos o tres años antes de la fundación de Cinemateca Uruguay. (p. 40)

Martínez Carril conocía y valoraba la actividad de Cine Arte y de Danilo Trelles.<sup>13</sup> Esta negación no es atribuible a su desconocimiento sino a una continuada disputa interna con el sector público y a la defensa y reivindicación de la autonomía de las cinematecas siguiendo el modelo de Henri Langlois.<sup>14</sup> En el propio cuerpo de la entrevista reconocía las actividades de colaboración entre Cinemateca Uruguay y Cine Arte del SODRE. Pero cuando sintetiza el proceso reitera el desdén:

De hecho, en esta historia, los Estados son los últimos en asumir alguna responsabilidad por los patrimonios fílmicos, por razones que suelen ser difíciles de comprender. Y que la primera cinemateca estatal (Cine Arte del Sodre en Montevideo) esté en los comienzos de la creación de archivos fílmicos en América Latina, puede parecer simplemente una rareza. (p. 41)

Aquí está aludiendo a que el Departamento fue la primera cinemateca latinoamericana en vincularse con la Federación Internacional de Archivos de Film (FIAF) en el año 1948. En muchos de esos relatos de balance no se le reconoce al SODRE ninguna participación significativa en el proceso de formación de públicos y se insiste en un término que pasa a ser muy elocuente: lo del SODRE es una “rareza”. Esta no es la primera vez que se caracteriza a esta entidad en términos de excepcionalidad y encontramos comentarios

---

<sup>12</sup> Esta idea aparece con casi idéntica redacción en el texto que Martínez Carril (2011) elaboró para el Bicentenario de Uruguay.

<sup>13</sup> Como ejemplo de esta valoración podemos citar la entrada sobre Danilo Trelles en el Diccionario de Cine Latinoamericano (Martínez Carril, 2008).

<sup>14</sup> Me referiré a este tema en el capítulo 1.5.

similares en relación con los Festivales Internacionales de Cine Documental y Experimental que organizó el Departamento a partir de 1954. Estas palabras en boca de uno de los referentes centrales del cine en Uruguay se entienden dentro de la agenda política desde donde se enuncian, pero lo cierto es que terminan consolidando una historia “bastante oficial” del cine uruguayo. Esta situación nos requiere ser muy precisos y fundamentados a la hora de revisar esas crónicas sobre el cine local en las que se continúan reproduciendo cierto menosprecio.

Es por esto por lo que he decidido comenzar este capítulo matizando las supuestas rarezas o particularidades del proceso de creación y expansión de Cine Arte para poner en contexto su itinerario. Comenzaré por ubicar al Servicio que lo alberga y el lugar lateral que ocupa dentro de ese organismo público, y luego trataré de marcar algunas filiaciones entre las características del Departamento con el panorama que comienza a esbozarse a inicios del proceso político que se reconoce como neobatllismo.

## **B. Cine Arte en su contexto**

El Departamento de Cine Arte del SODRE compartía algunos de los lineamientos generales del Servicio que lo acogió y en su constitución se establecía la misión de difundir a un público amplio el análogo de la “música culta” que se trasmitía por sus radios y se ejecutaba en su sala Auditorio. 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 con textos con una clara vocación de formación de públicos.

La investigadora María Inés de Torres<sup>15</sup> ha trabajado sobre el origen y las particularidades del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica y en uno de sus artículos (2015b) resume algunos elementos que pueden ayudar a pensar en detalle los puntos comunes que encuentro significativos. de Torres analiza el surgimiento del Servicio en diciembre de 1929 tomando como referencias los dos grandes modelos de broadcasting —el norteamericano y el inglés— así como los vínculos que se establecen con los otros procesos de desarrollo de radios públicas en Latinoamérica.

De ese estudio destaca la particularidad del caso uruguayo a partir del establecimiento de una doble vía que centra las actividades del SODRE tanto en la difusión de contenidos

---

<sup>15</sup> Sobre este tema también puede consultarse a de Torres (2015<sup>a</sup>)

como en la producción de los mismos. Dentro de sus características notorias observamos que desde los inicios y en la propia reglamentación, se dispone que el proyecto radial se concentre en la difusión de contenidos “culturales” más que informativos, restringiendo cualquier uso que se pudiera hacer de esta señal para fines “políticos partidarios”. En la práctica, se comenzó a organizar una discoteca abocada a la música culta o académica, mientras que se iniciaba la organización de distintos cuerpos musicales estables para interpretar esos contenidos que luego serían transmitidos. Con este fin, en el año 1931, se adquirió un importante teatro ubicado en el centro de Montevideo para que funcionara como una sala Auditorio y allí alojar a esos cuerpos musicales. El Servicio se inserta en la órbita del Ministerio de Instrucción Pública, hecho que de Torres marca como una distinción en relación con otros casos nacionales, elemento que refuerza según la autora, el propósito de pensar una programación “de calidad” como parte de una política de estado.

En esta particularidad, que sigue algunas de las líneas del modelo desarrollado por la BBC, se reconoce una práctica de difusión que no se guía por un supuesto gusto de la audiencia y que prefiere sobreestimar al público, ofreciendo los contenidos de calidad que deberían ser apreciados. Juan Pivel Devoto, director del SODRE, en la Memoria institucional que realiza en el año 1963 reconocía que:

La radio cultural debe marchar en paralelo con el plano de la cultura general el país; de su mejor cultura, se entiende. La imagen de la sociedad debe confrontarse constantemente con la Radio Oficial y esta debe evitar cuidadosamente desviaciones, ya sea por alejamiento veloz hacia una región ideal o utópica (entonces nadie oiría nuestra onda), ya sea por acercamiento tangencial que transforma muy a menudo la radio en vocero de los peores y a veces más extendidos gustos –aunque transitoriamente por suerte-- de esta sociedad. (citado por de Torres, 2015b, p.137)

Este control asumido en relación con los contenidos fue parte de una política de intervención “moderada” del Estado, discreción posibilitada por una reglamentación que se aseguraba autarquía financiera a partir de diversos aportes impositivos. Esta autonomía que recibió el nombre de “ente descentralizado” estuvo dispuesta para hacer frente tanto al control sesgado de los gobiernos de turno, como a las imposiciones del mercado.

En los años siguientes a su fundación el SODRE creó su Orquesta Sinfónica (OSSODRE), un Conjunto de Música de Cámara, un Coro y un Cuerpo de Baile. En el correr de la década del 30 también se sumaron otras dos señales de radio a la famosa CX6, la CX 38



y CX 26, señales que se mantienen en vigencia hasta nuestros días (SODRE, 1979, s/n.) Según los relatos de Eduardo Casanova Delfino (2010), en el año 1942 también se formó la Comedia Nacional SODRE, vinculada a los radioteatros (p. 100). Este es el Servicio donde el 16 de diciembre de 1943 se creó el Departamento de Cine Arte, dando cuenta de una mirada integradora sobre las artes que venía mostrando el recorrido desarrollado. El SODRE en ese momento ya era una institución muy consolidada, con presencia en todo el país y reconocimiento internacional, y siguiendo una arraigada costumbre local, dotada de una planta muy amplia de “gente del arte” que podía, por ese medio, acceder a un empleo público.

En la Memoria institucionales del año 1963 se establece que Cine Arte fue creado a partir de una resolución de la Comisión Directiva (SODRE, 1963, p.195). No he podido encontrar estos documentos fundacionales en los archivos del organismo para corroborar el dato. Pero contamos con un Sumario interno titulado: Incorporación de la División Fotocinematográfica al SODRE y la coexistencia con Cine Arte / Asunto 336, Año 1961, en el cual se solicita una consulta al Asesor Jurídico Julio Cesar Jauregui sobre el tema. En el abultado Sumario el asesor aclaraba que Cine Arte fue “Fundada en 1944 por resolución administrativa, su existencia encuadra en los cometidos que la ley de 30 de diciembre de 1936 asignó al Instituto en cuanto (art. 3º inc. b y c) le permite adquirir, construir, etc. estudios de cinematografía y adquirir material necesario”. (SODRE, 1961, folio N° 400028).

La conformación de esta entidad no fue la primera propuesta que el SODRE generó con relación a la difusión del cine. En el n°2 de la revista *Cine Actualidad* –la trascendente publicación que editó el crítico René Arturo Despouey y que luego pasó a llamarse *Cine Radio Actualidad*—que salió publicado el 17 de abril de 1936, se anuncia un ciclo de “Rollo británicos” en el SODRE (s/p). En esa breve reseña se habla de la inauguración de una temporada de cine europeo en la sala Auditorio y se mencionan dos filmes de Víctor Saville. Las actividades del SODRE relacionadas con el cine se mantuvieron en el tiempo y coexistieron con la creación del Departamento. Esto es al menos lo que encontramos en los archivos documentales de la ANIP en la colección de programas de cine del Servicio. Al menos durante los años 1945 y 1946, junto a los programas de las Temporadas Oficiales y las Exhibiciones Extraordinarias de Cine Arte, se llevaron a cabo en la Sala Auditorio diversas proyecciones que parecen haberse coordinado sin la intervención del Departamento. En algunos casos eran preestrenos organizados con

importantes distribuidores locales o proyecciones de filmes significativos de la década del 30 y 40.<sup>16</sup> No he podido encontrar más información sobre estos antecedentes y actividades paralelas, pero estas menciones nos llaman la atención sobre el interés del Servicio por todas las expresiones artísticas, pero también sobre las particularidades de Cine Arte.

Tanto en la Memoria como en el Sumario se incluye un reglamento interno que establece 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 el mismo se haya establecido en 1944.<sup>17</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 creada por Manuel Peña Rodríguez con el acervo de su colección privada en 1941 (Peña, 2008, p. 30 y Apéndice).<sup>18</sup> Si bien tampoco he encontrado fuentes que acrediten un vínculo personal entre ellos previo a 1944 encuentro que esa relación se debe haber dado previo a la creación de Cine Arte o de forma simultánea, porque en el segundo programa de la temporada inaugural (2/06/1944) aparece publicado que los filmes presentados en esa ocasión pertenecían a un programa del Primer Museo Cinematográfico Argentino.

Del análisis de los primeros programas junto con el reglamento surgen algunas referencias claras que tomó Trelles para armar su proyecto. Como explica Fernando Martín Peña, la colaboración entre Peña Rodríguez y Trelles fue bastante frecuente en los primeros años, en los que se observan varias de las cintas del Museo en las programaciones de Cine Arte. El interés que muestra Peña por la relación entre Bs As y Montevideo se relaciona con el primer dato que encontró sobre la integración de la famosa copia completa de *Metrópolis*

---

<sup>16</sup> Por ej.: “Espectáculo extraordinario de Cine” del 17/5/45: 20th Century Fox presenta *Quisieron destruir América* (Ludwig, E, 1943) y *Llegaron las lluvias* (Brown, 1939). El 16/6/45 hubo una proyección de *La marca del fuego* (Jouvet) de la Cinematográfica Glucksmann.

<sup>17</sup> En el Sumario Interno ya trabajado aparece la fecha de 1944 escrita a mano sobre el reglamento.

<sup>18</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).

(Lang, 1927) en la colección de Peña Rodríguez en un pase en Cine Arte del SODRE en 1946.<sup>19</sup> A los otros filmes que allí se nombran<sup>20</sup> se puede agregar el ciclo sobre Grandes Actrices del Pasado (2/6/1944). Confirmando el vínculo, encontramos un texto del propio Peña Rodríguez haciendo una reseña de un filme de su colección (*El rey del circo*, Max Linder, 1924) el 13/6/1946. Otra de las presencias cercanas a la nueva entidad que parece haber tenido mucha influencia fue la de León Klimovsky, a quien ya me referiré con detalle más adelante. Este importante crítico y realizador fundó a fines de 1939 un espacio de exhibición llamado Cine Arte en la ciudad de Buenos Aires.<sup>21</sup> Si bien esta iniciativa tuvo muchas diferencias con el caso montevideano, su fundador viajó a Montevideo en varias ocasiones y fue el encargado de los primeros espacios destinados a la formación de público del Departamento. Los filmes de Cine Arte de Buenos Aires integraron el primer ciclo de la Segunda Temporada Oficial de Cine Arte del SODRE tal como se consigna en el programa inaugural del 30/4/1945, junto con los filmes del acervo particular del coleccionista y poeta uruguayo Fernando Pereda. Esta tercera presencia en la que me detendré más adelante fue muy significativa en los inicios de Cine Arte, y con su aporte se termina de caracterizar una primera etapa muy influenciada por los modelos relacionados a la cinefilia más clásica, que proponían una mirada particular de la historia del cine que empezaba a asumir un canon con parte de la producción europea relacionada a las vanguardias y una propuesta que distinguía al cine como un medio legítimo frente al consumo masivo y popular.

Lo particular dentro del itinerario que en pocos años recorrió el Departamento de Trelles, fue que, dentro de este conjunto de referencias, terminó asumiendo principalmente 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

---

<sup>19</sup> Peña luego comenta que encontró el filme programado en el cineclub “Tiempo de cine” en el 59 (p. 32). Yo he encontrado *Metrópolis* programada en otras varias ocasiones y presumo que se trata de la misma copia de Peña Rodríguez. El cine club “Gente de Cine” la programó en varias sus temporadas desde 1945 (1946, 1947 y 1952) (*Gente de Cine*, 1954 s/p) y también fue exhibida por los cineclubes montevideanos a fines de la década del 50.

<sup>20</sup> “*Prisioneros de la montaña (Die Weiße Hölle vom Piz Palü*, A. Fanck y G. W. Pabst, 1929) con Leni Riefenstahl y *El rey del circo (Der Zirkuskönig*, 1924)” (Peña, 2008, p. 28). Peña también comenta otros filmes de la colección del Museo que encontramos en las primeras programaciones de Cine Arte, como *Variete* (Dupont, 1925) proyectada el 28/7/1944, *La pasión de Juana de Arco* (Dreyer) (Quinto programa de la tercera temporada, 1946) y *La caja de Pandora* (Pabst).

<sup>21</sup> Ver el capítulo 2.1 de esta tesis.

se desempeñó 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.

En el reglamento se acordaba que se debía dar inicio a la búsqueda y acopio de filmes, tal como en 1930 se dio inicio a la conformación del Archivo musical del SODRE, a partir de las donaciones, préstamos y adquisiciones. Para esto también se consideró realizar un registro de los filmes en poder de empresas y particulares para procurar un traspaso a la naciente cineteca del estado, así como analizar las formas de evitar la destrucción del material valioso.<sup>22</sup> Se debían mantener ciclos de exhibiciones, tanto en la sala Auditorio como en programas específicos orientados a la educación formal en sus distintos niveles. También se preveían exposiciones y disertaciones con vocación de formación de público, y la formación de una biblioteca de consulta, así como audiciones en la Radio Oficial dedicadas a difundir las programaciones y a dar las herramientas para valorar el cine como arte. Se tenía que fomentar la creación de filiales en el interior del país y los vínculos con entidades similares (oficiales o privadas) en el extranjero. Junto a estas actividades más previsibles aparece un apartado creo necesario subrayar y que presenta una distinción frente a otros modelos de cineclubes: “i) Crear una sección de filmación con carácter de experimentación. El cometido de esa sección sería el rodaje de films cortos documentales, paisajes, poemas musicales, ballet, etc.” (SODRE, 1963, p. 230).<sup>23</sup> El reglamento aclara que la entidad debía generar actividades sin fines de lucro.

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

---

<sup>22</sup> Las copias para exhibición comercial en manos de las distribuidoras solo podían ser exhibidas un número pautado de veces luego de lo cual debían ser destruidas. Es posible que esta información haya dado lugar a comentario del crítico Homero Alsina Thevenet sobre el origen de la cineteca del SODRE a partir de esas copias (“La cultura cinematográfica en el Uruguay”, en: *Film*, N°19, noviembre de 1953, Montevideo, Cine Universitario, p. 29). Desarrollaré este tema en el capítulo 2.5.

<sup>23</sup> En la versión de Peña Rodríguez este apartado estaba redactado de la siguiente forma “Rodar, de permitirlo y aconsejarlo las circunstancias, películas dentro de un plan experimental, documentales o artísticas, y editar otras con material de los archivos del Museo” (Peña, 2008, p. 70)

nacionales, poniendo énfasis en mostrar todo el cine que el circuito comercial dejaba de lado y que antes había sido sólo consumo de círculos elitistas. Si bien encuentro que la copia del Estatuto es un hecho significativo que nos habla a las claras de las referencias que guiaron el accionar de Trelles en los primeros años, considero que fue más significativo para esta nueva entidad su filiación con el SODRE en su calidad de ente público. En el programa de cierre de la primera Temporada Oficial de Cine Arte el 8 de diciembre de 1944, al final del texto aparece el resumen de unas “Jornadas pro divulgación artística del SODRE en el interior de la República”. En ese texto dejaban claro que la ampliación de públicos por todo el territorio en relación con la educación formal y valorando un repertorio diverso, era una propuesta general del Servicio. En el Balance de la temporada 1951 también se menciona que todas las actividades en las distintas ciudades se realizaron en conjunto con la “Secretaría para el interior del SODRE”. La importancia de la presencia del Estado en el caso uruguayo también resulta significativa para entender las causas por las que el proyecto concebido por Peña Rodríguez no se llegó a concretar. Al menos eso es lo que da a entender Fernando Peña: “Es probable que sus muchas actividades le impidieran dedicarse lo suficiente al museo y que la falta de apoyo oficial lo desalentara” (2008, p.31). Finalmente, lo que caracterizó a Cine Arte fue el *sólido respaldo oficial*, como planteaba Alfaro en el epílogo.

En la Memoria de las actividades del departamento el documento reconocía que la mayor virtud de sus actividades “consistió en que todo ese material –considerado hasta entonces patrimonio de cenáculos cerrado o de entendidos—fue brindado al gran público cinematográfico reivindicando su esencia de arte de masas (...)” (SODRE, 1963, p. 197). Durante esos primeros años Cine Arte realizó, junto a 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



Función para escolares (fuente: Anáforas)

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 desbordaban 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>24</sup> Matizando el entusiasmo, se puede reconocer que, si bien no llegaba a conformarse un público masivo y que el recorte de clase social y el perfil urbano es 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 la segunda parte.

Los números de espectadores que tuvo el Departamento en la década del 50 resultan muy significativos y requieren cierto desarrollo. En el Archivo de la Imagen y la Palabra del SODRE (ANIP), organismo que sucede al Departamento de Cine Arte, se encuentran los Balances Institucionales Anuales desde el año 1950. Para el período que nos ocupa resulta muy elocuente el espacio y la meticulosidad con la que fueron recogidas todas las exhibiciones realizadas con los distintos niveles educativos, así como las proyecciones en

---

<sup>24</sup> Conversaciones personales con Jorge Ángel Arteaga y Feruccio Musitelli.

el interior del país. Si bien esta actividad no es inédita y tanto desde los ámbitos específicos de la educación formal como desde de entidades privadas como CUFE<sup>25</sup>, se generaron muchas iniciativas que vincularon al cine con el ámbito educativo, las cifras que estos balances nos brindan son de innegable interés:

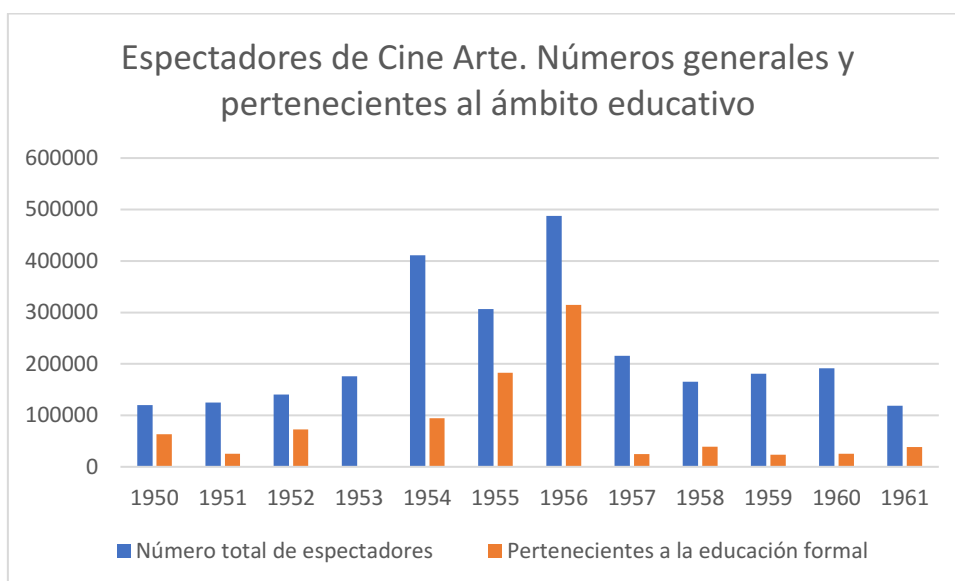
DATOS SOBRE FUNCIONES Y ESPECTADORES DE CINE ARTE. 1955-1961<sup>26</sup>

<b>Año</b>	<b>Cantidad de funciones</b>	<b>Número total de espectadores</b>	<b>Pertenecientes a la educación formal</b>
1950	267	119743	63285
1951	251	125079	25448
1952	825	140243	72621
1953	632	176082	s/d
1954	1513	411220	94240
1955	1911	306540	183030
1956	2171	487358	314568
1957	641	215691	24968
1958	658	165530	39386
1959	339	180990	23719
1960	450	191362	25227
1961	664	118855	38516
<b>TOTAL</b>	<b>10322</b>	<b>2638693</b>	<b>905008</b>

<sup>25</sup> Empresa fundada por Martínez en 1944 dedicada al alquiler de equipos, y que contaba con un laboratorio y un estudio de cine (Ministerio de Producción y Trabajo, 1956, y entrevista a Henrio Martínez)

<sup>26</sup> En la Memoria (1963) figura una tabla con el balance de público y funciones con los totales de 1944-1962. Esos datos mantienen una notable diferencia de los que surgen de los balances siendo los números significativamente menores aun cuando se contempla un periodo mayor de tiempo. La cantidad total de funciones es de 8.889 y el público llega a 2.159.347. Opté por trabajar con los balances anuales porque encuentro que allí está presente una información muy detallada que hace más precisos los datos finales y porque esos números coinciden con los publicados en un artículo de balance institucional (1950-1956) en la *Revista del SODRE* N° 5 (1957, p.83). Estos números también deben ser leídos en su contexto: en esos años la cifra total de espectadores va de los 16 a los 19 millones (Unidad de estadística de la IMM).

A esta información hay que sumarle la cantidad de asistentes a la Exposiciones sobre Cine Francés en 1951 y sobre Cine Americano en 1953 con más de 100.000 visitantes cada una. Los datos sobre el público perteneciente a la educación formal comprenden los programas con escolares de educación primaria en el Estudio Auditorio y en otras locaciones, las exhibiciones para el Consejo del Niño, los programas para estudiantes de todos los niveles en el interior del país, las proyecciones en los Liceos Públicos y en distintas Facultades e institutos terciarios.



Los picos de público entre los años 1954 -1956 además de recoger el aumento producto de los Festivales, se debió a importantes campañas de difusión de cine en 16mm que recorrieron numerosas escuelas públicas. Junto a las exhibiciones montevidéanas también jugaron un rol considerable en el proyecto de Cine Arte, los programas en el interior del país. Estas actividades llegaron a casi todos los departamentos y mantuvieron una participación que osciló en el período entre los 10.000 y los 55.000 espectadores por temporada.

Estos números respaldan el proyecto de ampliación de públicos excediendo el corte de clase, de edad y de origen (y presumimos que de género también) respecto a la base que componía las entidades cinéfilas del período.<sup>27</sup> Esta dedicación por la documentación exhaustiva de todas las funciones que se realizaron por fuera del espacio de exhibición privilegiado en la sala Auditorio confirma la disposición que se lee en la reglamentación y marca la principal distinción respecto a las otras instituciones análogas que surgen en

<sup>27</sup> Me refiero a Cine Club, fundada en 1948 y Cine Universitario e 1949. Trabajaré sobre estas entidades en la segunda parte.



el ámbito privado. Desde el inicio de sus actividades, Cine Arte compartió parte de los lineamientos generales del Servicio que resumió de Torres. La autonomía del espacio le permitía trabajar por fuera de los requerimientos de la cartelera comercial. Esto aseguraba un sesgo muy cuidado orientado a la programación de “calidad”, siendo el propio nombre de Cine Arte, una toma de posiciones frente al cine considerado como entretenimiento. Emulando la vocación de *broadcasting*, el departamento salió a buscar nuevos públicos, con programas específicos destinados principalmente a la educación formal y prestando especial cuidado en intentar un arraigo en todo el territorio.

El reconocimiento de la importancia de la “doble vía” también estuvo presente desde la reglamentación. Como hemos destacado, se había previsto desde los inicios la necesidad de que se desarrolle una actividad de producción de filmes de cortometraje que respondiera al perfil que proponía el departamento orientado a la “experimentación”. Si bien Cine Arte no desempeñó esta actividad reglamentada, sí intervino con un importante estímulo a la producción a partir de los Concursos de Cine Nacional que organizó desde 1954 antecediendo los Festivales Internacionales de Cine Documental y Experimental.

Estas similitudes notorias plantean un límite cuando analizamos la estructura del Departamento en comparación con la envergadura del Servicio. El sumario administrativo arriba citado nos brinda información muy interesante acerca del funcionamiento de Cine Arte. En el año 2010 Jorge Ángel Arteaga, en conversación personal, hacía foco en ese reparo: todas las actividades de las que hablábamos eran llevadas a cabo por un puñado de personas. Los catálogos de los festivales también fueron una fuente en donde tratar de discernir la planta de funcionarios de Cine Arte, pero fueron los restos burocráticos los que preservaron el organigrama detallado. En un anexo al citado sumario, Danilo Trelles, director del departamento, brindó el listado de los funcionarios y las locaciones destinadas para desempeñar las tareas del Departamento: Cine Arte funcionaba en una sola oficina y contaba con seis personas dentro de su planta.

Danilo Trelles. Cargo: Jefe de la Sección. Presupuestado. Tareas: Dirección General de la Sección. Programación. Preparación de Ciclos. Planes de adquisición de films (donaciones o compras de copias). Retrospectivas sobre Historia del Cine, preparación de literatura sobre los films. Adaptaciones castellanas de films sin subtítulos. Locutor para el subtítulaje oral de los films en el Estudio Auditorio.

Isaul Duran. Presupuestado. Cargo: Sub Jefe Radiotécnico (en Comisión Cine Arte). Tareas: Técnico responsable del funcionamiento y conservación de todo el material filmico existente en la Cineteca y maquinaria cinematográfica.

Jorge Ángel Arteaga. Contratado. Tareas: Redacción de programas; preparación de literatura sobre los films, adaptaciones castellanas de films sin subtítulos, preparación de la fototeca y archivos especializados. Locutor para el subtítulaje oral de los films en el Estudio Auditorio. Presentaciones de films.

Juan Carlos Pommerenck. Contratado. Tareas: Operador cinematográfico del Estudio Auditorio. (...) Ayudante de tareas de Cineteca.

José Fernández Estrella. Contratado. Tareas: Operador cinematográfico en 16mm en Estudio Auditorio y Operador en el Interior de la República.

Haydee Fernández de Lamas de Sosa. Presupuestada. Auxiliar. Tareas: Administrativas y de Secretaría de la Sección. (SODRE, 1961, s/n)

Resumiendo, para toda la sección, se dispuso una oficina, dos cargos de planta (el jefe y la secretaria), un pase en comisión, y se contrataron dos proyectoristas y un asistente. A continuación, Trelles aprovechó la consulta sobre la anexión de Fotocine, para solicitar un local más grande y una planta de personal algo mayor que incorpore un traductor. En esta ocasión los testimonios y los comentarios en la prensa se corroboran y encontramos la diferencia más significativa entre el Departamento y el Servicio en la envergadura de la estructura. Esta desproporción no se evidencia en otros espacios. En las publicaciones que editó el SODRE, la participación de Cine Arte comparte reconocimiento e importancia con el lugar destinado a la música o al ballet. De hecho, Danilo Trelles fue el primer Editor de la *Revista del SODRE* (1955-1956), ocupando un lugar importante dentro de la institución. En momentos de conflicto, como veremos, la autonomía o capacidad de decisión dentro del Servicio fue puesta en cuestión y se comienzan a delegar responsabilidades en la Directiva del SODRE.

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 de los '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 determinando estas instituciones que se manejaron con cierto margen de autonomía. Nacido en las postrimerías de la primera

etapa batllista, el SODRE mantuvo su desempeño durante todo el período de la dictadura de Terra, como ejemplo de esto mismo. A pesar de estos reparos es igualmente pertinente notar algunas líneas concordantes cuando las mismas 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, Nauhm et al, 1987). Lejos de querer establecer filiaciones directas, es necesario resaltar alguna continuidad de intereses entre el ideario de Luis Batlle Berres, expresado en discursos y editoriales de prensa y algunas de las características generales de las actividades del Departamento. Me centraré en dos puntos elocuentes. El primero es el reiterado señalamiento del clima de paz, libertad y justicia que se vive en el “oasis” uruguayo, con especial acento en las libertades locales, contrarrestando el panorama fronteras afuera. En el discurso a la Asamblea General de marzo de 1948 Luis Batlle Berres dice:

“Se nos hace sentir la necesidad de redoblar nuestros esfuerzos ciudadanos para afirmar y hacer cada vez más justas nuestras leyes y más sólidas nuestras instituciones democráticas (...)

La República vive un ambiente de amplio respeto institucional. Los ciudadanos aisladamente o en organizaciones gremiales o políticas, se mueven en el goce de sus libertades”. (citado por D'Elía, 1982, p. 41)

Tanto en los balances institucionales como en los discursos de apertura de los Festivales del SODRE hasta el año 1958, las voces oficiales se hicieron eco de esa libertad a la hora de proyectar las políticas culturales con programaciones diversas e inclusivas. En un ámbito tan sensible a la censura como es el cine, llama la atención la pluralidad de contenidos que vemos en las programaciones (abordaré este tema en los siguientes apartados) y resulta significativa la cantidad de producciones provenientes del bloque soviético, en momentos de instauración de la guerra fría. En una nota editada de forma póstuma, Danilo Trelles (1999, p. 162) comentó que esa apertura al cine de todos los rincones del mundo generó muchos reparos de la prensa y los sectores conservadores. Se pueden reconocer muchos de estos ataques a los que alude Trelles a partir del año 1958. Antes de ese momento los comentarios adversos que he encontrado estuvieron más bien centrados en las cualidades anodinas de algunos filmes documentales soviéticos, pero es muy probable que estas críticas no hayan tenido afán anticomunista. El primer episodio

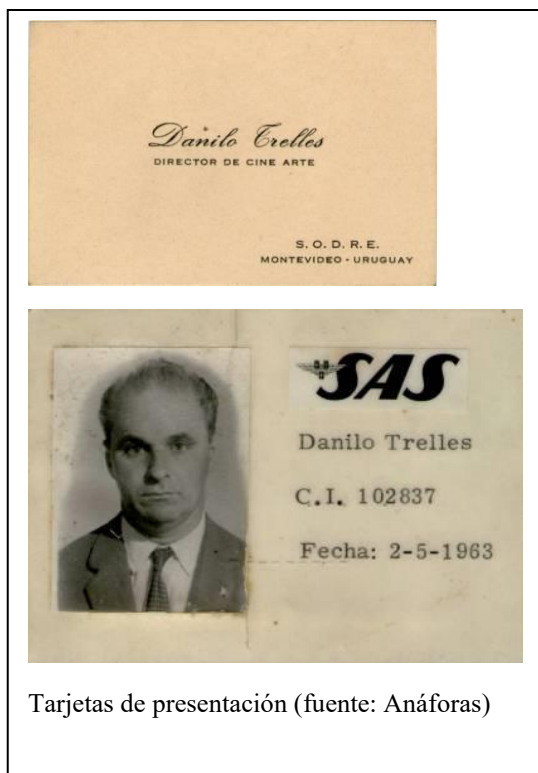
de censura y conflicto manifiesto con la programación por parte de la Comisión Directiva del SODRE que he encontrado fue en el año 1958 con motivo del III Festival. En esos momentos se estaba marcando el fin del período neobatllista y dando paso a otra etapa del proceso político uruguayo.

El otro punto en el que se pueden leer afinidades es en la apelación a la democracia ampliada e inclusiva a las “masas” y al “pueblo” al que reconocen como destinatarios de las políticas públicas. En un discurso con un tono algo inusual según D’Elía, Batlle expuso estas ideas:

“... El Gobierno no está para atender a los ricos, sino defender al pueblo, que es la verdadera fuerza del país... porque es una verdad que no puede callar, que los hombres que tienen demasiado y están rodeados por necesitados, me incomodan. Me incomodan y por eso los tengo como enemigos de la sociedad.” (p. 50)

Todas estas líneas discursivas convivieron dentro de una etapa en la que no estuvo ausente el conflicto sindical y los diversos problemas originados por los tempranos límites del modelo de crecimiento por sustitución de importaciones (Ferreira Rodríguez, 2012, pp. 198-184). Sin embargo, es interesante notar este perfil que fue una de las líneas que caracterizó el proceso, formó parte de una de las preocupaciones centrales de Cine Arte, que como dijimos, buscó ampliar el público objetivo al que se suponía iba destinada una programación dedicada al cine de arte y ensayo, superando los círculos elitistas, ese “cenáculo de entendidos” a los que se hacía alusión. Resulta muy complejo valorar el éxito de estas políticas, ya que contamos con materiales que festejan con tonos auto celebratorios la magnitud de esta llegada a un público masivo. La prensa y los testimonios confirman la gran cantidad de espectadores en su sala montevideana y la importancia de las actividades que generaron en la formación de un nuevo grupo más cercano a un encuadramiento cinéfilo. Pero no he podido cotejar si ese entusiasmo por consignar cantidad de público y funciones por todo el territorio y a todos los públicos fue vivenciado de forma significativa por esos sectores.

Este recorrido por algunas de las actividades del Departamento permite delinear el perfil de una entidad que, si bien se mantuvo en las márgenes de la estructura, logró llevar a cabo un funcionamiento consolidado. Para valorar ese frágil armado institucional debemos tomar en cuenta otro aspecto de la organización de este espacio público. de Torres señala que el musicólogo Curt Lange tuvo un rol central en la orientación y delimitación de las actividades de difusión radial de las emisoras del SODRE (2015b,



Tarjetas de presentación (fuente: Anáforas)

p.138). Si es necesario reconocer el lugar que ocuparon las figuras individuales a la hora de dirigir un proceso institucional de envergadura, esto es todavía mucho más necesario en el caso de Cine Arte que debió toda su conformación a una sola persona. 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 proyectores.

### C. Danilo Trelles y su rol en la creación del Departamento

En el armado de esta historia hay varias preguntas que quedan sin responder por falta de información probatoria. ¿Cómo llegó Trelles al SODRE?, ¿el área destinada al cine surgió por iniciativa de la institución o por propuesta de él mismo? El hecho de que una persona sin ser parte del sistema político hegemónico llegara a dirigir tantos años el Departamento, expresa la existencia de ciertos intersticios que hacen menos previsible y compacto el entramado complejo de las políticas estatales, y de lógicas que pueden verse como dispersas o abiertamente encontradas.

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 se vuelven a encontrar pocas voces públicas haciendo referencia a su figura 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>28</sup> una entrada sobre Danilo Trelles con la investigación de Matías Carbajal, en la que colaboró su nieta, Alejandra Trelles. Allí se pueden encontrar muchos documentos que nos ayudan a reconstruir su biografía. En la página figura un Curriculum Vitae, pero se puede constatar fácilmente que muchos de los datos no son precisos y no queda claro ni el momento ni la finalidad de dicho documento por lo cual he preferido cotejar esa información con los múltiples documentos que allí aparecen.

Danilo Trelles nació en la ciudad de Minas, Departamento de Lavalleja, el 15 de setiembre de 1916 y murió el 6 de enero de 1999 en Montevideo donde se encontraba de paso. Su CV consigna que se diplomó como Ingeniero químico en el año 1944 pero esa información no aparece en otros documentos. A partir del año 1940 se incorporó como redactor de la sección de cine del Semanario *Marcha* y según el crítico Hugo Rocha, amigo y colaborador de Trelles, llegó a ese lugar sucediendo al crítico René Arturo Despouey, una figura central dentro de la crítica del cine en Uruguay. Tal como comentábamos, 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 lo mismo. Trelles tenía una actividad reconocida en el Partido Comunista del Uruguay. La primera referencia que tuve de Trelles fue por Ferruccio Mussitelli en el 2008 y su primer comentario fue: “lo que pasa es que Trelles era comunista”. Esta filiación luego fue confirmada por Jorge Ángel Arteaga (2010), Mario Handler (en numerosas conversaciones) y Henrio Martínez (2018), siendo este dato una de las primeras informaciones que se brindaban sobre su persona. Sobre esta filiación se centran los prontuarios confeccionados por el Ministerio del Interior sobre él y sobre su esposa, Carmen Recarey, que fueron entregados a la familia por solicitud de nieta. Junto con el registro de numerosas entradas y salidas con especial hincapié en los viajes a los países del este y a Chile, allí se menciona que Trelles comenzó a militar en el PCU en el año 1939 y que compartía esa militancia con su esposa.

---

<sup>28</sup> Web del portal. Toda la información que cito en este apartado será citada bajo el nombre que recibieron esos documentos a no ser que se aclare lo contrario.  
[http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/danilo\\_trelles/doku.php?id=presentacion](http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/danilo_trelles/doku.php?id=presentacion)

Además de su vínculo con el SODRE, la otra actividad laboral continua y comprobada que tuvo Trelles fue dentro de la Aerolínea SAS (Scandinavian Airlines System). En el CV figura que trabajó como

“...director de Relaciones Públicas en América del Sur desde 1951 a 1954. Desde 1954 para a Director de Ventas. En 1960 es designado Director de Eventos Internacionales de esa compañía en Estocolmo. En 1962 se traslada esta oficina a Praga donde reside hasta el año 1969, fecha en la que es trasladado a Santiago de Chile, donde actúa hasta setiembre de 1973” (Curriculum Vitae, s/f)

Con cierto don de la ubicuidad —estuvo en Praga en el 69 y en Chile en 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. Esta vocación por trascender las fronteras nacionales y participar de procesos que excedían sus roles específicos es algo que antecedió a su empleo en la SAS, como lo demuestra sus tempranas iniciativas para integrar a la naciente cineteca del SODRE dentro de la Federación Internacional de Archivos de Films (FIAF) en 1948 (trabajaré en extenso este tema en el capítulo 1.5), o el vínculo que generó con el realizador italiano Enrico Gras. Este importante documentalista que produjo una obra interesante junto a Luciano Emmer durante la posguerra, tenía relaciones familiares en el Río de la Plata y pasó largas temporadas por estas orillas y realizó dos filmes fundamentales para el cine uruguayo del período: *Pupila al viento* (1949) codirigida con Danilo Trelles y *Artigas protector de pueblos libres* (1950). *Pupila al viento* contó con el texto y la voz de Rafael Alberti y bajo la excusa de mostrar las playas de Punta del Este, constituye un interesante ejemplo de ensayo experimental. Este filme fue financiado por la Comisión Nacional de Turismo y recibió una mención en el Festival de Venecia (Pastor Legnani y Vico de Pena, 1973, s/p) y comentarios elogiosos en la prensa.<sup>29</sup>

Junto a este desempeño como director, parece haber tenido otras experiencias previas en la realización colaborando con León Klimovsky en su primer filme *El jugador* (1947) y en *La gran tentación* (1948) de Ernesto Arancibia.<sup>30</sup> Afianzando su vínculo con la

---

<sup>29</sup> La participación de este filme en Venecia está corroborada en Kezich (1951, p. 379) Desarrollaré este tema en la tercera parte de la tesis.

<sup>30</sup> Esta información proviene de la reseña de *Pupila al viento* del programa de Cine Universitario n° 15 del 8-7-1951. En la base de datos CineNacional.com no aparece el nombre de Trelles en ninguno de los dos títulos. A pesar de esto me parece verosímil una participación secundaria en la asistencia de dirección a

producción de filmes a comienzos de los 60 produjo algunas películas junto a Nelson Pereira Dos Santos,<sup>31</sup> actividad como productor que retomaría luego junto a Renzo Rosellini y más tarde con su productora FOCUS en España. En sus últimos años retomaría también la crítica y el periodismo para diversos medios hispanoparlantes (Martínez Carril, 2008, Rocha, 1999 y Correspondencia reunida).

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 itinerario. En la citada nota de Trelles para la revista ARCALT (1999), donde bajo la premisa de hacer un panorama del cine latinoamericano revisa parte de su itinerario profesional, ubicó en un lugar central a su trabajo en el SODRE y en especial a la realización de los Festivales. Es interesante cómo delinea todo un conjunto de actividades que tuvieron como eje este espacio, pero siempre con vocación de trascenderlo, como si Cine Arte fuese un trampolín desde el cual generar nuevos proyectos. En sus palabras queda expresada esta intención de trascendencia:

Cuando los festivales de cine del SODRE iniciaron su andadura a comienzos de los años 50, una de nuestras aspiraciones fundamentales era la de establecer las bases para el desarrollo de un trabajo en común, con movimientos similares de otros países del continente, que hiciera posible el nacimiento de una cinematografía de nivel artístico y cultural acorde con la tradición de nuestros pueblos. (1999, p.161)

Dentro de un país que suele jactarse de su modestia, las palabras de Trelles resuenan aún con mayor grandilocuencia. Si bien es claro que en esto hay una relectura que busca legitimar a posteriori el proceso, no puedo dejar de notar ciertas líneas programáticas que se evidencian en acciones concretas a lo largo de toda su vida. Como dato significativo quiero subrayar que Trelles no participó como voz oficial en ninguno de los actos importantes que organizó para el SODRE; acorde con esa centralidad discreta se mantuvo fuera del alcance de los micrófonos y reflectores. En los siguientes apartados me dedicaré a desarrollar estos programas. En ese recorrido intentaré evitar dejarme ganar por esta leyenda biográfica que constantemente está ofreciendo datos peculiares, pero resulta

---

partir de los vínculos comprobados que tuvo Trelles con Klimovsky. El guionista de *El jugador* es Manuel Villegas López, el crítico de cine español con quien parece que Trelles también tuvo un vínculo personal.

<sup>31</sup> Nelson Pereira dos Santos a Carteira de Importação Banco do Brasil 1961.08.31 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)



tentador generar hipótesis a la altura de los relatos de novela de aventura que promueve y que la reciente información sobre Vivian Trías y su desempeño como agente secreto del Servicio de Inteligencia Checo (Marchesi, 2018) vuelve verosímil. En todo caso cedo al ejercicio contra fáctico de pensar “qué hubiera sido si” y comparto la opinión de Martínez Carril que asegura que cuando Trelles opta por entrar al SODRE, “...cambia su vida y cambia también una parte de la vida cultural del Uruguay” (2008, s/n).



Trelles en la casa de Allende (fuente: Anáforas)

## Capítulo 1.2: La piedra en el charco. Las actividades del 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.

### A. Introducción

Alfaro presentaba a 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 cineclubs y cinematecas europeas, generando un espacio que se distinguía de los circuitos de exhibición comercial. Ante terceros se presentaba como un análogo a los cines clubes tradicionales y compartiendo sus propósitos principales por difundir el cine que queda por fuera del circuito comercial y el desarrollo de un archivo propio para la exhibición. Esta institución fue el primer archivo uruguayo en participar de la FIAF y en la nota de solicitud de incorporación se reconoce como “Una organización similar a los Cine Clubes europeos”.<sup>32</sup>

Ese reconocimiento de Cine Arte dentro del cineclubismo, como un ámbito de exhibición alternativo, también lo tuvo el público y la crítica local. 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 fueron acompañados de documentados programas impresos con una clara vocación de formación de públicos. El propio Alfaro en la reseña citada escribe:

Para los que amamos el arte cinematográfico; para los que nos hemos puesto, absurdamente, contra una corriente que se aprovecha del cine y en el fondo lo desprecia;

---

<sup>32</sup> “...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 pag 1).

para los que nos hemos atrevido a decir a las gentes qué sucia y falsa mercadería suele dárseles a consumir bajo el nombre de ‘cine’ - (...), esta temporada del SODRE colma la medida de nuestras convicciones y exalta nuestro mejor entusiasmo. (Alfaro, 1944, s/p)

Sin embargo, esta identificación con el ámbito cineclubista es excedida desde los primeros momentos, tal como queda estipulado en la propia reglamentación del Departamento, así como en las actividades que desempeñó. Más que seguir la doble vía que propone el Servicio, nos encontramos con una vía múltiple, que contempla la exhibición, una compleja y difícil política de fomento a la realización, y el armado de una cineteca que funcione como archivo, tanto para uso propio como para fomento de otros espacios similares.

El modelo que desplegó el Departamento en sus primeros años asume referentes reconocibles y reconocidos. En la nota que le realizaron a Danilo Trelles (1999), comentaba que ese proceso de formación estuvo orientado por la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) y con la ayuda 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).

Esa mirada hacia afuera estuvo presente desde muy temprano. Si bien no tenemos pruebas concretas de los primeros acercamientos a la FIAF,<sup>33</sup> y no quedan claros los primeros vínculos para la adquisición de filmes, en el Quinto Programa de la Cuarta Temporada Oficial del 8 de agosto de 1947, vemos pruebas de la importancia que Trelles le otorgaba al reconocimiento extranjero. Luego de comunicar la programación de la fecha se publicó un facsímil de una nota de la revista sueca *Biografagaren* que abajo traducen, y que habla de la sorpresa que produce las actividades de Cine Arte. Mas allá de ponernos suspicaces con esta presencia sueca tan temprana me parece interesante reproducir unos breves fragmentos:

---

<sup>33</sup> Si bien Trelles (1999) ubica esta incorporación en 1945, y la tesis de Correa Jr. (2012) reconoce que el SODRE ya venía participando de la FIAF antes de su ingreso oficial en 1948, las fuentes por él trabajadas no dejan claras las fechas precisas. En la correspondencia entre la FIAF y las instituciones uruguayas reunidas por Correa Jr, los datos más tempranos pueden ubicarse en 1947. Desarrollaré este tema en el capítulo 1.5.

“Una gran obra del SODRE-Uruguay. En el Uruguay, país con solamente dos millones de habitantes, se ofrece para el público de Montevideo, grandiosas obras de la historia del cine. Existe desde hace tres años, una sección especializada, llamada Cine-Arte, que exhibe famosas películas para estimular el estudio del Cine y para colaborar en su más amplia difusión en escuelas y entre aficionados especializados. También ha fundado un museo de cine donde se reúnen los materiales que se exhiben en sus ciclos. (...)”

Las funciones se realizan por la noche y cada función consiste en dos películas largas repitiéndose cuatro veces cada espectáculo. Se han redactado interesantes programas impresos con artículos de destacados críticos sudamericanos.”



Trelles en la prensa sueca (fuente: Anáforas)

La referencia inicial sobre la escasa población local y la dimensión desproporcionada de alguna actividad iba a ser un tópico recurrente en los años siguientes. Llama la atención en cambio el preciso resumen del programa de acción de Cine Arte que esta reseña despliega: abocado a los clásicos de la historia del cine, “destinado a escolares y aficionados”, armado de cineteca para abastecerse, importancia del programa impreso y vocación de formación de públicos integrando a voces sudamericanas.<sup>34</sup> El comentario destacado sobre estos programas, como veremos, tuvo una importancia significativa que es necesario describir.

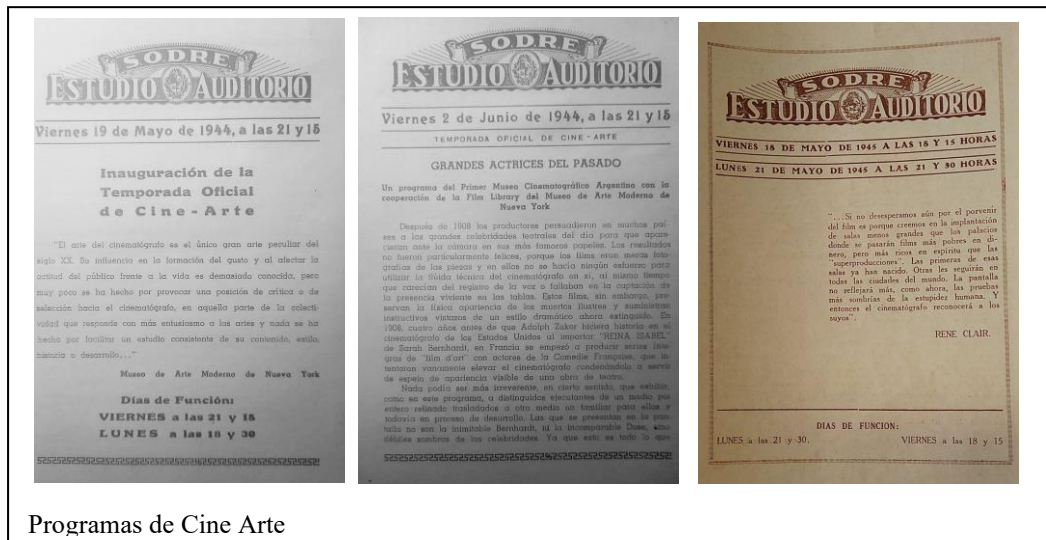
## B. La construcción de una idea del cine

Desde la primera temporada Cine Arte utilizó los programas de mano que se entregaban en las proyecciones como un importante vehículo de comunicación. Junto a la información sobre el programa de la jornada, se publicaban otros textos destacados que tenían como propósito ayudar a valorar los filmes exhibidos, materiales que por momentos podían ser bastante arduos. En los primeros años esos textos consistían en transcripciones de publicaciones extranjeras, pero paulatinamente se empezaron a hacer presentes los críticos locales y regionales. Un listado incompleto de estos nombres

<sup>34</sup> Dentro del sitio dedicado a Trelles en el portal anáforas se encuentran otras reseñas de las actividades de Cine Arte por la prensa internacional. Destaco especialmente la nota del Diario *Le Soir*, del 28/9/1951 que reitera el tópico excepcional / extraordinario del panorama cultural uruguayo y señala los ciclos destinados a escolares, sindicatos obreros y público de cine club. También plantea que esta iniciativa solo puede compararse con el caso de la Cinemateca de Bruselas y que no tiene equivalentes más que en los países estatistas (bloque del este) pero que en esos casos están deformados por la censura.

incluye a: Carlos Martínez Moreno, León Klimovsky, Homero Alsina Thevenet, René Arturo Despouey, Hugo Alfaro, Hugo Rocha, Emir Rodríguez Monegal, George Sadoul, Leon Moussinac, Francesco Pasinelli, Sigfried Kracauer, Cecile Pierrot, Theodore Huff, Doniol Valcroze, André Bazin, Manuel Villegas López. Este conjunto de críticos en los que se encuentran las voces fundadoras de la institucionalización del Cine como Arte — como Moussinac— algunos de los referentes más significativos en la formulación de una historia y teoría del cine —como Sadoul o Kracauer— y algunas de las voces más prominentes de la nueva crítica, funcionan como una línea genealógica en la que se insertan las figuras locales y regionales.

Acompañando a estas tareas, los programas también cumplieron una función primordial. Allí, antecediendo la programación y en párrafos centrados y enmarcados, eran citadas algunas palabras de reconocidos realizadores, gente vinculada al medio cinematográfico y otras personalidades de la cultura, que solían no tener relación con los filmes a proyectar, y oficiaban de declaraciones de principios y claros posicionamientos respecto a cuál era la mirada institucional sobre el cine. Me parece interesante analizar estos elementos paratextuales porque encuentro que en conjunto pueden ser leídos como una línea editorial de Cine Arte. Estas líneas programáticas fueron especialmente significativas durante los primeros años; luego dejaron de tener tanta presencia hasta ausentarse de los materiales impresos a partir de 1954.



Programas de Cine Arte

Esos breves párrafos o frases tuvieron como autores a reconocidos directores como Orson Welles, Charles Chaplin o Frank Capra, pero también nos encontramos con otros nombres que resultaban poco familiares para el público lector o ajenos al ámbito del cine, como el de Iris Barry, directora del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), el

historiador del arte Élie Faure, el documentalista inglés Paul Rotha o escritores como Jean Paul Sartre o Aldous Huxley.<sup>35</sup> De todas estas voces hay una que sobresale sobre el resto y parece ser la autoridad máxima que delineó el programa a seguir en la primera etapa: René Clair. El realizador francés fue también una figura recurrente en los programas con sus filmes más narrativos.

Desde 1944<sup>36</sup> hasta 1953 encontramos un repertorio de temas que se fueron sucediendo en las temporadas. Los primeros textos tuvieron como premisa valorar al cine como parte del campo del arte. El programa inaugural abrió con una cita del Museo de Arte Moderno de Nueva York que en otros programas se le atribuye a Iris Barry, en donde se defiende al cine como el gran arte del s. XX (19/05/1944). Más tarde un texto de G. W. Pabst plantea que “El arte del cinematógrafo sigue siendo el medio de expresión más poderoso” (28/7/1944) y Sergio (sic.) Eisenstein presentaba un panorama optimista en donde el cine era una fuerza de construcción y de vida (28/09/1944). Junto a estas ideas, los textos de presentación también comenzaron a cuestionar la idea de qué se entendía por *el cine*, en franca oposición a la programación que circulaba por las salas comerciales. Como forma de legitimarse, se buscó instalar la idea de que la propuesta que estaban llevando a cabo no solo formaba parte del campo del cine, sino que eso otro que circulaba como producto de la industria del entretenimiento no ofrecía algunos de los valores fundamentales que el cine aspiraba a proponer. Por este motivo, en el programa de la inauguración de la segunda temporada citan un texto de Élie Faure donde abogaba por un cine que se pudiera convertir en espacio de comunión entre las personas y lograra salir de la trivialidad, y luego se incluían unas palabras de René Clair que reivindicaban las propias prácticas que ellos buscaban brindar:

Si no desesperáramos aún por el porvenir del film es porque creemos en la implantación de salas menos grandes que los palacios donde se pasarán films más pobres en dinero, pero más ricos en espíritu que las “superproducciones”. Las primeras de esas salas ya han nacido. Otras les seguirán en todas las ciudades del mundo. La pantalla no reflejará

---

<sup>35</sup> Las menciones de este repertorio de figuras ligadas al campo de la cultura y al cine de forma específica están relacionadas con el perfil particular de Danilo Trelles, que formó parte de la crítica de cine formada por René Arturo Despouey en *Cine Radio Actualidad* y que luego se desempeñó como crítico del semanario *Marcha*. Este ejercicio crítico se caracterizó por la extensa documentación y recopilación de información.

<sup>36</sup> Los programas que analizo en esta sección se encuentran en el Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra del SODRE (ANIP), salvo el año 1944 para cuyo análisis consulté los programas de la colección del CDC de Cinemateca Uruguay. Citaré estos programas consignando la temporada, el número de programa cuando lo hubiere y la fecha.

más, como ahora, las pruebas más sombrías de la estupidez humana. Y entonces el cinematógrafo reconocerá a los suyos. (SODRE, Programa Segunda Temporada, 18/5/1945)

Este texto se reitera en varias ocasiones (en el programa inaugural de la Tercera Temporada, por ejemplo) y parece responder en parte a las críticas que cuestionaban la calidad y comodidad de las proyecciones del SODRE (Alfaro, 1944). Meses más tarde fueron las palabras de Welles las que se dirigían contra el cine comercial “como una válvula de escape para la frivolidad” (SODRE, Séptimo Programa de la Tercera Temporada, 23/8/1946) y vuelven a citar a un texto de Paul Rotha que cuestiona al cine fiscalizado por un sistema económico regido por el beneficio y que “priva al cine de actuar como un elemento del progreso social” (3/7/1944 y 27/9/46). Pero es nuevamente René Clair el que expresa con más claridad la mirada del Departamento en un texto clave que se cita en de forma extensa al final del primer programa Inaugural y que luego se reitera en el encabezado del Cierre de la Primera Temporada:

Arte y dinero: inteligencia creadora y reglas financieras se enfrentan en el cine. Atención: dirigir nuestro arte hacia realizaciones “suntuosas”, habituar a la masa hacia espectáculos en que la riqueza sea la mejor cualidad, es arrojarlos realmente en la boca del lobo. Es volver al film, cada día un poco más esclavo del del dinero, cuyas leyes ya le ahogan. (...) Cuando más necesitamos la ayuda de los financieros, más debemos entregar en sus amos lo poco que nos queda de nuestra independencia artística. (SODRE, Primera Temporada Oficial, 19/05/1944 y 1/12/1944)<sup>37</sup>

Resulta difícil no leer en estas citas una clara mirada política que ubicaba al cine como un medio expresivo ajeno a la industria del entretenimiento. Este último texto estuvo en especial sintonía con los materiales que a fin de la década salieron a reivindicar la práctica de realización por fuera del entorno industrial. El sesgo notorio de denuncia al sistema económico en el que se encuadran estas prácticas es propio de Trelles, así como personal también fue el giro que se observa en sus “bajadas de línea”, disputando por otra vía al cine comercial. Por ejemplo, en uno de los últimos programas del año 1946, se cita un texto del director Rouben Mamoulian que cuestionaba a los intelectuales que despreciaban al cine haciéndoles recordar que “de la misma manera no todos los libros

---

<sup>37</sup> Esta cita se reitera en la inauguración de la Tercera Temporada, Segundo Ciclo, Primer Programa, 13/9/46).

que se escriben, ni todas las pinturas que se ‘fabrican’, merecen tampoco la adjudicación de tal título [obra de arte]” (24/10/46).

Finalizando la década encontramos que la batalla ya era otra: no se trataba de confrontar contra el cine comercial, sino ampliar la mirada sobre el concepto de cine para integrar plenamente en su territorio a esas piezas no ficcionales que aparecían cada vez con más frecuencia en los programas y que se alejaban del canon de los clásicos del cine. En la inauguración de la séptima temporada, apareció por primera vez una breve frase de F.W. Murnau, una figura recurrente en las programaciones, que decía: “El verdadero arte es sencillo, pero la sencillez requiere el mayor arte” (28/6/41). Junto con la alusión contra el gran cine industrial, en los textos se comienza a plantear la idea de un cine “sencillo”, menor. Pocas semanas más tarde se publicó otro texto de René Clair que denunciaba que gran parte del cine que se realizaba era “teatro más o menos bien filmado” (Octava Temporada, Noveno Programa, 10/7/51). Siguiendo esta línea, el 9 de octubre de 1951, casi finalizando la temporada, apareció un texto de la realizadora Germaine Dulac —el primer texto donde se consigna la fuente— donde claramente se realizaba un defensa del cine no narrativo siguiendo la búsqueda por el “cine puro”. Allí se reiteraba el problema: “Hemos subestimado el sentido verdadero del séptimo arte, lo hemos desfigurado repetidamente y ahora, el público, habituado a sus formas actuales, encantadoras y llenas de atractivo, ha creado de él una idea, una tradición”.

Durante estos años iniciales se conformó un importante público interesado en ese otro cine, que no solo trascendió el cenáculo de entendidos, sino que se amplió y diversificó en otras instituciones que reconocieron en Cine Arte el fermento inicial.<sup>38</sup> Para fines de 1953 ya se había ganado parte de esa batalla. Había cierto consenso sobre la importancia del cine no comercial en sectores que, si bien no representaban a las masas en su conjunto, tenían una representación importante en las clases medias urbanas en Montevideo y en otras ciudades del país. Los primeros diez años de Cine Arte fueron muy importantes en el proceso de institucionalización del cine, formando parte de un proceso general que encabezó la FIAF en una “disputas sobre el significado del concepto de cinemateca, es decir, del cine como patrimonio histórico artístico” (Correa Jr., 2010, p. 30). El caso

---

<sup>38</sup> En los libros testimoniales que escribieron algunos de los protagonistas del movimiento cineclubista que surge a partir del 48 (Hintz, 1998 y Costa y Scavino, 2009) no aparecen referencias explícitas a la presencia del Cine Arte del SODRE como un antecedente. Esta omisión va en la misma línea de la que planteamos en los textos de Martínez Carril y Zapiola (2002) y queda contrarrestada por las fuentes contemporáneas que marcan esa filiación tal como veremos en la Parte II de esta tesis.



uruguayo es interesante para observar cómo se fue desarrollando esa centralidad de la cultura cinematográfica que disputaba terreno al cine como bien de consumo destinado al entretenimiento, con una agenda que, si bien contribuyó a afianzar el proceso de patrimonialización del cine, estuvo anclada en la difusión a un público ampliado.

El SODRE ocupó un lugar muy particular que no se deja encuadrar en los modelos más usuales del período. Se distingue porque en principio estas políticas partían de una agencia oficial, y relacionado con esto, porque al finalizar esta primera etapa, vamos viendo cómo se perfilaron sus actividades, distanciándose del referente del cine club clásico. Luego de estos 10 primeros años encontramos que el modelo del cineclubismo europeo y la cinemateca francesa dejó de ser el prioritario y comenzaron a adaptarse a las circunstancias y necesidades locales, continuando por otros medios la disputa entablada sobre el concepto de cine.

En la segunda parte que se abrió luego de este proceso de consolidación se consideró que estaban las bases preparadas para el siguiente paso: la organización de un evento nuevo, el Festival Internacional de Cine Documental y Experimental. Ese cine fue ocupando cada vez más espacio en las programaciones previas, y con la instauración del festival llegó a ser considerado como el “auténtico destino del cine”. Cerrando este ciclo de citas programáticas, en el año 53 vuelve a aparecer la cita con la que se inauguró la primera temporada con la referencia de Iris Barry. Era necesario volver a llamar la atención sobre otro de los peligros que había que atender. Ya no alcanzaba con valorar ese otro cine porque hay que llenar otro vacío: “nada se ha hecho por facilitar un estudio consistente de su contenido, estilo, historia o desarrollo” (30/8/53).

### **C. Descripción de las actividades del Departamento**

¿Tuvo esta línea programática sobre la concepción del cine un correlato con las actividades que se desempeñaron? Más allá de los números de público comentados, me interesa tratar de encontrar esas prácticas cotidianas más allá de los títulos de los filmes proyectados. En este punto la información es más dispersa y compleja de reconstruir.

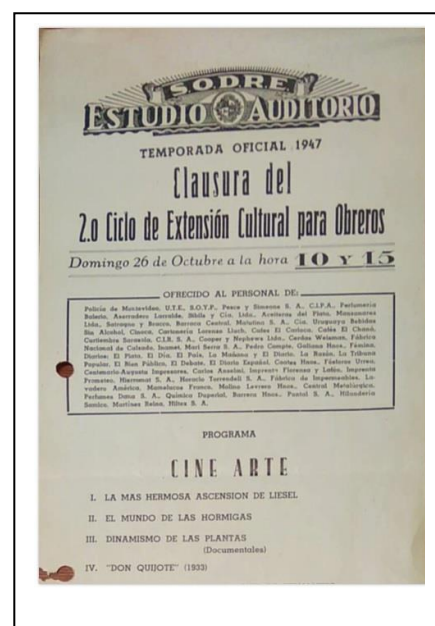
De la lectura de los programas se puede conocer que las temporadas oficiales solían tener un comienzo tardío en el año, comenzando muchas de ellas a fines de junio. Como resumía la reseña sueca, los programas se realizaban dos veces por semana y cada uno se solía repetir cuatro veces. Cada programa estaba compuesto por un largometraje

acompañado por algún otro material más diverso, con una interesante presencia de cortos documentales. De 1944 a 1947 las programaciones eran los lunes y viernes, de 1948 a 1949 los martes y viernes, y de 1950 a 1951 los miércoles y viernes, siempre en horario de la tarde. Los años 1952 y parte del 1953 fueron complejos, porque se realizaron tareas de restauración de la sala Estudio Auditorio y las programaciones de Cine Arte pasaron a realizarse en el Cine Luxor los domingos a las 10 de la mañana (SODRE, 1963, p.203).<sup>39</sup> Luego retomaron los días habituales hasta 1955, donde pasaron a ocupar los horarios centrales de los sábados y domingos.

A estas programaciones se le sumaban diversos programas extraoficiales que variaron en cantidad y modalidad de acuerdo con los años, pero que 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 prestreño con Cine Arte o con alguna embajada. Junto a estas propuestas orientadas al público general se realizaron las mencionadas funciones para escolares que no generaron programas impresos, salvo en una temporada del 47. A estas actividades también hay que agregarles otras que nos resultan interesantes para pensar esa ampliación de público.

Por ejemplo, en el año 1947 se realizó un Ciclo de Extensión Cultural para Obreros los domingos de mañana, ofrecido a los miembros de numerosos sindicatos y a los obreros de varias fábricas, así como a los miembros de la policía. Uno de los programas estuvo integrado por algunos cortos documentales sobre la naturaleza, complementando el filme *Don Quijote* (G. W. Pabst, 1933, programa del 26-10-47). Encontramos otro ejemplo de estas programaciones alternativas el 16/7/50 con una actividad puntual por el Acto de la Fundación Nacional Pro Salud y Bienestar del Niño.

Los ciclos especiales y festivales puntuales fueron las otras formas de complementar las actividades y también tienen mucha importancia en el desarrollo del proyecto general. Es tanta la información sobre estas actividades que demandarían un estudio específico que excede esta instancia, pero creo necesario listar estas actividades para dar cuenta de las características generales de



<sup>39</sup> En la Memoria figura el Cine Victory, pero los programas de mano ubican esas proyecciones en el Luxor. (p.163)

la propuesta. Las dos muestras principales, que se destacan del resto por la masividad que tuvieron, son: 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. Estas muestras congregaron 133.532 y 126.952 personas respectivamente (SODRE, 1963, pp. 202-204). Enumero a continuación otros eventos significativos:<sup>40</sup>

Ciclo de conferencias a cargo del Dr. León Klimovsky sobre la imagen y el ritmo cinematográfico, acompañadas de proyecciones (15/10/1946).

Función especial de música y cine a beneficio de la Sociedad de Amigos de Francia (29/10/1947).

Presentación del estreno del filme *Barrabas* (Alf 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.

Jornadas Internacionales de Cine Científico, con la presencia del gran divulgador de ese cine, Jean Painlevé (9-13/3/1954).

Festival Internacional Cinematográfico de Arte y Etnografía de la UNESCO, presentado por el SODRE en el marco de la Octava Conferencia (17/11/1954).

Todas estas actividades tuvieron lugar en diversas locaciones, tal como hemos planteado, pero la sala central en la que transcurría la vida de Cine Arte fue el mítico Estudio Auditorio. La sala central del SODRE, ubicada en las calles Andes y Mercedes, no estaba acondicionada para el uso como sala de cine, y ya sea por ese tema o por el deterioro que sufrió desde su inauguración en 1931, recibió simpáticas quejas sobre la comodidad ofrecida. Coherente con los postulados escritos, y dando claros signos de austeridad en el combate de los ricos “cines palacio”, esta sala inicia una larga tradición de reclamos sobre la incomodidad de las proyecciones dentro del círculo cinéfilo local. En el texto ya citado del crítico Hugo Alfaro, que reseña la primera proyección de Cine Arte para la revista semanal *Cine Radio Actualidad*, comenta:

---

<sup>40</sup> Datos obtenidos de los programas, se consigna solo la fecha.

Insistimos en decir que la sala del Sodre es, de todas las de Montevideo, la más inadecuada para la realización de espectáculos cinematográficos. No se trata de un resabio burgués por las butacas pullman y los espesos alfombrados. Se trata simplemente, de cumplir unas condiciones mínimas de confort –tal vez de higiene también—, por las cuales puede entregarse al espectáculo sin que sus caderas le recuerden a cada momento que debe cambiar de posición. (Alfaro, 1944, s/p)

Esta situación parece haberse solucionado con las remodelaciones importantes que se realizaron en 1945, 1952-1953 y luego una redecoración en 1955 (Casanovas Delfino y Campodónico, 2011, pp.65-71).<sup>41</sup> El inconveniente con los espacios de exhibición que tuvo Cine Arte en los inicios nos remite a otros problemas iniciales que compartió con los futuros cine clubs independientes. Más importante que solucionar el tema de las salas era necesario conseguir copias para proyectar, situación hartamente compleja en Montevideo en 1944. Las primeras programaciones tuvieron escasos títulos y muchas reiteraciones, y dando cuenta de esta circunstancia nos encontramos con alusiones constantes en los programas señalando el origen de la copia exhibida y agradeciendo cuando era necesario.

Los filmes se obtenían a partir de la adquisición (no tenemos referencias ciertas de cuáles se compraron en las primeras temporadas), el préstamo y la donación. Una vez armada la cineteca imaginamos que se pudo recurrir al canje. Si bien Silveira (2019, p. 88) menciona como una procedencia significativa del acervo original al MoMA y a su directora, Iris Barry, tomando como fuente una de las primeras reseñas en el semanario *Marcha* (n.º 230, 24/4/1944, p. 12), los filmes allí citados no formaron parte de las programaciones del Departamento ni de los primeros listados que presentó Trelles. Esa referencia al MoMA también se encuentra en los programas de la primera temporada, pero allí se aclaraba que esa entidad cooperaba con el Primer Museo Cinematográfico Argentino<sup>42</sup> por lo que se infiere que algunos filmes que formaban parte de las primeras programaciones provenían de ese museo más accesible que dirigía Manuel Peña Rodríguez. Esta figura fue central para el acceso a filmes patrimoniales en la región, y su colección, que ahora integra el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, fue la que incluía la famosa copia con la versión completa de *Metrópolis* (Lang, 1927) hallada en 2008. Si

---

<sup>41</sup> Casanova (2011) recuerda que no alcanzaban los días de la semana para los múltiples espectáculos compuestos por “los conciertos de la orquesta sinfónica, actuaciones de ballet, el coro y la orquesta de cámara, exhibiciones cinematográficas, ensayos de los cuerpos estables y como si esto fuera poco, fiestas escolares” (p.66).

<sup>42</sup> Información que aparece en el programa del 2/06/1944 relacionadas a un ciclo denominado “Grandes Actrices del Pasado” con filmes de Sarah Bernhardt y Eleonora Duse.

bien no hay referencias a los vínculos entre Peña Rodríguez y Trelles en los documentos encontrados es posible que esa relación se haya establecido por el vínculo con León Klimovsky, cuyas palabras aparecen reseñando los filmes de los primeros programas. En el capítulo anterior mencionamos los filmes que provinieron de estos orígenes. La otra fuente indispensable para la obtención de filmes en el terreno regional fue la filmoteca personal de Fernando Pereda, importante cinéfilo y coleccionista y al que más tarde aludiría Trelles con la frase “cenáculo de entendidos”. En los primeros años de Cine Arte no se podía desdeñar esa fuente tan importante y fue fundamental para las primeras programaciones la copia de *El gabinete del Doctor Caligari* (Weine, 1920) que ofrecía Pereda. De esa misma procedencia también provino al menos la copia de *La extraña aventura de David Grey* (Dreyer, 1932), filme presentado en el primer programa.<sup>43</sup> No contamos con un listado preciso de la colección de Pereda, ya que el ANIP<sup>44</sup> no posee catálogo público donde se puedan consultar los títulos que la componían. Sin embargo, es muy posible que los primeros contactos internacionales que Trelles generó con Langlois y la propia Barry hayan girado en torno a estos filmes citados como colecciones propias. Beatriz Tadeo (2019) sostiene que esas menciones son las que forjaron los tempranos intereses internacionales en la incipiente cineteca del SODRE y que la posterior precisión sobre la propiedad de la colección fue uno de los elementos que originaron los posteriores enfrentamientos entre Trelles y Langlois.<sup>45</sup>

Las menciones sobre el origen de las copias están presentes principalmente en los primeros años. Salvo las menciones a Pereda, los agradecimientos son siempre institucionales. Me parece interesante dar cuenta de algunas de estas instituciones, ya que brindan información sobre las primeras líneas de contactos internacionales que comienza a desarrollar Trelles en la década del 40. En los programas y en orden cronológico aparecen: Primer Museo Cinematográfico Argentino, Delegación de la URSS, Empresa FOX, British Film Institute (BFI), Embajada de Francia, International Film, Real

---

<sup>43</sup> En el libro de Hintz (1998) dicen que ese filme pertenecía a la colección de Pereda (p.96). Llama la atención en los programas de Cine Arte, que las menciones a la colección de Pereda solo aparecen cuando se programa *El gabinete...* pero no hacen referencias en estas otras piezas que presumiblemente tienen la misma procedencia.

<sup>44</sup> La colección de filmes de Pereda fue donada a Cine Arte del SODRE en la década del 70, conformando ahora parte del acervo del Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra (ANIP), nombre actual del anterior Cine Arte.

<sup>45</sup>El vínculo entre Trelles y Langlois se deteriora a partir de los primeros años de la década del 50 hasta llegar a una franca oposición. Estos conflictos fueron explícitos en el ámbito de la FIAF con la presentación de quejas formales de delegados afines a Langlois, como el argentino Rolando Fustiñana (Correa Jr., 2012).

Delegación Sueca, Cinemateca de la Dirección de Espectáculos Públicos de Buenos Aires. Esta lista no es exhaustiva, pero permite encontrar algunas particularidades. Salvo los dos preestrenos organizados con las dos distribuidoras citadas (Fox e International Film), el resto son agencias públicas. Si bien Trelles reconoció la importancia de Langlois y la Cinemateca Francesa (1999), en estos documentos donde sobresalen los gobiernos y organismos gubernamentales se van observando algunos de esos lazos que van a tener mucha presencia en la programación de toda la primera etapa del SODRE: Suecia y la Unión Soviética.

#### **D. Las programaciones**

¿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 la segunda parte de esta investigación, 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 (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, *La extraña aventura de David Grey*, y *Expreso de Manchuria*, de L. Trauberg, dos títulos que no veremos repetir mucho en este medio y que recogen las apasionadas palabras del crítico Hugo Alfaro. Las siguientes temporadas ofrecen programas menos dispersos y pasan a organizarse a partir de cinematografías nacionales. El año 1945, que estuvo centrado en el cine “expresionista y realista alemán”, tuvo como presencia destacada la aludida copia de *El gabinete...* de la colección 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. Pero, en reglas generales, podemos ubicar un primer momento, hasta 1949/50, que sigue las líneas canonizadas por la cinefilia culta; una segunda etapa, en 1949/50-1955, con una presencia notoria de los filmes de no ficción; y un tercer momento, entre 1955-1962, en donde gran parte de los programas van a girar en relación con las propuestas de los Festivales Internacionales, perdiendo autonomía.

Para el primer período, junto con los sucesivos ciclos sobre cine impresionista francés, retrospectivas sobre cine soviético o sueco (previos a la llegada de Ingmar Bergman) y muchos ciclos de cine alemán bajo denominaciones varias, un grupo de nombres pasan a ocupar un lugar estelar caracterizando al conjunto. René Clair sin duda brilla con luz propia, pero también hacen lo suyo Joris Ivens, Jean Renoir, G. W. Pabst, Marcel Carné, F. Murnau, Fritz Lang, Sergei Eisenstein, V. Pudovkin y las presencias destacadísimas de Charles Chaplin y Max Linder, todos ejemplos de primer orden de sus respectivos cines nacionales. Dentro del cine documental, junto con Flaherty, el director que ocupa más espacio en los programas es Walter Ruttmann, con sus sinfonías urbanas. Llamen la atención los tempranos programas sobre filmes documentales del año 1946 en los que solo se consignan los títulos y la procedencia de la Legación Francesa. A partir de 1948 comienzan a programarse los cortometrajes de Luciano Emmer y Enrico Gras. También hay recurrentes programas de filmes “primitivos”<sup>46</sup> y varios elementos no tan previsibles, como la importancia que tuvieron algunos directores soviéticos como L. Trauberg, G. Kozintsev, (por ej., ver 20/06/47), los documentados programas dedicados a Aleksandr Ivanovsky o las reiteradas presencias del documental *Turksib* (1929), de Victor Turin. El cine norteamericano estuvo representado por los filmes de Frank Capra, John Ford, Alfred Hitchcock (a quien el dedican un festival, 28/9/1948), von Sternberg o de Robert Siodmak. Junto a estas presencias también son interesantes las ausencias: frente a la sorpresa que puede generar la escasez de cine italiano contemporáneo, las omisiones del cine latinoamericano resultan previsibles en este medio. Esta ausencia hace aún más notoria la participación de ese cine en la tercera etapa.

Así como la visita de Enrico Gras estuvo precedida por sus filmes, lo mismo ocurre con el desembarco de filmes del documentalista sueco Arne Sucksdorff, figura

---

<sup>46</sup> Ese era el nombre que recibían los nombres de los filmes tempranos de los primeros años del cine.

importantísima de los Festivales de Cine Documental, que encuentra a su arribo en 1958 un público muy conocedor de su obra. Estos filmes forman parte de un espacio destacado del cine documental frente a los largometrajes de ficción que va ganando terreno de forma paulatina en esta segunda etapa. Son notorias las películas de la escuela documental inglesa: John Grierson, Alberto Cavalcanti, Basil Wright, Humphrey Jennings, junto al citado Paul Rotha, pasan a ser amigos de la casa. Los filmes documentales italianos también tuvieron un lugar importante y se replican las menciones a los filmes de la compañía Luce. Continúa una parte importante de la programación anterior de forma más dispersa y los ciclos retrospectivos a los que se suman nuevos cines nacionales como el checo. Como curiosidad comento la presencia constante de algunos filmes que resultan extraños a nuestra cinefilia contemporánea, como el filme *La pícaro Molinera* (1934) de Harry d'Abbadie d'Arrast, que se repite sin cesar en casi todas las temporadas.

En el capítulo 1.3 detallaré el tipo de cine que circulaba por los Festivales y es por eso que no voy a detenerme en la última etapa para no ser reiterativa. Pero es muy importante destacar cómo paulatinamente la programación del SODRE va a contener un porcentaje muy significativo de “el cine útil”, concepto que desarrollan Acland y Wasson (2011), integrado por materiales muy particulares que distancian este proceso de los referentes clásicos del cineclubismo. Como comentario general y cerrando esta descripción, me parece importante hacer notar que muchos de estos filmes no tenían subtítulos, y fueron los propios funcionarios del Departamento los encargados de los subtítulos (SODRE, 1961, s/n). A pesar de todos estos contratiempos, imagino al público en las salas tan numeroso y jubiloso como lo describe Hugo Alfaro en su entusiasta reseña de la primera función:

Porque aunque sea halagador y prominente el hecho de que el público agotara las entradas y se desbordara por localidades no habilitadas y que gran parte de él se retirara sin conseguir acceso, mucho más halagador y prominente, mucho más fecundo es el ánimo de predispuesta comprensión que reinó en la sala y ese tono de saludable polémica con que el público se retiró de ella debatiendo acaloradamente la validez de la truculencia deliberada de ‘La extraña aventura de David Grey’. (Alfaro, 1944, s/p)

En esta nota Alfaro dejó otras frases muy significativas que nos ayudan a pensar y poner en su contexto el proceso que estoy describiendo. Luego de declarar que el SODRE no era el mejor lugar para alojar una iniciativa de este tipo reconocía: “Pero, ¿hubiera podido realizarse una temporada de cine arte, con el carácter de estabilidad que asegura su



eficacia sin un sólido respaldo oficial?”. Frente a un mercado tan fuerte y competitivo, la tarea de sostener un proyecto de esta naturaleza, asegurando independencia y sin afán de lucro, debía ser responsabilidad del Estado. Algunos años más tarde van a surgir esos espacios por fuera del apoyo estatal y en algunos momentos, enfrentados con él. Pero para que emergiera ese movimiento cineclubista con la fuerza que tuvo fue muy valiosa la tarea de formación de públicos ampliada que llevó a cabo Cine Arte.

Alfaro fue consciente de la apuesta que se estaba jugando y reconoció que la responsabilidad de generar un espacio alternativo al cine como consumo de pasatiempo industrial no podía ser entera responsabilidad de los Estados ni de las personas. Era necesario algo más: “A ese público, de quien depende en último término la suerte de esta empresa de arte, es a quien debemos felicitar hoy por su honroso empeño en acompañarla” (Alfaro, 1944). Trelles también reconoció esa importancia. En el n.º 412 de *Cine Radio Actualidad*, una semana antes de la inauguración, aparece una breve nota que anuncia el proyecto y cuenta que hubo una serie de reuniones con la prensa, convocada a colaborar con la iniciativa (18/3/1944). Esos lazos auspiciosos con el público y la crítica luego tuvieron un itinerario complejo lleno de quejas, pero también de salas colmadas. En todo caso es cierta la metáfora de Alfaro: el surgimiento de Cine Arte funcionó como una “piedra en el charco”, que no solo dejó “espasmos de inquietud” en los espectadores, sino que movió con su onda expansiva una parte del mundo cultural local.

### **E. La Cinemateca del SODRE**

La otra actividad importante que desarrolló Cine Arte fue la conformación de un archivo de filmes. Como comentaba en páginas anteriores, esta actividad está poco documentada en el Archivo del SODRE (actual ANIP) y solo podemos hacer conjeturas sobre su armado a partir de la información que fueron brindando a la FIAF a partir de su incorporación. Sí contamos con un listado completo de los filmes que integraron el archivo hasta el año 1963, publicado en la Memoria Institucional del Servicio. En ese listado figura si las copias fueron donadas o adquiridas, por lo que trabajaremos con esa información.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> La historiadora Isabel Wschebor Pellegrino (2021) dedicó su tesis de doctorado a analizar el armado de los archivos locales. Para ese estudio desarrolló una base de datos en la que están integrados todos los listados que menciono a continuación.

El investigador Fausto Correa Jr. realizó una importantísima investigación doctoral sobre la FIAF (2012) en la que reunió algunos documentos indispensables para estudiar el proceso de conformación de las primeras cinematecas en la Sudamérica. Correa Jr. dejó copia de todo el intercambio epistolar entre la Federación y las instituciones uruguayas en el Centro de Documentación de Cinemateca (citaré estos documentos bajo los nombres con las que están archivadas).

Trelles realizó una breve descripción del proceso de incorporación de los primeros materiales en las primeras notas de intercambio con la FIAF. Allí, junto a la adquisición de títulos producto de un recorrido por Argentina, Chile y Perú, menciona que en respuesta a su demanda también recibieron una donación del BFI consistente en: *El gabinete del Dr. Caligari*, *La última carcajada*, *Lluvia*, *Berlín sinfonía de una ciudad*, *El Ángel Azul*, *Turksib*, *El acorazado Potemkin*, *El fin de San Petersburgo*, *Sombras* y *El gabinete de las figuras de cera*. Estos filmes llegaron por vía diplomática. Luego también agradece una copia de *La Rueda*, de Abel Gance, y *El brasero ardiente*, de I. Moujovskine, al Primer Museo Argentino de Films. (1948– Rapport de la Cinémathèque d'Uruguay SODRE, p. 1 Correspondencia FIAF-Uruguay). A continuación, se presenta un listado con los títulos que componen su colección, integrada por 114 filmes. No tenemos forma de confirmar si los títulos allí citados formaron realmente parte de la reciente cineteca. Muchos de estos filmes no se reiteran en los siguientes listados, y no hay información oficial de la recepción de la donación del BFI. Resulta significativo reconocer en ese conjunto algunos títulos que notoriamente formaron parte de la colección de Pereda, por lo que concluyo que esa información no es muy fiable y que se presenta como argumento para legitimar la afiliación a la FIAF. Los títulos que allí aparecen son los que reconocemos de los programas y en líneas generales pertenecen a ese canon clásico que mencionaba para la primera etapa de las programaciones.

En el año 1955 los directivos del SODRE realizaron un pedido formal a la FIAF, de acuerdo con lo reglamentado en el año 1953, para conseguir una autorización para utilizar algunos filmes de su archivo en las transmisiones televisivas que consideraban estaban prontas a ponerse en marcha en la futura primera trasmisora de televisión pública del país, también en manos del SODRE (19551025 [3777] – Correspondencia de Oscar Secco Ellauri Presidente SODRE a Secretario FIAF). Este nuevo listado está integrado por 51 filmes, la gran mayoría ausentes de la lista de 1948, actualizando el corpus con la presencia del cine francés reciente y nuevos títulos significativos muy centrados en la

línea de “clásicos de la historia del cine”, con el agregado de algunos títulos muy celebrados en el Festival (19551025 [37702] – Films en 35 mm p. 1 copia de 3770).

La información más importante que encontramos en el capítulo de Cine Arte de la Memoria del SODRE se compone de los listados de filmes que presentan por primera vez al público general. En el primer listado se mencionan todos los títulos de filme nacionales que se realizaron bajo el auspicio del SODRE (me detendré más adelante en esta lista) y el segundo consiste en la publicación de todos los filmes que integran esa cineteca, mencionando el título, en algunos casos el origen, la duración medida en pies o bobinas y la información sobre si el filme fue donado o adquirido. Para los que venimos trabajando en estos temas y sabemos cuán renuentes son los archivos para dar información sobre los materiales que conforman sus acervos, este listado nos resulta muy valioso.

Filmes que integraban la cineteca del SODRE (SODRE, 1963, p 230-239)

<b>Sección</b>	<b>Totales</b>	<b>Donación</b>	<b>Adquisición</b>
Sección I. Filmes en 16mm	127	88	39
Sección II. Filmes mudos en 35mm	58	58	
Sección III. Filmes en 35	289	133	155
Filmes en anexo	41	31	10
<b>Totales</b>	<b>515</b>	<b>310</b>	<b>204</b>

Esta información detallada permite particularizar la cinemateca del SODRE que, a diferencia del perfil que encontrábamos en los listados de la FIAF, muestra una integración 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. La lista de títulos destacados no aumenta mucho luego de 1955. Este listado es difícil de analizar porque en muchos casos no aparecen los títulos originales, la procedencia o autoría ni el año, por lo que determinar de qué filme se trata resulta un trabajo de detectives. Se podrían presentar muchas líneas de investigación a partir de este listado, pero en la presente ocasión y dado el panorama general que quiero realizar, solo me detendré en la procedencia de los filmes sonoros en 35 mm.

<b>País.</b>	<b>Total</b>	<b>Donación</b>	<b>Adquisición</b>
Alemania*	58	48	10
Checoslovaquia	28	20	8
Chile	1		
Estados Unidos	15	2	13
Francia	35	1	34
Gran Bretaña	16	15	1
Hungría	8	4	4
Italia	32	32	0
India	1		1
Japón	1		1
México	1		1
Países Bajos	8	4	4
Polonia	1	1	
Suecia	31	1	30
Unesco	2	2	
URSS	51	48	3
Total	289	133	155

\*No se distinguen las dos Alemanias en la lista

Estos números nos ayudan a confirmar el perfil de las alianzas generadas por Trelles. Resulta un dato significativo la presencia destacada de la URSS, Checoslovaquia o Alemania, y el porcentaje de donaciones de esos materiales. Es notoria la presencia de filmes suecos (casi todos adquiridos) o italianos (todos ellos cortometrajes). También parece haberse mantenido la política de donaciones del BFI, así como se asegura la compra de filmes franceses, esos sí casi todos pertenecientes al repertorio clásico. Volvemos a constatar la ausencia de filmes latinoamericanos, elemento que en este caso sí llama la atención porque indica que no quedaron copias de ninguno de los importantes títulos latinoamericanos presentados en los Festivales dentro del archivo.

Junto a la casi ausencia de filmes latinoamericanos, es todavía más llamativa la escasa incorporación de filmes uruguayos dentro del archivo. Del listado general de 91 títulos

nacionales que se produjeron a instancias de los concursos del SODRE, solo uno (*El viejecito*, Mántaras y Hintz, 1956) aparece componiendo el acervo. Esta situación en parte se explica porque gran parte de estos filmes fueron realizados en película 16mm reversible, situación que dificultaba y encarecía la obtención de copias. Igualmente llama la atención que no estén listados los títulos que acompañaron las exhibiciones del SODRE en el exterior como constan en los archivos del SODRE. Esta circunstancia ayuda a caracterizar una institución que no se centró en los problemas de conservación patrimonial durante esta etapa.

Todo este acervo estuvo orientado principalmente a la difusión de los materiales, y a lo largo de este período la cinemateca del SODRE no se abocó a la tarea específica de identificación, restauración y conservación de la cinematografía local. Eugenio Hintz, quien sucede a Trelles en la dirección del Departamento a partir de 1965,<sup>48</sup> en una nota para la *Revista del SODRE* plantea la grave ausencia de políticas públicas sobre el tema y la dispersión e incertidumbre en la que se hallan gran parte del patrimonio nacional.<sup>49</sup> Este archivo estuvo armado con fines de divulgación y para públicos y programas precisos desarrollados en su mayoría por iniciativa de la propia institución. No quedan registros de sistemas de préstamos, y la circulación de este acervo por las otras entidades cineclubistas, si bien importantes y documentadas en sus programas (y en los balances del Departamento), no parecen haber respondido a una política organizada de colaboración. En todo caso sí quedaron registros de las tensiones entre estas entidades en los comentarios en la prensa, en especial hacia el fin de este período.

En 1960, haciendo un balance del cierre del IV Festival, Homero Alsina Thevenet, luego de juzgar la actuación del jurado, analizó el discurso de la directiva del SODRE que dentro del tono auto celebratorio pondera el “adecuado criterio de planificación”<sup>50</sup> del Departamento. Este término disparó el enojo del crítico que encuentra en la palabra planificación un involuntario sarcasmo, poniendo en relieve que el acervo del SODRE no es de conocimiento público, que la exhibición en la sala auditorio tiene muchísimos

---

<sup>48</sup> Entre el alejamiento de Trelles y el concurso por el que se integró Hintz a Cine Arte, hubo un período acéfalo en el que las responsabilidades quedaron en parte en manos de Jorge Ángel Arteaga quien se estaba integrando a la televisión del SODRE (comunicación personal).

<sup>49</sup> Esta nota de Hintz y el problema general de los archivos en Uruguay se encuentran detallados en Wschebor (2018).

<sup>50</sup> Alude al discurso de clausura del IV Festival, a cargo del Dr. Antonio Cañellas, publicado en el catálogo del festival.

problemas y que la política de préstamos de los filmes a otras instituciones que le darían mejor uso es engorroso e inaccesible. La conclusión de Alsina Thevenet (1960) se exploya sobre el tema:

La planificación a la que aludió el discurso del Dr. Cañellas no estaría nada mal si empezara ahora y si comenzara por estudiar los factores reales que influyen en la cultura cinematográfica nacional. Tal como están las cosas, los méritos del Cine Arte son los de una época pretérita y los de cuatro festivales muy nutridos y estimables. En cuanto a programación regular y en tiempo presente, el aficionado sabe que por ahora es más eficaz la tarea de Cine Club y de Cine Universitario, que no suelen hacer discursos complacientes sobre el esfuerzo propio.<sup>51</sup>

Si bien Alsina Thevenet fue uno de los críticos más notorios del desempeño de Cine Arte, sus comentarios no se suman a las “voces conservadoras” a las que aludía Trelles (1999) que cuestionaban su política de apertura. Esta queja formaba parte de una tendencia crítica general que se va a agudizar en los años siguientes y fue parte de un entramado complejo de tensiones entre el campo cinematográfico en constante reconfiguración y la participación estatal.

La historia de este archivo tuvo un final trágico y previsible. Los relatos del incendio del SODRE en 1971 y la destrucción del Auditorio ya forman parte de las leyendas locales. Este incendio, sin embargo, no destruyó al archivo de filmes, así como tampoco a gran parte de los materiales valiosos que se guardaban en los distintos archivos (Casanova, 2010, pp. 83-85). Luego de haber “sobrevivido milagrosamente el incendio de 1971, el quedó totalmente destruido el 3 de enero de 1974 a las 5 de la mañana, por combustión espontánea” (SODRE, 1979). Por más que esto parezca un lugar común, esta fue la crónica de una muerte anunciada.

En el Sumario sobre la unificación de Cine Arte con Fotocine, luego de valorar todos los análisis y sugerencias del asesor letrado, la Comisión Directiva representada con las firmas de Juan Pivel Devoto, Santiago Dosetti y Antonio Canellas recomienda propiciar una convivencia dinámica entre las dos entidades, sin que ninguna pierda autonomía y destacan un punto con urgencia: “Construcción inmediata de los depósitos que permiten guardar el material de cine, en condiciones de seguridad, sin los riesgos de incendio a que está expuesto actualmente”. Esta resolución lleva la fecha del 27/2/1963 y recoge los reiterados pedidos de Danilo Trelles (registrados en ese mismo Sumario) de disponer de

---

<sup>51</sup> Homero Alsina Thevenet Thevenet, “Valorice el cine”, Montevideo, *El País*, Agosto de 1960.

un local adecuado en las afueras de Montevideo para evitar los inminentes riesgos de incendio. En los años siguientes Eugenio Hintz siguió solicitando se tenga a bien responder afirmativamente el pedido de locación para el depósito ante distintos gobiernos, sin conseguir apoyo de ninguno.<sup>52</sup>

Las tibias iniciativas vinculadas al cine que mantuvo el Estado desde mediados de los años 40 fueron cada vez más tenues e incómodas. Entre la sospecha y el desdén, las iniciativas sobre el cine se volvieron cada vez más erráticas, como lo muestran los intentos de intervención de la Comisión Directiva del SODRE en los Festivales, controlando los materiales que allí circulaban. Sin esperanzas ni estímulos para una producción industrial que nunca fue, con fuertes reparos hacia el cine con vocación expresiva, y con escasos fondos para el cine institucional con vocación turística en tiempos de crisis, luego de cerrada esta etapa a inicios de los 60, no hubo intentos de generar políticas sobre el cine hasta la llegada en 1973 de la dictadura, que sí encontró en este medio una herramienta valorable de comunicación (Marchesi, 2001; Secco, 2018).

---

<sup>52</sup> Estos pedidos se encuentran entre líneas en los balances a partir de 1965 y en la nota n.º 577, de octubre de 1971, en la que se pide se revisen los planes de reconstrucción del SODRE atendiendo estas necesidades. Este material forma parte de una carpeta no catalogada con materiales dispersos en ANIP.

## Capítulo 1.3: Los Festivales Internacionales de Cine Documental y Experimental.

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, *Marcha*, 15/06/1956)

### A. Introducción

El festival “total” al que se refiere el crítico uruguayo Hugo Alfaro, fue la segunda edición del Festival Internacional de Cine Documental y Experimental que organizó el SODRE. En este capítulo propongo, en cambio, abordar el estudio de un festival de cine, un evento totalmente dedicado al cine de no ficción que tuvo ocho ediciones entre 1954 y 1971, en el que participaron más de cuarenta países, se proyectaron cientos de filmes, y concurrió un público significativo y constante, que asistía con esfuerzo durante las largas semanas de exhibiciones. Un festival que programó gran cantidad de los filmes documentales, experimentales y de animación más significativos del período y que fue una gran ventana para el cine latinoamericano y un espacio de encuentro y diálogo entre los realizadores. Este festival que tuvo lugar en la ciudad de Montevideo, del que habla buena parte de la bibliografía académica dedicada a los estudios sobre cine en el período, fue organizado por el Departamento de Cine Arte

El Festival del SODRE es una de las referencias 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 sesenta se reconocen como representantes locales del cine con interés social o como práctica de intervención política.<sup>53</sup>

---

<sup>53</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. Robert Skar y Charles 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. Mariano 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.



La referencia que presenta Paulo Antonio Paranaguá<sup>54</sup> sobre este evento se distingue de los sesgos mencionados 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. (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.

Párrafos más arriba presentaba este festival con un marcado carácter excepcional, característica con la que se identificaba el Uruguay durante el neobatllismo. El “pequeño pero gran país”, oasis de libertades que se pensaba como “un país de excepción”, en las palabras del propio Luis Batlle Berres durante esos “felices” años cincuenta,<sup>55</sup> tiene su

---

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), y 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.

Desarrollé un estudio del Festival en Mariana Amieva, “El auténtico destino del cine: fragmentos de una historia del Festival Internacional de Cine Documental y Experimental. SODRE, 1954-1971,” *33 cines*, 2 (2010), 6-29.

<sup>54</sup> Paulo Antonio Paranaguá, “Origen, evolución y problemas,” en *El cine documental en América Latina* (Madrid: Cátedra, 2003), 13-78.

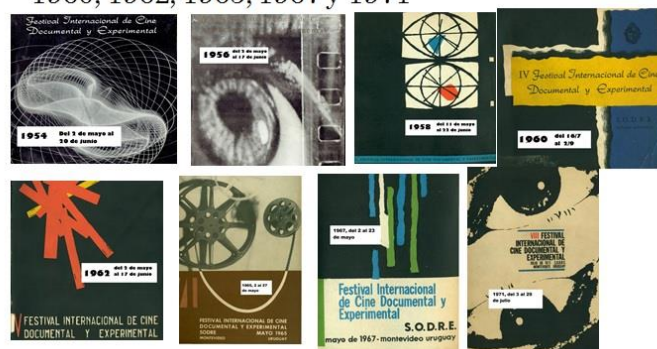
<sup>55</sup> Para toda una caracterización de este período y las referencias precisas a Batlle Berres véase el capítulo “Las crisis,” en Espeche (2016, pp. 43-80).

correlato en las crónicas contemporáneas al evento. Este imaginario comenzaba a entrar en crisis y pocos años más tarde el realizador Ugo Ulive le va a dedicar el filme irónico *Como el Uruguay no hay* (1960).<sup>56</sup>

No busco negar alguna de las cualidades que vuelven a este Festival un caso particular, y reconozco que parte de mi interés en este objeto surge de esta misma circunstancia. La presencia latinoamericana en el concurso, así como la importancia que tuvieron los países del bloque soviético fueron una muestra más de estos elementos destacables. Pero lejos de querer seguir alimentando una evaluación del Festival del SODRE que se apoye en esas líneas excepcionales, me interesa ubicar este objeto en un contexto más general, que nos ayude a entender el espacio que ocupó en su época y para su región. Para estudiarlo es necesario vincularlo con otros objetos similares, las redes de las que forma parte, sus referencias y sus interlocutores. En los últimos años encontramos una muy significativa bibliografía que ha definido a los festivales de cine como un objeto de estudio particular. De estos textos rescatamos especialmente los trabajos de Marijke de Valck (2007) y de Aida Vallejo Vallejo (2014, 2020). Esta bibliografía resulta muy valiosa a la hora de definir el objeto y prestar atención sobre los vínculos con otros agentes que componen el campo y el contexto sociopolítico, económico y cultural en el que se desarrollan estos festivales, a la vez que nos ayudan a historizar estos eventos. El Festival del SODRE comparte muchas de las características de los festivales específicos que comienzan a

surgir en un primer período que Vallejo define como la “era de la diplomacia” (2014, p.27), y resulta muy pertinente sacarlo de las miradas que solo lo rescatan como antecedente y de las lecturas excepcionales, para estudiarlo a la luz de un proceso más general.

Catálogos del Festival del SODRE: 1954, 1956, 1958, 1960, 1962, 1965, 1967 y 1971



## B. El Festival y su contexto

El Festival Internacional de Cine Documental y Experimental se enmarca entonces en un período en que, a la par de la consolidación de los grandes festivales mayores, comienzan

<sup>56</sup> La frase ‘Como el Uruguay no hay’ fue popularizada por el político batllista Efraín González Conzi, que “...en su propaganda se empeñó en demostrar que no existía en el mundo una democracia más perfecta y avanzada...” (D’Elía, 1982, p109).

a surgir espacios específicos dedicados a la difusión y promoción de otros cines que circularan por fuera del circuito comercial. Más allá de un encuadramiento temático, estos recortes estaban abocados a las márgenes del cine institucional. Estos eventos, como plantea Vallejos, tienen sus antecedentes en los movimientos cineclubistas, pero luego se expande de ese marco estrecho para reunir otros materiales que expresan un cine con distintos intereses.

Lo interesante del Festival que comenzaron a organizar en 1954 es que ese sesgo se desplazó para 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 se le otorgó, las autoridades en los actos oficiales enuncian 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. 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.<sup>57</sup> 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 encontraban en estos festivales un gran espacio para su difusión.

En las fuentes se puede leer la participación del evento dentro de una red fluida. En las presentaciones de las películas proyectadas aparecen, en muchas ocasiones, las menciones de esos circuitos compartidos, en un recorrido principalmente europeo, que va marcando el mapa de esos cruces de filmes, realizadores y categorías. Durante los primeros años de la década de 1950 era común encontrarse en las publicaciones cinéfilas rioplatenses con referencias festivas, y muestras dedicadas a cortometrajes, que reunían todos los ítems que luego encontramos en Montevideo.<sup>58</sup> Dentro de todo ese circuito reconocido, me interesa resaltar dos eventos particulares que considero posibles antecedentes del Festival del SODRE y que aparecen mencionados en los comentarios de dos filmes proyectados en la edición de 1954.

El primero es el Festival de Filmes Documentales de Edimburgo que comenzó a realizarse en 1947 en esa ciudad bajo el amparo de John Grierson (McArthur, 1990). Este fue un

---

<sup>57</sup> Desarrollé estos puntos en: Amieva (2010).

<sup>58</sup> Ver por ejemplo la reseña del IV Congreso Internacional de Cortometrajes en *Gente de Cine* n 25, 1953, referido al “IV Congreso Internacional de Películas Educativas, Documentales y de Cortometrajes de París)

importante festival que compartió algunas afinidades con el caso uruguayo. Los propios organizadores admitieron esta filiación en un comentario a los cronistas de *Marcha* donde explicitaron el referente y en el camino insistieron con la idea de la excepcionalidad local. En una breve reseña que presentó el III Festival comentaron:

Por el abultado número de films a exhibirse en las distintas categorías y la presencia de tantos países productores, es casi seguro que el Festival se extienda durante un mes y medio, por lo menos. Ello ha hecho pensar a uno de sus organizadores que la empresa que ha encarado el SODRE es posiblemente única en el mundo, ya que sus dimensiones sobrepasan al de Edimburgo, uno de los Festivales mayores (*Marcha*, 9/05/58, p.20).

Del vínculo con este evento me interesa destacar dos elementos. El primero es el énfasis en el cine de lo real vinculado a las necesidades de comunicación específicas surgidas en la posguerra y la relación de esta situación con las políticas surgidas dentro de la esfera pública estatal. La segunda es la rápida ampliación hacia otros cines que no se definían como documentales, como los largometrajes italianos del neorrealismo, situación que explica que a las pocas ediciones pierda el término documental del título.

La otra referencia es el Festival Internacional de Películas Experimentales y Poéticas de Knokke-le-Zoute que se inserta de lleno en el campo cinéfilo cineclubista (Bottani, 2015). Organizado por Jacques Ledoux, este festival cuya primera edición fue en 1949, plantea relaciones entre las vanguardias históricas de los años 20 con las derivas contemporáneas de ese cine que ya se reconoce bajo el término de experimental. Este evento no solo fue un modelo para el Festival del SODRE sino que también fue citado de forma explícita por Paulo Emilio Sales Gomes cuando dio cuenta del proyecto del Festival Internacional de Cinema do Brasil de 1954 (Zanatto, 2018, pp. 179-180). No creo que estas referencias compartidas entre dos eventos que movilizaron a gran parte de los actores protagonistas en la difusión de la cultura cinematográfica haya sido una coincidencia y pueden ser leídas dentro del modelo de festivales como redes interconectadas que estudia de Valck (2007).

A partir de la segunda posguerra se consolidaron en relación con la FIAF, instituciones especializadas dedicadas a los estos recortes en las márgenes o géneros menores. Surgió el Comité internacional de Cine Etnográfico, la Federación Internacional de Filmes de Arte, así como numerosas cinematecas especializadas (Correa Jr., 2012, pp. 44-48). Hubo una preocupación específica por dar espacio y proteger esos ámbitos al interior de los movimientos que mantenían relaciones con los grupos cineclubistas. Cine Arte del SODRE fue un protagonista importante de este proceso. En los congresos e intercambios

con la Federación que describe Correa Jr. están presentes estos intereses describiendo una contracara importante respecto de los circuitos de los grandes festivales generalistas.

En Uruguay hubo un intento claro de formar parte de ese circuito generalista con la creación del Festival Internacional Cinematográfico de Punta del Este en 1951, por parte de la Comisión Nacional de Turismo. Si bien el SODRE tuvo estrechas relaciones con los festivales de Punta del Este, se destacan algunos pronunciamientos que expresaban una distancia frente a ese evento. Por ejemplo, cuando se declaraban que el sesgo documental que definía su propuesta correspondía al “auténtico destino del cine” (*Revista del SODRE*, 1958, p. 61), o en referencias como las de Hugo Alfaro cuando aludía despectivamente a las características de los “festivales de bikini” (*Marcha*, 27/4/56, p.19)

El sesgo temático y su origen diplomático no fueron elementos excepcionales que caracterizaran al festival del SODRE. Tampoco se destacó por su surgimiento temprano y ni siquiera se puede plantear que fuese el primer evento de este tipo en la región, ya que contamos con el antecedente del Primer Festival Internacional de Películas de Arte, en Caracas en 1952.<sup>59</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 desmesura y también su debilidad, y se relaciona con su particular organización. Tal como se desprenden 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>60</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.<sup>61</sup> La propia organización del festival era

---

<sup>59</sup> Hasta ahora he encontrado un solo ejemplo latinoamericano de festival de cine con sesgo específico previo a la propuesta del SODRE. Es el Primer Festival Internacional de Películas de Arte, Caracas, 1952, donde fue premiada la película *Reverón*, de Margot Benacerraf. Información obtenida de la cartilla de prensa del filme, disponible en la Biblioteca de la ENERC.

<sup>60</sup> *Revista SODRE*, 2 (1955), 86-87, y *Revista SODRE*, 5 (1957), 81-88. En estas bases se establece un máximo de 10 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.

<sup>61</sup> Para dar cuenta de este tema creo necesario compartir el relato de Hugo Alfaro:

“Pero el Sodre, en la organización de este Festival, realiza a medias sus fines o los contradice abiertamente en la acción. Recibe una enorme cantidad de material como síntoma de la resonancia mundial del certamen, pero luego lo exhibe todo, sin discriminación alguna, dando una chance inmerecida a muchísimo bodrio que sólo debía ser exhibido entre familiares y amigos, en el país de origen. [...] En nuestra estada en el Sodre hubimos de padecer ochenta y siete puestas de sol y la tala de trescientos tres árboles, dos temas

consciente de lo que esta circunstancia generaba. En el primer número de la *Revista SODRE* como balance de la primera edición encontramos el siguiente comentario:

Como testimonio de la falta de oportunidades que se ofrecen para la exhibición de esa clase de películas, los países participantes respondieron a la convocación del SODRE con entusiasmo a veces excesivo, abrumando al público y al jurado con un alud de películas de las más dispares calidades. (1955, p.65)

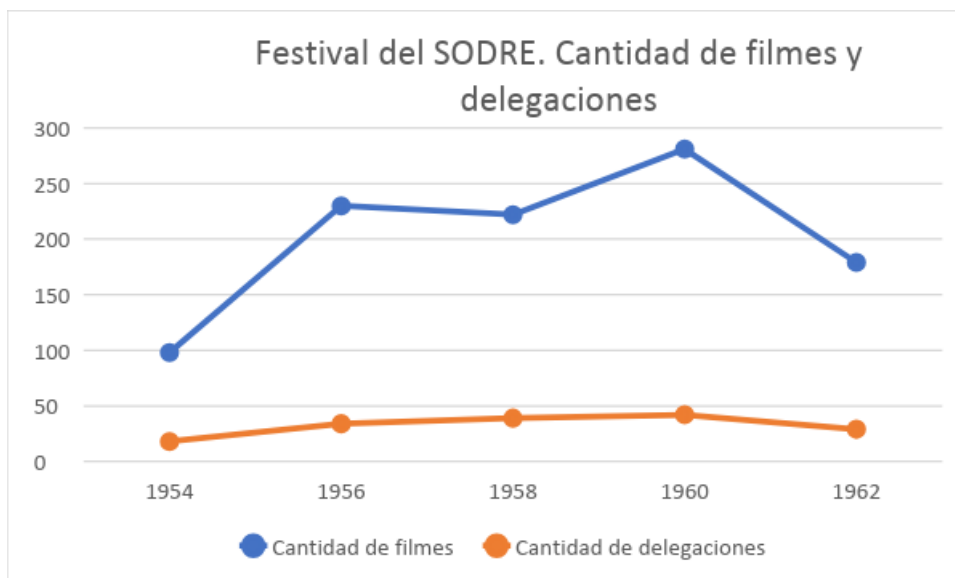
Los filmes llegaban con muy poca antelación sin respetar los plazos que se estipulaban en las bases, por lo cual el trabajo de los programadores resultaba muy complejo, ya que la mayoría de las cintas no contaban con subtítulos en castellano y era escasa la información sobre las mismas. A esta situación se le debe agregar la gran diversidad de materiales, tanto por sus temas, como por las duraciones y los formatos. Es oportuno señalar que la organización del Festival en las primeras ediciones estuvo compuesta por el director del departamento, Danilo Trelles, Jorge Ángel Arteaga en la programación, una secretaria y otras tres personas trabajando en la exhibición.<sup>62</sup>

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. En este trabajo 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 bajo la dirección de Trelles en el Departamento. Estos son los números de las primeras ediciones:

---

terriblemente fotogénicos. [...] El resultado se contabiliza en cantidades de irritación y bostezos. preselección es la voz de orden para otros festivales.” Hugo Alfaro, “La vuelta al mundo en cuarenta días,” en *Marcha* (27/6/1958, p. 19). En la edición del 60 se solicita a los países participantes que limiten ellos mismos la cantidad de filmes a exhibir. Véase comentario en *Marcha*, (1/7/1960, p.18)

<sup>62</sup> Información obtenida en los catálogos de los festivales. Los mismos pueden consultarse en el CDC de Cinemateca Uruguay.



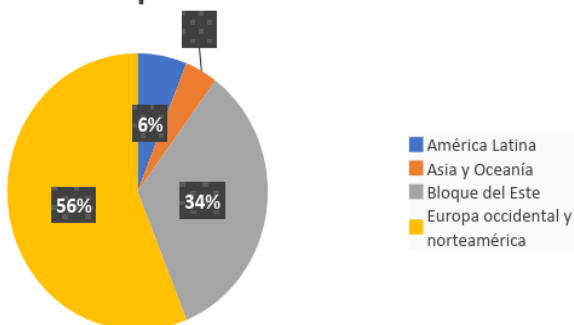
Debido a estas circunstancias me interesa pensar al Festival como un muestreo que nos permite observar las reglas y las rutinas, nos descubre los filmes que se pierden en las miradas retrospectivas que reiteran un recorte canónico. Más que el número de piezas proyectadas, la particularidad de la no existencia de selección previa nos permite encontrarnos con una diversidad que se pierde en los relatos.<sup>63</sup>

Dentro de este universo, y desde la primera edición, pronto se perciben otras particularidades. Como balance encontramos algunos elementos interesantes. Es notoria la presencia que tuvieron las películas de los países del bloque del Este que representan casi un tercio del total en las primeras tres ediciones; y derivado de esto la gran cantidad de materiales que tuvieron su origen en alguna agencia estatal. Estos aspectos no deben ser leídos como un respaldo oficial al bloque. De hecho, Uruguay no mantuvo una postura neutral durante la guerra fría y apoyó explícitamente a EEUU. Esta circunstancia parece mostrar cierto margen de independencia que tuvo esta pequeña dependencia para generar políticas públicas y da cuenta de las oportunidades de operar en los intersticios de esas estructuras de poder. En el festival del 58 se volvieron notorias las tensiones que esta política inclusiva generó a partir del intento de censura de un filme de Alemania Democrática. Es probable que este problema haya estado en el origen del alejamiento de Trelles años más tarde (Trelles, 1999, p. 162). Para entender parte de la relevancia que

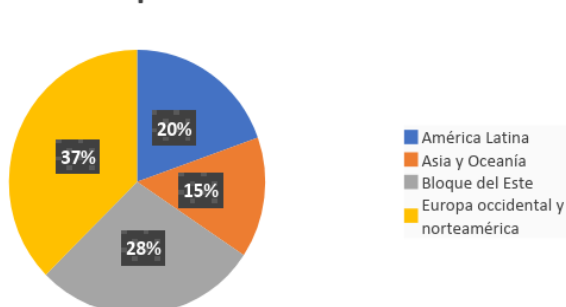
<sup>63</sup> Para contextualizar estos números se puede consultar el artículo de Minerva Campos (2018), que resume los números delegaciones participantes en la primera etapa de los festivales. En ese resumen vemos que los números del SODRE mantienen la dimensión ampliada de la que hablamos en ese contexto.

tuvo este festival como espacio de encuentro entre los países de los dos bloques, podemos recordar que no podían presentarse filmes soviéticos en alguno de esos espacios convalidados como el Festival de Berlín (de Valck, 2007, p. 74).

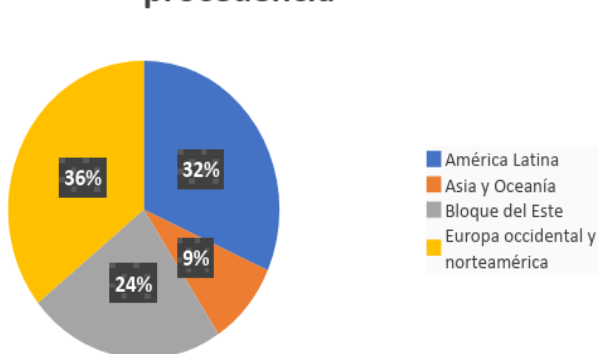
**Festival 1954. Porcentaje por procedencia**



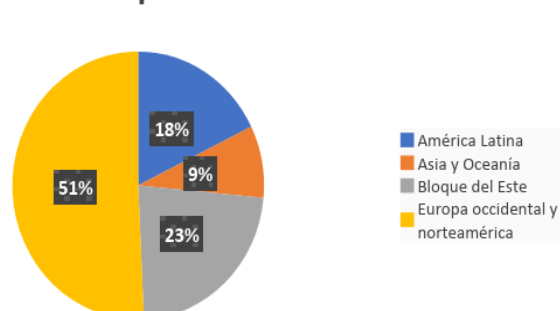
**Festival 1956. Porcentaje por procedencia**



**Festival 1958. Porcentaje por procedencia**



**Festival 1960. Porcentaje por procedencia**



Las películas que procedían de agencias públicas no solo eran las del bloque del este. También se encuentra esta filiación en los materiales de Canadá y la esperada presencia del National Film Board (NFB), pero también de la India, de Brasil o Argentina. La participación del Estado en este muestreo estuvo integrada por una producción muy diversa: filmes de divulgación científica, promoción turística, panoramas del acervo artístico del país, registros más “etnográficos” y costumbristas, filmes de animación. Se siente el eco del ideario Griersoniano citado en el discurso inaugural de la edición de 1956: el cine era un medio tan versátil como la imprenta y podía expresarse de “mil maneras”.



El cine, entiende John Grierson, es sobre todo un medio de publicación, como la imprenta; un instrumento a través del cual la cultura de un pueblo puede expresarse de mil maneras. También en el cine caben, además de la narración filmada, el poema, el ensayo, el texto pedagógico, el documento científico y también el periodismo y la publicidad. Estos son los campos de actividad cinematográficas que interesan al Festival del SODRE. (*Catálogo del II Festival*, 1956, s/p)

Pero más que en la diversidad, la presencia de Grierson se encontraba mucho más representada en cierta parte del corpus que consiguió la legitimación de las premiaciones y de las miradas críticas. Estuvo presente por ejemplo en todos los filmes con producción de la Shell Film Unit, que, siguiendo el modelo de la unidad de filmación de la británica GPO, presentó filmes en todas las primeras ediciones y consiguió varios premios con sus títulos dedicados a la “naturaleza”.

Resulta mucho más complejo tratar de encuadrar el corpus experimental. Tadeo Fuica y Caravelli (2015) le dedicaron a este tema un artículo concentrándose en las argumentaciones de las premiaciones y los discursos oficiales y trabajando con algunos filmes argentinos que se presentaron en la siguiente etapa del festival (a partir de 1965). A partir de la edición de 1960 los filmes experimentales nos suenan conocidos y se nota el impacto de la llegada de muchos filmes norteamericanos, país que casi no había estado representado en las ediciones anteriores. Sorprende la inclusión tan temprana de nombres como los de Shirley Clarke, Jane Belson o los primeros trabajos de Peter Kubelka, así como más tarde el de Stam Brakhage, referencias que claramente asociamos con el movimiento underground y el cine estructuralista que predominaron la escena de la década del 60. En esos tiempos tan tempranos no sorprende tanto el desdén de la crítica local que llegó a dedicarles el mote de “esnobobismos” a estas obras. Mario Benedetti, hablando de los pocos filmes destacables comenta: “Lo demás son bailarinas rumanas, y esas muestras de “esnobobismo” que han invadido el IV Festival y que algún desprevenido puede tomar aún por cine experimental o de vanguardia”. (*Marcha*, 22/7/60)

Sin embargo, durante las tres ediciones de la década del '50, el cine experimental no tuvo una identificación tan clara. Era una etiqueta compleja, tal como se observa en las notas personales de Walther Dassori<sup>64</sup> que participó como jurado en los concursos de cine

---

<sup>64</sup> Archivo Walther Dassori Barthes (AWDB). CDC Cinemateca Uruguay. Citaré los materiales de este archivo de acuerdo con la nomenclatura con la que se los menciona en ese Archivo. Estos materiales están digitalizados y pueden consultarse en el CDC.

nacional que antecedían al festival. Las descripciones de los filmes y las premiaciones también eran algo ambiguas en el uso que le dan al término “experimental”.<sup>65</sup> Como ejemplo podemos ver el caso de dos filmes que se proyectaron en la edición de 1958, el primero es el filme yugoslavo *Balada Fantástica* (Bostjan Hladnik, 1957) y el segundo *Miércoles en Harlem* (John Hubley y Faith Elliott, 1957). Los dos cortos están compuestos por animaciones a partir de obras de artistas plásticos reconocidos, y en las dos hay un leve hilo narrativo. La primera obtuvo una mención como Filme Experimental y la segunda una mención como Documental Artístico (*Catálogo III Festival*, 1958, s/p).

Algunos referentes como Maya Deren, que podían generar una identificación más precisa con el término experimental, tuvieron una presencia lateral o estaban ausentes de esta muestra. El caso de Norman McLaren es interesante porque si bien se le dedicó una suerte de retrospectiva fuera de concurso en la edición de 1954, sus obras solo consiguieron una mención por *Blinkity Blank* (1955) en 1956 y no parecían generar en este período mucho entusiasmo en el concurso. Las obras tempranas del futuro dramaturgo Peter Weiss fueron claros ejemplos reconocidos del cine experimental, pero tampoco atrajeron a un público que se sentía medio desconcertado por esos “experimentos”.<sup>66</sup> Este problema del reconocimiento del término experimental como categoría clara que englobara un corpus más o menos preciso excedía al marco local. El filme *Exprmntl* (2016) que realizó Brecht Debackere sobre el festival de Knokke-le-Zoute, comienza con los testimonios de los realizadores que participaron de las primeras ediciones (1949, 1958, 1963) discutiendo precisamente el alcance del término experimental, una etiqueta tan esquiva como la notamos en este caso y con la que la mayoría de los entrevistados parece sentirse a disgusto.

Documental artístico, film 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 son un porcentaje que se impusiera al resto y por sobre todo no fueron los filmes más valorados. Por sobre las cualidades de los filmes documentales

---

<sup>65</sup> AWDB, Documento C2M2. CDC Cinemateca Uruguay.

<sup>66</sup> Esto se deduce de algunos comentarios de la crítica, como podemos ver en este ejemplo: “Y para los amantes de lo falsamente exquisito y poético ¿qué mayor desafío que contemplar los ejercicios eróticos del realizador sueco Peter Weiss, un hombre para quien la cámara y el montaje son medios para ventilar (o fijar) complejos? (*Marcha*, 25/5/56, p. 18)

prevalecía el ideario del “tratamiento creativo de la realidad” griersoniano, y hubo cierto consenso en que las películas que merecían la pena ser rescatadas eran las que hacían gala de sus valores expresivos y originales.

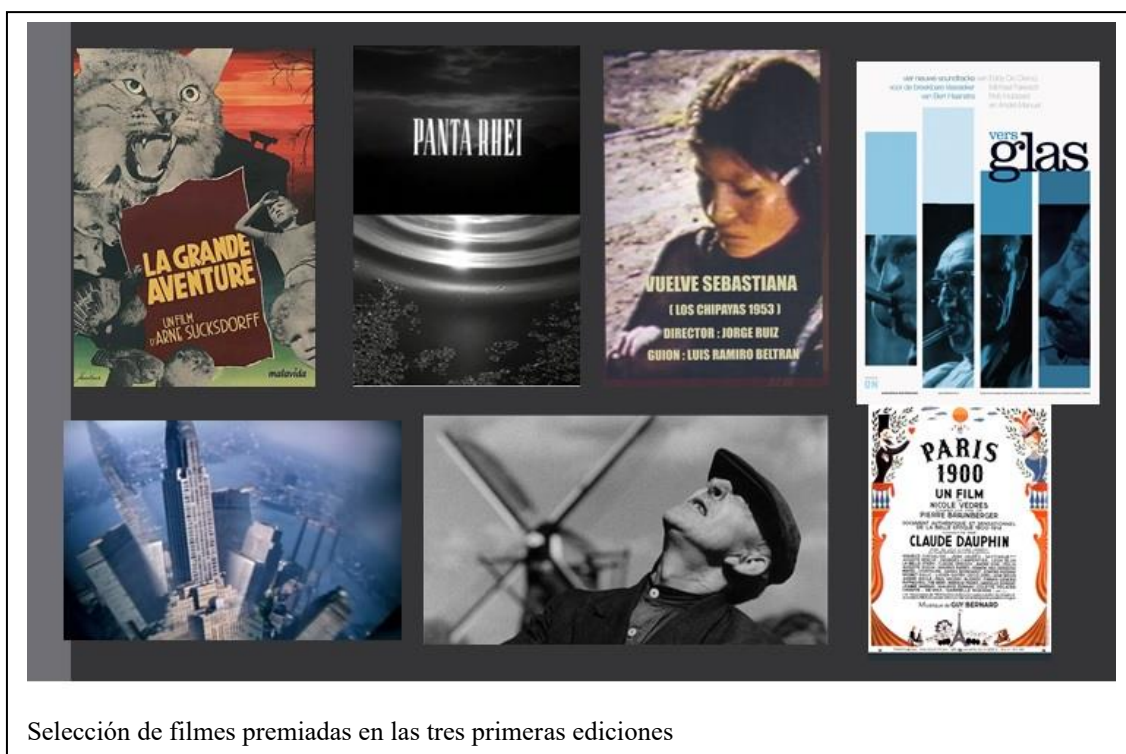
Sin embargo, el perfil que le imprimió el SODRE, tanto a este festival como a las programaciones regulares que comenzaron a ocupar sus temporadas, se centraba cada vez más en ese sesgo alternativo que reconocemos bajo el paraguas de Grierson y que puede definirse como el “Cine útil” que analizan Acland 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)

Como vemos, esta idea del “cine útil” resulta tan pertinente para este caso que estoy desarrollando porque no solo evita los problemas de las filiaciones genéricas de un cine que suele huir de las clasificaciones, y admite la 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*.

### C. El Festival durante la gestión de Trelles

Anteriormente planteé la necesidad de periodizar el festival y dar cuenta de los cambios que tuvo a lo largo de estas ediciones. Para perfilar ese itinerario hasta el año 1962 desarrollaré las líneas generales y mencionaré algunas presencias destacadas de esas ediciones. En el Anexo 1 se encuentran las tablas con las premiaciones de las primeras ediciones.



La primera edición en 1954 (del 2/5 al 20/6) tuvo una impronta un tanto heterogénea, y si bien presentó una escala más acotada que las siguientes, se pueden notar algunas características del conjunto. Nos encontramos con una presencia significativa y diversa de filmes de animación, con instituciones como la NFB o la Shell Film Unit, y con la importancia del cine checoslovaco dentro del conjunto, que obtuvo los cuatro grandes premios. También fueron notorias algunas participaciones que terminaron siendo las figuras de mayor reconocimiento en esta primera etapa: los documentalistas Arne Sucksdorff, Bert Haanstra y Herman van der Horst (estos dos últimos destacados realizadores holandeses), y el checo Jiří Trnka, quien realizaba filmes de animación con muñecos y que ganó dos grandes premios y dos menciones. Otras exhibiciones destacadas en esa edición fueron los cortos de Jean Mitry; la presentación de los primeros filmes americanos (*Early American Motion Pictures*) rescatados de los impresos en papel por la Biblioteca del Congreso de EEUU; la presentación de *Partie de campagne* de Jean Renoir (1936) a partir de la copia rescatada por Henri Langlois; filmes de Jaques Prévert y de

Paul Grimault; la presentación celebrada de *Paris mil neuf cent, chronique de 1900 a 1914* (Nicole Védres, 1947), otro filme de montaje importante que luego va a circular por el ambiente cineclubista y uno de los escasos títulos realizados por mujeres dentro del evento.

En la edición del 56 (del 2/5 al 17/6) ya nos encontramos con esa cualidad un tanto excesiva del encuentro del que dieron cuanta las reseñas críticas. Los 230 filmes proyectados le otorgan ese carácter de muestreo del que hablábamos. Se agregaron más categorías para abordar la variedad de las propuestas recibidas, recurso que no logró evitar cierta arbitrariedad a la hora de clasificar los filmes. Como ejemplo de esto podemos mencionar el caso del filme institucional *Down a Long Way* (1955) de la British Petroleum Company realizado por John Halas en animación y que obtuvo una mención como Filme Cultural. La gran presencia de este festival fue Bert Haanstra, visita especial a la cual se le dedicó una retrospectiva y se lo reconoció con dos grandes premios: Documental Artístico y Filme Cultural. Haanstra quedó sorprendido por la cultura cinematográfica local e instó a los realizadores nacionales a producir.<sup>67</sup> En esa edición también participó Joop Huisken “antiguo ayudante de Joris Ivens y uno de los más importantes documentalistas de Alemania” (SODRE, 1963, p208), que tuvo una presencia aún más discreta que el sobrio Haanstra, pero da cuenta de los vínculos establecidos por Trelles con las autoridades del cine de Europa del Este.

En relación con los filmes presentados fue notorio el aumento de la presencia latinoamericana que desarrollaré en el próximo capítulo. También seguimos encontrando algunas ficciones largometrajes, como es el caso de *Los hombres de la cruz azul* del polaco Andrzej Munk (1955) que recibió una mención como Documental Artístico. Destaco los siguientes filmes dentro de ese amplio listado: un corto de Carl Dreyer para el estado danés (*Alcanzaron el Ferry Boat*); *Lourdes et ses miracles: Témoignages* (Georges Rouquier, 1955); cortos experimentales de Peter Weiss a su llegada a Suecia, *Expreso Magoo*, que había ganado el BATFA con producción de la UPA; el director hindú V. Shantaram; la presencia sostenida del NFB con sus embajadores más reconocidos –Norman McLaren y Colin Low; los cortometrajes que había realizado Enrico Gras para el Ministerio de Educación de Argentina.

---

<sup>67</sup> En “Haanstra al natural”, *Marcha*, 9 de junio de 1956, p. 19. En la segunda parte de la tesis desarrollaré esta valoración sobre la cultura cinematográfica local. En el n° 5 de *la Revista del SODRE* le dedicaron un espacio considerable a su visita y publicaron un artículo suyo (1957, pp. 75-80).

El Festival del año 1958 (del 11/5 al 22/6) fue una edición exitosa y la más recordada. Las reseñas lo mostraron como un evento consolidado que comenzaba a tener una importante aceptación de la crítica y mayor presencia de público. También fue el festival



Grierson junto a Trelles y Hugo Roca durante el festival. (Fuente: Anáforas)

más comentado por la bibliografía debido a la importancia retrospectiva que se le otorgó al Primer Congreso Latinoamericano de Cineístas Independientes.<sup>68</sup> Este evento pasó a ser leído como un antecedente de los encuentros de realizadores de la década del 60 vinculados con el cine de intervención política. Fue igualmente significativa la visita de John Grierson

(Mestman y Ortega, 2012, 2014 y 2018). Pasaron más desapercibidas para las posteriores alusiones a esta edición otras visitas de mucho interés para analizar los vínculos políticos que buscó generar Trelles, pero que sí fueron reconocidas por su trascendencia tanto por la prensa uruguaya como la argentina. Los diarios *La Nación* y *La Prensa* (Arg.) hicieron una cobertura muy completa del Festival, en especial este último, que mantuvo a un corresponsal (Dalmiro Coronel) durante todo el evento y que publicaba notas diariamente.

La visita de Arne Sucksdorff tuvo una cobertura significativa en la prensa debido a que era una figura destacada en el medio local, que llegó a conocer su obra desde comienzos de la década. Según los cronistas tuvo un paso breve y frío y sorprendieron sus palabras porque asumió no reconocer muchas de las influencias que le atribuían y defendió la formación en la propia práctica y la libertad creativa desconfiando de las ayudas del Estado (*El País*, 18/5/1958, p.9, y 22/5/1958, p.10, *Marcha*, 30/5/1958, p.16, *La Prensa*, 23/5/1958, p. 13). Tanto sus palabras como su filme *La flauta y la fecha* (1958) proponían un cine que no se atenía a las fronteras entre ficción y documental. Centrada en la libertad

---

<sup>68</sup> He decidido desarrollar brevemente este tema en la tercera parte de la tesis porque ya ha sido bastante estudiado y citado. Remito principalmente al trabajo de Ortega (2016) y Tal (2003). Pueden consultarse las fuentes en Revista del SODRE, nº 6 (Diciembre, 1958, pp. 70-73). En el AWDB (C2F1) se encuentra el documento sobre el panorama del cine nacional presentado por los representantes uruguayos. Al respecto solo quiero llamar la atención sobre el hecho de que los representantes uruguayos –Danilo Trelles, Juan Roca, Roberto Gardiol, Daniel Arijón y Edison García Maggi— fueron representantes de entidades públicas como el SODRE, ICUR, División Fotocinematográfica, o privadas, como el caso de Roca, dueño de Orión, el principal estudio/laboratorio del país. Estuvieron ausentes las voces de los pujantes “cineístas” independientes que surgieron en el contexto de este mismo festival.

creativa también estuvo la conferencia que dio el argentino Simón Feldman sobre la producción de cine independiente (*Catálogo III Festival*, 1958, s/p).

Encuentro más interesante otra participación que dejó pocos comentarios en la prensa local y ninguna mención en las memorias institucionales. El diario *La Mañana* (17/5/1958, p. 6) reseñó en una extensa nota la conferencia de prensa que brindó Karl Gass, director del estudio VEB-DEFA, uno de los centros más importantes de realización cinematográfica de la República Democrática Alemana, productora de un número muy importante de filmes presentados en las tres primeras ediciones del festival, que vino al país acompañado por Richard Sperk, el director comercial de la compañía. La nota que se tituló “Tema polémico. Karl Gass analiza los propósitos y deberes del cine en Alemania Oriental”, planteaba en tono crítico la explícitas referencias marxistas enunciadas –“El cine es un arte para las masas” –así como la idea de admitir un cine “tendencioso” alejado de la autonomía de la expresión artística. Gass llegó al país para presentar dos filmes muy significativos: *La rosa de los vientos* (1957), obra colectiva dirigida por Joris Ivens en la que participan Yannick Bellon, Wu Kue-yin, Gillo Pontecorvo, Ale Viany y Sergei Gerassimov; y *Tu y tus camaradas* (Annelie y AndrewThorndike, 1957), film de montaje sobre la Segunda Guerra Mundial que generó polémicas por su parcialidad a la hora de tratar el tema, pero que fue uno de los filmes que más presencia tuvo en el circuito de cine clubes en los meses siguientes al festival (desarrollaré esto en la segunda parte de la tesis).

Ese año también tuvieron mucha participación los filmes del bloque soviético, pero por primera vez obtuvieron solo unas pocas menciones en la premiación y apareció un significativo párrafo de parte del jurado en el que destacaban a “la República Federal de Alemania, Francia, Gran Bretaña y los Países Bajos. Por el elevado nivel de sus aportes al Festival”, segregando a los filmes del Este (*Catálogo III Festival*, 1958, s/p).

La edición del 58 también nos brindó el registro del primer acto de censura en el marco del Festival. La Comisión Directiva del SODRE solicitó dejar de lado dos filmes que tuvieron un pase privado para que los jurados pudieran opinar. Se trató del filme *Tu y mis camaradas*, cuestionado por considerarse propaganda comunista, y el cortometraje del argentino Rodolfo Kuhn *Sinfonía de no bemol*, por lo que entiendo fue una evocación al sexo no tan implícita como se acostumbraba. Finalmente, el filme alemán fue exhibido y el jurado en actitud desafiante, decidió darle una mención especial abriendo una airada

protesta.<sup>69</sup> La película de Kuhn también contó con el apoyo del jurado, pero no tuvo respaldo de la Directiva y quedó eliminada (Alfaro, *Marcha*, 1958, p. 19). Ese mismo año recibió una mención especial en el Festival de cine Experimental de Bruselas, el sucesor del festival de Knokke-le-Zoute, en una edición que legitimó el cine underground y experimental que se iba a consolidar en los 60. Para entender el clima de época en la que se estaban viviendo esos sucesos, es pertinente señalar que la obra de Kuhn compartió esa premiación con cortos de Francis Thompson y Roman Polanski que van a recibir reconocimientos en la siguiente edición Festival.<sup>70</sup>

El catálogo del festival de 1960 (del 16/7 al 2/9) contiene el conjunto más interesante de filmes y parece que a pesar de la gran cantidad de títulos presentados en esta ocasión sí hubo una preselección de materiales. Otra de las novedades fue la importante delegación de EEUU que en las anteriores ediciones había tenido una presencia muy discreta y con ella los cambios en relación al corpus experimental que comentábamos. Rescato la importante presencia de filmes latinoamericanos y la inclusión de dos largometrajes ficcionales como *Pointe Courte* de Agnes Varda y *Trono de sangre* de Akira Kurosawa, que acentuaban la apertura hacia un recorte más amplio de filmes en un proceso parecido al que tuvo el Festival de Edimburgo. Dentro del conjunto de nombres fácilmente reconocibles sumo los siguientes títulos: Richard Lester antes de los Beatles con su film *Corriendo, saltando y todavía de pie* (1959), que le produjo Peter Seller; Stam Brackhage que creo que pasa desapercibido; *N.Y.N.Y* (1957) de Francis Thompson; varios cortos experimentales de Carmen D'Avino; las primeras películas y la presencia del director experimental Peter Kubelka; el mencionado corto de Polanski que venía de ganar el festival de Oberhausen; una selección de filmes tempranos franceses de Pathé.

Este festival que parecía estar dando cuenta del apogeo del proyecto del SODRE con la consolidación del perfil propuesto y cierta legitimidad ganada encontró en este momento

---

<sup>69</sup> “El Jurado, en uso de sus facultades que le confiere el reglamento del Festival, otorga una Mención Especial: A. *Tu y tus camaradas* (Du und mancher Kamerad) (...) No Obstante no pertenecer a ninguna categoría establecida por el valor de los documentos que exhuma y la factura técnica de su montaje y a su pesar de la exclusión de documentos complementarios que hubiera integrado más válidamente el cuadro histórico que el fin pretende” (*Catálogo del III Festival*, 1958, s/p)

<sup>70</sup> La información sobre las premiaciones y características de las ediciones del Festival de cine Experimental de Bruselas (conocido como EXPRMNTL) se encontraban en una página del sitio web de Cineteca belga que ya no se encuentra a disposición. Esa información ahora está compilada en la entrada de Wikipedia sobre el el evento: ([https://fr.wikipedia.org/wiki/Festival\\_international\\_du\\_cin%C3%A9ma\\_exp%C3%A9rimental\\_de\\_Knokke-le-Zoute#1958:\\_EXPRMNTL\\_%C3%A0\\_Bruxelles,\\_deuxi%C3%A8me\\_%C3%A9dition\\_du\\_festival](https://fr.wikipedia.org/wiki/Festival_international_du_cin%C3%A9ma_exp%C3%A9rimental_de_Knokke-le-Zoute#1958:_EXPRMNTL_%C3%A0_Bruxelles,_deuxi%C3%A8me_%C3%A9dition_du_festival))



también su punto de crisis. Esta circunstancia se expresa en el grave acto de censura del filme uruguayo *Como el Uruguay no hay* de Ugo Ulive. Es nuevamente la Comisión directiva del SODRE la que decidió la exclusión de esta película bajo el pretexto de violar las bases del concurso (Lacruz, 2015). En las notas personales de Walther Dassori (AWDB, C2, MMM1 y MMM3) que evaluaba los filmes nacionales presentados ese año se expresa que a su juicio (que parece compartido por el resto del jurado) esta era la mejor película uruguaya, y se reconocía en la exclusión los motivos políticos de la censura debido a los cuestionamientos a la clase dirigente que se expresaban en el filme. Este hecho cobró relevancia pública y hubo notas muy críticas en el semanario *Marcha* y una carta firmada por muchas personalidades solicitando la proyección del filme en el festival (*Marcha*, 29 de Julio de 1960)

Estas circunstancias muestran el comienzo del conflicto declarado entre la organización del Festival y la entidad central que se distanciaba de esas búsquedas marginales y comenzaba a generar un control para encuadrar unas políticas públicas hacia el audiovisual que no parecían acompañar las limitadas intenciones del Servicio.<sup>71</sup> Los discursos oficiales en los actos de apertura y clausura se cerraron con palabras auto celebratorias y las apelaciones a un cine que ayudara a conocer, comunicar, a lo sumo expresar, pero no a criticar.

En ese contexto conflictivo se puede entender las particularidades de la edición de 1962 (del 2/5 al 17/6), un evento en el que se presentaron muchas menos películas (179) y países (29). Si bien tuvo algunas notas de interés que mantuvieron la línea de apertura a los largometrajes de ficción, como la presentación y lugar destacado que recibió *Los inundados* (1962) de Fernando Birri, o el reconocido filme checo de Frantisek Vlácil *La Paloma blanca* (1960), fue notorio el declive. Para coronar la sensación de fin de ciclo se proyectaron retrospectivas de todos los grandes premios de las ediciones anteriores a manera de balance del período. De ese año también podemos mencionar la retrospectiva de Carl Dreyer; cortometrajes de realizadores tan diversos como John Schlesinger, Jean Cayrol o Jacques Demy; una película de Jean Rouch. Luego de esta edición Danilo Trelles dejó el cargo y a partir de ese momento se discontinuó la periodización del evento.

---

<sup>71</sup> En una carta a la Danilo Trelles a Henri Langlois del 10-5-59, a raíz de un conflicto por una denuncia de Rolando Fustiñana en el congreso de la FIAF del 58, le explica que la organización del Festival corre por cuenta de la directiva del SODRE y que el equipo de Cine Arte solo realiza una tarea técnica.

#### **D. Caracterizando a ese cine documental**

Como planteaba anteriormente, el carácter de muestreo de este festival y la diversidad de materiales exhibidos, son elementos que nos ayudan a problematizar un proceso que comenzó a pensarse en forma dicotómica en la bibliografía clásica sobre el tema. Siguiendo el sugerente texto de María Luisa Ortega (2004) sobre las continuidades y discontinuidades del documental social y el cine de intervención política, considero que es necesario revisar o matizar la idea de que el cine que comenzó a emerger a fines de la década del '50 pueda ser considerado como un claro quiebre respecto a un cine documental previo que se asume como mayoritariamente expositivo y cuyo recurso más representativo es la *voice over* caracterizada como la "voz de dios". En este planteo el nuevo cine emergente surgió como una fuerza democratizadora frente al carácter autoritario de la modalidad expositiva, y en ese quiebre se vinculó con la vocación más expresiva y poética ligada al cine que comenzaba a reconocerse como documental en la década del 20.

Un temprano texto de Julianne Burton (1990) sintetiza esta idea con las siguientes palabras:

Desde el inicio del movimiento del documental social a mediados de la década de los cincuenta, los cineastas latinoamericanos comenzaron a experimentar con una amplia gama de estrategias diseñadas para eliminar, suplantarse o subvertir el modo de enunciación del documental estándar: la "voz de Dios" anónima, omnisciente y ahistórica. Los realizadores de cine social estaban decididos a desafiar lo que percibían como las características autoritarias de este modo de enunciación particular, ya que lo equiparaba con un orden sociopolítico injusto, jerárquico y cerrado que estaban igualmente determinados a exponer y transformar. (...)

En su impulso para subvertir o eliminar al narrador autoritario, algunos cineastas sustituyeron los intertítulos; otros llegaron a extirpar completamente los razonamientos expresados con palabras - escuchadas y escritas- en películas cuya práctica de "vanguardia" resucitó las estrategias formales de la época del cine mudo. (pp, 49-50, traducción propia)

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 y mucho menos en

el sesgo autoritario que Burton le otorga a la misma. Como mencionamos anteriormente, fueron muchos los filmes que resultaron difíciles de ubicar en las diferentes categorías, y sus vocaciones expresivas parecen haber acompañado a las informativas. En este contexto encuentro un uso de recursos mucho más variado en el cual la “narración autoritaria” no juega un papel preponderante en un importante número de filmes premiados.

Un dato indicativo de la relativa importancia que el uso de la *voice over* tuvo en estos momentos, resulta el hecho de que muchos de los materiales presentados no contaron con subtítulos, y sin bien esto en algunos casos era reparado con una narración impresa en el catálogo o una descripción detallada, en muchos otros no se contaba con este recurso. Algunas reseñas del festival recogían quejas sobre este asunto, pero en esos mismos comentarios se aludía a que esto no era un problema para un número significativo de cintas en las que la palabra no era el medio principal para comunicar contenidos (*Marcha*, 23/5/58, p.18).

Considero todavía más importante a la hora de valorar este cine, analizar las películas que fueron reconocidas tanto en las premiaciones como por la prensa. Muchas de estas películas formaron parte de ese circuito de festivales del que hablábamos y todavía tienen alguna circulación por lo que sí podemos hacer un breve análisis formal de los recursos utilizados y de las modalidades en las que se expresaban.

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 le suma en algunas ediciones los documentales de viajes. En estos rubros destacaron principalmente los filmes de filiación institucional, como los mencionados filmes de la Shell Film Unit, y por lo que se deduce de los catálogos y las críticas, varios filmes soviéticos.

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. Con 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 de Arne Sucksdorff, o de la escuela holandesa, pero también de los filmes polacos de Andrzej Munk, los italianos de

Vittorio de Seta, el filme de Védres 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.

Volviendo al comentario de Burton sobre un modelo hegemónico que el cine social vendría a romper, 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 define 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. Y creo que en estas voces se escuchan los ecos de las vanguardias históricas, elementos tan presentes en este cine de los años 40 y 50 como en las fracturas formales que luego Burton le va a otorgar al cine político-social.

### **E. Cierre de una etapa**

Más allá de la partida de Trelles del Departamento y de las disputas que pudo haber entre la organización del Festival y la Comisión Directiva del SODRE, considero que 1962 marca un fin de ciclo en un contexto más amplio. Vemos cómo se cierra este período “diplomático” y empieza una transición hacia un proceso que se asume ya claramente dentro de las rupturas del cine social y sus espacios de circulación particulares en un recorrido que se puede leer en algunas de las investigaciones más interesantes sobre ese período (Lacruz, 2020; Alvira, 2018). Los festivales del SODRE de las ediciones de 1965, 1967 y 1971 casi no dieron cuenta de esos cambios. Esa falta de sintonía fue percibida

por los propios observadores del momento cuando reconocían que lo más interesante del cine mundial y de la pujante producción de cortometrajes estaba ausente del concurso aplastado por su estructura burocrática y la falta de iniciativa. Álvarez y Martínez Carril en el balance del cierre de la edición del 67 opinaban:

La constancia que cabe hacer es que el mejor cine documental y experimental (hay tres o cuatro excepciones, apenas) no llegó al Sodre. [mención de los cortometrajes consagrados esa temporada en otros concursos] En contra de lo que suele suponerse el cine de cortometraje es en la actualidad el más creativo, el más fermental e inquieto, el que ha de mover y quebrar los moldes de la industria. Es seguramente el más creativo y el más artístico, en oposición a la mediana pobreza del VII Festival del Sodre. (...) la próxima muestra debe enfrentar una reacción porque ahora la alternativa es la de crecer o morir. (*La Mañana*, 29/5/1967, Carpeta de recortes CDC)

Paulo Antonio Paranaguá (2003), ubica al festival del SODRE en el centro de las expectativas generadas por el cine documental en un período de transición entre los cines clásicos industriales y la radicalización del cine político. Esta identificación es válida para esta primera etapa analizada y es significativo que el notorio declive del festival en las siguientes tres ediciones se debe a la imposibilidad de hacerse eco de ese nuevo cine que encontró rápidamente espacio en ámbitos enfrentados con las esferas estatales. Pero, así como considero que hay que matizar el carácter excepcional con el que los mismos protagonistas construyeron los primeros relatos del evento, creo que también es pertinente correrse del foco que sólo lo resalta como antecedente para otra cosa, como un caldo de cultivo un tanto anodino donde se leen los orígenes de otros procesos que sí son dignos de ser contados. Esta apelación al SODRE todavía se encuentra en una numerosa bibliografía académica que reitera la función de pionero en un itinerario de rupturas. Al centralizar esta lectura solemos dejar de lado las continuidades y los lazos transversales que establece dentro de ese período particular de la historia del cine.

Como vimos, estos encuentros en Montevideo tuvieron una importancia muy notoria dentro del medio, principalmente a nivel local y regional. Para algunas ediciones los diarios argentinos mandaron corresponsales y el evento fue cubierto por las agencias internacionales. En el centro de toda esta movida tan significativa ubico a la función de encuentro e intercambio que tuvo para los realizadores de cine. Es posible que más allá del valor diplomático o de la función de ventana que facilitaba el acceso a otros públicos, este espacio se haya destacado como lugar de diálogo y reconocimiento para la gente de

cine, anticipando algunas funciones que serán luego centrales en los circuitos de festivales.

Este evento logra ser un ámbito oportuno para leer los complejos diálogos que se establecen entre las producciones de los distintos países. Los encuentros con materiales tan diversos no pueden entenderse bajo una esfera de referencias jerárquicas de cierta parte del corpus en relación con otra, que la reconoce como modelo a imitar. No hay vínculos norte-sur / centro-periferia claros que organicen relaciones de dependencia y réplicas de los modelos validados, sino apropiaciones complejas y horizontales de distintos recursos y usos expresivos, relaciones dispares que parecen adoptar la forma de un rizoma y que vinculan las distintas voces en la que se expresa este cine marginal, con las prácticas precisas con las que ese cine se produce. Pensar el festival en su sincronía, en las redes de las que participa, en los lazos con otros procesos contemporáneos, nos puede ayudar a iluminar este período y a pensar nuevos problemas.

Este evento también nos permite repensar cómo estudiamos los procesos generales a partir de relatos teleológicos que muchas veces determinan una mirada que encuadra la lectura de los acontecimientos a partir de marcos muy estrechos y que necesitan replantearse a partir de los estudios de caso y una relectura/reescritura de las historias nacionales.

## Capítulo 1.4: Con sabor local. El rol de Cine Arte en la conformación de redes de intercambio y como fomento a la producción

No puede esperarse que el mejor cine que hacen nuestros bisoños aficionados, ni aún los muchachos que peinan canas, pueda competir con el buen cine documental del mundo; tampoco se trata de eso, y el Sodre, cuando organiza este Concurso, sólo busca alentar por cuerda separada las posibilidades, todavía precarias, de un cine nacional uruguayo. Esto quiere decir algo más que fotografiar el pic-nic familiar o el viaje de turismo en vacaciones. Bien entendido que el snobismo y la pedantería formalista no son la otra alternativa posible, es deseable que el aficionado tenga algo que decir, con su cámara y que aprenda a decirlo antes de exponer su trabajo. La exigencia de todos a todos hará bien.

Hugo Alfaro, *Marcha*, 27/4/1956

### A. Introducción

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 sus actividades, pero, sin embargo, las líneas que se desarrollaron en este sentido tuvieron resultados notorios y mesurables. La estrategia del Departamento 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, como veremos, un innegable éxito cuantitativo. Más allá de los devenires inciertos de este proceso en los que ahondaré en la tercera parte de la tesis, 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 confluyeron las políticas dispersas que tuvieron como eje poner en contacto a realizadores de distintas procedencias intentando generar una agenda común.

Por cualquier de esos medios, el SODRE se diferenció en parte del proceso que habían iniciado los cineclubes locales a fines de los 40. El sesgo que se le imprimió a esta política fue el que dejó entrever Alfaro, asiduo jurado de los festivales, cuando comentaba el concurso del año 1956. No solo era necesario promover un cine que distanciara al *cine amateur* del *cine doméstico*; también era necesario que ese cine tuviera algo para decir. Se valoraba un cine que sirviera como comunicador más que como mero hecho expresivo, continuando el camino que siguió Cine Arte en la segunda etapa. Esta premisa también

estuvo presente en el cine latinoamericano que se valoró y promovió, en especial a partir de 1956.

## **B. El Festival en tono latinoamericano**

Como mencionaba en el capítulo 1.3, una de las características más significativas de este festival fue su carácter trascendente para muchos realizadores latinoamericanos que encontraron en el evento del SODRE un espacio de intercambio y legitimación.<sup>72</sup> Muchas de estas participaciones se enmarcan 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), tenían una larga tradición. En otros casos vamos viendo los cambios que generaban nuevas políticas públicas, como los filmes argentinos que llegaban bajo la producción del Instituto Nacional Cinematográfico, fundado en 1958. Otro de los orígenes de los filmes institucionales eran las grandes empresas, principalmente dedicadas a la extracción de hidrocarburos, que destinaban muchos fondos a la producción de cine.

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 presencias de los filmes pasaron a tener mayor notoriedad debido a la mayoría de estos realizadores estuvo presente en Montevideo lo 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 asistencia 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”. Los nombres de estos realizadores que participaron de este evento alejado del glamour de los “festivales de biquini” fueron Manuel Chambi, Patricio Kaulen, Jorge Ruíz y Nelson Pereira dos Santos.

---

<sup>72</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).



La obra del boliviano Jorge Ruiz también comparte este encuadramiento con el apoyo que recibió de diversas instituciones públicas, tales como el Servicio Cooperativo Interamericano de Salud Pública. Ruiz fue uno de los realizadores latinoamericanos más destacados por el Festival, y sus filmes, ya antes de la sanción elogiosa que le dedicó Grierson en su visita al festival de 1958, fueron muy valorados por los jurados y la crítica.<sup>73</sup> Resulta interesante notar cómo los filmes regionales que comenzaban a abordar el tratamiento de las condiciones de vida de los pueblos americanos quedaban subsumidos dentro de la categoría de “cine etnográfico”, mostrando al mismo tiempo una valoración y una distancia del tema, como la representación del *otro*. Los Festivales del SODRE fueron un espacio de encuentro para esos “pioneros nada ortodoxos del cine etnográfico latinoamericano” como caracteriza Javier Campo (2017), con una filmografía que desafía convenciones y encuadramientos teóricos. La obra de Ruiz se relaciona y en un cierto punto se radicaliza con la figura del peruano Manuel Chambi y sus filmes sobre los pueblos del Cuzco. Este ya es un caso plenamente inscripto en el terreno de la producción independiente y con orígenes en el circuito cineclubista.

La crítica destacó en su obra, como elemento ponderable, la crudeza y la desprolijidad del registro, con ciertos términos que nos remiten a las posteriores caracterizaciones del cine directo.<sup>74</sup> Vinculadas a estas obras también podemos mencionar a los filmes que realizó el chileno Patricio Kaulen para la Braden Copper Company y “su modalidad de documentales más orientados hacia la industria”.

La cuarta presencia latinoamericana que se destacó en el 58 fue la de Nelson Pereira dos Santos. Como en los casos anteriores, nos encontramos con un temprano respaldo a este realizador brasilero al que se le otorgó un lugar importante en la programación, respaldo aún más significativo porque las dos películas presentadas no participaban en el concurso. En la premiación se las reconoció con mención especial por “el aporte de una sensibilidad

**rosas de los vientos**  
Festival del SODRE  
**LOS CREADORES EN LA VITRINA**

En un momento no hay más que decir. En un momento en que la producción de cine y televisión en el mundo está sufriendo una revolución, en un momento en que la televisión está sufriendo una revolución, en un momento en que la televisión está sufriendo una revolución...

**RUZ**  
El cineasta boliviano Jorge Ruiz es uno de los realizadores latinoamericanos más destacados por el Festival del SODRE...

**CHAMBI**  
Manuel Chambi, un joven peruano, es uno de los pioneros del cine etnográfico latinoamericano...

**DOS SANTOS**  
Nelson Pereira dos Santos es uno de los realizadores latinoamericanos más destacados por el Festival del SODRE...

<sup>73</sup>Según Mikel Luis, el Gran Premio que recibió *¡Vuelve, Sebastiana!* en la edición de 1956 fue el primer reconocimiento internacional que tuvo el cine boliviano. En Alberto Elena y Marina Díaz López (1999, p. 119).

<sup>74</sup> Véanse comentarios sobre la retrospectiva que se le dedica a Manuel Chambi, en *Marcha*, 23 de mayo de 1958, 17.

auténticamente cinematográfica interesada en revelar un material de profunda raíz popular”.<sup>75</sup> En este caso, la participación en el certamen excedía el rol de estímulo y legitimación para encontrar en este ámbito las fuentes de financiamiento para sus siguientes filmes, al involucrarse el propio Danilo Trelles como productor.<sup>76</sup>

Concluyo este apartado latinoamericano con la mención de la participación de otros dos importantes referentes del documental latinoamericano. El primero es Fernando Birri, cuyo paso por el Festival ya ha sido tratado por numerosa bibliografía y fue el mismo realizador el encargado de explicitar lo significativo que fue para él su pasaje por Montevideo. Si bien quedan pocos registros en la prensa de su visita en 1958, su nombre aparece entre los participantes al I Congreso de Cineístas, y el propio Birri dejó sentada la importancia que tuvo la presentación de los materiales con los que estaba trabajando en la producción de *Tire dié* y su encuentro con Grierson.<sup>77</sup> En 1960 tuvo una participación mucho más destacada con dos filmes completamente distintos. En la sección inaugural se proyectó *La primera fundación de Buenos Aires*, un trabajo de “cinepintura” a partir de dibujos de Osky y producido por León Ferrari. Este filme tuvo buenas reseñas.<sup>78</sup> Luego se proyectó *Tire dié*, filme al que se le otorgó un extenso comentario en el catálogo, espacio destinado a justificar su inclusión y tratar de matizar la mala factura técnica con la necesidad de apoyar de forma militante este tipo de iniciativas. Tuvo una presencia muy discreta en la prensa, que le reconoció su buena voluntad y la importancia del tema.<sup>79</sup> Finalmente le dieron un Gran Premio Especial que, en sus fundamentos, termina de reconocer la importancia de promover estas iniciativas.<sup>80</sup>

---

<sup>75</sup>En los fallos de la premiación. *Catálogo del III Festival* (1958), s/p.

<sup>76</sup>Carta de Nelson Pereira Dos Santos a Danilo Trelles, del 23 de octubre de 1958. Recuperado de 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).

<sup>77</sup>Desarrollaré este tema en el siguiente apartado. Para más información véase Mestman y Ortega (2014, p. 229).

<sup>78</sup>Mario Benedetti comentaba: “La primera fundación de Buenos Aires pasea triunfalmente la cámara por un cuadro del humorista Oski [...] El realizador Fernando Birri ha puesto un ágil sentido recreador al servicio de la peculiar y elaborada imaginaria [...]”, *Marcha*, 22 de julio de 1960, p.18.

<sup>79</sup>Mario Benedetti, que estaba cubriendo ese festival, le dedica una sola frase: “Otro film de Fernando Birri, flojo de técnica y rico de intenciones,” *Marcha*, 22 de julio de 1960, p.18.

<sup>80</sup>“El Jurado entiende que este film, que por su naturaleza no encuadra en ninguna de las categorías establecidas por el reglamento, es acreedor a un Premio Especial por tratarse de un aporte insólito a la temática del cine sudamericano. Por su objetividad informativa es un ejemplar documento de una realidad social, que señala un promisorio camino para el Instituto Cinematográfico de la Universidad del Litoral.” Fallo del Jurado, *Catálogo del IV Festival* (1960), s/p.

Ese año hubo otra producción regional que llamó la atención y mereció mayores reconocimientos, y que el crítico José Carlos Álvarez consideró el mejor filme latinoamericano del Festival.<sup>81</sup> Se trata del mítico filme *Araya*, de Margot Benacerraf, que venía de ganar un premio en Cannes, pero que parece haberse impuesto en este ámbito por sus propios medios. Recibió una mención como Gran Film Cultural “porque preserva, en imágenes de gran belleza formal, una peculiar realidad social y económica”, y también cuenta con un largo espacio en el catálogo, en este caso, destinado a presentar a su realizadora y recordar que era su segundo paso por el Festival.<sup>82</sup>

Álvarez le dedica estas palabras

El film encierra un valioso documento social y también una hermosa sucesión de imágenes, con grandes aciertos de compaginación. Es una obra ascética, despojada, de todo adorno, austera hasta la exasperación. (...) Por falta de concisión, “Araya”, el mejor film latinoamericano pasado hasta ahora en el Festival, termina por resultar fatigante. Es una pena que ocurra eso, pues en “Araya”, se encierra una verdadera composición sinfónico- visual, con temas admirablemente captados. (*La mañana*, s/f. Carpeta de recortes del CDC de Cinemateca)

*Araya* fue un filme muy significativo, tanto por sí mismo como por la historia de su exhibición errática que no llegó a las salas venezolanas hasta 1977, habiendo tenido algún redescubrimiento europeo anterior y un nuevo redescubrimiento en la década del 90. La historia del desencuentro entre este filme y el público latinoamericano forma parte de todos los trabajos críticos y académicos sobre *Araya*, llegando a cuestionarse la incorporación de este título dentro del corpus continental (Burton, 2000, Ortega y Martín Morán, 2003, Paranaguá, 2003, Campos, 2018). No he encontrado en esa bibliografía ninguna mención sobre su paso por Montevideo, pero creo que es un dato interesante que sugiere varias hipótesis sobre estos circuitos integrados de difusión y reconocimiento.

Un recorrido por el Festival del SODRE sirve también para iluminar algunos procesos a los que nos acercamos a partir de fuentes dispersas. En todo caso, creo que los ejemplos de estos dos realizadores resaltan el lugar que ocupó este festival como vidriera de los cines locales, pero también muestran el escaso eco que tuvo para sancionar por sí solo un

---

<sup>81</sup> Mario Benedetti para *Marcha* también destacó este film y esgrimió la misma queja en cuanto a su duración (29-7-60, p. 18).

<sup>82</sup> Se menciona a *Reverón* (1952) filme dedicado al conocido pintor venezolano que se presentó en el II Festival.

canon alternativo por fuera de su red de pertenencia, y la pérdida de legitimación crítica retrospectiva, producto del derrotero incierto que siguió el Festival en su segunda etapa.

### **C. Un espacio de estímulo a la producción nacional**

Creo que el rol tan significativo que tuvo el Festival para el cine latinoamericano en parte terminó opacando su particular importancia para el cine nacional y su clara intervención en la emergencia de un cine nuevo que acompañó el perfil no comercial del medio audiovisual. En Uruguay se desarrolló un cine institucional a cargo de organismos públicos que todavía no ha sido estudiado debidamente. Sin embargo, este cine no tuvo participación en el Festival. Los únicos filmes de origen institucional que se proyectaron fueron los producidos por el ICUR, y solo participaron en la categoría de cine científico (Wschebor 2010, 2018).

En esta búsqueda de intervención, el Departamento de Cine Arte se sumó a un movimiento que lo precedió algunos años y que comenzó a funcionar a partir de los concursos de cine amateur que realizaron los dos principales representantes del cineclubismo local, Cine Club y Cine Universitario, desde 1949 (Amieva, 2017, Tercera parte de esta tesis). En esos años se conformó un grupo numeroso de realizadores que comenzaron a pensarse como colectivo y que utilizaron el contexto del cine amateur y la realización en pase reducido como un horizonte de posibilidades desde los que desarrollar una práctica independiente y creativa por fuera de los marcos del cine comercial. En este ámbito se realizaron los Concursos de Cine Nacional que se organizaban en las semanas previas al Festival y que contaban con numerosos premios en metálico, una de las pocas oportunidades que tenían estos realizadores de ver retribuido su trabajo y conseguir cierta continuidad. La propuesta del SODRE se distinguía en parte de los concursos realizados en el ámbito cineclubista, orientando la producción a los *“los temas referidos a las actividades industriales o sociales de los Entes Autónomos del Uruguay”* (SODRE, 1963, p. 205-206). La política del estado resultaba coherente en este sentido y en especial concordancia con la temática del festival. Se seguía privilegiando un cine que eduque y que sea útil, dándole continuidad al mandato griersoniano.

Para esto se establecieron distintas premiaciones puntuales a cargo de alguno de esos Entes que solicitaban filmes, como El Banco Hipotecario o a Universidad de la República, pero también se dispuso de premios de distintas entidades privadas y que junto al dinero

del SODRE para la premiación, terminaron generando un fomento interesante para ese grupo de aficionados.

Este colectivo emergente se sintió interpelado en la convocatoria, tal como podemos leer en una carta de lectores en *Marcha* que, bajo la firma “Varios cineístas”, se quejaba de las limitaciones impuestas en las bases del primer concurso del 54, al exigir que los materiales que se presentaran fueran inéditos (“Vallas al cine nacional”, *Marcha*, 30 de abril de 1954, p. 2). Pero por otro lado se reconocía que el Concurso era “un valioso estímulo para la producción nacional que se desenvuelve, sobre todo en los géneros indicados, bajo un cúmulo de dificultades” (*Revista del SODRE*, 1, 1954, p. 67, Trelles, 1999). De hecho, en todas las ediciones del Festival se llegaron a presentar 100 títulos uruguayos. Esta lista, con la ausencia de los filmes rechazados, es la que aparece en la Memoria publicadas en 1963 donde figuran las fichas técnicas de 91 filmes. Una rápida lectura contextualiza este número y le da una dimensión más expresiva. La mayoría son cortometrajes de 16mm, muchos de ellos con sonido magnético, otros varios filmes científicos producidos por el ICUR y un conjunto de realizadores menos diverso del esperado.

Los fallos del jurado y las notas de prensa también recuerdan en varias ocasiones esta función de estímulo, aunque critican la baja calidad de algunas producciones, lo que a la larga quizá limitó los alcances y proyecciones de estas políticas públicas. Estas son por ejemplo las palabras que emplea el jurado en el festival de 1967:

El jurado deja constancia que no ha empleado para juzgar al cine nacional el mismo rigor utilizado para las otras categorías. Aun así, entiende que el nivel general de las películas presentadas no lo capacita para discernir un primer premio. (...) Esta adjudicación (de un 2º y 3º premio), se hace a manera de estímulo, no disponiendo el Jurado de una vía más apta para el fomento del cine nacional. (*Catálogo del VII Festival*, 1967, s/p)

Esta situación ya estaba presente desde las ediciones anteriores en las que se discutió esta forma de estímulo que en las palabras ácidas de Homero Alsina Thevenet resultaba “dinero tirado”; agravado porque no sólo estos filmes son “pequeñas cosas sin mérito, pero sin pretensión. Puede ser doloroso ocuparse de ellos como puede serlo el decirle a un tenor que se olvide la ópera y que estudie medicina” (“Cine uruguayo en la vidriera”, *El País*, 1958. Carpeta de recortes del CDC), sino porque esta protección del estado recaía en algunas personas que tenían medios económicos de sobra.

Fueron precisamente las fuertes críticas que recibieron ciertas películas presentadas las que en parte marcaron el límite en esta política pública que no logró terminar de consolidar estas prácticas ni encaminar un clima propicio para su legitimidad. Esta situación, que se lee en los acontecimientos a posteriori, no invalida el hecho de que el concurso sí funcionó como un fuerte apoyo a la producción. Para justificar esto apelo directamente los números.

Año	1954	1956	1958	1960	1962
Cantidad de filmes presentados	4	26	24	21	17

Antes de intentar caracterizar este conjunto muy variado me parece importante hacer un breve comentario sobre el principal problema que tenemos al abordar este objeto. De las 100 películas presentadas, 12 pertenecen al acervo del ICUR, y estas afortunadamente se encuentran en custodia del AGU, con un trabajo muy serio de preservación y una política de acceso que promueve su transferencia a formatos digitales que las hagan visibles. El problema principal se presenta con ese otro gran corpus de cine “independiente” que tuvo un itinerario mucho más incierto: son muy pocos los filmes de los que tenemos información y sabemos que todavía se conservan.<sup>83</sup>

Asumidas las limitaciones de este intento de análisis y dejando de lado los filmes científicos del ICUR que ya han sido estudiados, me interesa destacar un conjunto de filmes y realizadores que, a diferencia de los aficionados vinculados al cine como práctica para consumo doméstico,<sup>84</sup> responden a las características de lo que Charles Tepperman

---

<sup>83</sup> Además de los 12 filmes del ICUR, he logrado identificar otros 23 títulos consultando el listado de filmes nacionales de la Cinemateca Uruguaya aparecido en el número 5 de la *Revista Nuevo Film*, por las consultas particulares en este archivo y en el Archivo de la Imagen del SODRE, por otras iniciativas de conservación como las del Laboratorio del FAC y por la consulta con familiares directos. De esos filmes, solo 19 han tenido alguna forma de transferencia a un formato magnético o digital y, muchas veces en versiones de calidad deplorable, es posible visionarlos. Luego contamos con otras fuentes secundarias para acceder a este corpus, como las notas manuscritas realizadas por Walter Dassori, jurado de varias ediciones del concurso, los comentarios de la crítica de cine o los testimonios de los propios realizadores a partir de las entrevistas que se realizaron por encargo de la Cinemateca en 1990 y 1991. Estas fuentes pueden ayudar en la investigación aportando algunos datos para valorar el conjunto, pero no reponen esa falta tan significativa para la historia del cine nacional. En la tercera parte de la tesis abordaré las características de estas obras.

<sup>84</sup> Me refiero a varios títulos que tuvieron una importante presencia en las primeras ediciones del concurso y que los jurados descartaban de antemano y casi sin miramientos. Esos filmes eran descriptos como panorámicas o filmes de aficionados, que solo recogían imágenes de viajes por el mundo registrados por sus pudientes realizadores. Los títulos delatan los contenidos: “Dos ciudades de Italia,” “Un viaje por Suiza,” “Por caminos de Brasil.”

(2015) denominó *amateur avanzado* y rápidamente asumieron el particular nombre de *cineístas*.

Me voy a concentrar entonces en los realizadores que más presencia tuvieron en el concurso y que producían filmes con la intención de participar en cada una de las categorías propuestas, tratando de encuadrarse en este contexto. Estos nombres aparecen también en las listas de participantes de los otros concursos, fueron miembros de los cineclubes y querían reconocerse como integrantes de un colectivo que comenzaba a sentirse parte de un cine nacional. Se trata de Alberto Miller, Juan José Gascue, Idelfonso Beceiro, Alberto Mántaras Rogé, Eugenio Hintz, Miguel Castro, Carlos Bayarres, Roberto Gardiol y Alfredo Castro Navarro. En otro grupo que presentó muchos filmes, pero no tuvo tanta participación en los otros ámbitos anexos, ubico a Hugo Ponce de León, José Enrique Crodara y, en parte, a la dupla de Luis Barindelli y Saúl Giordano. En las primeras ediciones ya aparecieron algunos nombres que claramente asociamos con el siguiente período, como Ugo Ulive o Mario Handler. Otros nombres tienen una filiación más compleja, como Francisco Tastás Moreno, Alberto Fabregat o Ferruccio Musitelli, más ligados a los intentos de profesionalización de las prácticas al generar filmes comerciales, desarrollar oficios técnicos y vinculados con las empresas locales productoras de noticieros. Desarrollaré estos perfiles en la tercera parte de la tesis.

Las voces más formales estaban ubicadas dentro de las categorías de cine científico y en algunos de los filmes de corte más turístico, pero al pensar en el conjunto resulta mucho más interesante ver cómo esta producción nacional terminó utilizando muchos de los recursos y búsquedas formales que vemos en la muestra internacional, lo que señala un diálogo con las producciones que se proyectaban en la sala Auditorio. Me voy a ceñir en este análisis a los filmes que he podido ver, por lo cual comparto una mirada acotada que de ninguna forma quiere concluir un balance sobre el tema.

Tabla con las premiaciones de las cuatro primeras ediciones del Concurso de Cine Nacional

Realizador	Titulo	Premio
<b>1954</b>		
Crodara, José Enrique	Historias y leyendas de tres estancias	Gran premio documental artístico.
Hintz, Eugenio	La araña homicida	Gran premio cine científico.
Beceiro, Hilario	Servicio de Hemoterapia	Mención Cine científico.
Dassori, Walter	Río Uruguay	Mención de Panamerican Airways documental de viajes.
<b>1956</b>		
Sierra, F, Martínez, Henrio y Bouza, J	Panorama	Gran Premio Documental Artístico
Ponce de León, Hugo	Agua	Gran Premio Documental Artístico
Mántaras Rogé, A y Hintz, E	El viejecito	Gran Premio Films para niños. Premio CUFE
Miller, Alberto	La Diligencia	Mención. Premio Philips Radio
Rivero, Ramón	Tacuara	Mención. Premio Shell
Hintz, Eugenio y Carlos Bayarres	A orillas de océano	Mención. Premio Banco de Seguros
Gardiol, Roberto	Termites arborícolas sudamericanas	Mención. Premio Banco República
Beceiro, Idelfonso	En las orillas del Hum	Mención. Premio SAS
Barindelli, Luis, y Giordano, Saul	Cómo estudiamos una disfagia	Mención. Premio KLM
Gianola, Gorgias	Contratiempo y marea	Mención. Premio ANCAP
<b>1958</b>		
Ponce de León, Hugo y H	Isla de lobos	Gran Premio Film Pedagógico
Gascue, Juan José	Ensayo	Gran Premio Documental Artístico
Gardiol, Roberto	Makiritare	Gran Premio Documental de Viajes
Miller, Alberto	Cantegriles	Premio Univeridad de la República
Cristoff, Boris	Ra-ta-plan	Mención Standard Oil
Castro, Miguel	Montevideo vía aérea	Mención SAS
Ponce de León, Hugo	Mala cosecha	Mención Kodak
Castro, Miguel	Energía eléctrica	Mención Shell Uruguay
Capazzoli, Omero	Parto sin dolor	Mención KLM
<b>1960</b>		
Mántaras Rogé, A y Hintz, E	Pregones montevidianos	Premio Consejo Departamental de Montevideo
Musitelli, Ferrucio	También es primavera	Mención. Con la Asociación Nacional del niño lisiado
Miller, Alberto	Medio Mundo	Mención
Zás Thode, Héctor	El mejor ahorro	Premio Banco Hipotecario. Mención
de Arteaga, Eduardo Julio, y Carlos Bayarres	New York 1920	Mención
Rodríguez Castro, Juan Carlos	Una familia feliz	Premio Banco Hipotecario. Mención
Gascue, Juan José	Puerto	Premio ANP. Mención
Añón, Plácido y Lucrecia Zolessi	Comportamiento sexual y reproducción de Bothriusrus bonariensis	Gran Premio Cine Científico
Rodríguez Castro, Juan Carlos	El caballo que hablaba	Gran Premio Filme para niños. Animación
Fabregat, A, F. Tastas y J. Zavala	Sonrían por favor	Mención



Tal como denunciaban los “varios cineístas”, la participación de producciones nacionales en el primer concurso de 1954 resultó muy restrictiva por unas bases que demandaban que las películas fueran inéditas y hubo escaso margen para la presentación.

En la edición de 1956, en cambio, se presentaron 24 títulos. En las notas de Walther Dassori luego de la primera revisión aparecen descartados diez filmes, muestra de los “exigentes” parámetros del jurado (AWDB. Documento C2M2. CDC Cinemateca Uruguay). Me interesa comentar dos filmes. El primero es *El viejecito* (Alberto Mántaras Rogé y Eugenio Hintz, 1956), que participó en la categoría de Film para Niños y, como plantea Dassori, “como film para niños no debe descartarse”. Dentro del Festival general encontramos varios de estos filmes narrativos de ficción que se insertan en la muestra porque también ocupan un lugar marginal en relación con el circuito comercial, por ser consideradas obras menores. *El viejecito* es una obra discreta que logra mantener una continuidad narrativa y un uso correcto de los recursos formales. Se cuenta la historia de un niño que pasa gran parte de su tiempo solo y tiene unos encuentros con un señor mayor, los cuales entran en el orden de lo fantástico y tratan de generar una fábula moral.

El otro caso tiene mayor interés, ya que nos encontramos con un filme propiamente experimental. *La diligencia* (Alberto Miller, 1956) se propone animar —es decir, mover— al grupo escultórico *La carreta* de José Belloni al compás de la música de aire folklórico compuesta por Juan Carlos Briozzo. Se busca en este caso experimentar con el recurso del montaje. Es casi un juego o divertimento, como lo expresa su director en la entrevista que le realizaron en 1991.<sup>85</sup> Para generar la sensación de movimiento emplea distintos recursos: al principio usa paneos sobre la carreta para producir distintos valores de plano y varios planos detalles como un breve hilo descriptivo; luego el ritmo se acelera acompañando la música y allí utiliza planos cada vez más breves en distintos ángulos para simular que las patas del caballo o la rueda de la carreta se mueven, con un efecto que está muy logrado. De toda esta empresa sobresale el arduo y entusiasta trabajo artesanal que llevó a empalmar pequeños planos de hasta cuatro fotogramas y la vocación de estos realizadores por aprender y conocer experimentando.

---

<sup>85</sup> Entrevista a Alberto Miller, como parte de un conjunto de entrevistas a realizadores nacionales entre 1990 y 1991, en el marco de un acuerdo entre la Cinemateca Uruguay y la Agencia de Cooperación Iberoamericana. Disponibles en el CDC. Abordaré la descripción de estas fuentes en la tercera parte de la tesis.

La edición del concurso de 1958 también fue muy numerosa y contiene algunos de los títulos más valiosos del período. En este caso me interesa comentar dos. El primero es *Ensayo* (Juan José Gascue, 1958), que ganó el Gran Premio al Film Documental Artístico. Se trata de un trabajo casi institucional, ya que quiere dar cuenta de las actividades que se realizaban en el Teatro Solís. Para eso plantea un hilo narrativo en el que seguimos a sus artistas desde la llegada al teatro hasta la hora de la presentación, y los créditos se cierran sobre el telón antes de comenzar la función. Se prima al ensayo en sí mismo, pero el propósito informativo sobre las actividades necesarias para llevar una representación ante el público se desvía constantemente con algunos juegos formales que quieren generar un material tan expresivo como didáctico. No solo no se busca un relato objetivo, sino que los juegos con la música y la ausencia de *voz over* muestran de forma clara sus referentes en otros documentales artísticos proyectados en el Festival.

El otro filme es, en mi opinión, una de las producciones uruguayas más significativas de todo este período y requiere un espacio mucho más amplio que estas breves palabras. Se trata de *Cantegriles* (Alberto Miller, 1958) una película que mucha bibliografía ubica como antecedente claro del documental político social de los sesenta y sobre la cual se explaya Cecilia Lacruz (2018). Trabajaré sobre este film en el siguiente apartado.

Si bien en la edición de 1960 también se presentaron numerosos filmes, ya comenzaba a notarse el agotamiento del que hablaba José Carlos Álvarez en su balance del cine nacional, quien describió al movimiento antes pujante en un callejón sin salida.<sup>86</sup> Aun así, dentro del conjunto aparecen títulos muy interesantes. Allí encontramos a *Puerto* (Gascue, 1960), que planteaba una búsqueda similar a las de sus otras propuestas documentales y utiliza algunos personajes a los que sigue durante una jornada en el puerto para dar cuenta de un espacio institucional, generando los acostumbrados juegos entre ficción y no ficción. Así como en *Carnaval en Montevideo* (Gascue, 1957), presentado en el concurso del SODRE de 1962, crea un personaje al que seguimos durante parte del itinerario, recurso que ayuda a darle cohesión al relato generando momentos de cierto humor y breves líneas narrativas.

Cerrando este ciclo, en el Festival de 1962, y muy en sintonía con el carácter general de ese evento y su vocación por dar cuenta de todo el período que se cerraba, se proyectaron

---

<sup>86</sup>“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” (Álvarez, 1968, pp. 22-23),

filmes que ya habían participado en otros concursos y fueron exhibidos en otros ámbitos, como el concurso de la Comisión Nacional de Turismo, y que sirven de muestra del movimiento en general. En este caso me interesa comentar la proyección de dos filmes que claramente se inscriben en la escena experimental y que dialogan con otros reconocidos exponentes del movimiento: *Color* (Lidia García, 1955), y *Elíptica* (Horacio Ferreira y Carlos Bayarres, 1962). Estas dos películas formaron parte del trabajo de rescate patrimonial del Laboratorio de Cine de la Fundación de Arte Contemporáneo, bajo la dirección de Ángela López, y son dos ejemplos muy interesantes de los cruces con los filmes proyectados en la Sala Auditorio. El crítico Homero Alsina Thevenet describió el film *Color* con estas palabras:

Una breve muestra de cómo caen gotas de pintura en un líquido espeso y cómo se producen combinaciones de colores y curiosas formas geográficas. El film sirve para probar la pintura, la iluminación, la cámara, la sensibilidad del material virgen. (Alsina Thevenet, “Concurso entre la escasez,” *El País*, 18 de abril de 1962)

Luego de esta descripción dice que “no tiene otra utilidad que la de ensayo de laboratorio”, comentario que sirve de ejemplo sobre la relación de parte de la crítica local con este cine nacional. El filme genera relaciones muy interesantes entre las formas y una banda de sonido que remite al jazz y que fue compuesta por músicos del Hot Club de Montevideo.<sup>87</sup> *Elíptica* es un prolijo y logrado exponente del cine sin cámara siguiendo algunas de las líneas que desarrollaba en los 50 Norman McLaren.

#### **D. Villas y cantegriles: la representación de los otros y una mirada sobre el cine social**

En este apartado me interesa abordar en profundidad dos materiales presentados en la tercera edición del Festival en 1958 que están muy relacionados entre sí. Este estudio de caso sirve para pensar cómo se articulan distintas prácticas marginales que parten del sector público, con los cambios en los modelos de realización cinematográfica en este período de transición. El primer material es la muestra de fotodocumentales que llevó Fernando Birri a Montevideo (Birri, 2008, pp. 41-42), producción de los alumnos del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, del que luego va a derivar en el filme *Tire dié* (Birri, 1960) que se presentó en este mismo Festival en 1960.

---

<sup>87</sup> En 2011 fue preservado por el NYU Orphan Film Project.

Esta muestra de fotodocumentales consistía en varios conjuntos de fotografías acompañadas por textos que muchas veces se presentaban en primera persona, surgidos de una “encuesta” realizadas por los alumnos de la carrera. La exposición estaba dividida en diversos temas. El conjunto de fotografías sobre los habitantes de una “villa miseria” y los niños que pedían dinero en el tren fue el que género más interés (*El País*, 30/5/1958, p.9, *La Prensa*, 31/5/1958, p. 10).

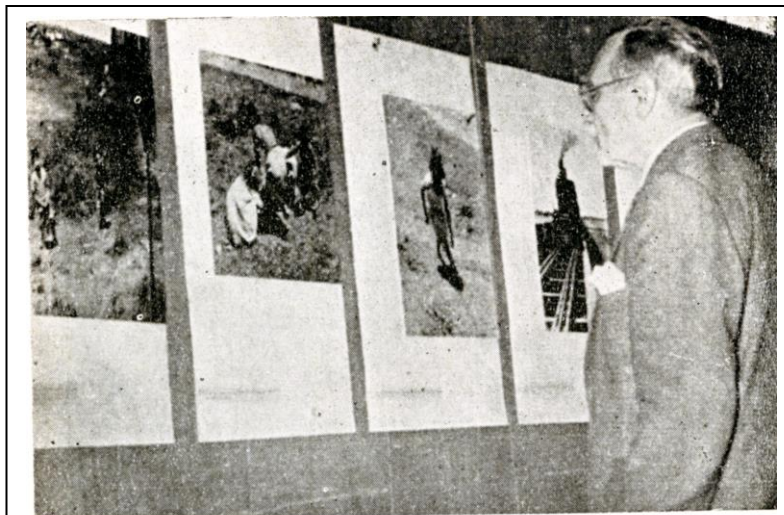
La otra producción es el cortometraje *Cantegriles* dirigido por Alberto Miller (1958). Esta película que registra los rancheríos que se encontraban en Aparicio Saravia y Enrique Castro en las afueras de Montevideo tuvo mucha repercusión en su momento y recibió el premio de la Universidad de la República en el concurso de Cine Nacional de ese año (ese fue el premio más importante a los filmes nacionales), y fue reseñada con buenas críticas en forma unánime. La obra de Miller dura poco más de 6 minutos y muestra en blanco y negro un registro de la vida cotidiana de los habitantes del cantegril (los rancheríos suburbanos), acompañado de una música compuesta por Enrique Almada que intenta no subrayar el sentido dramático de las imágenes (ver Lacruz, 2018).

Estas dos producciones son significativas porque generan vínculos reconocidos y se toman como antecedentes del cine de intervención política en los 60, por la mayor parte de los textos académicos que tocan el tema (ver la bibliografía citada anteriormente) y por los propios realizadores vinculados a ese cine. En relación con *Cantegriles*, la influencia más reconocida es la que admitió Mario Handler que participó en la realización de este filme y habló en varias ocasiones sobre la importancia del filme (Concadi, 2012, p. 31).

Tanto Birri como Miller, qué fueron contemporáneos —Birri nació en 1925 y Miller en 1927—mantuvieron carreras que si bien son muy dispares los ubicaron al margen de cualquier cine institucional. La concordancia de temas en el año 1958 nos obliga a pensar en el contexto en el que se produjeron estas obras. Uno de los puntos compartidos que también requiere una reflexión es la relación que establecieron estas dos producciones con el ámbito universitario. La propuesta de Birri, que surgió de su trabajo en la Universidad del Litoral, encontró en el espacio en la Facultad de Arquitectura de la UDELAR un lugar para acoger su muestra en Montevideo. Miller presentó un filme sobre los rancheríos porque hubo una convocatoria específica de la Universidad para que se presenten trabajos con esa temática. En una nota de María del Carmen Paz para *El Diario* en la que repasa las actividades del Departamento de Cine Arte se informaba que:

Además, el Sodre ha propuesto a los diversos Entes Autónomos del país, que otorguen premios sobre films relacionados con la labor de esos mismos Entes. La Universidad ha respondido brindando un premio de \$ 5000 en efectivo para un film que se refiera al tema de los rancheríos de la zona suburbana o rural. (29/12/1957, s/p)

*Cantegriles* recibió el premio que fue a buscar. Esta circunstancia que no es casual comienza a llamar la atención sobre las relaciones que se establecieron entre los espacios extra cinematográficos y su intervención en dentro del cine. Si bien la visita de Birri se realizó en el marco del III Festival del SODRE, la exposición de los Fotodocumentales se exhibió en el Hall de la Facultad de



Grierson vista la muestra de Birri (Fuente: Biblioteca ENERC)

Arquitectura. Esta muestra no tuvo mucha cobertura en la prensa local y solamente el crítico Homero Alsina Thevenet le dedicó un espacio considerable en el diario *El País* con una nota titulada “ABC del cine” (30/5/1958, p. 9). Este respaldo fue considerado suficiente para ser recogido por la prensa en Argentina que se hizo eco de esas palabras. El diario *La Nación* citó textualmente fragmentos de la reseña de Alsina (3/6/1958, p. 13)<sup>88</sup> y el diario *La Prensa* comentó que la muestra género un importante interés (31/5/1958, p.10). La nota de Alsina nos adelantaba una posible visita de Grierson, que luego el propio Birri confirmó con la publicación de la nota que el consagrado productor le dirigió (2008, p. 42). En los meses siguientes al festival los fotodocumentales también se expusieron en la sede de Cine Club del Uruguay como una práctica corriente de los cineclubes uruguayos que solían difundir una selección de lo más significativo que ocurría en el festival (Boletín de Cine Club. Agosto de 1958). Sin embargo, lo que muestran esas fuentes contemporáneas, es que el interés que suscitaban los fotodocumentales tuvieron un destinatario particular vinculado a esos espacios extra cinematográficos a los que los que aludía. Hay otras palabras que también quedaron documentadas y me resultan interesantes para pensar la presencia de Birri en Montevideo. En la nota del diario *La Prensa*, citaron los comentarios de las autoridades de

<sup>88</sup> Las palabras de Alsina Thevenet también son citadas por Birri (2008, p. 42).

Arquitectura, dando por sentado que ese trabajo iba a generar interés en los estudiantes de su carrera a los cuales los problemas de las barriadas precarias de los suburbios no les era ajena:

... destacaron la importancia de la exposición, especialmente en lo que se refiere al estudiantado pues representa uno de los temas que diariamente deben enfocar en las cátedras, es decir, el problema urbanístico de las ciudades. La exposición abierta al público funciona todo el día, siendo visitada diariamente, además, por especialistas en los problemas sobre viviendas. (31/5/1958, p. 10)

A partir del cambio en el plan de estudios en la Facultad de Arquitectura en 1952 los “aspectos sociales en la concepción actual de la arquitectura” pasaron a estar presentes en la malla curricular que contaba con un seminario de investigación en el área de sociología dedicado a estudiar el problema de las clases sociales y la vivienda (FADU, 2015, pp. 120-127).

En el primer número de la *Revista de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República* encontramos algunos artículos dedicados a esta temática dando cuenta del urgente interés que estos temas provocaban en el ámbito universitario, como “Aspectos sociales de la concepción actual de la arquitectura” de José Jorge Martínez, o “Vivienda y clases sociales” de Carlos Rama (N.º 1, diciembre, 1958). El año 58 resultó muy significativo para el Uruguay, año de crisis y de cambios políticos que dejaron atrás por completo la ilusión de la Suiza de América. Desde mediados de la década, la crisis del modelo económico impactó fuertemente en los sectores populares, provocando la exclusión de una importante parte de la población (Ruiz, 2007).

Es en este marco que la Universidad, como Ente autónomo, asumiendo el grado de independencia con la que todavía contaba, convocó a un concurso específico acorde con estos nuevos intereses. Tampoco es casual que haya acogido en su interior la muestra de Birri. Esa alianza particular entre Cine Arte y la UDELAR en esos momentos –dos lugares dispares que poco tiempo más tarde iban a perder las posibilidades de generar políticas con cierto grado de independencia—terminó generando un espacio propicio para el desarrollo de una mirada crítica que tuvo importantes repercusiones en el futuro próximo del cine. Esta mirada sobre el ámbito universitario, centrada en la autonomía que admitía dentro de un marco estatal, era compartida por el propio Birri quien considera que “la universidad es ‘el’ espacio propicio para el desarrollo de iniciativas artísticas y culturales alternativas con sentido político, puesto que se trataría de una especie de ‘terreno

autónomo' con respecto a las demás superestructuras sociales y políticas" (citado por Aimaretti, Bordigoni y Campo, p. 366).

Ese año se presentaron al Concurso de Cine Nacional del SODRE solo dos películas que registraban rancheríos empobrecidos en los entornos urbanos y suburbanos. El otro filme fue *Primera Misión a Polanco* dirigida por Luis Barindelli y Saul Giordano (1958). Está obra que probablemente haya tenido propósitos oportunistas viendo el itinerario anterior de los realizadores, recibió una valoración muy negativa de parte de los jurados y de la crítica. Si bien se rescataba la importancia de un tema doloroso, se reconocía que no contaba con los elementos formales necesarios para reconocerla dentro de los márgenes del cine (AWDB, C2MM1, *La Mañana*, 26/5/1958, p. 6).

Esos cuestionamientos se relacionaban en parte con las limitaciones que planteó el propio Alsina con relación a la muestra de Birri:

Las limitaciones de estos Fotodocumentales son bastante claras para quien se detenga a examinar la exposición, y desde luego deben serlo también para sus promotores. Las fotografías aisladas pueden arriesgar, aun en los mejores ejemplos, el peligro de que se tome por cine lo que solo es composición pasiva de la imagen; (...) la encuesta o texto que acompaña a las fotos puede ser elocuente para su descripción aislada, pero difícilmente lo sería para un libreto cinematográfico. (Alsina Thevenet, *El País*, 30/5/1958, p. 9)

Hay una preocupación manifiesta por encontrar una narrativa cinematográfica que evite caer en una exposición literal. Algunos de estos planteos reaparecieron en los comentarios de la película *Tire dié* cuando se presentó en el Festival de 1960, a la que acusaban de desprolija y poco estructurada (*Marcha* 2/7/60, p. 18).

Es interesante prestar atención a las palabras con las que se ponderó a la película *Cantegriles* para entender cuáles eran los elementos que se valoraban desde el campo del cine. Tanto en las críticas como las notas del jurado aparecen las palabras objetividad, rigor, vigor o concisión. La reseña de *La Mañana* comenta que

“... es mucho más eficaz, gracias a su vigorosa realización que recoge, con un sentido de protesta y



documentación (...) Cada imagen del film denuncia un horror, y lo hace con una violencia lacónica que omite comentarios. [el montaje] sirve como arma primordial en una película que cierra un alegato, conciso y necesario, para denunciar un mal que no debiera existir en nuestro país. Puede que esto resulte exagerado, pero la aproximación al Buñuel de ‘Tierra sin pan’ se impone ante esta obra. (*La Mañana*, 26/5/1958, p. 6)

Dentro de estas características, el reconocimiento de la objetividad fue el elemento que destacó Walther Dassori en sus notas como jurado (AWDB, C2MM2) y con esto el hecho de que la película funcionara como un fiel documento de la realidad, con sus denuncias “lacónicas”.

Frente a este reconocimiento unánime con el que la película fue recibida en 1958, llaman la atención los comentarios que realizó el propio realizador muchos años después en la entrevista que le realizaron desde la cinemateca uruguaya en el año 91.<sup>89</sup> Allí Miller decía que recibió muchas críticas por esta película en las que se le cuestionó la falta de posicionamiento político y la ausencia de denuncias explícitas a los responsables de los hechos que registra. Considero que esta preocupación de Miller da cuenta de un planteo extemporáneo y que de haber sucedido debió pertenecer a voces que se encontraban afiliadas al cine de intervención política.

Creo que es necesario evitar la correlación entre estos temas ligados a las preocupaciones sociales que aparecían de forma recurrente en el cine documental que circulaba por estos espacios en la década del 50, con los tópicos recurrentes del nuevo cine latinoamericano. Y en relación con esto es necesario problematizar las referencias cinematográficas admitidas y los antecedentes reconocidos que se le atribuyen a este cine en años venideros. Los referentes más citados en los que se inscribe este cine suelen ser dos: John Grierson y la escuela documental inglesa, y Cesare Zavattini y el neorrealismo de forma general. Alsina también ubicó el antecedente de Paul Strand, elemento interesante que emparentaba estas producciones con cierto aire de sinfonías urbanas y evoca ecos pertinentes.

Más allá de las influencias asumidas de forma explícita por Fernando Birri referidas al neorrealismo (Birri, 2008), es necesario prestar atención a los reparos que planteó Paulo Antonio Paranaguá (2003b) cuando analizó la influencia neorrealismo en el cine latinoamericano. Mariano Mestman (2012) también recalca la naturaleza híbrida de este

---

<sup>89</sup> Entrevistas a realizadores uruguayos. Cinemateca Uruguay. CDC



cine latinoamericano en estos períodos de transición, que mantiene características tan diversas como las del propio cine italiano del período. Volviendo al festival del SODRE y tratando de prestar atención a los filmes más destacados en estos eventos, encuentro más interesante los cruces permanentes que se establecen entre estos dos materiales del 58 a los que me estoy refiriendo y otras producciones que también se hacen cargo de la representación de diversos tópicos que aluden a problemáticas sociales complejas. Dialogan con estas representaciones de rancharíos y sus habitantes vulnerables, películas sobre Harlem, sobre el Brasil oprimido, sobre poblaciones indígenas a punto de desaparecer, sobre el trabajo de diversos sectores populares, como por ejemplo los pescadores que filma Vittorio de Seta.

La prédica neorrealista que tal vez resalte con más notoriedad se encuentra en el imperativo moral con el que se legitiman estos trabajos. Pero esta “ética de la forma” no tiene sentidos unívocos. Es curiosa la referencia explícita de la reseña de *La Mañana a Tierra sin pan* de Luis Buñuel (1931) cuando habla de *Cantegriles*. Encuentro particularmente pertinente la apelación a Buñuel en esta obra, pero continuando con los itinerarios particulares que presenta el neorrealismo en estos ámbitos, creo que *Cantegriles* más que remitirme a *Tierra sin Pan* me recuerda a *Los olvidados* (Buñuel, 1950). En esta necesidad de anclar referencias, más que encontrar una trayectoria que engarce elementos de forma lineal, me parece interesante plantear una relación compleja con el cine etnográfico que tuvo una particular importancia durante el período y cuyas características desafían algunos sentidos comunes tal como plantea Javier Campo (2017) en su trabajo.

Es necesario tomar con mucho cuidado los esquemas teórico-metodológicos con los que solemos abordar el cine documental, cuidándonos especialmente del uso de las modalidades que desarrolló Bill Nichols (1997) a partir de criterios evolutivos. Cómo plantea Campo, ese cine etnográfico resulta muy difícil de encuadrar y se ve como extraño para un espectador contemporáneo. El mandato de “la representación expresiva de la realidad” tomó caminos particulares en América Latina en una primera mirada donde destacan las formas híbridas. Alberto Miller se cuidó especialmente de ser confundido con un sociólogo y en su mirada retrospectiva, hablado en 1991, resaltaba que su tarea no era opinar sobre un tema sino solamente registrar con su cámara. Sin embargo, tanto su prédica como su práctica se terminaron asemejando al trabajo del etnógrafo y encontramos un papel que fue similar al del observador participante. Es probable que

esta sea una de las principales diferencias entre la obra de Miller y de Birri. En esta mirada de observador que se reconocía como objetivo en su intento de registrar la realidad sin intervenir sobre ella, Miller, miraba a su objeto desde afuera, sin disimular la distancia que establecía. Este hecho no lo afilia directamente al cine observacional y la situación nos recuerda las particularidades del cine documental del período que estaba muy lejos de encuadrarse dentro de las características del cine expositivo.

Junto a la referencia explícita de Alsina Thevenet a la obra de Strand, los ecos más próximos que encuentro en *Cantegriles* son las sinfonías urbanas, pero principalmente esa variedad de obras del cine holandés o el sueco que causaron un fuerte impacto en el público uruguayo y que desarrollé en el capítulo anterior. Miller estuvo formado en el ambiente cineclubista y no tuvo oportunidad de viajar a las capitales europeas, a diferencia de Fernando Birri que pudo acercarse a esas fuentes neorrealistas de forma más directa. Es probable que las películas que circularon por esos espacios cinéfilos hayan sido mucho menos canónicas de lo que podemos imaginar.



Imágenes de la muestra de *Tire dié* y fotograma de *Cantegriles*

Es cierto que hay una clara limitación técnica a la hora de darle voz de forma literal a los actores sociales que protagonizaron estas obras. El sonido directo todavía era un recurso de difícil acceso para estos realizadores, y la propia incorporación de la banda de sonido estuvo restringida en la obra de Miller a una pista de sonido magnética. En los pocos comentarios de Miller sobre su obra con las que contamos no planteó que el registro del sonido directo haya sido un problema significativo. A Miller claramente le interesaba más la imagen que la voz, pero esto no ocurría con otras producciones contemporáneas en las cuales se presentaba de forma manifiesta el problema de cómo incorporar esas voces ausentes. Cuando Birri finalmente realizó *Tire dié* en 1960 a partir del fotodocumental, acudió al recurso de doblar las voces que se habían registrado por escrito durante la encuesta. Este uso particular del doblaje se encontraba por ejemplo en *Vuelve Sebastiana*

de Jorge Ruiz (1953). Aquí encontramos distintas alternativas en los usos de los medios de producción mucho más significativas que las afinidades por el uso de diferentes tecnologías. Encuentro que ninguna de las opciones elegidas tuvo sentidos neutros.

El problema de la distancia con la que era mirado ese actor social vulnerable fue uno de los puntos que diferenció la obra de Birri y de Miller. Esto se hizo notorio con la anécdota que contó este último a raíz de la exhibición de su película ante los pobladores del rancherío. Miller decía que no hizo caso a las voces que le aconsejaban no mostrar la película en el cantegril. La exhibición se realizó y terminó de forma conflictiva, haciendo explícito el hecho de que los protagonistas se encontraban frente a una obra que les era ajena. A los pocos minutos de comenzada la película los pobladores comenzaron a hacer manifiesto su desagrado por las formas grotescas con las que se veían representados. Este sesgo particular se hace presente al final de la película, que comienza con un tono discreto tratando de equiparar ese mundo marginal con las actividades domésticas y productivas de los sectores que si están incluidos, y termina con los primeros planos de los pobladores en los momentos de ocio generando cierto contraste.

Esa tensión hizo explícito el lugar en el cual la película se posicionó. Esta mirada claramente se sentía ajena al objeto que representaba y esta circunstancia fue la principal diferencia con el cine político que irrumpió años más tarde. El cuestionamiento más fuerte que puede realizarse desde esa otra vereda del cine fue justamente la dificultad que reconocía para ponerse en el lugar del otro, asumiendo esa voz y hablando en su nombre, y no tanto la ausencia de una denuncia social explícita que por otro lado deja entrever. El propio nombre de *cantegril* como denominación de los rancheríos suburbanos fue considerado por los propios habitantes como un mote que fue impuesto desde afuera tal como plantea Bolaña (2017) a partir de entrevistas a antiguos pobladores. En la representación de estos cantegriles se mantenía cierto dejo despectivo que su propia denominación le atribuía.

Es interesante encontrar cómo en estas dos producciones simultáneas que quisieron hacer visibles dentro del espacio público un problema social que estaba cobrando carácter de urgente, se hablaba cine con características y usos tan diferentes.

## Capítulo 1.5: Vínculos institucionales internacionales de Cine Arte

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. (SODRE, Cine Arte, 1979)

### A. Introducción

El folleto de Cine Arte por los 50 años del SODRE, expresa un tono auto celebratorio que 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.

En este último capítulo de esta primera parte abordaré algunas 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 cine club/cinemateca francesa,<sup>90</sup> dirigiendo 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

---

<sup>90</sup> Abordaré el tema de un modelo de cineclubismo sobreentendido en la siguiente parte de la tesis.

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. Inmersa en la línea del “pequeño gran país” del que me cuesta salir cuando analizo este objeto, creo que Trelles no solo vio esa necesidad, sino que pensó que era la propia institución que estaba formado la que debía llevar a cabo esta tarea. Pero antes de conquistar el continente necesitaba formalizar alianzas institucionales que lo pusiera 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 en detalle el itinerario preciso de algunas de estas acciones nos ayuda a pensar el problema de los casos nacionales, que tienen 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.

## **B. Cine Arte y su integración a la FIAF**

Al no encontrar archivos institucionales de Cine Arte de la década del 40, manejo algunos datos con cierto grado de incertidumbre. En parte este apartado se ha podido realizar por la correspondencia reunida durante el trabajo de investigación llevado a cabo por Fausto Correa Jr para su tesis doctoral y sus otras investigaciones (2012, 2010) que abordan las relaciones entre las cinematecas sudamericanas y la FIAF. Esta tesis quiere complementar el valiosísimo aporte de Correa y se permite replantear algunas de sus ideas. El proceso que estoy describiendo en estas páginas se va a continuar con el desarrollo del capítulo 2.5 cuando aborde la creación de la Cinemateca Uruguay.

La primera noticia que tenemos de los intentos de filiación a la Federación Internacional de Archivos de Filmes es del 29/12/1947 (19471229 (3722) – Correspondance de Z de Malewsky-Malevitch a Danilo Trelles Cine Arte SODRE), cuando se le notificó

oficialmente a Trelles la aceptación de la participación del SODRE como miembro correspondiente. La integración como miembro pleno se efectivizó en el Congreso de Copenhague, el 15 de setiembre de 1948 (19480903 (3716) – Correspondencia de Danilo Trelles Cine Arte SODRE a Presidente de FIAF). 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, 36). De toda esta información sí podemos constatar que Cine Arte del SODRE fue la primera institución latinoamericana en integrarse a la Federación.



III Congreso de la FIAF en Copenhague, Dinamarca, Setiembre 1948. Paulo Emilio se encuentra en el centro con un cigarro en la boca. (Fuente: Acervo Cinemateca Brasileira)

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. Las gestiones ante el BFI, que se mencionan en la correspondencia que analizamos, anteceden la incorporación a la Federación y si bien hay concordancia entre esos listados y las programaciones, no he encontrado documentación que la confirme. En los listados que analizamos en el capítulo 1.2 se observan algunas donaciones y adquisiciones, pero no queda claro en esas fuentes las proveniencias institucionales. El argumento de que necesario tener algún reconocimiento institucional para obtener materiales de algunos archivos y cinematecas internacionales pudo haber funcionado como disparador 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



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 parecían ser un compendio de temas espinosos dentro de la Federación, y 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 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. Llama la atención la mención temprana de la UNESCO, otro de los temas principales que dividió opiniones y generó importantes fracturas dentro de la FIAF.

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>91</sup> En todo caso la propuesta del SODRE en el 48, no se alejaba mucho del modelo institucional de Langlois, concentrando 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 filмотeca que recibe gran apoyo financiero de gente rica." (FIAF, 1948, s/p, 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 que había realizado envíos de materiales de esa cinemateca sin consignar su origen (2012, p.179-180). Este conflicto estuvo ligado al reglamento y tratado con 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

---

<sup>91</sup> Como ya vimos, la investigadora Beatriz Tadeo (2019) atribuye ese buen vínculo a los intereses de Langlois por la colección de filmes de Pereda a quién imaginaba más cercano a Trelles.



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). Confirmando esa desavenencia también comentó que, en una planificación de un viaje a París, Trelles habría dicho que no deseaba encontrarse con Langlois.

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, bajo el mandato de Langlois, el que va a fomentar la creación de una nueva Cinemateca en Uruguay que contrarrestara el peso de Trelles. Voy a abordar en detalle este vínculo en el capítulo 2.5, comentando aquí solo los aspectos en los que se involucra al SODRE. 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>92</sup> Esta carta está comprendida en el conjunto reunido por Correa Jr., y si bien se trata de una traducción y la misma no lleva la firma en puño y letra de Langlois, no encuentro motivos para dudar de su autoría.

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” (19540304 (3657) – Correspondencia de Henry Langlois a José María Podestá pag 1). En esos bandos ubicaba a Roland y a Uruguay (Cinemateca Uruguaya) de su parte, y a San Pablo y Caracas del otro. 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,

---

<sup>92</sup> Parte de esta carta también ha sido transcrita en el libro de Carlos María Domínguez (2013) sobre la historia de la Cinemateca Uruguaya.

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 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”, o generando relaciones estrechas con otras instituciones como el 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 sólo 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. (19540304 (3658) – Correspondencia de Henry Langlois a José María Podestá pag 2 y 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 que, de acuerdo con la correspondencia, se suelen justificar por los retrasos de las notificaciones oficiales y las dificultades para conseguir fondos para atender a los mismo. Viendo la frecuencia de viajes a Europa de Trelles resulta al menos sospechoso atribuir esas ausencias a la falta de medios.

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 Congreso de Praga de octubre de 1958, se presentó otra queja de Roland, esta vez referida a la ausencia de una invitación formal a la Cinemateca Argentina al III Festival del SODRE y al apoyo recibido a la Federación de Cine Clubes de Argentina, organismo en litigio con la Cinemateca Argentina, por parte del SODRE. Trelles presentó un descargo en mayo de 1959 cuestionando las tergiversaciones malintencionadas expuestas en su contra y presentando pruebas en la que deslindaba responsabilidades. Este último intento por perjudicar la posición de Trelles dentro de la FIAF no parece haber generado mayores resultados. Es probable que la frase de Langlois sobre “la declaración de guerra” esté haciendo alusión a algunos apoyos logrados por Trelles y su alineamiento al “otro bando” dentro de la Federación, que más que responder a la corriente aristocrática, reunía a las instituciones de origen oficial. 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>93</sup> Esta integración fue la única que estuvo en disputa ya que el representante de Italia, aliado de Langlois, propuso el

---

<sup>93</sup> La Comisión Directiva de ese año estuvo integrada por Toeplitz (presidente), Jan de Vaal (para secretario general), Einar Lauritzen (tesorero), y para los "territorios" Richard Griffith (EUA, América del Norte), Sra. Kawakita (Japón, Asia) y Danilo Trelles (Uruguay, América Latina). (Correa Jr. 2012, p. 137).

nombre de Roland que terminó perdiendo en la votación por 26 a 25 votos. (Correa Jr. 2012, p. 137).

Toeplitz justificó su sugerencia con dos argumentos: Trelles era muy conocido por varios de los miembros de la FIAF ya que se “encuentra trabajando en Europa”, y tenía contactos con ellos, y que esa circunstancia le permitiría participar de forma más activa en el ejecutivo. Sin desconocer el factor práctico de esta incorporación, o de las alianzas establecidas entre estos representantes, también es necesario reconocer que el SODRE, aun sin haber participado activamente en los congresos, sí se dedicó a comunicar asiduamente todas sus actividades y mostrarse como un miembro dinámico que generaba muchas iniciativas, en especial todas las actividades desarrolladas para el fomento de otras instituciones en distintos países latinoamericanos y para estrechar vínculos con diversos espacios oficiales. En parte el temor de Langlois parece haber tenido algo de fundamento. Trabajaré con estas iniciativas expansionistas en el siguiente apartado.

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, como la Asociación Internacional de Cine Científico, el Comité Internacional Cine Etnográfico, 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>94</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 visita 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 con UNESCO. Estos espacios puntuales desde los que se trabajó para la difusión de la 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

---

<sup>94</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).

cinéfilo más clásico y ayudaron a reconsiderar el concepto de cine que también estaba en tela de juicio.

### **C. La labor divulgadora: Las actividades de Cine Arte en Sudamérica**

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. En uno de los documentos adjuntados dice contar con raras copias coloreadas a mano de dos filmes de Méliès (194700<sub>ii</sub> (3723) – SODRE Cine-Arte en francés pag 1), y en el reporte presentado, habla de un viaje recientemente realizado, dando lugar a una imagen de institución llena de recursos: “Acabo de regresar de un viaje a Argentina, Chile y Perú y me he traído más de 5.000 películas de todas las épocas de todo el mundo...” (194800<sub>ii</sub> (3711) – Rapport de l'Uruguay au congres de la FIAF devant avoir lieu à Copenhague. Traducción propia). En este caso me parece interesante hacer notar las tempranas menciones de Trelles a sus viajes y contactos sudamericanos. A pocos años de haber iniciado una labor pionera en el ámbito local, bajo el argumento de buscar filmes para adquirir para el SODRE, salió de recorrida por la región para estudiar la situación de los archivos en otros países y tantear el panorama.

En el primer periodo el empeño viajero se concentró en Europa, y las notas de prensa que encontramos en su archivo dejan entrever los vínculos con SAS en pleno desarrollo.<sup>95</sup> A partir de la década del 50 en las memorias oficiales y los balances se comenzó 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 reseñando 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, un ciclo en Lima en el 53<sup>96</sup> y se comentan con más espacio las visitas realizadas en 1957 a Argentina y a Chile. Ni en ese lugar ni en los posteriores relatos se cita el ciclo

---

<sup>95</sup>Ver“1951.01.19. danilo\_en\_la\_prensa\_sueca\_diario\_aftonbladet\_19\_de\_enero\_1951.”,

“1951.09.28. danilo\_trelles\_le\_soir\_28\_de\_setiembre\_1951.”,

“1954.03.07. interesantes\_films\_europeos\_seran\_enviados\_al\_festival\_de\_cine\_documental\_del\_sodre\_7\_de\_marzo\_1954.”.

<sup>96</sup> En el caso de Perú hubo 16 funciones y cerca de 8000 asistentes (Balance Cine Arte, 1954). Esta visita a Lima es comentada por Bedoya (1995) quien destaca la importancia que tuvo para el Cine Forum a donde llegó la muestra (p. 141).

realizado en Paraguay en el año 1954 que sí aparece en el Balance Institucional del SODRE de ese año. Esta situación llama la atención porque parece haber sido una actividad de envergadura con 15 funciones y un total de 6880 asistentes. Es probable que esta esa haya sido la actividad “inclasificable” a la que se refería Langlois.

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 SODRE 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)

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, sino el único, al menos el más interesado en responder presto a estas demandas.

La lectura de las fuentes, junto con la cantidad de públicos y funciones que se produjeron en las dos giras del 57 respaldan el entusiasmo y muestran una política que tuvo indudables éxitos. En julio de 1957 Jorge Ángel Arteaga fue el responsable de llevar los programas seleccionados a Argentina. Se realizaron funciones en la ciudad de Buenos Aires que estuvieron centradas en el ambiente cineclubista. Luego Arteaga se dirigió a la ciudad de La Plata y a Santa Fe. En los dos lugares se coordinaron las actividades dentro de los centros de estudios cinematográficos pertenecientes a los ámbitos universitarios. El SODRE estuvo colaborando en los inicios de las primeras escuelas de cine de Argentina.

Quisiera detenerme un momento en el programa que se armó para esta gira que consistió en tres grupos de filmes lo cual explicaba el gran número de funciones que se realizaron. El primer grupo estaba integrado por clásicos del cine francés: filmes de Jean Renoir y de Marcel Carné, dos de las figuras más transitadas por el ambiente cinéfilo. Luego se encuentra un grupo de filmes suecos, con títulos muy repetidos en las programaciones del SODRE, filmes de Mauritz Stiller, Alf Sjöberg, Ingmar Bergman y, principalmente, Arne Sukedorff. El tercer programa estaba compuesto por cortometrajes uruguayos. La selección de estos materiales uruguayos nos muestra la responsabilidad de Arteaga, al

menos, en esta parte de la selección. En este programa de cortos encontramos filmes que en su mayoría no surgen de las convocatorias del SODRE —que por otro lado habían sido solo dos— sino de los títulos premiados en los concursos de Cine Club y Cine Universitario. Arteaga tuvo durante todo ese período una intensa actividad en el medio cineclubista y se nota esta doble filiación en la selección de estos programas.

En La Plata se organizaron funciones en conjunto con el Grupo de Cine Experimental y en la Universidad. Las actividades comenzaron con un extenso programa de filmes uruguayos “amateurs” y en esta presentación estuvo presente junto a Jorge Arteaga, el presidente de la Comisión Directiva del SODRE, Rubén Svetogorski (Diario *El Día* de La Plata, 15/07/57, p. 12), dando cuenta del respaldo de las autoridades del Servicio a esta política expansiva, al menos hasta el año 57. Las actividades en Santa Fe fueron muy relevantes para esta historia de Cine Arte que estoy proponiendo, porque son el eslabón que une al SODRE con Fernando Birri. Allí las actividades se dieron en el contexto del incipiente Instituto de Cinematografía, y el propio Birri habló de esta visita cuando hizo su balance de las actividades curriculares del año 1957:

Durante el mes de julio se contó con la presencia de Jorge Ángel Arteaga del SODRE de Montevideo, quien se refirió a: “Documentales de Suckdorff” y “El cine experimental en Uruguay”. Las charlas fueron ilustradas con once documentales del realizador sueco. (Birri, 2008, p.135)

Estas actividades también se destacan en los documentos del SODRE. La información que nos brinda Birri habla del énfasis en el cine documental en esos programas y la continuada promoción de la obra de Suckdorff como parte de una agenda importante. No sabemos cómo se organizaron estos itinerarios, pero queda claro que de este encuentro debe haber surgido la invitación a Birri al Festival del 58. Como resultado de toda la visita a Argentina se realizaron 26 funciones con un total de 20360 asistentes.

Las giras por Chile fueron llevadas a cabo por Danilo Trelles, en el mes de octubre y noviembre y son las que tuvieron mayor cobertura. Los números totales de la gira todavía sorprenden. Se realizaron 102 funciones y el número de público total citado es de 92.732. Lo más notorio es que una gran parte de estas actividades se realizaron en la ciudad de Concepción. La otra ciudad con mayor participación fue Santiago, pero en los balances de Cine Arte del 57 se adjunta un dossier muy detallado que cubría el paso por Valparaíso. El dossier incluye muchas notas de prensa donde se da cuenta de la importancia que tuvieron estas muestras para el propósito de difundir cine por fuera de circuito comercial

y en parte dan la razón a los comentarios que indican que fue esta iniciativa la que motivó la conformación del primer cine club en Chile. Este relato se va a reiterar en varios informes de Trelles. El primero lo enunció a los pocos días de su retorno de Chile en una nota para *El Diario*:

Pero fue en Chile donde la labor divulgadora de Cine Arte del Sodre obtuvo resultados sorprendentes. Conviene señalar, que, hasta el presente, Chile, había estado totalmente fuera de circulación en cuanto al conocimiento de las grandes creaciones cinematográficas. En Chile no existían cinemateca, ni Cine Arte, ni cine clubes; De modo que el Festival fue una revelación; se dieron 104 funciones y asistieron a las misma nada menos que 92.000 personas. La realización del ciclo tuvo un resultado especialmente importante, ya que, con motivo de ese extraordinario interés despertado, fue resuelta la fundación de una cinemateca chilena. (1957. cine arte llevo su mensaje cultural hasta otros paises. el diario 29 de diciembre de 1957.)

Estas programaciones, a diferencia de la gira por argentina, incluyeron un número mucho mayor de filmes, entre los que se destacaba la presencia del cine soviético y una muestra importante de cine documental y experimental con varios nombres que conformaban parte del “elenco estable” del SODRE: Arne Sukdorff, Bert Haanstra, Jiří Trnka, Norman McLaren, Walter Ruttmann, Rene Clair, Robert Flaherty.

Las giras se retomaron por última vez en el año 1960 con proyecciones por distintas ciudades de Argentina: Buenos Aires, La Plata, Rosario y Córdoba. En esta ocasión se realizaron 79 funciones para 27680 asistentes. La programación tenía características similares, incluyéndose algo de cine polaco de la preguerra y cine documental británico. Las instituciones con las que se coordinaron las actividades mantuvieron la impronta anterior y se concentraron en universidades y cine clubes.

Las visitas entre instituciones cinéfilas fueron algo corriente durante el período estudiado. Pero 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



Gira en Valparaíso (Fuente: Balance del año 1957- ANIP)



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.

Creo que, en este desarrollo, las alianzas interinstitucionales que se estaban generando dentro de la FIAF no tuvieron un papel tan significativo. En el racconto de todas las actividades del Departamento sobresalía la autonomía a la hora de generar propuestas. No puedo aseverar si la mirada política global desde la que se planificaron estas acciones tuvo su origen en Trelles o si él fue el responsable de producir estas actividades respondiendo en parte a otras agendas. Tengo la impresión de que estuvieron más presentes las iniciativas personales a la hora de proponer las líneas generales a seguir. 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 instituciones 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.

#### **D. La UNESCO y el SODRE**

Al seguir los pasos de Danilo Trelles llama la atención el perfil bajo con el que es recordado y que no se haya construido una leyenda biográfica en torno suyo. Algunas de las piezas más sugerentes del puzle de su vida están relacionadas con sus vínculos con la UNESCO. En el CV que aparece en su entrada en el portal de Anáforas hay varias líneas que mencionan las relaciones con el Organismo y plantean un juego a dos bandas. Por un lado, realizaba actividades con la UNESCO para la SAS como encargado de ventas. En paralelo organizaba actividades de forma conjunta con Cine Arte. Una línea de su CV nos

informa que también trabajó como consejero de Bellas Artes de la UNESCO. Al mes siguiente del golpe de estado en Chile aparece como contratado por Naciones Unidas para realizar un programa junto con Roberto Rossellini. Ya comenté que muchos de los datos que se brindan en el CV son errados y todo el carácter del documento es algo incierto, pero todas estas menciones redundantes nos están llamando la atención sobre ese vínculo.

Estos elementos hacen eco en otras fuentes que refuerzan la relación. Con el antecedente de la mención comentada de la propuesta a la FIAF en el 48, a finales del año 1954 se realizó junto con la UNESCO un Festival Cinematográfico Internacional de Arte y Etnografía “Presentado por el SODRE con la colaboración de los Estados Miembros de la Unesco en ocasión de la Octava Conferencia” que se estaba realizando en Montevideo. Este evento que duró tres semanas contó con la presencia de autoridades y otros invitados. Participaron dando discursos y conferencias Oscar Secco Ellauri (SODRE), Henri Langier, Victorio Veronese, Luther Evans (Director General de la UNESCO) y Giuseppe Ungaretti. La programación fue un tanto ecléctica. Se realizó en este marco el Avant-première mundial del filme de Renato Castellani, *Romeo y Julieta* (1954), ofrecido por la delegación italiana. El programa inaugural concentraba un repertorio más previsible con relación al tono del festival con una película de Suckdorff, y luego filmes de arte de Brasil, Italia, URSS y de la propia UNESCO.

El resto de la programación estuvo enteramente compuesta por filmes de la URSS, Hungría, Checoslovaquia y Polonia. No es necesario ponerse muy suspicaz para observar la clara preminencia de filmes de los países del bloque soviético y relacionarlas con la importante presencia que tuvieron estas cinematografías en los festivales y programaciones del SODRE. En este caso también es necesario señalar que la URSS aceptó integrar el organismo recién en octubre de ese año, dando lugar a la entrada de otros países del bloque (Maurel, 2006, pp. 231-233). Esta aproximación que surgió luego de la muerte de Stalin puso a jugar de lleno a la UNESCO dentro del conflicto de la guerra fría. Queda ahora la pregunta por los contactos que pudo haber establecido Trelles con esas delegaciones, pero en principio y por los documentos que contamos, queda claro que sus contactos con la UNESCO surgieron a partir del 54.

En el año 1955 en Punta del Este, se formó la Sección Latinoamericana de la FIAF en el primer Congreso de Cinematecas Latinoamericana. 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 del mismo en su cabeza, dándole más presencia a Roland y a la Cinemateca Uruguay. 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 nº3 de la *Revista del SODRE*, (mayo, 1956).<sup>97</sup>

Bajo 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 quedar 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 las mismas 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)”. Este punto también fue uno de los desacuerdos más importantes con la línea que se seguía en la FIAF en esos momentos, para la cual, la UNESCO era una institución no solo incompetente, sino que ponía en peligro la autonomía de la Federación.

El proyecto mantenía otras diferencias que nos ayudan a pensar el problema en términos más complejos. El perfil particular con el que se consideraba cuál debía ser el cine por difundir también marcaba una ruptura con el “modelo cinéfilo”.<sup>98</sup> 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. Creo que el referente en este caso sigue siendo la obra de John Grierson y sus modelos de agencia

---

<sup>97</sup> Hay una versión digital disponible en el portal Anáforas: <https://anaforas.fic.edu.uy>

<sup>98</sup> Desarrollaré este modelo particular vinculado a la cinéfila erudita en el capítulo 2.1.

estatal. Mas que los ejemplos de los países comunistas, debía estar pensando en los organismos públicos como la *National Film Board* de Canadá. No se menciona en estos papeles la función del cine en la formación política o en la toma de conciencia de clase, ni cuestiones similares que aparecieron en la conferencia que Gass dio en el 58 por ejemplo. 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 Cortazar (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 copian los modelos del MRI, ni los que venden 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 su proyecto integral para el que estuvo trabajando desde que asumió su cargo. A 12 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. (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, tal como mencionaba en el capítulo 1.1, 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 vistitas 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.

### **E. Algunas razones para pensar el fin del proyecto**

La integración a la Sección Latinoamericana parece haber quedado relegada en el armado del Departamento y vemos que, en varios de sus encuentros, Trelles delegó la participación en Arteaga. Si este desinterés no asombra, tampoco lo hace la permanencia dentro de la FIAF cuando casi todos los demás miembros de la Sección renunciaron a la Federación en respaldo a Langlois en 1960 (Núñez, 2015). La crisis desatada en el 59/60 impactó de cerca en estos territorios y muchos de los argumentos que esgrimieron las distintas partes se relacionaban con algunos de los problemas que estuve planteando en este apartado. Uno de esos puntos fue la posible interferencia de la UNESCO dentro de la FIAF.

Correa Jr. (2012, 2010) cuestiona la interpretación que propuso Raymond Borde sobre esta crisis, en la que se enfrentaban una corriente más técnica centrada en la conservación vs el modelo de la cinemateca francesa y el énfasis en la difusión. Para Correa Jr. (2012) la disputa real giraba en torno a quiénes iban a detentar el control del proceso de difusión, al considerar que era imposible concebir una tarea sin la otra (nadie conserva sin tener una política de difusión) y en esto se planteaba un juego eminentemente político. Él considera que el tema del control era el que atravesaba todos los intercambios conflictivos con la UNESCO:

Para decirlo en pocas palabras. Lo que estaba en juego en la crisis era la autonomía de la FIAF; o al menos la posibilidad de mantener la autonomía de la FIAF en la medida de lo

posible frente al mercado que ella misma había creado: el mercado del patrimonio cinematográfico. Y este, y no otro, fue el sentido de la crisis de 1959/ 1960 (p. 103, traducción propia)

Esa disputa que perdió Langlois dentro de la Federación fue la que determinó el proceso hacia la consolidación del mercado patrimonial propio del capitalismo tardío en el que enmarca este problema (Correa Jr. 2010). En relación con la UNESCO, parte de los reparos a este organismo se deben a que se lo consideraba una herramienta de EEUU para sus propios intereses. Siguiendo a Chloé Maurel, ella plantea que este organismo que surgió con un marcado carácter burocrático estaba atravesado por los conflictos de la guerra fría y que por mucho tiempo estuvo dirigido por el ala anglosajona (2012, pp. 211-214) que no solo estuvo al servicio norteamericano, sino que mantuvo contacto con entidades filo fascistas. Estas sospechas en el marco de los conflictos de la guerra fría estarían en concordancia con los reparos a las intromisiones de la UNESCO con su plan de un gran instituto que diluyera a la FIAF dentro de un conjunto de instituciones con marcado perfil hacia la industria o con vínculos religiosos.

Es en este punto, donde creo que es necesario revisar algunas de estas conclusiones tomando en cuenta los caminos puntuales que siguió en SODRE en este proceso. Los vínculos implícitos entre Trelles, el PC y los países del bloque soviético, así como también con la UNESCO (al menos a partir de 1954), ubican los intentos por establecer una política sobre el cine de parte de la Organización en un terreno más conflictivo. Al menos parece ser parte de un campo de disputas dentro del eje este/oeste. Relacionado a este cuestionamiento también es necesario revisar qué se entiende por autonomía cuando se habla de las posturas defendidas por la Federación bajo la hegemonía de Langlois, y hasta qué punto fueron los cambios luego de su partida los que desembocaron en la consolidación del mercado del patrimonio. Dice Correa Jr: “Nuestras impresiones no son buenas respecto a la historia de este proyecto de la Unesco. No tenemos ninguna duda de que este proyecto forma parte de la historia de la formación de un nuevo mercado para el cine, el del patrimonio (p.189, traducción propia)”.

Es posible que este proceso haya sido más complejo y que el tránsito hacia la conformación de un mercado para ese cine en proceso de patrimonialización estuviera también presente al interior del modelo de Cinemateca de Langlois. Ese pasaje se ha podido observar en los itinerarios diversos que recorrieron las cinematecas latinoamericanas como es el caso de la Cinemateca Uruguay. Creo que los caminos que

se orientan a las tareas de difusión cultural y los que llevan a consolidar un mercado patrimonial pueden recorrer trayectos similares. El caso del SODRE en todo caso permite observar otras tensiones que también discuten el concepto de autonomía o se preguntan por una autonomía frente a quién. Correa Jr. en su tesis reconoce la necesidad de un organismo que defienda esta autonomía frente a las presiones comerciales de los grandes productores, corriendo las tensiones del eje conservación/difusión hacia el eje mercado/difusión de cultura cinematográfica. Considero que esa nueva dicotomía propuesta tiene sus inconvenientes porque no se discuten las propias tensiones políticas al interior del concepto de “cultura cinematográfica”. Si se reconoce que las prácticas vinculadas a la difusión cultural no pueden mantenerse neutrales, se puede entrever una concepción del cine particular sesgada en una mirada de clase/ raza/ género que también debe ser leída con un sentido político. La cultura cinematográfica divulgada a partir de múltiples acciones por el modelo francés también estuvo posicionada políticamente y en sentidos que no correspondían con la dicotomía ‘vocación democrática’ vs ‘proyectos aristocráticos’, tal como la ubicaba Langlois.

El proyecto del SODRE que mantuvo alianzas tanto con la facción opositora a Langlois dentro de la FIAF como con la UNESCO, no puede leerse como un modelo afín a los intereses del mercado y la producción industrial. De hecho, las veces que he hablado de autonomía refiriéndome al Departamento puede entenderse en distintos sentidos. En uno de ellos la autonomía se ejerce precisamente frente las claras injerencias que tuvo la Cinemateca Francesa en este proceso. La difusión de un corpus específico de filmes y una concepción particular de la exhibición de cine, con usos y hábitos particulares, propuesto por ese modelo cinéfilo, pronto le quedaron chicos a este ente público que ya desde los primeros años había estado planteando una idea distinta de cine y de cultura cinematográfica. En este caso era necesaria una autonomía y una disputa frente a ese modelo que reproducía la cinefilia clásica, para fortalecer otro canon que no excluía ese cine, pero que integraba en su interior a las producciones dedicadas a la educación/información/comunicación/interés cultural. Y acompañando ese otro canon, pensar en otros públicos y otras prácticas de recepción.

El otro sentido de la autonomía ejercida por Cine Arte estaba dirigida al propio marco institucional que lo contuvo. No solo el SODRE era un ente autónomo dentro del Estado, sino que Trelles parece haber mantenido mucha libertad a la hora de planificar las actividades, al menos hasta el fin del periodo estudiado. En el capítulo 1.1 encuadrábamos

estos márgenes de autonomía en ciertos contextos políticos que le fueron favorables y no es posible obviar este hecho. Pero dentro de este marco propicio, hay igualmente algunas políticas concretas, como el acercamiento a las producciones y autoridades de los países del este, que estaban en abierta oposición a las posturas asumidas por el gobierno que estuvo claramente alineado con EEUU (Ruiz, 2007). Considero que estas autonomías ejercidas son las que definen el proyecto y le otorgan su carácter más interesante. También lo vuelven más vulnerables y en parte explican la finalización del proceso.

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 de 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 el mismo. Como propuso Paranaguá (2003a), 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 a 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 sobre el 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 que se mantienen vigentes hasta nuestros días.

En este caso creo que es interesante ver cómo este ente estatal, que nunca llegó a ser una “institución cultural gubernamental” que tuviera una presencia significativa, logró afianzar su lugar de “institución cultural intermedia”, centrada en su autonomía relativa y formó parte de un sistema signifiante en el cual “un orden social se comunica, se reproduce, se experimenta y se investiga” (Williams, 2003, p.13). Desde este lugar institucional se generaron políticas que en parte reproducían ese orden social vigente y en parte se proponían prácticas y experiencias alternativas. Pensar en este proceso por lo que fue y lo que hizo en su lugar y su tiempo, nos ayudan a leer esos elementos significantes y a enmarcar toda la siguiente etapa del cine latinoamericano.

## **PARTE 2: El movimiento cineclubista y la cultura cinematográfica. El proceso de institucionalización**

### **Capítulo 2.1: Modelos cineclubistas latinoamericanos**

Vida de los Cine Clubes

Prosigue la fecunda vida del Club Gente de Cine de Buenos Aires, siempre bajo la inteligente dirección del conocido crítico cinematográfico Roland, habiendo dado comienzo ya a su sexto ciclo de exhibiciones.

En el Brasil, funciona activamente el Cine Club de San Pablo, veterana institución que cuenta con el apoyo de su Gobierno, quien le ha proporcionado sala destinada exclusivamente para sus programaciones.

Hemos estrechado vínculos con el entusiasta Cine Club de la ciudad de Belo Horizonte. Se destaca de su actividad la frecuente organización de debates en torno a los más importantes films (Revista Cine Club n 7, mayo 1949)

#### **A. Introducción**

Esta parte propongo abordar la descripción y análisis del movimiento cineclubista propiamente dicho, en las instituciones que se reconocen plenamente bajo ese término y que comenzaron a funcionar en Montevideo a fines de la década de 1940. Me centraré en las dos principales agrupaciones, Cine Club del Uruguay, fundado en enero de 1948 y Cine Universitario del Uruguay que comenzó a funcionar bajo ese nombre en diciembre de 1949. Vinculado a estos espacios también abordaré la conformación de la Cinemateca Uruguaya y los vínculos regionales e internacionales que se generaron a partir de esta institución.

Estos cineclubes mantuvieron una continuidad notoria para este tipo de organizaciones, emprendiendo durante la década del 1950 un proceso sostenido hacia la institucionalización. En el recorrido establecieron espacios sistemáticos de exhibición, coordinaron gestiones y estructuras para asegurar la distribución y conservación de los materiales, generaron ámbitos de formación y difusión a partir de una completa línea de publicaciones y fomentaron la práctica audiovisual. Este conjunto de prácticas y el marco cinéfilo en el que necesariamente las ubicamos nos lleva a pensar en el contexto transnacional en el que se desarrollan. Si bien en las fuentes del período el término

cinéfilia no aparece citado,<sup>99</sup> el despliegue de todas las actividades en pos de la conformación de la cultura cinematográfica se pensaba con relación a esos modelos cinéfilos más o menos conocidos y esas referencias ineludibles se hacían explícitas como forma de legitimación, pero también como camino a seguir.

En el epígrafe encontramos una sección recurrente en las publicaciones vinculadas al cineclubismo. La empresa que estaban desarrollando no se hacía en solitario, sino que formaba parte de un mapa compartido. Esta *vida de los Cine Clubs* en clave regional parecía estar hablando en un mismo lenguaje. *Los cineclubes europeos, Francia* o *Henri Langlois* son algunas de las claves en las que se reconocen estas referencias compartidas. Es en este punto en que los procesos locales comienzan a coincidir dentro de un marco regional con el que comparten esos itinerarios cinéfilos. No son solo las referencias las que se repiten, sino que es notoria la concurrencia de una cronología compartida con pequeñas diferencias en muchos de los países latinoamericanos, circunstancia que, si bien no plantea una simple coincidencia, tampoco traza correlaciones sencillas. Las fechas son elocuentes: el primer cineclub importante de Uruguay comienza a funcionar en enero de 1948 y a fines de 1949 inician sus actividades Cine Universitario; en 1948 se funda el Cine Club de México en el Instituto Francés para América Latina (IFAL); en Brasil un irregular cineclub que viene funcionando desde poco tiempo atrás se formaliza en 1948 para solicitar el ingreso en la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF); en Argentina dos importantes cineclubes que funcionaron durante los cuarenta se unen en 1949 para fundar la Cinemateca Argentina; en 1948 comienzan las proyecciones del Cine Club de la Habana y los cursos universitarios sobre cine que se dictaban en la Universidad de la Habana pasan a cumplir un rol de cineclub en 1949; el mismo año se funda el Cine Club de Colombia; a fines de 1951 se organiza el Cine Forum en Perú que comienza a funcionar en enero de 1952.

Antes de dejarse llevar por las coincidencias me planteo algunas preguntas. ¿Estas fechas nos hablan de un proceso interconectado? ¿Hay alguna causal que explique esta sincronía? ¿Responden a intereses externos que organizaron este proceso? ¿Este movimiento que parece funcionar al unísono y comparte referencias tiene un carácter unificado? Las respuestas son complejas y matizadas y considero necesario esbozar una descripción somera de estos procesos latinoamericanos que también comparten en muchos casos las cronologías de los antecedentes cineclubistas en la transición al cine

---

<sup>99</sup> Desarrollaré esta idea más adelante de acuerdo a la investigación de Germán Silveira.

sonoro (fines de la década del veinte, inicios de los treinta). Bajo el paraguas del marco cinéfilo en el que podemos encuadrar cada uno de estos ejemplos y de la lectura transnacional que nos subraya el panorama interconectado de este movimiento, corremos el riesgo de no prestar suficiente atención a las particularidades locales y regionales que no solo nos matizan las generalizaciones, sino que nos permiten comprender los roles específicos que cada uno de los actores involucrados jugó en los procesos pensados en su diacronía.

Considero que el elemento central que reúne estas experiencias está sintetizado por Paulo Antonio Paranaguá (1998) cuando plantea que la década de 1950 es un período en sí mismo. El considera que es más pertinente pensar a la historia del cine latinoamericano caracterizado ya no por la producción de cine sino por su audiencia, único elemento que se presenta constante y que permite pensar un enfoque comparativo (pp. 32-33). Este cambio de miradas permite analizar la escala regional desde un criterio inclusivo, permitiendo generar comparaciones entre países con una importante industria audiovisual, como México y Argentina, con países pequeños con escasa producción. Este período «encantador y complejo» (1996, p. 34) presenta como particularidad justamente la emergencia de estas nuevas instituciones alternativas dedicadas al cine que dejarán un indudable sesgo en la siguiente generación que se formó entorno a estos ámbitos.

Si bien hay otros elementos compartidos como la pertenencia bastante previsible a un mismo origen de clase, género y generación, así como la identificación de algunos nombres propios, personalidades que van a ser las responsables de dinamizar cada uno de los procesos locales, considero que tenemos que hacer foco en lo particular de los estudios de casos para aportar a una reconstrucción más amplia que tenga en cuenta las singularidades. Planteo que son justamente las diferencias con los modelos centrales, los distintos contextos políticos/sociales, las temporalidades variables y las apelaciones a referencias más diversas, las que nos van a ayudar a comprender la importancia del cineclubismo en el marco latinoamericano.

Este estudio comparado del cineclubismo como forma particular de la recepción también va a ayudar a problematizar algunas posturas sobre el tema que surgen desde el análisis de parte de la producción audiovisual que se centran en algunas de las ideas previas que se reconocen como válidas. Un ejemplo de estas miradas es la de Schroeder Rodríguez (2016) que ubica las dos presencias más significativas del período en las herencias del neorrealismo y las vinculadas al cine arte. Estas dos líneas habrían circulado

principalmente por el ámbito cineclubista, que también sería el responsable del rechazo a las estéticas y convenciones del cine de estudio (pp. 130-133). ¿Es la impugnación al cine clásico industrial un elemento afín al cineclubismo del período? ¿Fue ese canon cinéfilo en esa doble vertiente la principal referencia de estos modelos? ¿Cómo se relacionan estos espacios particulares con la formación de una nueva ola de realizadores en la década siguiente? Más que saldar estas respuestas, este trabajo quisiera poner en cuestión algunos de los consensos que se establecieron sobre este tema.

Contamos con una bibliografía variada que da cuenta de la historia de los archivos de filmes, las cinematecas y las asociaciones internacionales que se conformaron para esos fines, así como biografías de esos actores centrales.<sup>100</sup> También se generaron trabajos académicos para estudiar estas instituciones en el marco latinoamericano, como los trabajos de Correa Jr (2010), Núñez (2017), o de Souza (2009), que, si bien se centran en Brasil, trazan recorridos continentales. El movimiento cineclubista también ha generado una importante literatura, que suele centrarse en los momentos emergentes de los cineclubes o en la discusión y formalización de los modelos europeos de la segunda posguerra (Gauthier, 1999; Hagener, 2007 y 2014; Jullier y Leveratto, 2012; De Baecque, 2005; De Valck y Hagener, 2005). En los últimos años, trabajos como el de Soullés-Debats (2017) han ayudado a repensar esta historia incorporando otros actores y perspectivas, pero desde el ámbito latinoamericano la bibliografía es escasa y dispersa y para ciertos casos nacionales sigue siendo necesario remitir a las fuentes. Son pocas las investigaciones que estudien el cineclubismo desde una perspectiva comparada, destacando la tesis de doctorado de Ana Broitman (2020) y las menciones generales que desarrolla Rielle Navitski (2018). En varios casos aparecen las referencias “clave” que hemos mencionado en relación con los modelos europeos, pero las menciones a los otros cineclubismos latinoamericanos aparecen principalmente en las fuentes contemporáneas que hacen explícitas esas redes compartidas. No pretendo en esta investigación hacer un análisis exhaustivo con esta perspectiva latinoamericana, por lo que solo intentaré hacer una síntesis regional que permita alguna conclusión comparativa a partir de los casos nacionales abordados.

---

<sup>100</sup>Ver por ejemplo Borde (1983), Roud (1983) sobre Langlois.

## **B. Recorrido por los cineclubes latinoamericanos**

### **Argentina**

El cineclubismo argentino fue por obvios motivos el que mantuvo vínculos más estrechos con el uruguayo y si bien las referencias que más se nombran fueron los lazos con los integrantes del Cine Club Gente de Cine o Cine Club Núcleo, no podemos dejar de mencionar las relaciones que desde el SODRE principalmente se habían generado con los grupos que en los ámbitos universitarios habían surgido en las ciudades de La Plata, de Córdoba y de Santa Fe. El caso argentino presenta un escenario diverso en todo el territorio nacional que solo recientemente ha comenzado a ser estudiado por el ámbito académico.<sup>101</sup> Sin desconocer el arraigo federal del tema quisiera concentrarme en la escena porteña por los espacios compartidos y por las diferencias entre estos modelos. Desde inicios de la década del 40 funcionaron dos entidades que marcaron las características más significativas de este período.

Creado a fines de 1939 y funcionando desde 1940, el espacio de exhibición llamado Cine Arte y dirigido por León Klimovsky, fue uno de los referentes que liga estas iniciativas con los antecedentes ilustres. Si bien Cine Arte no se reconocía en sus publicaciones como un cine club, operaba como tal. Tuvo proyecciones regulares en el Cine Baby y luego pasó a funcionar en una sala propia. Mantuvo una programación que combinaba el repertorio de clásicos silentes con una selección del cine de Hollywood y cortometrajes variados, y se propuso mantener una línea de publicaciones y suscripciones a sus programaciones tratando de fidelizar la audiencia (Cine Arte, 1942). En la nota de prensa en la que se comenta la inauguración de la sala propia con capacidad para tan solo 150 selectos espectadores y decorada por los jóvenes artistas plásticos Castagnino, Espinosa, López Claro y Pierri, informa que “el público porteño podrá disfrutar de una nueva modalidad cinematográfica, la de un espectáculo intelectual y selectivo del cine, en un marco de distinción y modernidad artística” (selección de recortes de prensa, Biblioteca INCAA). Klimovsky, que fue una de las figuras promotoras centrales de esta nueva cultura cinematográfica, orientando a nuevas generaciones en la apreciación del “buen cine”, tuvo una participación activa en los primeros años de Cine Arte del SODRE y lazos cercanos con Danilo Trelles. Este ámbito vinculado a la cultura letrada dejó de funcionar

---

<sup>101</sup> Los trabajos presentados en el último *VII Congreso de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (Asaeca)* (noviembre, 2020) en las diversas mesas dedicadas a los cines provinciales y regionales comienzan a ampliar el mapa de este problema.

en 1945, coincidiendo algunos años con el Club Gente de Cine que comenzó a funcionar en 1942 y con quien se asocia (al menos nominalmente) en 1949 para comenzar a armar el plan de la Cinemateca Argentina (Sel, 2016: p. 43).

Gente de Cine se organizó en torno a la figura de Rolando Fustiñana, o Roland, como consigna su firma.<sup>102</sup> Aquí nos encontramos con otra personalidad destacada sobre la que parecen girar las principales iniciativas del proceso. Este cineclub no tuvo sede fija, pero solía organizar proyecciones en los cines Biarritz y Lorraine. Editó la revista *Gente de Cine*, una de las publicaciones más significativas destinadas al cine por fuera de las publicaciones dedicadas a la industria o los *fan magazine*, pero también programas explicativos, boletines y números monográficos. Organizó espacios de formación en formato de cursos y charlas, y mantuvo un intercambio asiduo con otras entidades afines de las que se daba cuenta en la revista. Luego de un inicio en donde las programaciones estuvieron compuestas por los filmes que asumimos se podían conseguir en el medio local<sup>103</sup> --mucho cine clásico industrial norteamericano y argentino-- con el correr de los años, los listados de filmes pasaron a estar conformados por cierto canon cinéfilo clásico (Club Gente de Cine, 1954).

En los estatutos se hacía explícita la intención de promover la realización de filmes experimentales, y si bien los cursos de formación de los primeros tiempos en los que participaron figuras como León Klimovsky o Leopoldo Torre Nilson, estaban orientados a la realización audiovisual y en los primeros dos años encontramos programas de filmes amateur, el cine club pronto se va a desentender de estas prácticas concentrándose en la difusión, crítica y análisis del cine. Estas tareas quedaron en manos de otras instituciones que se abocaron sin conflictos a la promoción de la realización por fuera del marco profesional del cine clásico industrial.

La promoción de realización amateur en pases reducidos o en formatos cortos tuvo dos lugares específicos de circulación. Por un lado, encontramos el Cine Club Argentino que,

---

<sup>102</sup> Toda esta información la obtuve del cuadernillo de difusión y balance *Cine Club Gente de Cine 1942-1954* (Club Gente de Cine, 1954). El proceso está brevemente resumido en Kozak (2013, pp 46-50). Ana Broitman (2020) dedica su tesis doctoral a analizar al cine club Gente de cine y al Cine club Núcleo. Si bien en este apartado he trabajado principalmente con fuentes primarias, retomo sus aportes en los siguientes capítulos.

<sup>103</sup> La programación variada que lograron llevar a cabo evidencia un vínculo cercano con los distribuidores comerciales. Estas relaciones entre los ámbitos comerciales de exhibición y distribución y las iniciativas de carácter más cinéfilas también estuvieron presentes años más tarde en el circuito de salas de la calle Corriente bajo la programación de Alberto Kipnis (Broitman, 2020, p. 140)

como resalta su lema, hace “Todo por la fotografía y cinematografía Amateur”. Surgió en 1932 y se dedicó a armar ámbitos de formación, la edición de publicaciones que contenían mucho material didáctico, la realización de concursos y exhibiciones de filmes. Para estos fines también utilizó la sala del Cine Baby, compartiendo terrenos con los *otros* cineclubes. En los boletines periódicos constantemente se señalaban las ventajas de este cine frente al medio profesional por la libertad expresiva que conlleva. Este cineclub fue el representante argentino de la Unión Internacional del Cine de Aficionados (UNICA) y sus características responden a lo que Charles Tepperman (2015) define como amateur avanzado. El Cine Club Argentino mantuvo lazos con los otros cineclubes, compartiendo los lugares de circulación, filmes exhibidos, actividades críticas y algunos nombres referentes como el de Víctor Iturralde, el realizador experimental que fue un activo miembro del Club Gente de Cine y luego de Cine Club Núcleo (Broitman, 2020).

El otro ámbito vinculado a la realización estuvo a cargo de los “muchachos del corto” como los denominaban desde la industria (Kozak, 2013, p. 44); un conjunto de jóvenes realizadores entre los que se encontraba Simón Feldman y Rodolfo Kuhn, que circularon por los ambientes cineclubistas, pero generaron espacios propios de formación, como el Seminario de Cine en el que participaba Feldman. También editaron su propia publicación, *Cuadernos de Cine*, de la que sacaron seis números entre 1954-1956. Esta revista estaba integrada por artículos que trataban temas que también se encontraban en los boletines de Cine Club Argentino, pero en este caso todos los artículos que abordaban conocimientos técnicos estaban al servicio de una práctica que se definía como independiente más que amateur.

El proceso argentino se mantuvo con algunos cambios en las décadas del '50 y '60 con el afianzamiento de Cine Club Núcleo y el relevo generacional que significó la llegada de Salvador Sammaritano (Broitman, 2020, cap. 6). Aquí se generó una red importante de pequeñas instituciones que conformaron una Asociación Argentina de Cineclubs en el año 1953 (Sel, 2016, p. 43) y se creó la Cinemateca Argentina para facilitar el pedido e intercambio de materiales a instancias de Henri Langlois (Dimitriu, 2007, p. 15) que pasó a integrarse de forma efectiva a la FIAF en 1953. Este movimiento porteño que se pensaba al margen o a contrapelo de los cambios ocurridos durante el peronismo y buscaba eludir posicionamientos políticos, si bien nunca llegó a estar integrado por una proporción considerable del público de cine, sí formó parte de la renovación de la crítica y tuvo



incidencia en la formación de las nuevas generaciones que protagonizaron las olas modernas locales.

## **Brasil**

Si el caso de Argentina planteaba la dificultad de pensar el proceso tomando en cuenta las particularidades regionales, esta circunstancia se hace todavía más compleja en Brasil donde la centralidad que se le suele otorgar a las ciudades más importantes como San Pablo o Rio de Janeiro no opacan muchos desarrollos locales que mantienen características muy diversas. Las revistas cineclubistas son un ejemplo de esas presencias regionales, como vimos en el epígrafe con el ejemplo de Belo Horizonte.<sup>104</sup>

Para acotar esta mirada comparativa voy a centrarme en el caso más conocido del movimiento cineclubista paulista en la década del 40 y la figura central de Paulo Emilio Sales Gomes. Este breve resumen se basa en la tesis de doctorado de Carlos Roberto de Souza (2009: pp. 50-60). Tal como encontramos en Buenos Aires, en este caso también hay una continuidad asumida y reconocida entre estas instituciones y sus predecesoras de la transición al sonoro. Aquí, el nexo entre Paulo Emilio y el histórico Chaplin Club fue Plinio Sussekkind Rocha, quien lo introdujo en la cinefilia más clásica y lo estimuló a organizar junto con un grupo de amigos el Clube de Cinema de Sao Paulo en agosto de 1940 siguiendo los modelos parisinos.<sup>105</sup> Esta iniciativa tuvo una existencia efímera debido a la censura del gobierno de Vargas que tenía asociado a Paulo Emilio con el Partido Comunista, pero igualmente había sido una experiencia muy limitada a un grupo muy restringido de la elite paulista. Luego de esta experiencia Paulo Emilio viajó a París donde estrechó contactos con los movimientos locales y quedó en San Pablo retomando la iniciativa Francisco Luiz de Almeida Salles quien generó una alianza con el Consulado Norteamericano y logró concretar algunas proyecciones descontinuadas y para muy pocas personas (unas 50) durante el año 1947. En esa situación y con una dificultosa comunicación epistolar con Paulo Emilio debieron resolver el problema locatario ya que no encontraban ámbitos propicios para las proyecciones, a lo que se sumaban los problemas para obtener filmes.

---

<sup>104</sup> Este es un tema de estudio que también ha crecido en los encuentros relacionados a los estudios sobre cine en los distintos países, como se mostrado en la edición de SOCINE de 2020. Como ejemplo de estas investigaciones remito al trabajo que viene desarrollando Izabel de Fátima Cruz Melo (2016) para el caso bahiano.

<sup>105</sup> Las relaciones entre Paulo Emilio y Plinio Sussekkind también son desarrollada por Rafael Zanatto que caracteriza con mucho detalle ese contexto de difusión de cultura cinematográfica siguiendo los modelos franceses (2018, pp 26-31)

Paulo Emilio, luego de conocer el proceso francés de primera mano, y a partir del contacto con Henri Langlois, encontró que la solución para la obtención de filmes era la asociación a la FIAF, pero para esto era necesario generar algún paraguas institucional que lo amparara. Requería armar una estructura, aunque sea nominal, con el nombre de Fílmoteca o similar para poder mantener la presentación que ya se había encaminado por medio de Langlois y era necesario que ese armado se resolviera antes del congreso de la Federación de setiembre de 1948. Junto con esta circunstancia y debido a los sucesivos problemas para encontrar un lugar que les permitiera institucionalizarse, se acudió a la figura de un mecenas, el industrial Francisco Matarazzo quien estaba interesado en fundar un Museo de Arte Moderno y se terminó decidiendo que el cine club se integrara a esa entidad privada y que alojara allí su flamante fílmoteca.

Vemos que, en este caso, donde se quiso en sus inicios seguir los modelos parisinos, el cineclubismo paulista apenas logró desempeñar una actividad muy limitada, tanto por número de integrantes como por el círculo social al que apela. Finalmente se invirtieron los pasos en los que se desarrollan estos procesos y la fílmoteca o archivo de filmes terminó teniendo precedencia por sobre el cine club.

## **México**

De este país contamos con algunos datos de la Ciudad de México relatados por uno de los protagonistas fundamentales del movimiento local, Manuel González Casanova (1961, pp.11-16). A pesar de lo esperado, la metrópolis multitudinaria y el amplio desarrollo de la industria cinematográfica no parecen ser el ámbito propicio para el desarrollo del cineclubismo que tuvo un origen discreto en 1931 como filial de algunas organizaciones europeas y que desapareció “sin dejar rastros” en 1935 luego de una existencia irregular. El Cine Club de México que se fundó en 1948 dentro del Instituto Francés para América Latina (IFAL) no reconoció continuidad con ese antecedente, si bien mantuvo algunas de sus características comunes, como fue la apelación a un grupo muy restringido de participantes ‘entendidos’ en el tema.

González Casanova destaca otro cine club que se fundó el 3 de julio de 1952, el Cine-Club Progreso, al que reconoce en la línea de los modelos franceses e italiano, pero del cual dice que comprende “...que su tarea no era simplemente exhibir películas y discutir artificialmente cosas inútiles, sino que debía organizar un movimiento cultural en favor del cine, y en especial del cine mexicano...” (p. 12). Junto con el énfasis al sesgo mexicano, lo que resalta González Casanova fue la vocación de ampliación de este grupo,

su apoyo a otras instituciones similares y la promoción de nuevos cineclubes que terminaron coordinando una Federación Mexicana de Cine-Clubes en 1955.

Esta camada de nuevos espacios de difusión se centró en los grupos que luego van a tener mayor trascendencia y que van a caracterizar la escena mexicana: el Cine Club de la Universidad, fundado en 1955 y luego varios grupos dependientes de distintas escuelas y facultades que se terminaron uniendo en la Asociación Universitaria de Cine-Clubes. Si bien todo este movimiento vivió múltiples dificultades, solo lograron superar “la crisis de 1956” los grupos relacionados con la universidad y desde ese ámbito se consolidó el principal espacio que terminó institucionalizándose, la Sección de Actividades Cinematográficas que conformó un cine club y más tarde fundó la Filmoteca de la UNAM, ambos impulsados por González Casanova.

Como conclusión provisoria sobre el caso mexicano que necesita un mayor trabajo a partir del estudio de las fuentes documentales, me parece interesante destacar la filiación institucional con la Universidad que terminó decantándose, y junto con eso, cierta independencia de los procesos transnacionales en las que se inscriben estas prácticas. La Filmoteca y el propio González Casanova van a terminar participando de la Unión de Cinematecas de América Latina (UCAL) en los años '60 y de los distintos vaivenes de los grupos latinoamericanos en la FIAF, sin embargo, no encuentro en el testimonio de González Casanova una injerencia directa de Henri Langlois. Más que esto, la peculiar idiosincrasia local se encuentra en las propias características que le otorga a los “cine clubes de vanguardia”. Estos no solo debían mostrar cine de calidad y defender al cine frente a las producciones comerciales de entretenimiento:

... sino que se encarga de organizar a la vanguardia de los espectadores, a fin de sostener la lucha iniciada por los cineastas para que el cine sea un verdadero arte, se preocupan también por ayudar a las grandes masas a tener conciencia del auténtico valor de la cinematografía; además, con mayor vigor que cualquier otro cine-club, se preocupa por los problemas del cine nacional, apoyando la lucha de los profesionales que intentan salvaguardarlo y defenderlo, a tiempo que combaten todo lo que tienda desnacionalizar la producción nacional. (González Casanova, 1961, p. 17)

En estos propósitos que buscaron la llegada a un público ampliado y una preocupación por el estímulo de un cine nacional destinado al “conocimiento de los pueblos” y al progreso y bienestar del hombre, es que encuentro vínculos con la propuesta que estaba

intentando llevar a cabo Danilo Trelles desde el SODRE que he desarrollado en la primera parte de esta tesis, marcando un contrapunto significativo con otros modelos.

## **Cuba**

La universidad también fue el factor clave en este caso, siendo los cursos de verano sobre cine que dictó José Manuel Valdés-Rodríguez entre 1942 y 1956 en la Universidad de la Habana los que dinamizaron el camino hacia el cineclubismo. Agramonte y Castillo narran de forma dispersa este recorrido al que reconocen como la primera experiencia de inclusión de cine dentro de la educación universitaria latinoamericana (2013, pp. 155-161). Estos cursos que eran acompañados por proyecciones de filmes parecen haber sido un espacio importante de fomento para la cultura cinematográfica. En 1949 se creó el Departamento Cinematográfico de la Comisión de Extensión Universitaria, lugar desde el que luego se va a desarrollar la Sección de Cine de Arte. De acuerdo a las palabras de Valdés-Rodríguez devino “el primer organismo de su clase en nuestro país y en Hispanoamérica. Fue el primer cine-club habido en Cuba en forma diferente de la usual en esos organismos, pero llenando los objetivos o fines de ellos mismos: el desarrollo de una cultura cinematográfica” (p. 157). Creo que el afán por consignar el impulso pionero de su iniciativa no se debe al desconocimiento de los procesos en otros países o la búsqueda de legitimación, sino a ciertas circunstancias internas en paisaje local que lo llevaron a resaltar méritos propios en el marco de una disputa. En 1948 comenzaron a realizarse de forma independiente, las reuniones de un cine club que organizó un grupo de jóvenes y que pasó a tener un rápido crecimiento por fuera de las redes que había ido armando Valdés-Rodríguez.

El Cine Club de la Habana comenzó a funcionar en a inicios de ese año proyectando filmes de Renoir y Eisenstein. Fue una iniciativa que llevaron a cabo Germán Puig y Ricardo Vigón a los que pronto se les sumaron otros jóvenes que serán algunos de los nombres más destacados de la etapa siguiente del cine cubano: Tomás Gutiérrez Alea (Titón), Néstor Almendros y Guillermo Cabrera Infante. Puig y Vigón formaron parte de los cursos de verano de ese año en la Universidad y quisieron contar con el apoyo de Valdés-Rodríguez, pero al parecer, el veterano cinéfilo sintió esta iniciativa como una amenaza y comenzó un declarado conflicto, en el que no solo le quitó el apoyo, sino que impidió la difusión de las actividades en la prensa a partir de sus vínculos, y les complicó el acceso a salas de exhibición. Las disputas entre grupos cinéfilos fue una especie de clásico dentro de estas agrupaciones, pero la beligerancia de esta disputa que en principio

parecía tener un carácter principalmente generacional, no se ha repetido en los casos estudiados.<sup>106</sup>

En la caracterización del movimiento cubano hay un tercer factor que Agramonte y Castillo apenas mencionan pero que considero muy importante para atender a las particularidades locales, y que tiene que ver con la mayor diversidad que se desplegaba en la distribución comercial de filmes. Como reconoce Almendros (1996: pp. 35-37), esa Cuba parecía el paraíso del cinéfilo, pero esa circunstancia no solo se debía al cineclubismo y al trabajo de promoción llevado a cabo por Valdés-Rodríguez, sino a una mayor apertura a la hora de programar películas, una censura mucho más relajada en los momentos previos al golpe de Batista. Los testimonios de los protagonistas reconocían que encontraban los filmes entre los distribuidores locales. Es interesante notar que los filmes programados podrían formar parte de cualquier listado canonizado.<sup>107</sup>

Uno de los motivos de la disputa mencionada fue el otro sesgo distintivo de este caso y que podría resumirse como el giro hacia la izquierda que tuvo este proceso mucho antes del triunfo de la revolución, debido a la asociación del Cine Club con una de las pocas instituciones que terminó dándole cabida, la Sociedad Nuestro Tiempo, a la que finalmente se integraron como sección de cine en 1951. Esta sociedad cultural radical, como la define Michael Chanan (2004: pp. 105-106), ligada al partido comunista en la década de los '50, estuvo integrada por sectores universitarios y cumplió un rol muy importante en el ámbito cultural. En paralelo a que se desarrollara esta fusión, encontramos a Puig en París estableciendo los ya conocidos acuerdos con Langlois para facilitar la llegada de filmes a la isla. De estos acuerdos surgieron los primeros intentos de formalizar la Cinemateca de la Habana de acuerdo a dictados por correo de Puig que estaba intentando obtener estudios sobre cine en Europa. Pero estos intentos se vieron en parte malogrados por el escaso interés que emplearon los referentes locales, como leemos en las correspondencias citadas por Agramonte y Castillo (pp. 360-361), que mostraban a un “Titón” mucho más interesado en los proyectos de realización y un horizonte de

---

<sup>106</sup>No solo Puig y Vigón reconocen en los cursos de la universidad un fuerte influjo, sino que Alfredo Guevara se refiere a esta influencia en términos que también reconocen la posición política de Valdés Rodríguez. (Chanan, 2004, pp 104-106)

<sup>107</sup> El programa inaugural del Cine Club de la Habana exhibió *La Bête Humain* (Jean Renoir, 1938) y *Alexander Nevsky* (Serguéi Eisenstein, 1938). (Almendros, 1996: 36)

previsibles desacuerdos en los cuales las urgencias políticas terminaron imponiendo su agenda.

## **Colombia**

Para dar cuenta de la diversidad de caminos que adoptaron los distintos cineclubismos latinoamericanos, en el caso de Colombia encontramos que la incidencia del contexto sociopolítico terminó orientando el modelo en un sentido inverso al cubano. Si algo distingue a este caso fue justamente haber buscado deliberadamente mantener el sesgo de clase social y todos los signos de distinción que eso conlleva. Como plantea Rielle Navitski (2018) en su documentada investigación sobre el Cine Club de Colombia, esta institución tuvo la meta autoproclamada de

...mejorar el gusto del público que va al cine encarnado en la lucha de la burguesía local por la distinción (en el sentido de Pierre Bourdieu) a medida que las clases medias de Colombia se expandieron en la era posterior a la Segunda Guerra mundial. (p. 2, traducción persona)

El CCC fue fundado por un grupo selecto de la patria letrada local integrado por artistas plásticos y escritores, filiación compartida con los primeros cineclubes de fines de los '20 y algunos otros ejemplos mencionados, como el Cine Arte porteño. Gabriel García Márquez formó parte de este grupo, por ejemplo. El catalán Luis Vicens fue el responsable de liderar las actividades y en un viaje a París a fines de 1950 conoció a Langlois quien lo direccionó y lo puso en contacto con Roland y otras entidades latinoamericanas marcando el camino a seguir.

El caso colombiano sin embargo estuvo marcado por tensiones particulares que lo distancian de otros ejemplos. Aquí tuvieron un lugar muy importante las tensiones al interior del club, en el cual la búsqueda de ampliar la cultura cinematográfica disputaba con la búsqueda de exclusividad restringiendo las membresías a 300 integrantes. Pero no solo eran pocos, sino que tenían que ser buenos, dando lugar a una prédica disciplinadora de esa audiencia que, si bien formaba parte de la elite bogotana, no solía respetar las buenas prácticas asociadas con ese público cultivado, mostrando un abierto desinterés por las rutinas que consagraban la vida cineclubista como los espacios de debate y los placeres de los filmes “difíciles”.

Si bien se llevaron a cabo los vínculos formales para desarrollar una cinemateca y participar de los circuitos de intercambio regionales, Navitsky plantea que las

circunstancias económicas locales volvían inviables esas vías de intercambio, dando lugar a un vínculo muy estrecho con los distribuidores locales. En este caso las programaciones surgidas se distanciaron bastante de las esperadas en este medio, difundiendo mucho cine de Hollywood y películas mexicanas a cambio de una tarea de promoción generando un proceso de valor agregado a favor de los distribuidores (pp. 8-9). Aun así, los organizadores se lamentaban de la preferencia del público por los estrenos antes de los filmes históricos. A pesar de estos conflictos y en parte apoyándose en sus particularidades, el CCC tuvo una existencia prologada en el tiempo. Sin embargo, el lugar más propio de esa cinefilia clásica va a quedar a cargo de los grupos que en la década del 60 van a surgir de los ámbitos universitarios.

## **Perú**

Para concluir voy a referirme brevemente al caso peruano que también tuvo sus significativas particularidades. Como resume Jeffrey Middents (2009), el cineclubismo peruano tuvo dos vertientes, una limeña vinculada con la iglesia católica y preocupada por los aspectos morales en la difusión del cine y otra en el Cuzco, más tardía, pero a cargo de un grupo de jóvenes entre los que se encontraba Manuel Chambí, interesados en la realización y la posibilidad de representar lo local.

Ricardo Bedoya (1995) describe una década del '50 signada por una merma en la producción comercial, siendo también aquí momento propicio para el cortometraje y la influencia de algunas figuras muy importantes para el medio como Enrico Gras (p. 135). En este caso también fueron importantes las empresas distribuidoras que favorecieron la circulación de filmes de cine arte por las salas convencionales. En 1951 se fundó el Cine Forum, el primer cine club formal, a cargo del emigrado polaco Andrés Ruszkowsky que trabajaba en la Universidad Católica de Lima. Este dirigente de la pujante OCIC (Oficina Católica Internacional del Cine), desarrolló cursillos y algunas proyecciones y en 1952 extendió sus actividades al Cine Club de Lima que comenzó a funcionar el 20/3/1952. Esta entidad logró crecer rápidamente hasta llegar a los 800 socios al año y medio de funcionamiento con una programación abultada destinada a un medio que estaba compuesto por estudiantes universitarios en un porcentaje que pasaba el 50 por ciento. Según Bedoya, esta fue la institución que recibió la muestra enviada por el SODRE en 1953 (p. 141) dando cuenta de los vínculos regionales.

### C. Modelos de cine club diversos

Este recorrido que no pretende ser concluyente da lugar a algunas observaciones generales. Si bien, como mencionábamos anteriormente, hay algunos elementos comunes que hacían referencia a “un modelo de cine club”, y la vocación por la difusión de la cultura cinematográfica estaba presente como elemento que justificaba estas prácticas particulares, llaman la atención la participación de distintos actores sociales que se integran en cada caso nacional. Los vínculos con los procesos políticos también intervienen de forma diferenciada en cada situación. En algún caso la relación con la iglesia católica es notoria y en otras no está presente. Algunos cineclubes mantienen vínculos cercanos con los distribuidores comerciales o con la diplomacia norteamericana, mientras que en otros casos las relaciones más estrechas se establecen con los medios educativos y los grupos políticos radicales. Unos muestran una tendencia hacia una integración exclusiva y otros hacia la ampliación de su base de afiliados. Mientras que algunos discursos atienden a la necesidad de la promoción de un cine nacional, otros denigran esas prácticas y se centran en un canon europeo, etc. Pero lo que dejan todas estas diferencias en claro es que lo que está en discusión es el propio “modelo de cine club”. Para poder analizar estos procesos simultáneos y a la vez diversos es necesario pensar ese modelo alejándolo del sentido común con el que damos atribuciones que creemos válidas como si fuera un saber compartido y unívoco.<sup>108</sup> Si bien en los estatutos y publicaciones, así como en las voces testimoniales, ese sentido común se expresa sin que parezca ser necesario mayores desarrollos (es notoria todas las veces que he leído lo del “un cine club como los europeos”),<sup>109</sup> es necesario revisar esos sobreentendidos. Atender a esta complejidad en el propio concepto también es difícil porque se trasmite como si fuera una regla o protocolo por seguir, y las publicaciones se llenan de textos que explican qué es un cine club y cómo se debe formar un cineclub. Las federaciones de cineclubes también funcionan como un espacio de regulación de estas prácticas, así como

---

<sup>108</sup> El relato compartido asume un modelo vinculado a la cinefilia erudita, dedicado a la formación en cultura cinematográfica centrada en la difusión de un corpus canónico y en oposición a la circulación comercial del cine. Esas ideas se reiteran en la obra de corte memorialista citada (Hintz; Costa y Scavino), en las propias historias institucionales de las entidades cinéfilas y en los relatos orales. Parte de la bibliografía académica que aborda este objeto asume la exclusividad de esas características, como podemos ver en la doble vertiente —cine arte / neorrealismo— que plantea Schroeder Rodríguez (2016). Algunas de las investigaciones más documentadas sobre los procesos locales pero que parten del trabajo con testimonios también reiteran algunas de estas ideas como Silveira (2019, pp. 90-91) o Broitman (2020, primera parte, capítulo 3).

<sup>109</sup> Por ejemplo, para el caso uruguayo podemos citar como la editorial del primer número de la revista Cine Club (febrero de 1948) que la se reconocen como continuadores de esa tradición, apelando a los cineclubes franceses de la década del veinte.



los contactos formales e informales entre los actores. Es justamente por esa supuesta uniformidad y el constante sentido implícito sobre el tema que se vuelve indispensable repensar este problema.

Para desentrañar este problema me resulta pertinente detenerme en la investigación que llevó a cabo Leo Soullés-Debats (2017) sobre qué cultura cinematográfica ha desarrollado el movimiento de cine clubes en Francia luego de la segunda posguerra. El elemento más interesante de esta investigación es que da cuenta de un medio muy diverso a partir de un documentado trabajo de campo. Encuentro este trabajo relevante no tanto por su filiación francesa ni por abordar en detalle la historia de ese modelo francés que hemos mencionado, sino porque presenta un estudio de caso que nos permite abrir las referencias a otros actores y nos alerta sobre otras lecturas posibles sobre este proceso. De esa mirada ampliada 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. Estos datos no solo son muy significativos por su importancia cuantitativa, pero este es un elemento a desatacar: entre 1955 y 1962 el 70% aproximado de los espectadores de cineclubes pertenecía a la UFOLEIS (la Federación de cineclubes que integraban los sectores de la educación laica) (p.553, anexo 3). 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.

Souillés retoma algunas ideas de Jullier y Leveratto que plantean la existencia de una modalidad cinematográfica propia de los cineclubes.

La organización práctica de proyecciones de películas está abierta a todos a través de una actividad intelectual de reflexión y producción de conocimiento sobre la historia y la estética del cine que el movimiento pretende compartir con todos los espectadores. Esta acción toma la forma de operaciones de proselitismo cultural y jerarquía de calidad cinematográfica. La institucionalización del movimiento tiene como objetivo imponer la legitimidad de este conocimiento intelectual a todos los consumidores, así como a los profesionales del cine y al público autorizado. (p. 30, traducción propia)

Tomando en cuenta ese contexto más diverso que muestran las federaciones de cineclubes, pero también considerando el panorama latinoamericano que recorrimos, creo que es válido pensar la pregunta que se plantea Souillés sobre la posibilidad de verificar la existencia de una cinefilia de cineclub, una cultura cinematográfica compartida bajo esas características.

La idea de una referencia compartida también se complica en el caso regional debido a la dificultad de generar correlaciones entre las distintas etapas del cineclubismo, esas olas que ubican un primer momento a partir de los círculos parisinos de la década del 20, una segunda ola que surge a partir de 1944 y se expande en los años 50 y una nueva ola a mediados de los 60 a partir del recambio generacional. Algunos casos como el de Buenos Aires, parecen remitir a ese modelo con algunos desfajases, pero visto de cerca, tanto este ejemplo como los otros analizados plantean cronologías disímiles. Tal como vimos en las tradiciones en las que los distintos grupos quisieron legitimar sus iniciativas, la apelación a “los cines clubes europeos” hacen más referencia a la primera ola, que a los movimientos de la segunda posguerra. Documentos y estatutos, publicaciones y programaciones, parecen buscar referencias en la primera ola de la cinefilia, y en parte esta parece ser también la referencia del cineclubismo uruguayo de fines de los '40.

Sobrevuela a este problema otro más significativo y que está presente en las disputas que vemos en los testimonios y documentos sobre las dificultades que encontramos en algunos de los casos estudiados para lograr establecer esa cultura cinematográfica modélica. Este problema no parece surgir tanto de la falta de interesados por la propuesta, sino en la dificultad de encuadrar las distintas prácticas con las que esos públicos se relacionan con el cine. Las quejas que recoge Navitski de los organizadores del Cine Club de Colombia sobre el poco interés que mostraba el público local en la programación y en los debates también se encuentran en otros lugares y nos detendremos luego en los ejemplos uruguayos de esos reclamos. Pero ellas no hablan de un desinterés por el cine. De hecho, uno de los problemas que llama la atención en este proceso, tuvo que ver con la expansión del público que llegaba a colmar estas salas alternativas. Frente a varias formas de ejercer la cinefilia, una práctica que en principio admite muchas formas de cultivar ese amor por el cine, esta cinefilia particular que quiere imponer el modelo clásico, insiste en distinguir, jerarquizar y también disciplinar: “Así, el cine-club sigue siendo, sobre todo, la expresión de una utopía llevada por una cierta élite cinéfila, convencida de que la formación de clases populares puede, a largo plazo, romper las

cadena del oscurantismo en el entretenimiento mercantil” (Souillés, p. 35, traducción propia).

Como hemos visto, esta utopía de elite cinéfila estuvo representada con muchos matices en los procesos locales, que también vivieron las incidencias de las tres matrices del movimiento de cineclubes que Fabrice Montebello identificó para el proceso francés: el comunismo, la iglesia y el movimiento de educación popular (citado en Souillés, p. 43). En la primera parte de esta investigación hicimos referencia a los vínculos probables que se encuentran entre el partido comunista y los países del bloque soviético y las actividades que desarrolló Cine Arte del SODRE. Este actor también estuvo presente en otros casos latinoamericanos. La presencia de la iglesia católica que aparece con toda franqueza en el caso de Lima también tuvo incidencias en procesos que en principio consideraríamos distantes, como en el laico Uruguay. La influencia de la OCIC es uno de los temas que nos debemos en la región.

Con relación a la educación popular planteo que la misma está presente como política de estado y que se expresa en un espacio institucional que no asociamos con el cineclubismo, porque en los modelos locales, la práctica habitual de llevar cine a las escuelas y fomentar la educación por el cine, por más que estuviera acompañada debates y materiales impresos que pusieran en contexto las obras, no se reconocía como un lugar de promoción de la cultura cinematográfica. Ya he desarrollado la importancia que tuvo la labor del SODRE en relación con la educación formal. Creo que es necesario revisar todas las actividades que se han llevado a cabo desde la esfera pública vinculada a la producción y difusión de materiales audiovisuales que tuvieran presencia en los ámbitos de formación. Estos elementos parecen expresarse tanto en las palabras programáticas de González Casanova en México, como en las tareas de Mauro Humberto en INCE en Brasil (Morettín, 1995). Este tema también ha sido estudiado por María Luisa Ortega para el caso español en “Realismo, documental y educación ciudadana en España” (2013). Con diferencias en las cronologías, encontramos sintonías muy importantes con los procesos latinoamericanos y algunos protagonistas compartidos, siendo interesante observar las mismas tensiones presentes dentro del ámbito cineclubista relacionadas a las posibilidades y los límites de una cultura de y por el cine para las masas ampliadas.

La dificultad por integrar prácticas que podrían asociarse –los espacios de difusión por fuera del circuito comercial y que se ocupan de otras funciones del cine— también da cuenta de esas tensiones y tiene su origen en las distintas identificaciones que reconocen

estos movimientos en sus apelaciones a la primera ola cineclubista de los '20. Considero que en este caso también se hacen presentes los distintos modelos que reconocen luego distintas tradiciones. Encuentro en parte de los discursos que se hacen cargo de expresar ese ideal elitista los ecos de la línea de Ricciotto Canudo. Esta apelación solía ser explícita en su búsqueda por estabilizar una jerarquía de salas de cine y en la necesidad de marcar una distinción entre lo que se podía considerar expresión del arte y lo que no. Por otro lado, en muchos de los intentos por relacionar esta cultura cinematográfica a otros públicos, se hace presente el “modelo Delluc” y sus postulados por generar espacios de encuentro entre los “cineastes” y los espectadores (Gauthier, 1999, pp. 19-21, 55-62).

Finalmente, estos debates estuvieron presente en las federaciones francesas que buscaron teorizar sin resolver, las distinciones entre la “cultura por el cine” y la “cultura cinematográfica” (Souillés, p. 47). Hemos visto cómo en Uruguay, el Departamento de Cine Arte fue expresión de esta disputa que se formuló de forma explícita en sus programas y se expresó en el giro de interés en sus programaciones hacia la década del '50 con el énfasis en el cine documental y la vocación por cumplir con el “auténtico destino del cine”, en este caso legitimado bajo la retórica griersoniana.<sup>110</sup> Las tensiones del proceso vistas desde esta perspectiva también nos ayudan a salir de algunas lecturas que sintetizan el período bajo la reproducción de modelos dicotómicos como el que plantea Schroeder Rodríguez (2016).

Esta larga 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 cine club” y analizar en detalle todas las modalidades que surgen en este contexto que ya de por sí parece acotado. No me interesa plantear categorizaciones con todos estos modelos, ni ubicar a cada caso en una línea precisa, sino buscar comprender cada práctica en cada contexto. Finalizando esta segunda 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

---

<sup>110</sup>Revista del SODRE, 1958, p. 61

cineclubista acusada de mantener un espíritu de capilla y cierto snobismo cultural (Souillés, 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. Este marco más diverso de modelos propuestos en los que encontramos la incidencia del cine educativo y la educación popular termina iluminando un parte importante de los documentos que produjeron los cineclubes uruguayos en la década del 50. Sin ese otro contexto transnacional en donde los actores son más institucionales que personales, donde el impacto de la política se hace presente con fuerza y en el cual el cine se expresa con formatos muy diversos, resulta muy complejo comprender las actividades y las programaciones que se distancian de ciertos repertorios preconcebidos con los que asociamos estas prácticas. Las palabras clave que mencionaba al comienzo ya no pueden ser leídas como contraseñas que nos permitan descifrar estos nuevos mensajes que nos llegan del “Montevideo feliz” del período.

## Capítulo 2.2: El auge cineclubista montevideano de fines de los 40

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)

### A. Introducción

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:

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. (1968)<sup>111</sup>

Este dejó 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”.

---

<sup>111</sup> Publicado en: "Cine nacional (I). ¿Qué cine uruguayo?", en: *La Mañana*, 1º de abril de 1968, p.10. Citado por Silveira (2019)

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 tuvieron 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 la primera parte de esta tesis, 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 concepto de cinefilia que Silveira distingue 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 el mismo no está presente dentro de las voces contemporáneas con las que se piensan estas prácticas. Ni en los documentos oficiales, testimonios o en los textos pertenecientes a la prensa, el auge del cineclubismo y las actividades asociadas a ella 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 interpretación 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).

## **B. El contexto sociohistórico**

Como planteaba en el capítulo anterior, estas particularidades fueron compartidas por todos los cineclubes que estuvimos reseñando. En este momento desarrollaré 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 a tener en cuenta es la propia historia social del período, ya que, si bien no buscamos correlaciones directas, es inevitable reconocer que muchos de las características que distinguen el caso uruguayo han tenido una sensible incidencia en ciertos aspectos de la historia cultural. Ya he planteado la cautela que debemos tener con relación a la supuesta excepcionalidad del caso uruguayo. Estamos en presencia de una coyuntura de expansión económica, vinculada al proceso de sustitución de importaciones y a la presencia de Estados 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, 2008, p. 123).

Una de las particularidades locales está relacionada con el crecimiento sostenido de las clases medias y de un fuerte proceso de 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). Tal como en el caso que hemos analizado en la primera parte de esta tesis, 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. 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 “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 8 millones de habitantes, había 253 salas en todo el país (Bedoya, 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 llegando 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 relacionaron con ese gran interés por el medio, sino que también se vinculaba 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 integrados vinculados a las artes plásticas (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 a fines de 1943. Esta referencia vinculada a un espacio de exhibición que desde sus inicios fue recibido como un espacio asimilado al del cine club 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 de 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.

### C. Los orígenes de los dos cineclubes

#### Cine Club del Uruguay (CCU)

En el caso de Cine Club, Eugenio Hintz, uno de sus fundadores, había participado de la OCA (Organización Cinematográfica de Aficionados) 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, clases social, interés afines y hasta el mismo pequeño barrio montevideano de Pocitos que los agrupaba. El otro



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

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 de ese encuentro 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 "inquietudes culturales": Eduardo Alvariza y los hermanos Julio y Jorge de Arteaga (p. 14).<sup>112</sup> Tal como describe en su libro sobre el CCU, como en la entrevista que le hicieron en el año 1991 dentro del proyecto de la Cinemateca (me referiré a estas entrevistas más adelante), 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 cine club debía ser un vehículo para financiar la realización de filmes

<sup>112</sup> En 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).

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 (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 de cineclub" con sus rutinas asociadas.

### **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 16mm. Ese grupo original se creó bajo 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 en 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



Miembros de Cine Universitario y redactores de la Revista *Film* junto a un visitante: Jorge Ángel de Arteaga, Gastón Blanco, Emir Rodríguez Monegal, Walter Dassori, Manfredo Cikato, Jaime Francisco Botet, Homero Alsina Thevenet, Giselda Zani y Hugo Rocha. (Fuente: revista *Tercer Film*)

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 *fan magazine* y otorgaban 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 reconocido, 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.

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. En los testimonios no nos encontramos con las referencias a los viajes constantes a Europa ni en los debates sobre cine luego de las exhibiciones se discutía hablando en francés o italiano como parecía ser corriente en las proyecciones del cineclubismo paulista (de Souza, 2009, p 52). 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 colombiano, sino que fueron una estrategia accesible para comenzar a obtener apoyo económico (Hintz, 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, 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 y 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 pasan a conformarse en *formaciones culturales*, tales 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.

#### **D. La invención de una tradición**

Desde las primeras publicaciones nos encontramos con declaraciones dentro del entorno institucional que buscaban fijar referencias que en principio parecen múltiples. Estas declaraciones también querían ubicarse dentro 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 antecedente 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 vincular sus prácticas de realización dentro del campo del cine de aficionado y hacerlas partícipes legítimas del espacio de exhibición cineclubista.

En el segundo programa del primer ciclo del CUU<sup>113</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, Walter, 1929-30) y *Guillermo Tell* (Paul, 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 reconocerle procedencia, eran los mismos que los publicados en el programa de Cine Arte (uno de Manuel Villegas López y un texto de *Marcha*, Programa Cine Arte 29/6/1945). 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 pronunciamiento con relación al lugar que este cine club quiso ocupar en sus primeros momentos.

El caso de Cine Club es más complejo. Ya detallaremos todas las actividades que realizó este grupo vinculadas al fomento de la realización amateur más adelante, reconociendo 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. La primera editorial 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 éstas desarrollando en distintas partes del mundo" (*Revista Cine Club* n 1. Febrero 1948, s/p).

Luego se dedica a hacer un recorrido por la historia del cineclubismo modélico, para detenerse en dos puntos a destacar. De ese itinerario rescata el modelo "Delluc" que describimos anteriormente 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 presente en los posteriores debates.

---

<sup>113</sup> No contamos con información sobre el primer programa.

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* (Abel Gance, 1927), fragmentos del filme proyectado en una copia en 9,1/2 propiedad de Jaime Botet (Hintz, pp. 22-23). Luego Podestá se integró de forma más cercana a Cine Club, que en poco tiempo vio sumarse también a otras personalidades que sí ya estaban más relacionadas con los intereses cinéfilos, como el crítico de cine José Carlos Álvarez Olloniego, incluyendo a otra generación en el proyecto.

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 Muñoz en 1930 y la efímera iniciativa de José María Podestá en 1936 (Hintz, 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 reunió 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 Actualidad*, 1936, n° 2). Si bien estos antecedentes fueron mencionados en el primer comentario de *Marcha* sobre el Cine Club (5/3/1948),<sup>114</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

---

<sup>114</sup> También ese relato de tradición de los anteriores cine clubes se repite en *Cine Radio Actualidad* del 25/3/1949 en una importante nota haciendo 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.

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)

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 ese cineclubismo snob y elitista sobre el que alertaba Katz para el caso francés, 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. (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 recordados. 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 bajo 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. 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 Amateur 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 tercera parte de este trabajo, pero me importa destacar aquí esta particularidad del caso uruguayo que buscó legitimarse en las referencias de los



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.

### **E. 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 rivalidad 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, 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 noventa a un grupo importante de los realizadores que emergen de este proceso. Estamos hablando de grupos de clases medias y medias altas 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 tendría más afinidades con el grupo de Cine Universitario<sup>115</sup>),

---

<sup>115</sup>Ver comentario irónico al respecto en el Boletín de diciembre de 1952 del CUU.

haciendo un balance de las actividades del Cine Club, caracterizaron a ese grupo con estas palabras de las que se desprende una notoria 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>116</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* – Homero Alsina Thevenet y Hugo Alfaro—les respondieron acusándolos de formalistas con argumentos en los que se destacaba 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 dedica 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 ocupadas 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 (...) y aunque refutaron victoriosamente la teatralidad de ENRIQUE V (id.) omitieron señalar luego cómo se puede aprovechar en cine la materia teatral, y no comentaron HAMLET; si con cuatro meses de demora llegan a hacer algo más que transcribir la opinión ajena, les será criterioso hablar del gran problema de la adaptación teatral. y no meramente de virtudes fotográficas y escenográficas. No aprobaríamos a CINE - CLUB una visión del cine

---

<sup>116</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)

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" 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 la 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 por los aspectos a valorar en la obra cinematográfica y esas frases con las que acusaban a Cine Club, cuando lo tildaban de formalistas, fueron muy parecidas a las que ellos mismos adoptaron en su primera 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°1 s/p).

El debate duró gran parte del año 1950, 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 establecer jerarquías que se piensan necesariamente en términos de oposición.

En el libro de Costa y Scavino, 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 a 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 Alfredo 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 (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’.

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...” (en el AWD. 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 estaba presente 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 y protestara ante los intentos del grupo original por querer brindar la información necesaria para una correcta apreciación del filme e interrumpiera 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 Uruguay, 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 desarrollé 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 a 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. 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 Uruguay 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.

## Capítulo 2.3: 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 si 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)

### A. Introducción

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 representantes 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 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 a 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 a la edición de completos programas y la edición de revistas específicas por parte de cada grupo. Junto a 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. Durante todo este proceso los dos grupos abordaron directamente algunas pocas producciones dispersas. Trabajaré con este último tema en la tercera parte de esta tesis.

### **Actividades y programaciones.**

En el primer boletín del año 1952, Cine Club realizó un balance de lo realizado y resumía lo que se espera para el año que comenzaba. En un lugar destacado del boletín aparecen numerados los logros alcanzados y todo lo que el afiliado puede 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. Este ciclo seguirá un ritmo habitual de cuatro programas mensuales
- 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. Periódicamente se efectuarán reuniones de redacción de esta revista, con discusión de temas cinematográficos, a las que estarán invitados todos los interesados.
- 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 define?, ¿qué "modelo de cine club" 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, variando 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 a estos materiales trabajaré con las revistas que editaron los dos grupos, así como con material de prensa.

## **B. La base social y la cantidad de programaciones**

Durante el período estudiado el número de programaciones de las entidades se fue incrementando de forma muy significativa, iniciando las actividades con números discretos durante el primer año, especialmente en el caso de Cine Club. El CCU en 1948 solo logró programar 13 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°6, p. 5). Cine Universitario, luego de su función inaugural el 28 de diciembre de 1949, llegó a realizar en 1950 21 funciones (Costa y Scavino, p. 24). De estos números iniciales se pasaron a cifras que podían alcanzar la centena de funciones por año. El CCU había superado las 900 funciones a fines de 1960

(Programa CCU Setiembre 1960). Pero no solo hay que destacar la cantidad de funciones realizadas sino la variedad de las mismas. Además de agrupar ciclos retrospectivos, estrenos y prestrenos, también se organizaron ciclos destinados a distintos públicos, incluyendo los programas de cine para niños o los ciclos de cine educativo.

Para entender estos números en el contexto cineclubista el periodo, el Club Gente de Cine de la ciudad Buenos Aires, en el año 1952, a los diez años de su inauguración, había llegado a organizar 435 exhibiciones (Cine Club Gente de Cine. 1942-1954, 1954, s/p).<sup>117</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 Hintz comenta que había más de 500 socios en setiembre 1951 (p. 52), y más adelante plantea que había 1200 socios a fines de 1951<sup>118</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, 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 siguen festejando el crecimiento y expresan su entusiasmo con frases que nos recuerdan a las descripciones

---

<sup>117</sup>Ana Broitman brinda la información de una programación de 1450 funciones de Gente de Cine entre 1942-1965 (2020, p. 199)

<sup>118</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.

de los festivales del SODRE:

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, 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 integran 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 10735 entidades afiliadas en 1957 (Souillés, p. 552) pero sí es muy numerosa para la región que, como hemos visto, contaba con entidades más reducidas.

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 aparecen en algunos de los testimonios de las entrevistas a realizadores y personalidades vinculadas al cine, realizadas por Cinemateca Uruguay 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 general, 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 de 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>119</sup> En los programas se reiteraban los avisos de nuevos horarios para evitar los problemas para conseguir localidades, problema 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 miembro de las comisiones directivas en lugares poco significativos. Solamente la figura de la crítica de cine Giselda Zani, que tuvo un desempeño 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, siendo las figuras más destacadas Germaine Dulac, Nicole Védres o Maya Deren (a fin de este período comienza a mencionarse a Agnes Varda). La forma más habitual en la que encontramos presencias femeninas 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

---

<sup>119</sup> Ver por ejemplo el Boletín n 5 del CUU de julio de 1952.

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.

### C. Disponer de lugares propios



Público en la Sede Florida (Fuente: Hintz, 1998, p. 18)



Inauguración de la Sede 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 permitieran 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* (Abel 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 35mm. (Hintz, pp. 23-25). Las otras salas utilizadas fueron el Salón de actos del Liceo Francés y el Salón Auditorio del Palacio Díaz (Programa CCU noviembre 1950). 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, p. 50). Esta sala que estaba ubicada en la calle Florida n°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) y el evento fue cubierto por gran parte de la prensa escrita.<sup>120</sup> La sede de Florida fue acondicionada por uno de los principales integrantes del 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>121</sup>

La sede de Florida fue quedando muy chica e incómoda, pero fue recién en marzo de 1958 que luego de muchos esfuerzos financieros pudieron contar con una sede más confortable y grande en la calle Rincón n°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 Programa de marzo de 1958). A partir de ese momento todas las programaciones se realizaron en la sede.

El Cine Universitario del Uruguay también comenzó con locaciones dispersas. Iniciaron

---

<sup>120</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 Recortes de Eugenio Hintz. ANIP)

<sup>121</sup> Esta información surge de los programas de CCU. Es posible que hayan utilizado también otros cines.

las funciones en el Centro Gallego, en una sala que no estaba habilitada. En estos primeros tiempos también se exhibieron programas en el Cine Opera (Jackson casi Guaná) y otras salas comerciales como el Gran Splendid o el Paris, 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, pp. 23-28; programas del CUU de 1951). También en este caso se utilizaron salas especiales para los preestrenos, como el cine Luxor (CUU. Boletín de Julio 1952). Todos estos espacios de proyección fueron acompañados a partir de mayo /junio de 1952 por una sede social en la calle Colonia n° 1176, que contaba con una pequeña sala de exhibición junto a una biblioteca, oficinas y espacio para trabajo en grupo. El lugar estuvo diseñado por otro cineclubista arquitecto, Walter Chappe Piriz (pp.29-30).

Cine Club del Uruguay	Cine Universitario del Uruguay
Primeras exhibiciones	
Agrupación Universitaria del Uruguay Salón de actos del Liceo Francés Salón Auditorio del Palacio Díaz	el Centro Gallego Paraninfo de la Universidad
Salas comerciales donde funcionaron	
Cine Apolo Cine Central Cine Rex Cine Atenas	Cine Central, Cine Opera Gran Splendid, Cine Paris Cine Colonial, Cine Renacimiento Cine Capri, Cine Defensa Cine Luxor, Cine Plaza, Cine Ambassador
Sedes propias	
Florida n° 1474 (51) Rincón n° 567 (58)	Colonia n° 1176 (sede social, microcine en pase reducido) (52) Andes n° 1382 (55)

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°1382 entre 18 de Julio y Colonia en un tercer piso. Junto al nuevo equipamiento, también contaba con una biblioteca, sala de lectura, oficinas y salones comunes (CCU Boletín n 8, setiembre 1955).



Fotos de la sede Florida del CCU (fuente Hintz, 1998 y *Mundo Uruguayo*, 11/10/51)



Sede Soriano del CCU (Fuente: AWDB)



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 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 cine club abierto y plural que se fue gestando desde temprano.

#### **D. 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>122</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 a 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 Carlos Álvarez, Fernando Pereda, Hugo Alfaro o 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 publicaciones, sino que aparecía en muchos avisos de las librerías 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

---

<sup>122</sup> A lo largo de toda esta parte de la tesis 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.

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, 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 desarrollar todas estas actividades, problematizando y caracterizando este "modelo de cine club", así como siguiendo las distintas etapas que fueron dando en pos de su institucionalización.

### **E. El foco en la realización**

Como planteaba en el capítulo 2.2, las dos entidades cineclubistas tuvieron como interés original a la hora de formalizar los grupos, financiar sus proyectos de realización audiovisual. En el caso de 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>123</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>124</sup> admite que la OCA a la que se afilia por los años 1942 o 43 mientras estudiaba en el Liceo, estaba

---

<sup>123</sup> "Por la modestia de sus componentes que se tradujo hacia fuera en un completo desconocimiento de su labor, por haber sido ésta 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 10, p. 3)

<sup>124</sup> Desarrollaré el tema de estas entrevistas realizadas por la Cinemateca Uruguayana en la tercera parte.

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 tercera 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 *pionners* que lograron consolidar una producción interesante a pesar de los escasos recursos.<sup>125</sup> Más que 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 cine club, la producción de filmes fue un problema a tratar de resolver (Costa y Scavino, pp. 11-16, 55-62). En el programa que cerró el ciclo del CUU el 19/12/1950, se detallan todos los títulos que conforman parte del 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" (ver por ej. el programa del CUU 1950/09/21). 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 comentan 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. Este intercambio parece ser fructífero y los filmes de Bradley se proyectaron en varias ocasiones (p. 21).

Me dedicaré más adelante a describir toda la producción audiovisual que surgió de este proceso. Para tratar de entender este elemento que considero importante para la hipótesis que vengo desarrollando sobre el cineclubismo local resulta pertinente pensar otros

---

<sup>125</sup> CRA n 414, 2-6-1944. "Conocimos 'Metrópolis', otro film de la O.C.A".

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 relacionado 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, y 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 dedicada 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 cine clubs 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" (s/p). La primera vez que se agregó esta filiación dentro de la información oficial fue en la revista Cine Club n°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>126</sup>

---

<sup>126</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

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 atrás, el caso uruguayo plantea 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 que ya hemos descripto como 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 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 Alberto Cavalcanti o el mismo Paulo Emilio Sales Gomes, pero se centró en la promoción del "cinema amador" 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

---

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 la creación de un organismo internacional que se ocupara de proteger, fomentar y reivindicar la obra de los cineistas independientes" (p. 27)

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 (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 film de Farkas *Estudos* (1950) que venía de ganar la competencia en Brasil. Según Foster ese film "Ahora creído perdido, *Estudos* podría haber sido una pieza importante en la historia del cine experimental brasileño. Según la descripción de Anatol Rosenfeld, demostró una fuerte inclinación formalista"(p. 99, traducción propia). En el programa n° XX 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 film *Redención* de Nelson Covián 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 uruguayo se restringieron a los filmes contemporáneos que se produjeron en el marco del movimiento cineclubista y sus inmediatos antecesores como Enrico Gras. Estas programaciones comenzaban en la entrega de premios y ceremonias más oficiales, pero luego estos materiales pasaban 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.

## **F. Distintos tipos de programaciones**

La diversidad de salas y espacios de exhibición que describimos anteriormente estuvo relacionado 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 distintas salas también estuvieron motivados por los distintos pases a 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 a atender, en especial cuando se programaban filmes con duraciones distintas a los estándares de los pases 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 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>127</sup> Para completar estas programaciones también se acudió al préstamo entre otras entidades cineclubistas o archivos filmicos 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 proyectados 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 latinoamericano y europeo. 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

---

<sup>127</sup>Si bien Fernando Pereda fue el coleccionista más notorio, también se recurrieron a otras colecciones privadas como la de Jaime Botet o José Carlos Álvarez (Ver revista Cine Club n 6). Trataré esto en detalle en el capítulo 2.5.



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 Navitsky 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 CUU, a partir de las "gentilezas" de las delegaciones diplomáticas que participaron del evento, reiteraban los filmes más significativos del festival. Estas exhibiciones mantenían 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>128</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

---

<sup>128</sup> Ver por ejemplo las publicidades que publicaba la "Cinematográfica educacional Shell Uruguay LTD" en el semanario *Marcha* (18/4/58, p.12) destinadas a escuelas y otras instituciones educativas.

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".

- Ciclos dedicados a “los nuevos cines”. Más hacia finales de la década del '50 y 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>129</sup>

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

La importancia del cine club 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 intereses que en parte mantuvieron con el proyecto de Cine Arte del SODRE, con quien se los suele distinguir. Como comentaba al inicio de esta parte de la tesis, 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 *films society* 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

---

<sup>129</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°9 Programación-Ciclo Octubre).

especialmente a estos temas estuvieron dedicados principalmente al público infantil y juvenil.

Cine para niños:

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 de 1952. Boletín n 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, detallando los filmes a proyectar y a partir del mes de mayo de 1954 se comenzó a distinguir la programación entre menores de 7 años y mayores. Los filmes que estaban destinados al público infantil solían ser dibujos animados de los grandes estudios, filmes de marionetas de Europa del este, 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 7 años, encontramos más largometrajes y filmes con pretensiones más educativas.<sup>130</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 explicitar 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, Boletín junio de 1954)

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>130</sup>Es interesante notar que los filmes de animación estuvieron presentes desde los primeros programas de cine club 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 cine club especial para los niños. Como nos informa el boletín de ese mes:

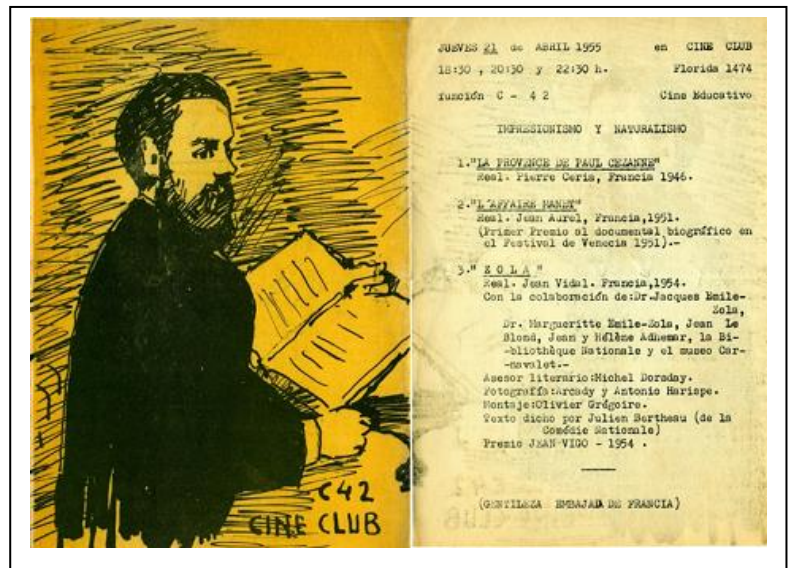
Desde este mes, Cine Universitario contará con un cine club para niños. Funcionará como departamento autónomo de la institución y estará bajo la dirección de la Srta. Nilda González Genta (directora de Cinematografía Escolar). Ofrecerá a sus asociados (niños de 9 a 12 años; cuota mensual \$ 0.50) exhibiciones 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 de 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 6 a 8 años. (CUU, Octubre de 1957. Noticiero)

Cine y educación:

En relación con los ciclos destinados específicamente al tema del cine y la educación, los mismos 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° 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 a al número de proyecciones que le dedicaban.

Si bien Cine Universitario no generó un espacio puntal 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 a 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 58': "desarrollar una labor cultural que sale del campo 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 encausaran 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.

## Capítulo 2.4: Las particularidades de la cultura cinematográfica local

Annecy (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)

### A. Introducción

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 porqué 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 Annecy 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 estos temas: 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 *fan 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>131</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 tensiones. 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 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.

## **B. Revisando el canon clásico**

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

El próximo veintiocho de diciembre Cine Universitario cumple diez años de actividad cineclubista. 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

---

<sup>131</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.

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 POTEMKIN 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 trasmisión 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 a 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 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 40 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 compartido 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 19hs 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 primitivo (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 el 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 relatos 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 pertinente y necesario de 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 12 años de su funcionamiento. En este caso estamos evaluando en listado completo entre 1942 y 1954 y no una selección a celebrar, pero más allá de las obvias diferencias entre los listados me interesa marcar alguna distinción entre los casos (Club 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 Muñiz, etc.), y la proyección de filmes inéditos o estrenos locales. No sólo 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 obvios 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 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 montevidianos. 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, dando 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 cine club.

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 entrar 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 primitivos y comedias primitivas. Obras de importantes autores silentes como Erich von Stroheim, D. W. Griffith, 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 a varios programas dedicados al *cinéma de qualité*)
- Otros cines europeos contemporáneos, pero que se proyectan con menos frecuencia: Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, David 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, Mario Camus. Sumo en este listado a Akira Kurosawa, para no dejarlo solo, de quien se hicieron preestrenos.
- Cine de Hollywood: John Ford, William Wyler, Ernst Lubitsch, Alfred Hitchcock, Gene Kelly o Preston Sturges entre otros. (desarrollaré este tema a continuación)
- Cine documental/experimental, principalmente en la tradición inglesa del GPO: John Grierson, Alberto Cavalcanti, la obra completa de Robert Flaherty. 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 los que formaron parte activa la crítica cinematográfica y esa bibliografía que formaba el centro de las nuevas bibliotecas, (Soilles, 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 desafiaban las búsquedas por la difusión del buen cine como elemento que determinara la distinción como función institucional.

### **C. 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 cine club. 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 Uruguay. Luego trabajaré con los años 1953, 1956 y 1959, los años para los que tengo información completa de los dos cineclubes y que me permiten pensar un proceso en el tiempo, analizando toda la programación de CCU y CUU siguiendo las categorías que utilicé anteriormente para segmentar las proyecciones y dando cuenta de una mirada cuantitativa del proceso. Estos números nos permitirán arribar a conclusiones más firmes sobre las características de la exhibición.

#### **La programación del Cine Club del Uruguay del año 1952.**

Para esta descripción extensiva citaré los nombres de los filmes cuando lo considere conveniente, remitiendo 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.

*Extasis*, (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 Vaclav Kraska. (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* de Isidore Annenski (1944) 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 "Ganster 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 Rossen 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 10:30hs. (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>132</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 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 preestrenos, que como dijimos, son organizados junto con los distribuidores y se 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

---

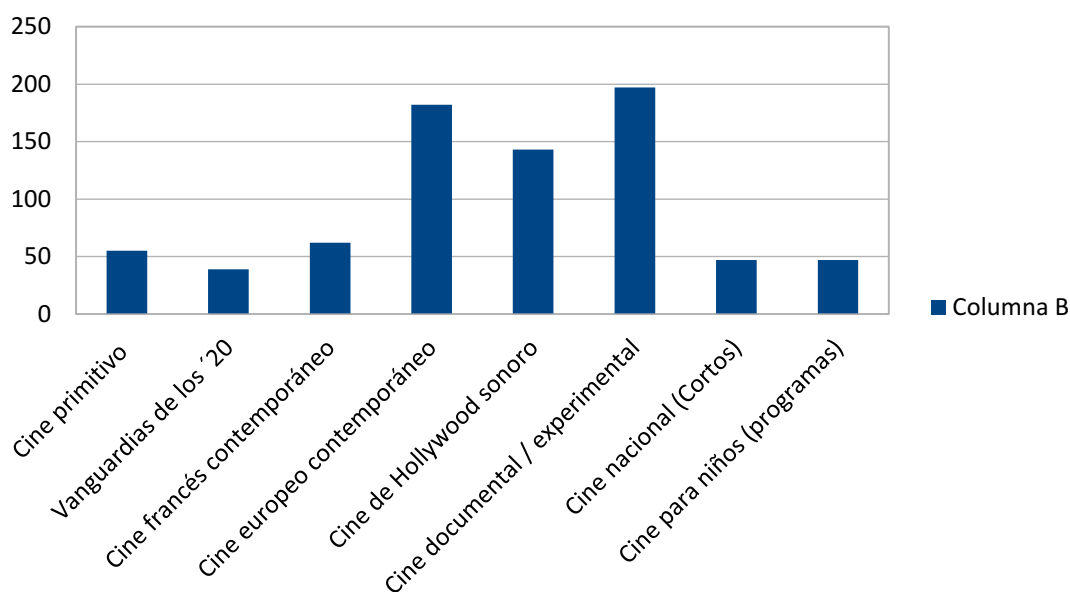
<sup>132</sup> Sobre la disponibilidad de materiales y el problema de la distribución trabajaré en el siguiente capítulo.

copias (1998, p. 64).<sup>133</sup> Es complejo confirmar estas palabras o rebatirlas, pero lo cierto es que llegaron al SODRE al mismo tiempo (son copias que quedaron en el SODRE como mostramos en la primera parte) 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. Es por lo que infiero que posiblemente haya sido una política institucional británica que coordinó el envío de estos filmes a la región y a todas las instituciones con las que habían establecido contacto.

### Las proyecciones de 1953, 1956 y 1959 en números

Categoría	Entidad y año								
	CCU 1953	CCU 1956	CCU 1959	CUU 1953	CUU 1956	CUU 1959	totales	porcentaje	
Cine primitivo	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	
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	
Totales	132	94	177	78	142	149	772		

<sup>133</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" (p.61).



Estas tablas que presento tienen 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>134</sup> Los filmes de comediantes del cine silente como Chaplin quedaron integrados en la categoría Primitivos, salvo que formaran parte de la programación de los ciclos de cine infantil. La propia categoría de Primitivo responde aquí a los títulos que aparecen usualmente bajo esa denominación en las fuentes y no a lo que se entiende por este término en la bibliografía académica. Fue más complejo ubicar algunos materiales que participaron de los ciclos de cine educativo, al no contar con información sobre los mismos. Con relación al cine norteamericano, junto a los filmes clásico-industriales, agregué allí algunos títulos de los "independientes norteamericanos" y ciclos sobre "la generación del televisor" y

<sup>134</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°3 de la revista *Cine Club* en relación con la una de las primeras proyecciones del grupo que incluía cortos de Disney.



esta categoría terminó dando cuenta del cine narrativo norteamericano a partir de los 30. Tanto en el caso de la categoría Cine francés y 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. Le 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* (Luis Buñuel 1950), *Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), un filme de Fernando Ayala, el filme puertorriqueño *Modesta* (Benji Doniger, 1957) y uno de Cantinflas.<sup>135</sup>

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 variado material 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

---

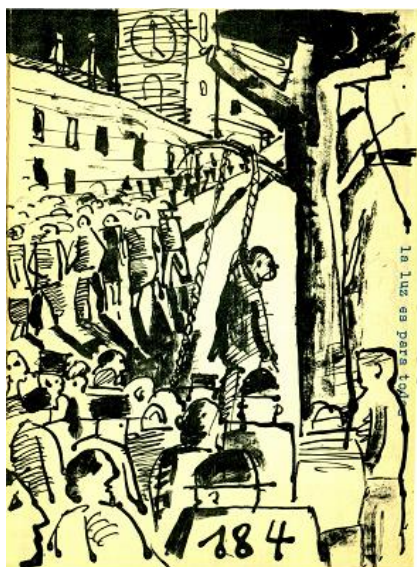
<sup>135</sup> Hubo otros años en los que la programación de cine latinoamericano fue mucho más amplia, como fue el caso de 1958 en donde se recogen y se celebran muchos de los títulos consagrados en el SODRE. Si bien comentamos que el cine argentino tuvo menos presencia que el cine mexicano, este también tuvo su espacio, como vemos en el ciclo retrospectivo de cine argentino (*Viento norte*, Soficci, 1937; *Nobleza gaucha*, Lucas Demare, 1942; *La casa de ángel*, Leopoldo Torre Nilson, 1957; *Los tallos amargos*, Fernando Ayala, 1956) que le dedicó CUU en 1958 (CUU-Junio 1958-Cine argentino).

comienzos de los 40 dando 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 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 personal).

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* (Robert Montgomery, 1946), que se incluye como estudio del uso de la cámara subjetiva (CCU. Boletín Agosto 1953). Resulta interesante notar, por otra parte, lo temprano que comenzó a establecerse el reconocimiento a algunos realizadores que luego van a ser considerados como autores por algunos de los bandos de 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 considero 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 mediometraje. 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 primitivo y vanguardias, esas que incluyen una parte central del panteón cinéfilo comentado— dentro de esta muestra. Es probable que si se hubiera tomado en cuenta otros años estos números se hubieran incrementado, pero luego de la lectura general de los programas puedo afirmar que no hubiera 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, porque para esos momentos ya estaban presentes en el país los materiales que llegaron por medio de las vías heterogéneas de las que hablaré en el capítulo 2.5, 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.

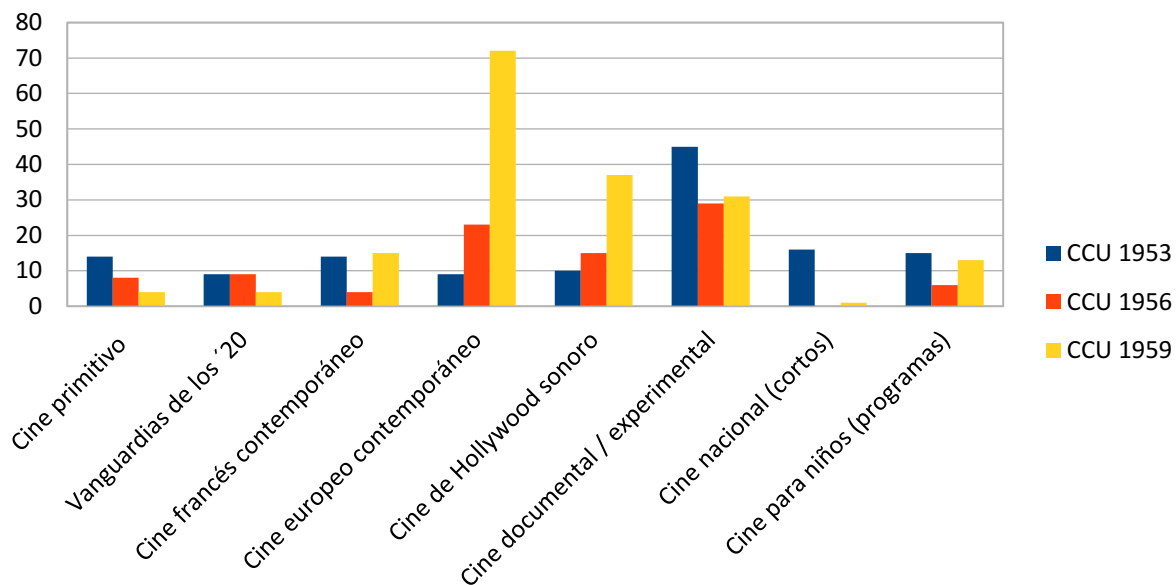


CCU programa 184, Ciclo: El problema racial

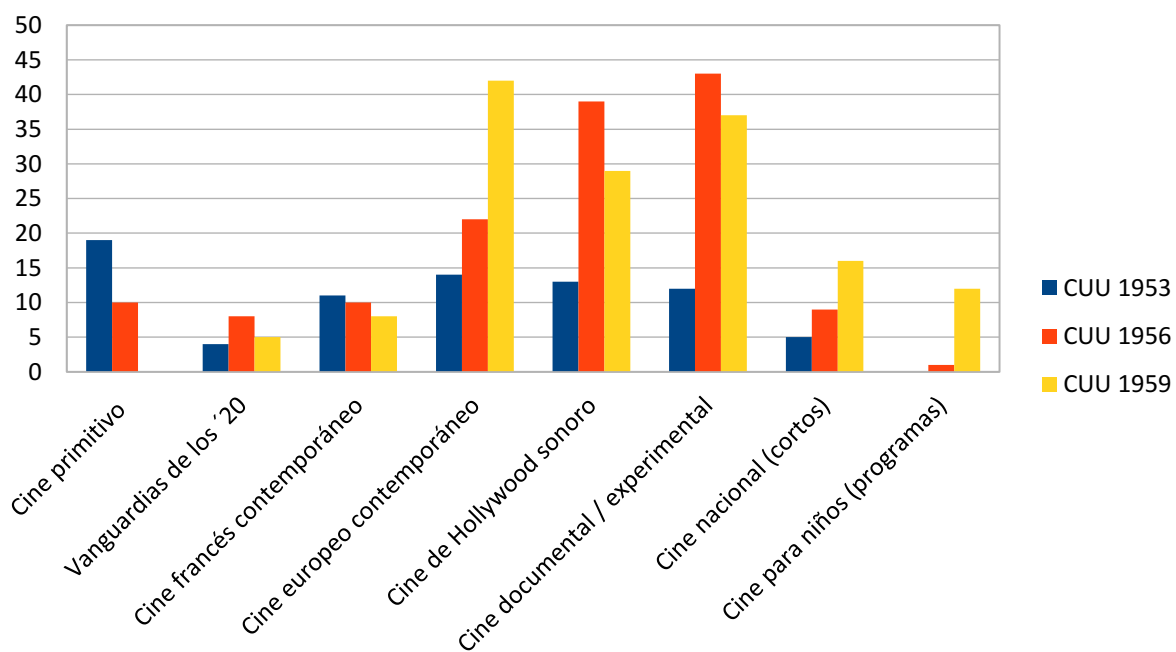


CCU programa 390, ciclo Realismo policial

Presento ahora otros gráficos para ver en detalle este proceso



### Programación del Cine Club del Uruguay Programación de Cine Universitario del Uruguay



Al analizar las programaciones de las dos entidades de forma comparada encuentro que, si bien hay algunas diferencias, en términos generales comparten las tendencias. El CUU tuvo más presencia de cine documental a partir de 1956 debido a que replicó gran parte de la programación del SODRE. En otros casos la diferencia se debió a que hubo ciclos específicos sobre cines nacionales en determinados momentos como, por ejemplo, los largos ciclos sobre cine inglés contemporáneo con una programación exhaustiva de la filmografía de Carol Reed. Recién en 1957 el CUU comenzó con los ciclos para niños y

eso explica esos números.

Si para el análisis de las programaciones de Cine Arte que realicé en el capítulo 1.2 me basé en la determinación de distintas etapas y encontré en esas diferencias un correlato con los cambios de direcciones que iba marcando el Departamento, en este caso creo que establecer una periodización tan determinada 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 viviendo 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 aun que los ciclos retrospectivos. Tal vez la otra pequeña diferencia entre las dos instituciones sea el mayor o menor entusiasmo que le generaron esas nuevas propuestas modernas, donde el CCU formó parte del bando más afín y el CUU se mantuvo más receloso.

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 en la primera parte de este trabajo, la presencia del Cine Arte resulta un tanto esquivada 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 bajo 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. En los meses de junio a agosto de 1958 CCU programó 13 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 le dieron a dos realizadores latinoamericanos: Carlos Velo y su *Torero*, de 1956 (CCU Programa 554) o a la obra de Jorge Ruiz (Programa 553). También los dos grupos se sumaron con muchas páginas a la polémica sobre los filmes alemanes *Tu y tus camaradas* y *La rosa de los vientos* que ya hemos tratado (CCU. Programas 559-567).<sup>136</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 de cine club 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 a 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 tienen intereses contrapuestos. Terminaré de desarrollar esta idea en el último apartado de este capítulo.<sup>137</sup>

#### **D. 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 encausar 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

---

<sup>136</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.

<sup>137</sup>Esta situación no solo estaba presente en el terreno local y por eso me parece pertinente compartir el comentario que Souillés (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).

cineclubismo local fue la prolífica política editorial que tuvo desde el inicio, dejando un sin fin 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 que organizador, pero no dan cuenta de su alcance ni influencia. Hablaré sobre esto en el siguiente apartado.

### **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 llegan 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>138</sup> Ya hemos visto lo importante que ha sido para los dos casos el acceso a lugares propicios para alojar esas dependencias. Estas primeras bibliotecas se formaron con los aportes

---

<sup>138</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 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).

personales de los integrantes del grupo. En una nota muy amplia en la revista *Mundo Uruguayo*, 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. (11-10-1951, p. 20)

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 Nero*, *Revista Internacional de Cine*, *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 / 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 los mismos.



Los programas que complementan las proyecciones siguen en parte el modelo de los programas que hemos trabajado para el SODRE. En este caso no estuvieron presentes las voces que formaron parte del discurso oficial. Estos materiales, que llegaron a ser más extensos y variados gráficamente, brindaban el mismo tipo de información. 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 estos 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 y tal como vimos para Cine Arte, 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, porque 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 (Ver Anexo II). 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.

Igual que sucede con el SODRE 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 pasó una temporada 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 en el programa 105 del CCU donde junto a 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 a 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 a 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. Estos 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 las mismas 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 a los vínculos internacionales de la institución. Estas publicaciones además marcaron una diferencia entre los dos grupos, siendo notorio el tono irónico y más descontracturado en los textos de Cine



Universitario<sup>139</sup> frente a una mayor solemnidad de los de Cine Club.

### 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. En el presente trabajo 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>140</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, fueron todas acciones de suma trascendencia para este grupo de jóvenes que estaba terminando de definir sus propósitos mientras



Imprimiendo los primeros números con el mimeógrafo (Fuente: Hintz, 1998)

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". 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

<sup>139</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."

<sup>140</sup> Ver por ejemplo el trabajo de Ana Broitman sobre las publicaciones *Gente de cine* y *Tiempo de Cine* (2016, 2020)

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 afuera. Todo el resto del trabajo fue llevado a cabo por esa primera directiva de cinco personas (Hintz 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 50 ejemplares, pero rápidamente la publicación comenzó a crecer junto al 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 4 números, pero en 1950 solo se publicaron dos números, 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 4 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 comentarios 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 bajo 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" (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 importante disputa con su director Carlos Quijano ((Buela, Gandolfo y Peña, 2009, pp.703-714). El conflicto se centró en la cobertura que la sección de 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>141</sup> Se editaron 22 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, siendo pocos los textos de línea editorial que parecen más cercanos a los intereses de Alsina que del CUU.

### **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 de 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

---

<sup>141</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).

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).

### **E. 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 cine club" a los 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 cine club cuya principal tarea fue la de corregir esos gustos equivocados 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 cine club como guardián del buen gusto fue excedida en varias direcciones 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, para que otros opinen, juzguen y critiquen lo que exhiben. 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.

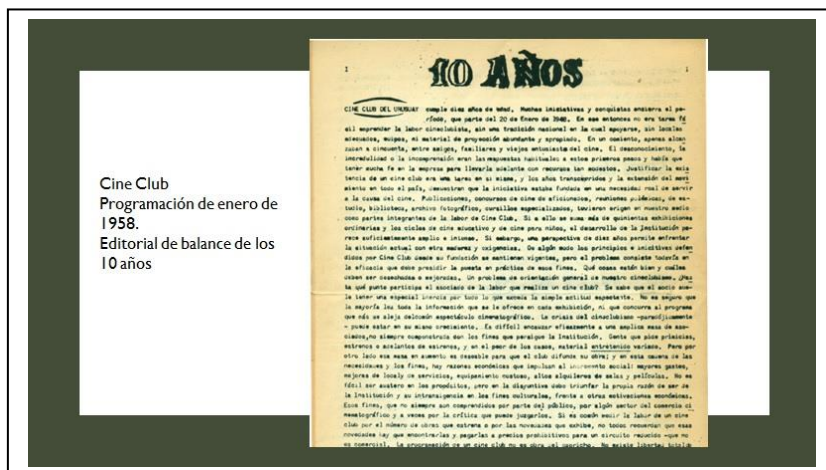
A esta altura, los cine clubes deben aún soportar en el balance de su actividad el cómputo que se hace de sus estrenos y novedades en films, como único aporte que se espera de ellos. Las culpas por esta confusión de propósitos pueden recaer en muchos, aunque es un síntoma de la desorientación que han 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- Boletín Enero 1958, s/p)

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 cine club? La 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 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 la 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 encausar. 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, 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 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; si el cobrador no lo ha visitado aún, llega con más anticipación, para retirarla sin apresuramientos.

g) admite como válido el principio de que las funciones son únicamente para socios, porque comprende que ello va en su exclusivo beneficio y protección. 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 cine club 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>142</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-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 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 en trabajo



<sup>142</sup> En el boletín del CUU-1955-Junio se publicó un texto que bajo el título “un llamado” piden una participación más activa de la masa social y una actitud más comprensiva con la programación.

de armar ciclos más en serio. Esto era solo diversión para el verano, y cada tanto el cine club 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° 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- 1956 Boletín n 1. Enero)

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 filmes de arraigo popular fueron buscados por ese público, junto a mucho material de no ficción y de interés para el aficionado en cuestiones prácticas. Estas demandas dan cuenta del gran interés que suscitaron los filmes de 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 ocasiones 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>143</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.

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

---

<sup>143</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 film *Sabotaje* (Hitchcock, 1937). La actividad que aparece en el CCU-Junio 1955-Boletín se 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.

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 afloje 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 a 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, aún 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 las mismas, pero siempre teniendo en cuenta los problemas a 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, 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. (p. 14)

El público de los cineclubes más allá de las afinidades con algunos títulos más que otros, estaban en presencia de una programación, no de filmes individuales. Un elemento a 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 disimiles, 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 filmicos, 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 apreciar ese cine. Parte de ese movimiento en pinza que consolidó el relato hasta nuestros días ya estaba comenzando a cuestionarse mucho antes que Alfaro escribiera esas palabras y alerta sobre un temprano pesimismo sobre el proceso.

Durante 1952 y 1953, bajo el entusiasmo del rápido crecimiento del cineclubismo local, el crítico Emir Rodríguez Monegal publicó una columna en el semanario *Marcha* llamada “Por los cine clubes”. Allí expresó muchos elogios para estos nuevos empeños y se



dedicaba 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>144</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 movimiento 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*. RAD, 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 oídos 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 atendido 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 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 enorgullecía 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. Retomaré estas ideas en la tercera parte de la tesis cuando desarrolle las actividades de producción audiovisual. Es

---

<sup>144</sup> *Marcha*, 26/9/1958. Le agradezco a Cecilia Lacruz la mención de esta publicación.

necesario ahora 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.

A fin 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 conclusión 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 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 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>145</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

---

<sup>145</sup> En las memorias de Eugenio Hintz, ese momento de fin de ciclo también es evocado como el fin de una etapa generacional. El grupo fundador se terminó 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 (como veremos en el capítulo 3.3) termina como coordinador de Cine Arte del SODRE (1998, pp. 93-94).

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 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 (Cap. 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 neobatllismo. 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)

La Cinemateca tuvo una importancia trascendente para el proceso que estamos estudiando y vamos a dedicar el siguiente capítulo a analizar sus orígenes y las funciones que fue adquiriendo tanto a nivel local como regional. Junto a esto considero importante consignar las procedencias de los filmes que se exhibieron tal como hicimos con el caso del SODRE. Entender algo de la circulación de ese cine nos va a permitir tener una mirada de conjunto sobre este proceso.

## **Capítulo 2.5: ¿De dónde salen las películas?: El problema de la distribución y la conformación de la Cinemateca Uruguaya**

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 ciclos 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)

### **A. Introducción**

La mirada retrospectiva de Hugo Alfaro llamaba la atención sobre parte del complejo panorama que planteamos en los capítulos precedentes. 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 tenían estos ámbitos dedicados a la exhibición del cine, en los que la distinción comercial / no comercial necesita ser revisada.

Como se observó en el capítulo 2.1, uno de los problemas con los que nos encontramos al plantear las características vinculadas al cineclubismo 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 proveedoras de materiales para las programaciones, tal como ocurría en los modelos europeos. Si bien en la descripción de ese proceso hemos visto las diferencias entre modelos y las proveniencias diversas que se presentaban en cada caso —con una participación de los distribuidores que alimentan el circuito comercial muy significativa—, sigue siendo predominante el relato que centra esta actividad en las vías alternativas a las fuentes relacionadas con la industria del

entretenimiento.<sup>146</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 las 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).

Me propongo en este capítulo trabajar en la reunión y valoración de todas las menciones que he encontrado en las fuentes documentales que hagan un explícito reconocimiento a los orígenes de los filmes proyectados. Esta búsqueda también 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 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. Esta preocupación por volverse una "empresa organizadora de espectáculos no comerciales" fue la que reconoció varios años después el propio Alfaro cuando unas líneas más abajo del texto citado comentaba:

Si la masa social (alrededor de cinco mil abonados, entre Cine Universitario y Cine Club) 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 "larga década del '50" que estamos trabajando en esta tesis, parte de este entredicho fue saldado por una propuesta más diversa e inclusiva orientada hacia los "cines útiles" de los que venimos hablando, 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

---

<sup>146</sup> Me refiero a la bibliografía memorialista que he venido trabajando (Hintz, Costa y Scavino, Domínguez) pero que también pasa a estar convalidado por Silveira a partir de su trabajo con testimonios orales.

programaciones. 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.

Por último, nos centraremos en la conformación de la Cinemateca Uruguaya, institución a la que se le atribuye ese rol central en la distribución de los cines no comerciales y que estamos discutiendo en estas páginas. Más que relativizar sus funciones, me interesa abordar las actividades específicas que sí desempeñaron las personas a cargo de este sello, así como las tareas que finalmente se terminaron concretando en la red regional que se propuso reunir a los archivos latinoamericanos.

## **B. Las fuentes del cine**

Antes de determinar la procedencia de los filmes programados es necesario señalar que la actividad de encontrar películas aptas para las programaciones fue considerada por los responsables y testigos de la época como el aspecto más complejo de la labor cineclubista. El crítico Homero Alsina Thevenet comentaba en un largo artículo sobre la cultura cinematográfica de la revista *Film* que detallaremos más adelante, que "La más difícil de sus tareas es la de exhibir films en cantidad y calidad suficientes para cumplir con la programación mensual" (*Film* n°19, 1953, p 29). Esta afirmación concuerda con las evocaciones en las memorias de Hintz (1998) y Costa y Scavino (2009) que atribuyen parte de la disputa entre los cineclubes durante los primeros años a la competencia por el hallazgo del filme a proyectar.

En el Boletín del mes de diciembre de 1952 de Cine Universitario del Uruguay encontramos este elocuente comentario sobre el tema en el tono jocoso que caracteriza a estos textos

ambi-socios

También hay quienes piden que C.U. exhiba Rembrandt o Pygmalion o Le diable au corps, en lugar de películas defectuosas como Le Mariage de Chiffon (Autant-Lara, 1941) o Les anges du péché (Robert Bresson, 1943), censuradas en noviembre. Desde

luego, no se omiten films porque se quiera omitirlos, sino porque las copias no están en Montevideo. A los tres años del estreno ya es difícil encontrar el celuloide, que se destruye por obligación contractual; muchas películas se programan merced a las excepciones de contratos menos rígidos (material europeo, en especial); C.U. ha demostrado estar bastante alerta para encontrar films libres de circuitos comerciales (Louisiana Story, de Flaherty, exhibido en el ciclo de 1951) o retirados de la programación corriente (Les jeux son faits de Delannoy) o prontos para ser destruidos tras una última exhibición (La heredera, de Wyler).

El socio puede tener la tranquilidad de que C.U. sabrá qué films puede dar; se hace lo que se puede hacer y no hay distracción en no hacer lo que no se hace. (CUU-Boletín Diciembre 1952, s/p)

Anticipándose a nuevos reclamos, en el boletín de marzo de 1953, el mismo cineclub sacó un comunicado extenso que considero importante citar porque resume muchos de los temas que vengo desarrollando.

Un nuevo ciclo de exhibiciones: Aunque no todos los tratadistas estén de acuerdo, parece evidente que la vida de un cine-club, su fama y su gloria, están en función directa de los títulos que exhiba. De ahí que los más ambiciosos y enérgicos realicen espectaculares esfuerzos para lograr films interesantes, de importancia, sobre todo inéditos.

Todos esos esfuerzos suelen concretarse anualmente en un documento apasionante: el primer comunicado que anuncia los films a exhibirse en el nuevo ciclo. Es ésta una costumbre muy difundida que culmina el período veraniego de expectativas (a veces intriga), de especulación sobre qué película tendrán los cine-clubes para sus ciclos.

Necesariamente, ese primer comunicado es sensacional, puesto que comprende no sólo adquisiciones o gestiones concretadas, efectivas, sino también todo lo que se espera, ansía o sueña conseguir. (...) Si un día pudiera reunirse en una programación todos los títulos anunciados por cine-clubes y cinematecas, ese ciclo sería inolvidable. (CUU-Boletín Marzo 1953, s/p)

La misma situación se estaba viviendo en Cine Club en esos años. En el boletín de setiembre de 1953 le aclaraban a los asociados que pedían películas con Gary Cooper o la filmografía completa de Chaplin, que esas obras no se programaban porque no había copias disponibles en el país y también explicaban cómo se procedía a la destrucción de los filmes luego del período de exhibición pautado. Tanto en las quejas ante el reclamo como ante los reparos que anticipan nuevas demandas, el enunciado que subraya la

dificultad de conseguir materiales para armar los ciclos está atravesado por la tensión 'filmes que queremos proyectar' / 'filmes que nos piden proyectar'. En las enumeraciones de los filmes probables y en los comentarios sobre las fuentes, sin embargo, sobresale la apelación al recurso de los intercambios entre archivos y a las adquisiciones, centrando este interés en la misión del cine club y su promoción de la cinefilia erudita. En consonancia con ese perfil que quisieron destacar, las menciones sobre las procedencias que se reiteran en los primeros boletines y noticieros —las cinetecas-cinematecas, los archivos de filmes, los cineclubes afines y los coleccionistas privados— corresponden a los filmes canónico con los que legitimaban la práctica cineclubista. A esas menciones que predominan en los primeros años, se le fueron sumando con mayor o menor frecuencia otras participaciones que al final del período van a llegar a ser predominantes. Este tema solo puede estudiarse tomando en cuenta el eje temporal ya que la situación fue cambiando durante la década de forma similar en las dos instituciones. A continuación, voy a presentar una descripción extensa de este conjunto de fuentes del cine.

### **Las fuentes ilustradas**

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 en muchas ocasiones se compusieron por filmes de esa procedencia. Si bien hemos mencionado anteriormente que 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. Estos préstamos más o menos declarados también se registraron en los balances de Cine Arte, que de hecho solía sumar al público que asistía a esas funciones como propio.<sup>147</sup> 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.

---

<sup>147</sup> Informaciones consignadas en los Balances anuales de Cine Arte del SODRE con los que trabajé en la primera parte. ANIP.



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, a quien ya mencionamos como 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 generando mucho interés dentro de la FIAF. Las expectativas 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.<sup>148</sup> Los préstamos privados de filmes involucraron a otras personas que también formaron parte, aunque de forma marginal, en las proyecciones cineclubistas. Del recorrido de las programaciones del período surgen los siguientes nombres propios: Roland (encontré una mención a su persona, sin hacer alusión al Club Gente de Cine ni a la Cinemateca Argentina); Jaime Botet, Roberto Carmona (con préstamos de colecciones de filmes en 9,5mm), Sra. M. Huelmo Anaya, y Enrique Amorim que prestó una copia de *Les Hurdes* (Buñuel, 1933). Por lo que vemos estas presencias fueron escasas y no parece haber habido una política especialmente dirigida a fomentar estas participaciones.

La incorporación de filmes al acervo del cine club 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. Estos materiales que al principio se citaban como procedentes de las cinetecas de cada institución, a partir del año 1952 figuraban integrando los dos sellos creados por estos grupos como depositarios de sus acervos, y a partir de 1953 como pertenecientes a la Cinemateca Uruguay como entidad integrada por ambas entidades.

Para analizar estas colecciones reunidas voy a citar el listado que publicó Cine Universitario en el boletín de diciembre de 1950, cuando cumplió un año de funcionamiento.

---

<sup>148</sup> La figura de Pereda, así como su colección de cine ya ha sido tratada por la bibliografía. Ver Silveira (2019, p 93), Tadeo Fuica (2019).

(Diciembre 16, 1950)

En 9,5 mm mudos:

*Varieté*, Dupont (Alemania)

*Espías*, F. Lang (Alemania)

*Black mail*, A. Hitchcock (Inglaterra)

*La Luz Azul*, L. Riefenstahl (Alemania)

*La Montaña Sagrada*, A. Fanck (Alemania)

*Napoleón*, A. Gance, fragmentos (Francia)

*La Rueda*, A. Gance, fragmentos (Francia)

*Carmen*, J. Feyder, fragmentos (Francia)

*El Inmigrante*, C. Chaplin (EE. UU.)

*El asesinato del duque de Guisa*, (Francia)

En 16 mm. sonoros:

*Taris*, J. Vigo (Francia)

*Cero en Conducta*, J. Vigo (Francia)

*La Atalante*, J. Vigo (Francia)

En 16 mm. mudos:

*La Bella Durmiente del Bosque*, L. Reiniger

*Las aventuras del Dr. Doolittle*, L. Reiniger

*El escarabajo de oro*, realización de Cine Universitario

*La Huida*, realización de Cine Universitario

*Un Día en el Liar*, realización de Cine Universitario (propiedad de Obra Morquio)

*El Campamento de Santa Teresa*, realización en colores de Cine Universitario  
(propiedad del Centro de Estudios de Ciencias Naturales)

*Bluebottles*, Montague (Inglaterra)

(\*) *La carreta Cubierta*, James Cruze (EE. UU.)

(\*) *El Abanico de Lady Windermere*, E. Lubitsch, (EE. UU.)

(\*) Estos films acaban de ser recibidos por Cine Universitario e integrarán su ciclo 1950. -

Como vemos en este primer año, la principal colección de filmes provenía de la colección personal de Jaime Botet<sup>149</sup> y de otros materiales de circulación doméstica en pase reducido. Es notorio igualmente que el recorte de esos filmes que solían conformar los catálogos de las casas de venta y alquiler de equipo fotográfico / cinematográfico (y que luego van a publicitar sus productos desde las páginas de las revistas) esté centrado en un corpus de material que ya habían entrado en los procesos de patrimonialización. A esos materiales se le sumaron las películas que produjeron ellos mismos en el período previo o las que estaban realizando los integrantes de Cine Universitario para otras entidades. Estos filmes en pase reducido tuvieron una presencia restringida en estos medios debido a las limitaciones de sala que presentaban (no podían exhibirse en salas comerciales) y a sus propias cualidades deficientes.

En los años siguientes, con el crecimiento de la base social y más recursos disponibles (y también más demandas) se comenzaron a comprar títulos en el extranjero, como las publicitadas adquisiciones de *El nacimiento de una nación* (Griffith, 1915) o *Tiempo en el sol* (Eisenstein, 1940). Cine Universitario parece ser el cineclub que puso más empeño en las adquisiciones, integrando también un conjunto de filmes de Maya Deren y una colección de filmes primitivos. Otra de las formas de incorporar nuevos títulos fue la apelación directa al realizador, alternativa posible dentro de las producciones independientes/amateur con las que quisieron generar vínculos como fue el caso de David Bradley y sus obras de teatro filmadas.<sup>150</sup>

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>151</sup> Los lazos con otras cinotecas y cineclubes se presentaron como una de las fuentes más significativas a la hora de atribuir el origen de los filmes, intercambio que quedaba 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

---

<sup>149</sup> Hintz (1998) hace referencia a algunos de estos títulos de Botet que integraron las primeras proyecciones de CCU.

<sup>150</sup> Ver el anuncio de la postergada llegada *Julius Caesar* (Bradley, 1950) CUU-1953-Boletín No8-Octubre. Estas adquisiciones que surgen por fuera del canon cinéfilo, más acorde con los vínculos generados a partir de los intereses comunes (la realización audiovisual) luego pierden presencia. Son los propios integrantes del campo que cuestionan estas propuestas, como se ve en el comentario muy crítico sobre estas producciones a cargo de José Carlos Álvarez en el análisis de la temporada de cine no comercial para la revista *Clima* (n° 2-3, Oct 1950, p. 49).

<sup>151</sup> Ver por ejemplo el testimonio de Manuel Martínez Carril en Dimitriu (2009).

en la bibliografía más contemporánea.<sup>152</sup> 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.<sup>153</sup> Si bien en los capítulos anteriores pudimos matizar la importancia de este corpus en la programación general del período, estos intercambios igualmente existieron y considero necesario detallarlos.

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 (Rolando Fustiñana) aparece en todos los documentos como el personaje central sobre el que van a tejerse luego muchas otras redes. Como vimos, estas relaciones personales formaban parte de un vínculo tan incierto que en algunos casos los préstamos de películas figuraban a su nombre. El cine club Gente de Cine fue la entidad que se nombraba más asiduamente, tanto en los boletines y programas como en las revistas. Esta importancia fue recíproca y era notoria la presencia de los cineclubes uruguayos en las páginas de la revista *Gente de cine*, cuya sección "Por los cine clubes" cubría en extenso las actividades locales y daba cuenta del fluido intercambio de filmes y de personas (más lo segundo que lo primero...). Las menciones de los ciclos organizados con los filmes provenientes de la Cinemateca Argentina (el sello que como veremos Roland armó en 1950 a pedido de Langlois con el acervo de Gente de Cine) tuvo mucha presencia entre los años 1951 al 1953, con los filmes de las vanguardias francesa. De acuerdo con el trabajo desarrollado por Tadeo Fuica (2019) es probable encontrar en ese intercambio una cierta triangulación con filmes provenientes de la Cinemateca Francesa. En los años siguientes la Cinemateca Argentina casi no fue mencionada y ya no estaba presente en los agradecimientos por el uso de filmes.

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

---

<sup>152</sup> Domínguez (2013), en sus crónicas sobre la historia de la Cinemateca Uruguaya, 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" (pp. 41, 44-45). Otra bibliografía reciente como Silveira (2019) o Broitman (2020), tomando en cuenta fuentes secundarias y testimonios, coinciden en parte con esta mirada.

<sup>153</sup> Ver un avance de estos trabajos en Tadeo Fuica (2019).

como celebrada; ya abordaremos esa presencia en detalle en los próximos apartados. 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. Las menciones directas a esta institución en los boletines y programaciones que he encontrado se restringen a unas pocas: *Le millon* (René Clair, 1931) en el boletín de CUU de octubre de 1953 y algunos títulos que consignan ese origen en boletines del CCU de 1955, como *El viento* (Victor Sjöström, 1928), en el programa 322.

Así como comentaba la probable triangulación de los filmes de la Cinemateca Francesa a través de la entidad argentina, es probable que algo similar haya ocurrido con las menciones a los intercambios con el Museo de Arte Moderno de San Pablo que también aparece nombrado en dos ocasiones, con el préstamo de *Intolerancia* (Griffith, 1916) en el mismo programa del CUU en que el que se proyectó *Le millon* y en el boletín de noviembre de 1955 del CCU (el siguiente al que programó *El viento*) con *Long pants* (Frank Capra, 1927). La otra ocasión en la que aparece una mención muy celebrada de colaboración entre la Cinemateca Francesa y una entidad local se produjo durante el ciclo de cine francés que programó la Cinemateca Uruguaya como una de sus tempranas iniciativas de exhibición durante el III Festival de Cine de Punta del Este realizado en enero de 1955 (Silveira 2019, p. 158).

Si bien es posible asumir que las escasas menciones a la Cinemateca Francesa o la Cinemateca Argentina se debieran a que luego de 1954 estas colaboraciones hayan quedado mediadas por la recién inaugurada Cinemateca Uruguaya, en los listados de filmes que la CU envía a la FIAF (19540930 (3650) – Lista de films de la Cinemateca Uruguaya) y en la documentación analizada no se evidencia la circulación de material audiovisual de esas procedencias. En la correspondencia entre las entidades y los proyectos institucionales podemos leer propuestas de pool de negativos e intercambios epistolares varios, pero como veremos más adelante, estas comunicaciones parecen haber tenido escasos resultados para nutrir los acervos locales.

A estas presencias se les sumaron algunas escasas referencias a entidades cineclubistas u otros archivos. En noviembre de 1952, el CUU realizó un ciclo con filmes de Blasetti y Camerini con la participación de la Federación Italiana del Circoli del Cinema, pero no vuelven a aparecer menciones a este archivo y los siguientes vínculos con Italia siguen la

vía diplomática. Si bien Hintz (1998) menciona los vínculos con el MoMA y el BFI, no hay mención de filmes provenientes de Nueva York, así como una sola aparición del Instituto inglés en el boletín de marzo de 1958 del CCU con un ciclo de cortos ingleses. En la lectura de estos documentos la otra institución que he encontrado mencionada es el Museo Cinematográfico Argentino, con una "recopilación cronológica de cine antiguo mudo" en el boletín de diciembre de 1958 del CCU. Es interesante notar que el nombre de estas entidades mantiene un correlato con el nombre con el que solían aparecer reunidos en los programas los filmes que integraban este corpus: "filmes de museo".

Las menciones a instituciones vinculadas al cine luego se vuelven más difusas y variadas, integrando otros tipos de intereses. La cineteca del ICUR es tal vez la entidad que más se nombra, alimentando con sus títulos de divulgación científica los ciclos de filmes culturales. Al final de la década en los boletines del CCU nos encontramos con otros nombres, como la Comisión Nacional de Turismo (noviembre 1957), la Biblioteca Artigas Washington (perteneciente a la Alianza Cultura Uruguay-EEUU, marzo 1958), y la Secretaría de Cultura del ML 26, con la que se gestionó un ciclo de filmes del ICAIC y la presentación de representantes de Cuba en abril de 1960. Durante su apogeo, estos cineclubes mostraron redes extensas de colaboración.

### **Los límites difusos: las presencias de las distribuidoras comerciales en las programaciones cineclubistas**

El apartado anterior mostró que los filmes con procedencia de fuentes vinculadas a los circuitos alternativos a las carteleras comerciales fueron escasos. Esta situación resulta coherente con la descripción que realizamos de estas programaciones. 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 presente, tanto en las programaciones como en los reclamos 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, tal como vimos el capítulo 2.3.

¿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 extenso texto de Homero Alsina Thevenet en la revista *Film* (n° 19, nov-dic) donde explicaba la situación cuando comenzaba a estabilizarse el panorama en 1953:

(...) 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. Pero la circunstancia de que los clubes hayan sacado a la luz algunos films viejos ha hecho creer a muchos aficionados que es posible hacer aparecer cualquier film, y solicitan con insistencia la exhibición de toda la carrera de Greta Garbo, o el Chaplin de 1935 (...) o cualquier otro título cuya fama haya perdurado más allá de su estreno, como juicio de valor o como mero recuerdo de infancia. Los hechos reales son más duros.

para el arte, hachazos

--Los films americanos, y muchos europeos, llegan a la empresa distribuidora con derechos de exhibición por un plazo de tres a cinco años.

--Vencido ese período, la copia se destruye a hachazos, y el celuloide vendido para la fabricación de esmaltes de uña y otras frivolidades. Se labra constancia del retiro del film, y de su destrucción: esa constancia puede ser extendida ante escribano, y suele ser remitida a la empresa productora, o a sus representantes.

--Por irregularidades en el texto del contrato, o en su incumplimiento, la copia del film puede quedar ilesa en algunos casos. Esto no representa derechos de exhibición comercial, pero ha servido para exhibiciones aisladas y privadas, so pretexto de un interés cultural. (pp.29-30)

El completo y complejo panorama que describe HAT 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. También explica muchos de los frecuentes problemas que aparecen mencionados en los boletines. Para organizar la presencia de los filmes de esta procedencia voy a organizarlos en tres categorías: los filmes de prestrenos, las "gentilezas" y los arriendos.

#### Prestrenos

Como vimos en los capítulos anteriores, la cinematografía contemporánea tuvo un lugar destacado en las programaciones de la década del '50. De ese conjunto, los filmes más recientes se programaban en convenio con las distribuidoras locales organizando funciones especiales para presentarlos ante los asociados. Estas funciones podían reunir

a los dos cineclubes y se anunciaban con anticipación en los boletines para pasar a retirar las entradas que tenían un cupo limitado. Junto con los títulos reconocidos que nombramos anteriormente, también integraron este listado filmes menos célebres, como *Seven Days to Noon* (John Boulting, 1950) *Solange Du da bist* (Harold Braun, 1953), *Skanderbeg* (Sergei Yutkevich, 1953) o *Raíces* (Benito Alazraki, 1954).<sup>154</sup> Estas películas de procedencias diversas –Alemania Federal, Reino Unido, la Unión Soviética, México– tuvieron en común su participación del circuito de festivales europeos con algún reconocimiento. Algunos prestrenos no participaron de estas características, dando cuenta de que en ciertas ocasiones estas propuestas surgieron por parte de las iniciativas de los cineclubes, como se ve en la presentación en el Cine Trocadero en junio de 1960 (CCU) del filme independiente norteamericano *Little Fugitive*<sup>155</sup> (Ray Ashley, Engels Morris y Ruth Orkin, 1953) que antecede un ciclo muy exhaustivo sobre cine independiente en el que se nota la impronta de Jonas Mekas.

#### "Gentilezas"

Esta palabra aparece de forma recurrente en los documentos, como forma de reconocer el préstamo de materiales, ya sea por parte de las distribuidoras locales como de otras instituciones. En este caso me parece necesario destacar la apelación a ese recurso tan valioso que describe HAT en su texto, un acervo 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. Esta tierra de posibilidades para el programador logró articular el ojo atento del directivo de cine club que, como declaraba en el Boletín del CUU de diciembre de 1952, estaba alerta para rescatar los posibles hallazgos, con la presencia de personas que pertenecían al campo cinéfilo en las propias distribuidoras, mostrando una integración bastante concentrada del medio local. A modo de ejemplo podemos ubicar a Omero Capazzoli en Cosmopolitan Film y a José Bouzas en Artkino.<sup>156</sup> Este es el listado completo de distribuidoras de cine que colaboraron con las programaciones que surge de la lectura de los boletines del período, información que resulta útil para valorar el alcance de esta participación. La información de las compañías

---

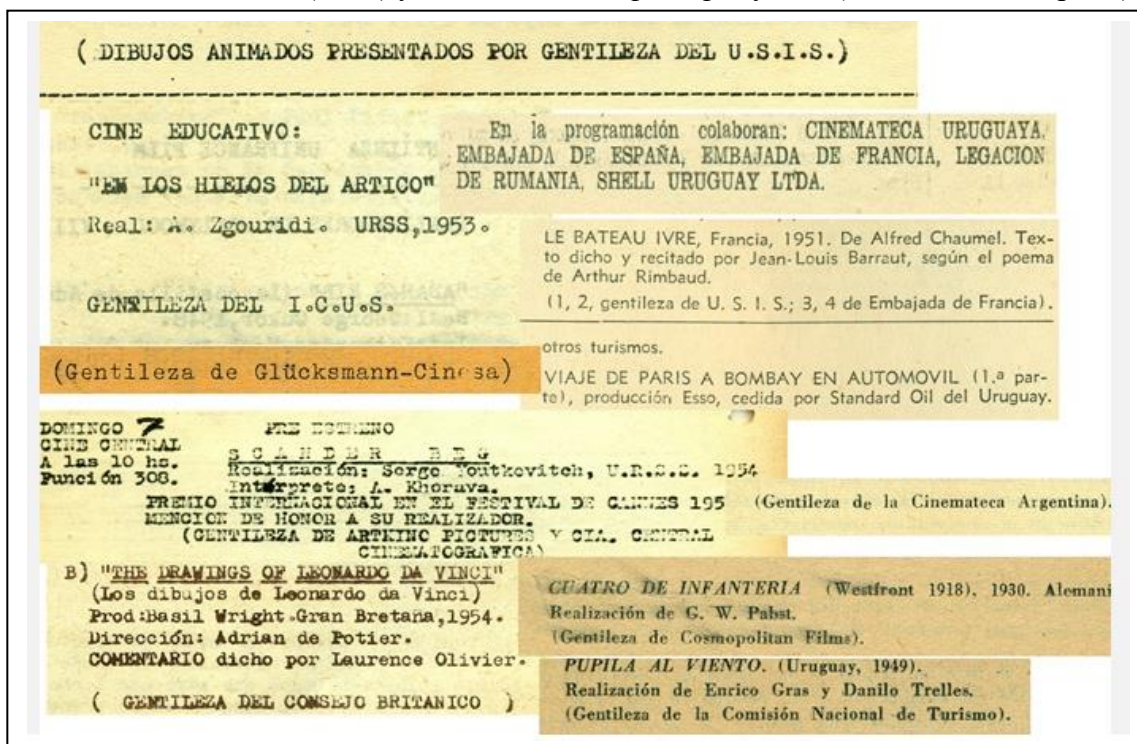
<sup>154</sup> La primera en CUU-Ciclo 1952-Boletín No.5-Julio, las dos siguientes en CCU-Agosto 1955-Boletín y la última CUU-1956-Boletín N° 1-Ciclo Enero. La proyección del filme mexicano de Alazraki, fue una de las escasas presencias latinoamericanas en este rubro y anticipó el buen recibimiento que tuvo en esa sala en las siguientes semanas y la llegada de otros filmes del director en los 60 (Fuente: Cinestrenos).

<sup>155</sup> Este filme se programó en el III Festival de Cine de Punta del Este de 1955, generando una buena recepción en la crítica.

<sup>156</sup> Datos obtenidos en la "Cine en Uruguay. Breve reseña histórica" (1956).



proviene de la "Cine en el Uruguay. Breve Reseña Histórica y Guía de salas de Montevideo e interior" (1956) y de *Función Completa por favor* (Saratsola, 2005, p. 34).



Artkino: Distribuidor de filmes soviéticos, checoslovacos, húngaros y de la DEFA

Cinematográfica Glücksmann - Cinesa: Representaba a RKO, Universal, UA, London Film, Associated British, Pathé, Italsud, Argentina Sono Film, etc. Cinesa era la compañía exhibidora.

CINELYA (sin datos)

Columbia Pictures Uruguay

Compañía Central Cinematográfica: Junto con SAUDEC, fue la principal competencia de Glücksmann en el país. Eran una compañía exhibidora

Cosmopolitan Filmación: El propietario era Emilio Dominioni Font, uno de los editores responsables del semanario Cine Radio Actualidad. Trabajaban con filmes norteamericanos, argentinos y europeos.

D.U.F (sin datos)

CUFE (Cinematográfica Uruguay Filmadora y Exhibidora): Distribuidora de la 20th Century Fox y otros filmes europeos y latinoamericanos. Estaba integrada por Ricardo Martínez en la dirección y por Fernando Sierra, Alberto Mántaras Rogé, Julio de Arteaga y Henrio Martínez.

DISCINA (Distribuidora Cinematográfica Nacional): Representantes de Lux Film (Italia) y Cofram (Francia). También de filmes independientes de esos dos países

International Films: Distribuidores de Guaranteed Pictures y otros filmes argentinos, norteamericanos, mexicanos, italianos, franceses, suecos, daneses y alemanes.

Pax Films S.A: Representantes de las Naciones Unidas en 16mm y de filmes de otras procedencias.

SAUDEC (Sociedad Anónima Uruguaya de Exhibidores Cinematográficos): Distribuidores exclusivos de Warner.

United Artists Corporation

Universal International

Uruguay Film (sin datos)

Este listado está compuesto por las filiales de grandes empresas internacionales y por la empresa a la distribución y exhibición más importante en la región (Glücksmann) pero también por pequeñas compañías de distribución independiente. En la variedad de sus perfiles podemos encontrar una correlación con la variedad de las programaciones del período. De este listado se destaca las participaciones de Artkino, Compañía Central, Glücksmann y DISCINA generalmente participando en los prestrenos, pero también aparecen mencionadas en otros programas. La información en estos documentos fue variando con los años, pero en casi todo el período resulta complejo determinar la proveniencia puntal de cada filme (salvo en el caso de los prestrenos que se proyectaban en las salas de las compañías).

Los arriendos

Esta práctica que de la que hablaba Alfaro en el epígrafe del capítulo y que también comentaba Alsina está casi ausente en los propios documentos que surgen de los dos cineclubes. De hecho, esta omisión termina siendo la huella para detectar qué filmes han sido alquilados. Estos materiales también necesitaron de los ojos atentos de los programadores. Solían ser filmes más recientes y en su mayoría eran títulos de los cines *clásico-industrial* de varias cinematografías. Las películas podían agruparse por ciclos temáticos –el realismo social norteamericano– o genéricos, o por ciclos monográficos por directores o actores.

En pocas ocasiones el recurso al arriendo fue aludido de forma directa, como en el largo texto editorial que citamos en el capítulo anterior, en los que se explicitaba el peligro de volverse una "empresa organizadora de espectáculos no comerciales". Pero también podía ser asumido directamente, como en el boletín de julio de 1959 del CCU donde a raíz de la exhibición de *Romeo y Julieta* (Renato Castellani, 1955)<sup>157</sup> avisaron:

Por la índole de este film y el interés que despierta, su duración y las limitaciones de horario impuestas por las circunstancias y las condiciones en que la película fue arrendada, solo es posible pasarla tres veces y no se volverá a exhibir posteriormente. Se recomienda que todos los que puedan hacerlo asistan a la vuelta de las 15.30 hs, ya que probablemente en las dos siguientes no alcanzarán las localidades para todas las personas interesadas en concurrir. (CCU-1959-Programación Julio)

Muchos de los intercambios que se dejan entrever entre la directiva y la base social con relación a las programaciones parecían estar centrados en este núcleo de películas en las que se enfrentaron las demandas, las ofertas y la propia razón de ser de las entidades que no terminaban de resolver estas contradicciones que les marcaba Alfaro. Este conjunto de materiales también fueron los que pusieron en debate al modelo mismo de cineclub y cinefilia erudita asociada y se encuentran en sintonía con otros casos nacionales que hemos analizado en el capítulo 2.1. Como vimos, la presencia activa de los distribuidores comerciales fue importante en el cineclubismo porteño de la década del '40 o del cine club colombiano, pero también se relaciona con la variada cartelera comercial que comentaba Almendros (1996) para la Cuba prerrevolucionaria. Estas circunstancias muestran un panorama muy integrado entre unos circuitos que no tenían límites tan precisos como los que se enunciaban en ciertos relatos. Como ejemplo de esta integración también podemos mencionar la importancia que tuvieron los cines porteños de la calle Corrientes bajo la programación de Alberto Kipnis (Lorraine, Loire, Losuar, Lorange) que operaron como un importante circuito cinéfilo desde fines de la década del '50. La investigadora Ana Broitman desarrolla en su tesis la importancia de esta presencia y la vincula con el declive de los circuitos cineclubistas clásicos (2020, pp. 138-141). En relación con este tema creo necesario tener presente que, durante todo este período, la crítica cinematográfica local que se jactaba de ser una de las principales responsables por la formación en cultura cinematográfica abordaba solo lateralmente las programaciones

---

<sup>157</sup> Este filme que parece haber despertado tanto interés ya había sido pre-estrenado en un Festival que organizó el SODRE junto a la UNESCO en diciembre de 1955.

de los cineclubes, centrando sus reseñas críticas, muchas de las cuales fueron muy positivas, en los filmes que participaban del circuito comercial.<sup>158</sup>

### **Representaciones diplomáticas y afines: el concierto de las naciones en clave de guerra fría**

Tal como delata Alfaro en el epílogo, 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. Para pensar estas presencias también es necesario ampliar el tipo de materiales audiovisuales que tuvieron origen en el ámbito diplomático, ya que excedía con creces al cortometraje de interés cultural. Las menciones a estas fuentes están en el centro de los ciclos que reunían los "filmes de interés cultural" pero también los encontramos desparramados por todas las programaciones, ya sea en los ciclos de "filmes de museo", como en panoramas contemporáneos de largometrajes de ficción.

A continuación, voy a listar todas las menciones que aparecen en las programaciones reunidas analizadas (1950-1960) de los dos cineclubes. La primera salvedad es adelantar que esto no es una foto de todo el período, y que estas representaciones diplomáticas figuran en distintos períodos y fueron cambiando las formas en que fueron mencionadas a lo largo de los años. El primer comentario sobre esta situación es aclarar que no aparecen referencias a estas fuentes en las programaciones de los primeros años. Así como con el tema de los arriendos, este recurso estuvo relacionado con la ampliación de la base social y la demanda de programaciones.

#### Presencia frecuente

Embajada de Francia / UNIFRAN FILM

Consejo británico

Servicio de cine de la Embajada de EEUU / Servicio Cultura e Informativo de EEUU /USIS (United States Information Service)

Legación de Checoslovaquia

---

<sup>158</sup> Ver el texto de HAT completo aquí comentado (1953, *Film* n°19).

Legación de Canadá / NFB

Menciones dispersas. Vínculo con los festivales del SODRE

Legación de Japón

Embajada de Italia / Instituto Italiano de Cultura

Embajada de la India

Representante Oficial de Hungría

Instituto Cultural Uruguayo Brasileño

Legación de la República Federal Alemana

Legación de Yugoslavia

Una sola mención en el año 1959

Embajada de Polonia

Embajada de Rumanía

Embajada de Noruega

Embajada de los Países Bajos

Embajada de España

Muchas de estas participaciones tuvieron escasa presencia, como los nombres ubicados en el tercer grupo que recién aparecieron hacia finales del período. La presencia de los países del bloque soviético en muchas ocasiones estuvo vinculada a los festivales del SODRE.

Las participaciones constantes que engrosaron de forma considerable las programaciones desde 1953 fueron las del primer grupo, y destacándose como figura central, la Embajada de Francia que parece haber tenido asistencia perfecta en varias temporadas. Si notamos que la Cinemateca Francesa no había tenido una importancia significativa en este medio, la centralidad de la agencia francesa fue insoslayable. De allí llegaron los famosos cortometrajes de interés cultural —temas de arte, viajes, biografías—pero también ciclos de cine francés contemporáneo (CCU-Abril, Mayo 1957-Programación), o una copia de *El nacimiento del cine* (Roger Leenhardt, 1950), un famoso documental que se proyectó en numerosas ocasiones y que debe haber formado a una generación de cinéfilos sobre la emergencia del cine. De la embajada también provenía la copia de *Crin blanca* (Albert

Lamorisse, 1953) que integró muchos programas de cine para niños. Si bien es complejo determinar cómo fueron los términos de los préstamos y desde qué institución surgían las iniciativas, llama la atención notar la presencia frecuente de *Actualidades* que mandaba la embajada francesa de forma quincenal que, por lo que parece, solo tenían fines de propaganda.<sup>159</sup> Solo encontré una sola mención a UNIFRANFILM en un programa del CCU de abril del '56.

El Consejo Británico (que solo una vez fue mencionado en inglés como British Council) fue el otro gran aliado del cineclubismo local a partir de 1955, con propuestas que compartieron las características de las presencias francesas y con algunos filmes que se reiteraron en muchas ocasiones, como *Los dibujos de Leonardo da Vinci* (Adrian de Potier, 1953), film del BFI, como muchos de los que venían de este origen. La presencia norteamericana es más compleja de determinar, en principio porque las menciones de instituciones provenientes de ese país fueron cambiando con el tiempo y no parece haber un criterio unificado para citar qué órgano estaba prestando el material, pero también porque cambian un poco los rubros en los que participó. En este caso encontramos más menciones en los programas dedicados a los ciclos para niños que se integraron, en una importante proporción, con filmes de esta procedencia. Dentro del conjunto de filmes culturales encontramos filmes científicos, pero también vinculados al arte contemporáneo. Con relación a esto comenzaron a aparecer programas de filmes experimentales norteamericanos a cargo de USIS desde 1956 (CCU-Abril 1956-Programación). Los otros filmes destacables fueron algunos casos de propaganda bélica, como *Porqué peleamos?* (Frank Capra, 1942) o también un programa de cortos animados distribuido por USIS bajo el título de "La obra de Walt Disney en la enseñanza y durante la guerra". No he encontrado filmes largometrajes de ficción que llegaran por estas vías.

Cerrando el panorama, la presencia de Canadá resulta bastante previsible con los filmes del NFB, integrando los ciclos de cine cultural, educativo y para niños. Los programas dedicados a Norman McLaren solían hacerse con las copias que había en la Cinemateca Uruguay, pero en ocasiones llegaban programas suyos con materiales más recientes. La Legación Checa a partir de 1955 tuvo mucha participación en los ciclos para niños con los filmes de marionetas, pero su presencia excedió este material, se extendió en el tiempo

---

<sup>159</sup> Ver: CUU-1956-Programación-Agosto. También encontramos *Actualidades* frecuentes desde la Embajada Alemana (Fed)

y no parece haber sido mediada por el SODRE y su festival como en otros casos de países del bloque soviético.

De este recorrido diplomático me llamaron la atención dos ausencias, la sueca y la soviética. La Legación de Suecia había realizado una actividad con Cine Arte como señalamos en la primera parte, pero en estos medios la frecuente mención al cine sueco estuvo mediada por el SODRE en algunos casos, por distribuidores comerciales, o por copias de la Cinemateca de algunos filmes patrimoniales como *El viento*. En el caso de la URSS, si bien no parece haber contacto por las vías diplomáticas, el cine soviético tuvo una presencia muy significativa por medio de Artkino.<sup>160</sup> Junto con filmes largometrajes de ficción sonoros, también se proyectaron muchos cortometrajes con perfiles parecidos a los de las embajadas, así como programas para los ciclos infantiles.

Si bien este recorrido mostró la diversidad de propuestas que provenían de estos ámbitos diplomáticos, encontramos aquí el origen de gran parte de ese material que describimos en los capítulos anteriores como "cine útil" y en parte justifica la importancia cuantitativa que tuvo. La otra característica notoria de esta participación fue la amplitud de filiaciones políticas que sugiere la pluralidad de procedencias. En plena década del '50 resulta imposible que no llamen la atención las asociaciones extrañas que generaban las presencias contiguas de filmes de la USIS y del bloque soviético compartiendo la misma programación (filmes que se pasaban uno a continuación del otro). La lectura de estos documentos parece desplegar un campo de batalla de la guerra fría. En los nombres de esos filmes surgen miradas de naciones modernas y poderosas, en los que se hacen alardes de los adelantos nacionales, el talento de los pueblos, las bellezas naturales y los poderíos bélicos, en una contienda fría por conquistar a esta audiencia.

### **Las empresas como productoras y distribuidoras de cine**

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. Ya analicé la demanda del público por los filmes sobre automovilismo y aviación; en este apartado voy a detallar el listado de los nombres/ marcas que recorren el período con una dinámica parecida a las procedencias diplomáticas.

---

<sup>160</sup> La ausencia de la República Democrática Alemana también puede atribuirse a que los filmes de la DEFA llegaban por Artkino. Artkino también tuvo una presencia muy destacada en las programaciones cinéfilas porteñas (Broitman, 2020)

Las empresas que "gentilmente" seden materiales para las programaciones fueron: Shell (Departamento Cinematográfico de Shell Uruguay), Phillips, Pan American Airways, Mobil Oil, Standard Oil del Uruguay, Ford Motors, Olivetti, MacCann Ericson, YPF Arg y Francesco Cinzano.

En este listado sobresale la empresa Shell que tuvo una política muy prolífica de producción audiovisual y de difusión de los materiales y cuya Unidad de Filmación ha sido objeto de estudio en varias ocasiones (Colmenares España, 2018). También comentamos en una nota previa (128) los anuncios en las publicaciones locales ofreciendo el alquiler de estos materiales. De la lectura de todos estos nombres en su conjunto surge un entramado que alude a cierta diplomacia del dólar paralela centrada en los hidrocarburos<sup>161</sup> y los medios de locomoción. Lo que estos materiales proponen es una discusión sobre la necesidad de tomar en cuenta estos cines de difusión industrial por encargo como una de las formas de cines útiles o de "interés cultural", pero más profundamente el propio concepto de cine. Las pantallas alternativas del Uruguay de los '50 hacen estallar los lugares comunes sobre qué es el cine pero también sobre cuál fue el cine que circulaba bajo el "modelo de cineclub".

### **Problemas que se desprenden de este panorama diverso**

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 de 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 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 la que se disculpan por la cantidad de versiones sin subtítular, entre ellas la de un filme japonés que iba a ser explicado previamente por

---

<sup>161</sup> En este caso llama la atención la presencia de un film de YPF en una temprana programación del CCU del 51.



alguien de la embajada. El otro problema asociado que aparecía en ocasiones eran las versiones dobladas al castellano. Un ejemplo elocuente de este problema fue la proyección de *Les Anges du péché* (Robert Bresson, 1943) en castellano y que recibió duras críticas y comentarios de que parecía un melodrama mexicano (CUU-Ciclo 1952-1953). También encontramos versiones en blanco y negro de filmes como *El Mago de Oz* (Victor Fleming, 1939) y de musicales de Gene Kelly en el ciclo organizado sobre su obra (CUU-1955.06.01).

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,<sup>162</sup> del estado lamentable de algunas copias que dificultaron el visionado, y de los distintos países 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* (Abel Gance, 1928) que lograron proyectar con distintas versiones de copias en 9,5 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 1951-Exhibición No.15-Julio), 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, o las proyecciones con interrupciones "explicativas" a las que hicimos alusión anteriormente. En resumen, este recorrido nos recuerda la importancia de tener siempre presente 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.

### **C. La conformación de la Cinemateca Uruguaya**

En las páginas anteriores se presentó el panorama plural de las fuentes con las que se armaban las programaciones, matizando la importancia de la Cinemateca Uruguaya (CU) y los archivos de filmes y cinetecas, en la contribución de cintas para estos fines. Si bien esas organizaciones tuvieron una presencia discreta, es igualmente interesante y necesario estudiar el armado institucional, sus actividades precisas y sus relaciones internacionales. La Cinemateca Uruguaya es una institución muy significativa en la vida cultural de

---

<sup>162</sup> Este problema se observa, por ejemplo, en las distintas versiones del filme *Éxtasis* al que ya hemos hecho referencia.

nuestros días y la importancia de su historia reciente desde la dictadura ha generado muchas relecturas retrospectivas que extrapolan las apreciaciones contemporáneas a la etapa inicial. Para este trabajo me voy a concentrar en las actividades que se desplegaron en su primera etapa de funcionamiento, entre 1952 y 1967, momento en que se produjo un relevo generacional y a partir del cual comienza a implementarse de forma sostenida la estrategia de consolidación de las actividades de exhibidora de cine. Si bien esta descripción del proceso parte de los textos previos de Silveira (2019), Domínguez (2013) y Tadeo Fuica (2019, 2020), voy a trabajar con el Archivo Walther Dassori Barthes del CDC de Cinemateca, con la correspondencia reunida por Fausto Correa Jr. que abordé en la primera parte, con los documentos y memorias de los dos cineclubes y algunos materiales de prensa. El marco acotado en el que se movió la CU en sus primeros años tuvo no obstante un interés ineludible para pensar el proceso en clave regional y para valorar y describir con mayor atención las distintas interacciones que se generaron entre esta cinemateca y las organizaciones y personas con intereses afines en la región. En las siguientes páginas voy a repasar los relatos sobre el discutido armado que desembocó en su conformación, para luego repasar las escasas fuentes con las que se cuentan de esos primeros años para intentar reconstruir sus prácticas precisas.

Si hay un elemento común que comparten los relatos sobre el origen de la Cinemateca Uruguay (CU) es la centralidad que tuvo Henri Langlois en esa iniciativa a partir de las intervenciones de Roland que oficiaba como su representante regional.<sup>163</sup> El argumento que se repite pone en boca del directivo de Gente de Cine la necesidad de armar un sello institucional en forma de archivo para poder solicitar la inclusión en la FIAF ya que los miembros de la Federación solo podían prestar filmes a otros archivos o cinetecas. Esta presentación de los hechos nos deja una sensación de familiaridad, sentimos que ya asistimos a esta función y que muchos de los actores son los mismos. Estos relatos con los mismos ingredientes ubican la locación en París y en el centro del asunto al contacto con Langlois. Paulo Emilio de San Pablo, Puig de La Habana, Vincens de Bogotá, Roland de Buenos Aires son las diversas contrapartes, pero el diálogo se repite. Como explica Tadeo Fuica (2019), el conflicto entre la Federación Internacional de Cine Clubes (FICC) y la Federación Internacional de Archivos Fílmicos se saldó con un acuerdo por el cual

---

<sup>163</sup> Me refiero al libro de Silveira que cita la versión oficial que consta en las actas de la CU en la que se informa que la iniciativa surge en el Congreso de Cine Clubes organizado por Gente de Cine a fines de 1951 (2019, p 153), y Domínguez que directamente involucra a Langlois, como personaje que está detrás de estas propuestas (2013, pp. 33-34). Las crónicas de Costa y Scavino también mencionan la participación de Roland (p. 33).

los filmes de la FIAF solo podían circular bajo el control de otras instituciones miembro (p. 30). Esta circunstancia le terminó habilitando a Langlois los argumentos para generar nuevos sellos institucionales con afinidades a los que encausar en sus propias contiendas dentro de la Federación.

Tadeo Fuica, a partir de un exhaustivo análisis de la correspondencia entre las partes, ubica el interés principal de Langlois en la escena montevideana en los promisorios listados que mandó Trelles a Europa y los escasos resultados que había logrado obtener a partir de ese contacto. El botín por obtener se centraba en la colección de Fernando Pereda que tenía piezas de indudable trascendencia como *El estudiante de Praga* (Rye, 1913). Buscando asegurar ese contacto es que estableció de forma simultánea diálogos con Hintz del CCU y por intermedio de Roland con los directivos de CUU. A Hintz le ofreció formar la Sección Uruguaya de la Federación de Cine Independiente que derivó en el armado de la Cineteca de Cine Independiente a mediados de 1952 (pp. 35-36).<sup>164</sup> Como plantea la investigadora, se da a entender que Langlois no tenía del todo claro el panorama regional y paralelamente trasladó la invitación al CUU por medio de Roland en el encuentro de los cineclubes regionales que se realizó en Buenos Aires a fines de 1951. Cine Universitario comenzó a organizar la estructura de la Cinemateca Uruguaya (CU), invitando a sumarse a la entidad rival, que dilató y luego rechazó el ofrecimiento encausando el vínculo con la FIAF a partir de su propio archivo. Correspondiendo con la centralidad de su figura, Walther Dassori le escribió una carta a Langlois a los dos días de firmada el acta de fundación de la CU notificando de lo actuado y solicitando que se inicien las gestiones necesarias para solicitar la afiliación a la FIAF (19520423 (3673) – Correspondencia de Walther Dassori a Henry Langlois en castellano). Desde abril de 1952 hasta diciembre de 1953, las programaciones del CCU que estaban integradas con acervo propios hacían mención a la Cineteca del Cine Independiente como su origen. Las menciones a la Cinemateca Uruguaya en las programaciones del CUU aparecieron en abril de 1953. Recién en el boletín de enero de 1954, el CCU anunció la fusión de los dos archivos bajo en nombre de Cinemateca Uruguaya y el ingreso a la FIAF.<sup>165</sup> La paz fue

---

<sup>164</sup> El acta de constitución de la Cineteca del cine independiente se firma el veinte de junio de 1952. El 24 de julio Eugenio Hintz le escribía a Langlois para notificarlo y nombrar a un delegado con el que iniciar las gestiones de afiliación a la FIAF (19520724 (3688) – Correspondance de Eugenio Hintz Sección Uruguaya de la Federación Internacional).

<sup>165</sup> (CCU-Enero 1954-Boletín) Allí se cita el siguiente comentario: "(...)circunstancia que favorece y asegura un amplio Intercambio de films con los miembros de otros países. Hasta el Momento el intercambio se había concretado con la Cinemateca Argentina, Museu de arte moderna de Sao Paulo, Cinematheca

sellada el 7 de diciembre de 1953 con una refundación que dejó una integración de dos miembros por cada cineclub, con una sede en Cine Universitario y algunos ingresos mínimos como parte de las cuotas de los afiliados, centralizando todas las siguientes incorporaciones de filmes por ese medio (Silveira, 2019, p. 154).

Esta mención al pasar en el boletín de enero del 54 vino a cerrar otra larga disputa entre las entidades que según esas mismas crónicas que citamos, solían competir por los filmes para sus programaciones. Con relación al armado del archivo, el conflicto estuvo centrado en los empeños que las dos hicieron para poder ocupar el segundo lugar disponible para Uruguay dentro de la Federación. El sólo hecho de que un país del tamaño de Uruguay tenga dos instituciones representantes ante la FIAF puede resultar un elemento tan extraño como elocuente de la leyenda de la fecunda cultura cinematográfica local. Mirando los sucesos de cerca más bien

parecen formar parte de una comedia de enredos. La cadena de sucesos que llevaron a las dos presentaciones nacionales en el Congreso de la FIAF en Ámsterdam en octubre de 1952 y los enfrentamientos a partir de las presentaciones de



Giselda Zani en el congreso de la FIAF del 52 (Fuente: Revista *Film* n°9, p. 28)

las dos delegaciones tuvieron ribetes simpáticos y ciertos tonos de novela de intrigas, con traiciones y maniobras espurias (Domínguez, 2013, p 36-37). En el número 9 de la revista *Film* de noviembre del 52, salió publicada una nota sobre el Congreso en tono celebratorio y una foto en la que aparece en un lugar destacado la crítica de cine Giselda Zani que había asumido la representación de Cine Universitario. El Cine Club del Uruguay se presentó como el actor ultrajado durante un largo intercambio en la revista *Cine Club*. En el número 15 (al mismo tiempo en que salía *Film*) cuestionaron la participación de Zani a la que se imputó por haber mentido deliberadamente para ganarse el favor de la FIAF para el archivo de Cine Universitario (pp. 28-30). En el siguiente número acusaron recibo de una carta de Zani y dieron cuenta de todos los lazos internacionales establecidos durante

---

Francaise, British Film Institute y Het Nederlands Filmmuseum". En el recorrido de la programación no he encontrado ninguna referencia a esta la institución de los Países Bajos.

el Congreso (*Cine Club* n°16 dic. 1952). La revista recién logró sacar otro número en diciembre de 1953 y allí continuó la polémica, con la transcripción de las cartas de Zani, de la Cinemateca Uruguaya y los posteriores descargos del CCU (*Cine Club* n°17, dic 1953, pp. 32-42). El tono de la polémica fue tan crispado, la situación mostró tanto encono que es sorprendente pensar que unos días más tarde se iban a solucionar las diferencias y unir los dos archivos.

Es probable que esta disputa haya sido resuelta por los mismos actores externos que movilizaron la situación. Como citaba el boletín del CCU de enero de 1954, la Cinemateca había sido aceptada como miembro pleno de la FIAF en el Congreso de Vence de 1953 junto con la Cinemateca Argentina,<sup>166</sup> situación que en parte parecía saldar el conflicto abierto por el *affair* Trelles que comentábamos en la primera parte (Correa Jr., p 59). Es interesante notar que en los documentos de la FIAF trabajados por Correa Jr y por Tadeo Fuica, esta contienda local no tuvo presencia, dando cuenta que lo que en realidad se estaba discutiendo eran las viejas rencillas atravesadas por motivos personales entre los dos grupos pero que no tuvieron mucha trascendencia fuera de las fronteras montevideanas.

#### **D. Las actividades de Cinemateca Uruguaya en su primera época**

La nueva institución así reinaugurada comenzó a cumplir las funciones que le atribuyeron los cronistas de la época y si bien el acervo de esta entidad fue creciendo durante estos años y en los documentos que consultó Domínguez se mencionan nuevas adquisiciones, la función de centro de intercambio con otras entidades para abastecer los programas de los dos cineclubes fue cumplida de forma muy parcial. En una nota a la FIAF del 30 de setiembre de 1954 se comunicó la lista de los filmes que integraban la Cinemateca Uruguaya. En el listado de 108 filmes se reconocen los títulos que circularon en los años previos por los dos cineclubes y confirman en términos generales el canon clásico

---

<sup>166</sup> En una carta del 15 de octubre de 1953, Walther Dassori se dirige a Langlois para explicarle que no podrán enviar representación al Congreso de Vence y le da un poder para que actúe en nombre de la CU y solicite el reconocimiento como miembro efectivo (19531015 (3665) – Correspondencia de Walther Dassori a Henry Langlois).

Al mismo tiempo Hintz enviaba una carta a la Federación solicitando que la Cineteca del Cine Independiente sea aceptada como miembro provisional, para luego pasar a ser reconocidos como miembros efectivos en el próximo congreso de Bruselas (19531016 (3679) – Correspondance de Eugenio Hintz Cineteca del Cine Independiente a F Gaffary).

asociado al cine temprano y vanguardias (19540930 (3650) – Lista de films de la Cinemateca Uruguaya).

Organizada bajo el modelo francés, esta cinemateca se pensó como un espacio de incorporación de nuevos materiales a partir del intercambio y adquisición, de guarda, y de préstamo para la exhibición. Walther Dassori, integrante de su primera directiva y el miembro más activo durante esta primera etapa, dejó un archivo personal bastante documentado en el que se encuentran algunas piezas para armar este proceso que por otra parte no quedó muy documentado. Entre las actas institucionales, la correspondencia guardada por Dassori y la correspondencia de la FIAF es posible identificar las particularidades de este período. Esta nueva entidad nació con pocos recursos, exiguo personal y sin sede propia. En determinado momento algunos miembros de la comisión directiva pasaron a cobrar una renta y sobre ellos debían recaer todas las actividades de gestión (Domínguez, pp. 45-46, 69). Años más tarde, como parte de la correspondencia que entabló con algunos miembros de la Unión de Cinematecas de América Latina, reconoció que todo el trabajo de la CU recaía en su persona, presentando un panorama algo desolador de las tareas (AWDB C2R2, Carta a Kerry Oñate del 17-4-1969). Hemos visto que las menciones a los aportes de la CU en las programaciones de los dos cineclubes fundadores fueron laterales. Es probable que el centro de la actividad haya estado destinado al préstamo de filmes para el frondoso circuito cineclubista que recorría todo el país en esos momentos.

En esta investigación he acotado mi objeto a los dos principales cineclubes del Uruguay tanto por considerarlos las instituciones más significativas del período como por motivos metodológicos. Esas son las dos únicas entidades que funcionaron durante todo el período de forma continuada y que dejaron materiales documentales variados y numerosos que permiten que puedan ser consideradas como objetos de estudios originales. Esta circunstancia no impide mencionar la presencia de un conjunto vasto de clubes vinculados a las actividades universitarias y liceales, y a distintos barrios y localidades del interior del país que terminaron formando una Federación Uruguaya de Cine Clubes dirigida por José María Podestá el 20 de diciembre de 1953 (Revista *Film*, nº19, nov- dic, p 27).<sup>167</sup>

---

<sup>167</sup> La fundación de esta Federación fue notificada a la FIAF en enero de 1954 dando cuenta de todos los integrantes y autoridades (19540100 (3674) – Correspondencia de José María Podestá Federación Uruguaya de Cine Clubes a Pres) Los miembros eran: Cine Club Amigos del Séptimo Arte, Cine Club de Minas, Cine Club de Treinta y Tres, Cine Club de Rocha, Carmelo Cine Club, Cine Club de Colonia, Club de Cine de Durazno, Agrupación Liceal de Cine de San Carlos, Cine Club del Liceo N° 8, Centro de Divulgación Cinematográfica, Cine Club de Canelones, Cine Club de Las Piedras, Cine Club de Mercedes,

Unos meses antes, en el número 16 del mes de agosto y en plena confrontación entre cineclubes, publican un apartado con las actividades de la Cinemateca Uruguaya que tampoco aporta mucha información nueva (p.7). Se habla de los intercambios con el Museo de Arte Moderno de San Pablo y luego se enumeran las instituciones a las que se les prestó materiales que confirman el perfil presentado (estudiantes, cineclubes de Treinta y Tres, Carmelo, Colonia). Podemos reconocer en esta red de instituciones ese circuito del interior al que hacía referencia Alfaro en el epígrafe como el destinatario de la actividad principal de esta Cinemateca que obtenía los recursos para su subsistencia de los alquileres a estos cineclubes. En la página de cine del semanario *Marcha* aparecían constantemente las menciones a las programaciones de este circuito paralelo. Una mirada poco exhaustiva confirma las características presentadas: programación vinculada a la cinemateca, programaciones dispersas y nombres que van cambiando a lo largo del período.

La otra actividad constatada que realizó la Cinemateca durante los años 50 fue la organización de un importante concurso de cine, destinado al conjunto de realizadores que surgieron de los concursos para aficionados/amateur de los dos cineclubes. Ese Concurso de Cine se realizó en 1955 y recibió participaciones de representantes de las entidades que debieron convocar previamente a fines de 1954 sus propios concursos internos para poder enviar los filmes ganadores a ese certamen integrado (CCU-Diciembre 1954-Boletín). Como plantea Dassori en una nota en el diario *Acción* (12-4-1955), ese concurso tuvo anhelos superadores: quiso saldar las divisiones entre los dos cineclubes más importantes, pero también reconocerse como el primer evento de alcance nacional. Por la información recogida, parece ser el concurso que reunió la premiación más importante hasta el momento. Voy a abordar este tema en la tercera parte de la tesis, pero me parece importante señalar que ya desde temprano, la CU fue participando de ámbitos similares a los de los dos cineclubes –exhibición y vínculos con la realización— junto con el desempeño de las tareas específicas para la que había sido fundada.

En los documentos que encontramos sobre la Cinemateca no parece hacer un plan programático destinado a la identificación, adquisición y conservación del patrimonio fílmico local. Una de las pocas acciones al respecto fue la compra de *El pequeño héroe del arroyo de oro*, el filme de Carlos Alonso de 1932 (Domínguez, 2013, p. 45). El otro

interés expresado en el tema se encuentra en algunos documentos del archivo personal de Walther Dassori preocupado por la conservación de los filmes.<sup>168</sup> El centro puesto en la difusión de los materiales en custodia coincide con la temprana diversificación de actividades que incluyó desde una “Exposición Retrospectiva de Afiches Cinematográficos” que organizó que organizó la Cinemateca junto con el Cine Universitario (CUU-1953.08.12), a las exhibiciones de filmes por cuenta propia. Estas actividades solían hacerse con el fin de recaudar fondos, pero en algunos casos, como en la muestra de cine francés en el Festival de Punta del Este, parecen ser parte de una presentación oficial para mostrarse hacia afuera (CCU-Febrero 1955-Boletín). Saratsola (2005) cita a los cines Defensa en 1953 o el cine York (1954 y 1959) como las sedes de sus proyecciones (p. 216).

El otro rol que debían cumplir era la incorporación de nuevos títulos para enriquecer el acervo. Uno de los medios para este fin fue la compra de películas. Domínguez (2013, p. 48), que tuvo acceso a los archivos institucionales de la Cinemateca, cita en su libro un listado de filmes y sus costos, cuya compra debía ser aprobada por la Comisión Directiva en el año 1957. Eran películas en 16mm que pertenecían a casas comerciales de EEUU y Francia y los siete títulos mencionados pertenecen a la categoría de "cine de museo" que ya hemos analizado.<sup>169</sup> Los boletines de los cineclubes eran los ámbitos en los que se anunciaban las adquisiciones más importantes que llegaban al país. Es por esto por lo que una vez que se delegó esta actividad a la Cinemateca dejaron de ser visibles en esos documentos.

En el archivo personal de Walther Dassori no encontré referencia a las compras, pero en el intercambio epistolar que se conservó sí hay rastros de los comentados intercambios entre los distintos archivos, en especial en clave regional. Los préstamos y los intercambios de copias son algunas de las actividades que asumimos centrales en las entidades de este tipo. De la lectura de estas cartas surge un panorama muy complejo en el que las frustraciones primaron sobre los logros. Un ejemplo de esto fue el intercambio que se quiso gestionar con la Cinemateca de Colombia que menciona Domínguez como

---

<sup>168</sup> Archivo WDB. Carpeta 3. Apartado W: Conservación de filmes. Este apartado está integrado por apuntes sobre la correcta conservación de filmes y la resolución de problemas prácticos en la manipulación de las cintas.

<sup>169</sup> Los filmes mencionados por Domínguez son: *Hands up!* (Clarence G. Badger, 1926), *Street Scene* (King Vidor, 1931), *Spartacus* (Giovanni Enrico Vidali, 1913), *Abraham Lincoln* (D. W. Griffith, 1930), *The three musketeers* (Fred Niblo, 1921), *Les deux amis* (Dimitri Kirsanoff, 1946), *Grandma's Boy* (Fred C. Newmeyer, 1922)



ejemplo de las acciones que se organizaron para incrementar el acervo y responder a la demanda de los cineclubes del interior. Este caso es una muestra de que los intercambios se realizaron en base a los metros de filmes y no de títulos. El costo principal era la película virgen que se compraba para duplicar los filmes (pp. 46-47). Domínguez no cita los documentos consultados ni agrega fecha del intercambio que comenta. Por lo que se lee en las cartas con Dassori en el año 1966, este intercambio se empezó a gestionar a fines de la década del 50 con Eugenio Hintz (AWDB Carpeta 2 RR15. Walther Dassori Barthelet, Cinemateca Uruguay / Hernando Salcedo Silva). En las cartas con Salcedo Silva en el que le reclama a Dassori que la CU cumpla con lo convenido mucho tiempo atrás, se pueden ver esos intercambios complejos en los que también estuvo presente la compra de copias entre instituciones. De esta correspondencia surge como elemento interesante el hecho de que pasaron muchos años sin que se terminaran de completar las gestiones. Transcribimos un fragmento de la carta de Dassori en la que se lo nota cansado con todos estos problemas y algo pragmático

Del informe de Vicens [primer director de la cinemateca de Colombia] no extraigo, en principio, datos concretos sobre el metraje que debemos a Cinemateca Colombiana., pero, le ruego que mire las cosas de este modo: superadas las cuestiones económicas y de aduana, tan candentes para nosotros, no existe inconveniente en que recibas las copias de ENTREACTO y EL NACIMIENTO DE UNA NACIÓN y otras que allí necesites. Como en Río [encuentro de la UCAL] me dijiste que Uds. tenían soluciones para tales cuestiones, espero que me des soluciones para obtener las copias y enviarlas a Colombia [el uso de la valija diplomática]. La mayoría de los negativos se hallan en Buenos Aires. Hace 6 meses que no obtengo contestación de ellos, pese a mis reiterados requerimientos por otros motivos. (AWDB carpeta 2 RR16. Hernando Salcedo Silva, Director Cinemateca Colombiana)

Estas muestras de las complejidades con conllevan los intentos de intercambio hacen razonables los matices que planteo al valorar el rol que tuvieron en las incorporaciones por medio de estos archivos regionales. Como veremos a continuación, los nutridos vínculos que forjó la CU con otras entidades en América Latina no tuvieron como centro un intercambio material concreto o la resolución a los problemas cotidianos de estos archivos, sino que terminaron cumpliendo una función más política que en parte giró en torno a una escena predominantemente europea.

### **E. La Cinemateca y su rol en la articulación latinoamericana de la FIAF**

Hasta aquí nos hemos concentrado en un conjunto de prácticas ligadas a la difusión de una cultura cinematográfica ampliada que involucró la circulación de filmes, el estudio sobre el cine y la difusión de un contexto que permitía encuadrar la recepción y el fomento a la realización. En este recorrido quedó desdibujada una de las actividades principales sobre las que organizaron su vida cineclubista algunos de los actores principales de esta historia: la agenda social prolífica y transnacional que implicaron los tempranos acuerdos con entidades de otros países. En los boletines y las revistas figuran algunas menciones a las visitas y viajes cinéfilos, pero donde aparecen con fuerza esas presencias es en los archivos personales e institucionales. Ya analicé la importancia que tuvieron los viajes y actividades regionales que había desplegado Cine Arte del SODRE dentro de la región y que quedaron consignados en los balances. Con relación a los archivos personales contamos con el archivo de Walther Dassori, con sus cartas y las fotos algo descontextualizadas que allí se encuentran, y con la carpeta de recortes de prensa que armó Eugenio Hintz en la que se recogió todos los comentarios sobre sus giras.<sup>170</sup> Son dos muestras muy elocuentes de la importancia que tenía ese mundo que se abría a partir de las prácticas ligadas al cineclubismo.

El otro elemento a tener presente para poder poner en contexto todas las actividades que comenzaron a desarrollarse en pos de la integración regional, fue la dificultad considerable que tuvieron todos estos organismos para generar mecanismos de comunicación fluidos y ágiles. Debemos ponernos en la situación de un mundo que dialogaba a partir de las vicisitudes del correo postal y en el que los traslados de personas y bienes era costoso y lento. Esta última circunstancia fue la que funcionó como argumento para el desarrollo de las iniciativas de federaciones regionales dentro de la FIAF que agilizaran los intercambios y descentralizaran las comunicaciones (Correa jr, 2012, p. 60). Como ya hemos visto anteriormente, el armado de estos grupos regionales también formó parte de las disputas al interior de la Federación central y de las intervenciones directas de Henri Langlois en el territorio. La carta de Langlois a Podestá deja al descubierto ese entramado lleno de intrigas. En el texto que citamos en el capítulo 1.5, junto con las maniobras para boicotear a Trelles y Cine Arte del SODRE, también queda claro quiénes eran sus principales interlocutores locales y cómo se dirigía a ellos.

---

<sup>170</sup> El Archivo Walther Dassori Barthelet se encuentra en el CDC de la CU. La carpeta de recortes de prensa de Eugenio Hintz en el ANIP.

El Bureau de América Latina fundada en San Pablo [Festival de Cine, 3/1954] debe entonces comprender sólo los miembros efectivos de la FIAF y tomar contacto con Diehl en Caracas para preparar su entrada al mismo y a la FIAF. Personalmente preferiría que si fuera posible, fuera Caio Scheibi el secretario del Bureau, porque visiblemente tiene una idea panamericana de su deber y no brasilera.

En el estado actual de la Cinemateca Uruguay temo haber cometido un error al fijar al archivo en el Uruguay y no el secretariado General, porque son necesarios blockhaus para el archivo y ustedes tendrán siempre el obstáculo del SODRE. (...)

Hemos completado el trabajo de San Pablo con la constitución de una Federación Latinoamericana de Cineclubes. En mi opinión, esto es importante porque el porvenir de las cinetecas no millonarias de América Latina está en los cineclubes, y si no hay cinetecas en todas las capitales hay cineclubes. La federación constituida en Montevideo es mucho más importante, y el Secretariado General de la FIAF para América Latina quedará en el Río de la Plata. Deben, entonces, sin tardanzas, enterar a Roland, escribir a Ruszkowski y, vía Roland, a Santiago. También deberá escribirse a las direcciones que enviaré para Colombia, Cuba y Méjico. Así se podrá constituir rápidamente, en el cuadro de la FIAF, una Federación completa para América Latina FIAF-Cineclubes, lo que se puede hacer sobre la siguiente base: Presidente: Roland, Secretario General: Podestá, Tesorero: Hintz, Vicepresidente: Ruszkowski, con un lugar para Caracas y otro para Chile. Se debería dejar por un instante a los cineclubes de Brasil sin entrar en el Bureau, porque hay discusión entre ellos y la Cineteca de San Pablo. (...)

En lo que concierne a las relaciones de Europa y América Latina nuestro trabajo es evidente y debe consistir en transformar las pequeñas cinetecas de Argentina y Brasil en ricas e importantes antes de aumentar el número de cinetecas en América Latina. (19540304 (3657) – Correspondencia de Henry Langlois a José María Podestá)

Esta carta y toda la familiaridad con la escena local que despliega son producto del encuentro con todos estos actores en el Festival Internacional de Cine de Brasil, realizado

en San Pablo del 12 al 26 de febrero de 1954.<sup>171</sup> A ese festival llegaron algunas muestras retrospectivas que luego iban a circular por la región, y nutridas delegaciones sudamericanas que se encontraron allí con Langlois y con otros referentes significativos como Jean Painlevé. En ese contexto se organizó el Bureau del que se habla en la carta. Tanto Langlois como Painlevé,<sup>172</sup> luego de la estadía paulista pasaron de visita por



Pereda y Langlois en Montevideo, 1954 (fuente: Cinemateca Uruguay)

Montevideo y cercanías (*Marcha* n° 711, 12-3-1954, pp. 10-11). Según el cronista de *Marcha* Hugo Alfaro, la visita de Langlois tuvo sus momentos distendidos más orientado a lo turístico/social, pero "se pone serio en la casa del poeta Fernando Pereda, admirando las copias únicas en el mundo de películas hoy invalorable". En el comentario sobre la visita se daba cuenta de todo el entramado institucional que se estaba acordando con las partes con una estructura similar a la que se describía en la carta. Allí también se anunciaron los prometidos programas de Méliès, así como una muestra retrospectiva de Eric Von Stronhein que había tenido mucho éxito en San Pablo y que iba a estar destinada a un gran evento similar al brasilero a organizarse en octubre de ese mismo año en Montevideo y que finalmente no se concretó.<sup>173</sup>

Los posteriores procesos matizaron esa intervención de la Cinemateca Francesa en los sucesos locales, pero ese rol de regulador de todas las movidas emprendidas por algunas de las piezas locales sí se puede comprobar con otros documentos. Con relación al envío de la muestra de Méliès, la misma terminó integrando la programación de Cinemateca Uruguay en el Festival del Punta del Este de 1955. Luego de esa acción directa para fortalecer a esta entidad, no encuentro rastro de otras ayudas que llegaran de Francia o de la FIAF en general. En la carta de Langlois también se percibe que delega su intervención local en Roland y en la Cinemateca Uruguay (donde parece haber más de un interlocutor)

---

<sup>171</sup> El hecho que se dirija a Podestá y no a Dassori, figura central de la Cinemateca y luego su principal interlocutor, posiblemente se deba a que no llegaron a conocerse en ese viaje de marzo del 54 (19540928 (3653) – Correspondencia de Walther Dassori a Henry Langlois).

<sup>172</sup> En la primera parte de la tesis hicimos referencia al Festival de Cine Científico organizado por el SODRE con Jean Painlevé como figura central.

<sup>173</sup> Rafael Zanatto realiza una descripción extensa de este festival que fue muy importante para Paulo Emilio Gomes Salles (2018)

y que había un vínculo tenso con Brasil con un panorama más descentralizado y con actores como Paulo Emilio que se movían con peso propio.

El siguiente armado en la estructura regional da cuenta del protagonismo que Langlois le había otorgado a la Cinemateca Uruguaya en el asunto. Manteniendo el acuerdo original que se había anticipado en el congreso de la FIAF de Vence, la recomendación fue que "Los latinoamericanos se reunirán cuando se realice un festival latinoamericano para discutir problemas específicamente regionales" (Correa Jr, 2012, p. 59. Traducción propia). El encuentro se realizó en la tercera edición del Festival de Punta del Este en enero de 1955. Según las reseñas, ese Festival tuvo una organización todavía más ineficiente que las ediciones anteriores junto con una programación deslucida y problemas con los jurados y las premiaciones.<sup>174</sup> Las muestras retrospectivas que organizó la Cinemateca Uruguaya con los aportes prometidos fueron algunos de los elementos que se destacaron en las crónicas del festival, y comprendieron un Ciclo dedicado a George Méliès y otro al Cine Fantástico Francés, que luego se replicaron en Montevideo (*Marcha* n° 751, 4-2-1955, p. 13). La otra actividad significativa fue la realización de ese encuentro mencionado bajo el nombre de Primer Congreso de la Sección Latinoamericana de la FIAF en el que participaron Roland por la Cinemateca Argentina, Rudá Andrade y Paulo Emilio por la Cinemateca Brasileira, Antonio J. Grompone, Walther Dassori Barthet y Eugenio Hintz, por la Cinemateca Uruguaya, Jorge Ángel Arteaga por el SODRE, y André Ruszkowski por la Cineteca de Perú (Correa Jr. 2012, p. 67). En *Film HAT* hizo una breve referencia a esta actividad y se agregó una foto con gran parte de estos integrantes algo sonrientes al inicio del festival, pero luego no he encontrado muchas menciones sobre esta reunión (*Film* n° 22, Marzo 1955, p 6).

De la lectura de las actas que describe Correa Jr. se observa que uno de los focos del debate estuvo destinado a discutir qué entidades podían formar parte de la Sección Latinoamericana y si era necesario que todos los nuevos interesados tuvieran vínculos directos con la FIAF. En el fondo se estaban discutiendo los lazos generales con la Federación, y los problemas más pertinentes a este encuentro quedaron desdibujados. No obstante, en ese evento se comenzaron a presentar algunas dificultades a resolver de forma colectiva. Correa Jr. analiza algunos documentos del archivo de la CU en los que

---

<sup>174</sup> Homero Alsina Thevenet realiza un balance muy desfavorable en el último número de la revista *Film* (n° 22, Marzo 1955, pp., 2-7) y Hugo Alfaro comenta en *Marcha* que ni la prensa oficial logró disimular los problemas de organización en una serie de notas con títulos elocuentes: "Indiferencia", "Los remiendos del caos" (n° 749, 21-1-1955, pp. 5, 12); "Festival versus cine" (n° 750, 28-1-1955, p. 12).

se listan un conjunto de problemas para tratar en ese ámbito regional, en los que encuentro la pluma de Walther Dassori. El nuevo organismo debía salvaguardar el patrimonio cinematográfico, estudiar formas de abolir las barreras aduaneras, promover actividades de difusión, analizar la creación de un "pool" de negativos para facilitar los intercambios y luego encarar un estudio general de las condiciones de trabajo de las cinematecas en la región. Estos eran los temas principales que luego aparecieron en los estatutos de la Sección Latinoamericana (Correa Jr., 2012, p. 65).

El segundo encuentro de esta Sección se realizó en San Pablo en 1956, respetando la periodicidad anual. En esta ocasión, como ya hemos visto en la primera parte, el SODRE participó como miembro pleno y se continuaron con los debates acerca de las nuevas inclusiones. Lo más significativo fue que ya aparecían los comentarios sobre los problemas para hacer efectivo el proyecto de los intercambios de filmes en donde uno de los principales inconvenientes estuvo centrado en los costos a afrontar (Correa Jr, 2012, p 70). Todas las siguientes acciones que giraron en torno de este armado institucional regional continuaron mostrando las fragilidades con las que se sostenía: el siguiente encuentro que iba a realizarse en 1957 se suspendió por el incendio de la Cinemateca Brasileira; los vínculos con la FIAF no terminaban de institucionalizarse; los problemas de Henri Langlois al interior de la FIAF también comenzaban a afectar estas relaciones; se multiplicaban los problemas financieros. Esta Sección logró articular un tercer encuentro en 1959 durante la realización del Festival de Mar del Plata. Las actas comentadas por Correa Jr. mantienen muchos de los temas anteriores y dan muestra de lo poco que se pudo avanzar en el financiamiento de copias para el intercambio. Siguieron presentes los debates sobre los nuevos miembros y nuevos proyectos a futuro que hasta para los propios miembros resultaban irrealizables (pp. 83-84).

La historia de la Sección Latinoamericana terminó tal como comenzó, girando en torno a Henri Langlois. Todos los testimonios son coincidentes con la centralidad de su figura. Esta es la descripción que realizó Danilo Trelles en una ofuscada carta a Jerzy Toeplitz sobre la injerencia del director de la Cinemateca Francesa:

Mucho nos tememos luego de las informaciones que la FIAF nos ha enviado por intermedio de su presidente, que el incidente forme parte de esa política particular del Sr. Langlois que consiste en crear esferas de influencias y tratar los problemas de relación con las Cinematecas de América Latina, como dependencias coloniales a las cuales maneja a su gusto y antojo. Esta política ha presidido según parece las sucesivas

incursiones del Sr. Langlois en América Latina, creando rencillas entre sus miembros forzando decisiones de FIAF aperebiendo actuaciones de algunos de sus miembros – como en el caso del SODRE—por el solo hecho de que lesionaban intereses ligados al Sr. Langlois (...). (Archivo de la FIAF, Carta de D. Trelles a J Toepliz, 22/3/1960, p. 2)<sup>175</sup>

Esta mirada sobre la incidencia colonial de Langlois también estaba respaldada por sus aliados locales. En el borrador de una nota sobre las Cinematecas que forma parte del archivo personal de Walther Dassori, escrito presumiblemente a comienzos de la década del 70 para un número de la revista *Nuevo film* que ya no iba a editarse, hizo una referencia sobre una gira sudamericana de Langlois “esencialmente destinada a recoger votos de cinematecas para decidir su pleito con la FIAF” (AWDB C3U6). El desenlace insatisfactorio para Langlois de esas gestiones también marcó el fin de la Sección Latinoamericana.

A raíz del apartamiento de Langlois de la FIAF, los miembros de las entidades latinoamericanas se mantuvieron de su lado en medio de esa disputa y con la excepción de la Cinemateca Brasileira y el SODRE que siguieron afiliados, el resto de las entidades se retiró de la Federación (Núñez, 2015, p. 66). La descripción de este recorrido sigue en parte la línea de los últimos apartados que buscan matizar la importancia de estos organismos en los funcionamientos cotidianos de los circuitos cineclubistas. Sin embargo, tanto este armado de estructura regional como los siguientes, fueron actividades muy importantes para instituciones como la Cinemateca Uruguay que participó como un actor importante en todos los eventos que se organizaron para generar espacios de intercambio. Nos encontramos con un grupo de fotos en las que están presentes los mismos rostros, desarrollando discusiones similares, en contextos animados por la vida agitada de los festivales con las que se terminaron integrando.

Los intentos de integración continuaron con la conformación de la Unión de Cinematecas de América Latina (UCAL) que, siguiendo la tradición que la antecedía, se fundó durante el Festival de Mar del Plata en 1965. La historia de la UCAL y sus devenires, así como la participación de los actores nacionales en esa historia excede el límite temporal propuesto para este trabajo, pero me permito hacer algunas apreciaciones por cuestiones metodológicas. Cuento para esta etapa con una interesante correspondencia postal que integra el archivo de Walther Dassori que aborda la creación de la UCAL y llega hasta

---

<sup>175</sup> Agradezco a Isabel Wschebor este material que recopiló en la FIAF

inicios de los años 70. Si bien no es pertinente abordar todo este lapso temporal me parece interesante analizar algunos de esos intercambios planteando que el tono de los mismos se corresponde con el proceso analizado.

Fabián Núñez (2015) ha estudiado el desarrollo de la UCAL y las distintas etapas en las que se puede organizar su itinerario, centrándose en la participación de las organizaciones brasileras. Este nuevo sello también estuvo envuelto en tensiones que fueron acompañando el clima general que se estaba viviendo en América Latina, centrandó su desenlace en las alineaciones que dejaron de lado las posturas con respecto a los distintos modelos institucionales para centrarse en el panorama político. Los integrantes originales de la UCAL repiten muchos miembros de la Sección Latinoamericana ampliando ese grupo a otras instituciones que no tenían vínculos formales con la FIAF como los integrantes de Chile o México. El primer armado estuvo compuesto por Rolando Fustiñana (Cinemateca Argentina), Oscar Hansen (Instituto Nacional de Cinematografía – Argentina), Rudá de Andrade (Cinemateca Brasileira), Pedro Chaskel (Cineteca de la Universidad de Chile), Manuel González Casanova (Departamento de Cinematografía de la UNAM), Miguel Reynel (Cinemateca Universitaria de Perú) y Walther Dassori (Cinemateca Uruguay) (p. 71). Gran parte de estos integrantes se volvieron a reunir en setiembre de ese mismo año durante el Festival de Cine de Rio de Janeiro. Walther Dassori concurreó a los dos eventos, teniendo una presencia destacada en Mar del Plata donde participó también como jurado (AWDB. Carpeta 1 sección B). A raíz de estos contactos personales que estableció en el proceso se produjeron algunos de estos intercambios que me parece interesantes destacar, en especial los intercambios con Manuel González Casanova de México y Kerry Oñate de Chile con quienes había generado un vínculo cercano durante el encuentro de la UCAL en el Festival de Cine de Viña del Mar en 1967.

Carta de Walther Dassori a Juan Carlos Fissner de Cinemateca Argentina. 5-11-1965

Me escribió González Casanova por el voto respecto de Cinemateca de Río. A esta altura, siento necesidad extrema de dialogar con Roland. Voy a ver si me hago tiempo para escribirle in extenso. Ruda de Andrade estuvo recién en Montevideo, por el Festival de Cine Independiente. Claro que si Roland no puede escribirme espero que lo hagan tú, Paulina o Fernández Jurado (...). También me escribieron Langlois y Cosme.

Carta de Walther Dassori Barthet a Manuel González Casanova, Universidad Nacional Autónoma de México. 18-05-1966.



Como ves, resumiendo, una carta tuya no me llega, Sanz no contesta las mías, Salcedo quizás no recibió mi carta de principios de marzo, tampoco Reynel acusa recibo de la carta del 25 de enero y, para colmo, ya voy en la sexta o séptima carta que envié a Cinemateca Argentina en los últimos seis meses sin que ellos me escriban oficialmente.

Carta de Ferry Oñate, Director, Universidad de Chile. Cineteca Universitaria, a Walther Dassori. 23-10/1968

Espero que estos acuerdos y lo que pudiéramos lograr en el próximo Congreso de UCAL constituya de una buena vez por toda la unidad efectiva de nuestras Cinetecas y, sobre todo, la planificación del trabajo que logre materializarse en beneficio común, en la práctica, pese a mis cartas e informaciones de nuestro trabajo, fuera de Cosme, Reynel y Ud. no he logrado siquiera respuesta del resto de las Cinematecas latinoamericanas. Y que conste que las relaciones con las tres citadas ha sido esporádica y en sí de cortesía, sin que haya habido intercambios efectivos de films, ayuda mutua, etc., es necesario revitaliza definitivamente nuestra institución pues de lo contrario no tendría razón de existir y entre nosotros no existiría mayores vínculos que los que ha habido con las Cinematecas europeas, léase FIAF.

Carta de Walther Dassori a Kerry Oñane, 17-4-1969

Tengo la idea de escribirles, como lo hago contigo, a cada uno de los amigos de la UCAL. Pensamos pincharlos para ver si despiertan un poco. Por lo pronto eso de la secretaria delegada es para el Sur, el en el encuentro de Marzo dijimos que también para que desde aquí, estimulemos a González Casanova a acompañar al ICAIC, a "mover" a Venezuela y Colombia. González Casanova ha desaparecido del mapa.

De todo este intercambio con los otros miembros de la UCAL sobresale el desencuentro, las frustraciones, los malentendidos, algunos pocos intercambios de filmes y vínculos afectivos personales más que institucionales. Los grandes problemas que se plantearon resolver y que escribieron desde la CU con vocación de principios en 1955, son los mismos que seguían vigentes quince años más tarde. La presencia de Langlois se fue desdibujando a lo largo de los años, pero en 1965 se percibe que todavía participa al menos como árbitro a consultar y Dassori mencionó en varias ocasiones que debía responder a las cartas que le mandaba Langlois o que debía consultarle algún problema, en especial referido al ingreso de nuevos integrantes (RR8, RR12, RR14). Como vemos, la participación de la Cinemateca en el armado de la estructura regional tuvo pocas novedades y en los años siguientes al período estudiado solo se agregaron algunos actores

nuevos como la presencia del ICAIC. El rol principal que parece haber tenido todo ese intercambio entre archivos terminó quedando reducido a una nutrida agenda de contactos que movilizaba participaciones en festivales, invitaciones a escribir sobre cine o participar de espacios de formación, tarjetas de felicitaciones y, finalmente, algún que otro intercambio de filmes logrado.

El famoso modelo de la Cinemateca Francesa que fue seguido por las cinetecas regionales se termina diluyendo cuando nos acercamos al proceso y analizamos las fuentes. Pasa a ser un significativo medio vacío. Está claro que fueron instituciones que privilegiaron la difusión cinematográfica sobre la guarda y la conservación del patrimonio audiovisual, pero cada una participó del proceso de exhibición de forma particular, articulando vínculos diversos con las otras formaciones e instituciones dedicadas a difusión de cultura cinematográfica. Tal vez el legado más presente de ese modelo y del propio Langlois en la región, se encuentre en la importancia que le atribuye Beatriz Tadeo Fuica (2019) a esta figura en la imposición de un canon francés vinculado a las vanguardias y que tuvo mucha prédica dentro de la cinefilia erudita local. La importancia de esas menciones en las publicaciones de los dos cineclubes estudiados fue el argumento por el cual generé una categoría particular para el cine francés cuando analicé las programaciones en el capítulo 2.4, y a eso se debe la sorpresa al cuantificar las presencias y ver matizado ese lugar prominente que sugería ese canon sobrentendido.

Las relaciones internacionales por fuera del marco regional tampoco parecen haber sido muy fluidas, y la distancia con el norte europeo parece ser la que describe Kerry Oñate en la carta a Dassori. De la correspondencia compilada por Correa Jr. con los intercambios entre las entidades uruguayas y la FIAF se desprende un vínculo más bien formal y burocrático. Las cartas notifican los próximos congresos a los que la CU contesta excusándose por no poder participar y delegando su representación en otra persona (muchas veces el propio Langlois). En otras ocasiones se recuerdan las cuotas adeudadas y se envían justificaciones y pedido de consideración al respecto. También se intercambian informes; desde acá se envían los balances de las actividades de la CU o de la Sección Latinoamericana y de Europa llegan los informes de los congresos. Este panorama con más desencuentros que encuentros va a cambiar en la siguiente etapa en la que se evidencia un recambio generacional, problemas de comunicación que reciben mejores respuestas y un nuevo clima de época que acompañará nuevos encuentros y también otras distancias marcadas por el contexto político.

## **F. La clausura de una época**

Durante este largo capítulo quise plantear una mirada que cuestionara algunas de las ideas previas con las que se construyen los relatos que se reiteran en múltiples voces: las cinetecas como las fuentes que abastecen a los circuitos alternativos de exhibición; la centralidad del canon ligado a la cinefilia clásica en este tránsito; la trascendencia de instituciones que luego serán fundamentales en la vida cultural local; la importancia de los vínculos transnacionales en ese flujo de materiales. Más que una tesis alternativa a estas cuestiones, llamo la atención sobre las fuentes de las que disponemos en estos momentos que plantean un escenario más complejo, fragmentado, y con muchas variaciones a lo largo de la década.

En el período que comprende esta investigación, el rol de la Cinemateca Uruguay queda algo desdibujado, con una estructura mínima y una función lateral en relación con las dos entidades que la conformaron. Esta función subordinada en la escena local que tendía lazos con un circuito aún más periférico –los cineclubes del interior y del sector educativo– cobró algo de protagonismo a la hora de generar interlocutores institucionales. Las direcciones postales oficiales, las hojas membretadas y la correspondencia con nombres ilustres parecen haber sido suficiente para que esta máquina dirigida por un hombre orquesta, como fue Dassori, siguiera en funcionamiento. La metáfora de la máquina se debe a la dificultad de definir de forma precisa las formas bajo las que organizaron sus prácticas este grupo muy reducido de personas que desplegaron un entramado burocrático complejo pero que visto de cerca evidencia unas estructuras mínimas. Están presentes todos los gestos que tienden a una formalización de toda esa serie de entidades inventadas que se superponían sin lograr consolidarse. En paralelo, un conjunto híbrido y muy dinámico de entidades, instituciones y personas se movían como una marea que cubría las pantallas de los circuitos alternativos con variadas y renovadas propuestas de exhibición. Los pasajes desde las *formaciones* hasta las *instituciones* no generan caminos lineales. En las descripciones que podemos presentar de los dos cineclubes y de la Cinemateca, esos conceptos se mueven de forma dinámica. Muchas funciones se solapan y por momentos parecen complementarse y en otros contraponerse. Esta situación se fue deteriorando cada vez más a lo largo del período. Los procesos no son sincrónicos, pero hay correlaciones inevitables. Parte de la crisis que estaba evidenciando la Cinemateca al promediar la década del 60 tuvo los mismos orígenes que

los problemas que acosaban a los dos cineclubes más importantes del país y que tratamos en el capítulo anterior. Ese devenir compartido tuvo otros factores que incidieron en todos por igual. Por un lado el contexto político y económico de crisis, marco ineludible para pensar estas otras crisis; pero también el desgaste de una generación que comenzó viviendo el proceso con fervor militante asociado a sus juventudes y que a lo largo de los años se profesionaliza y no puede disponer de tiempo, o envejece y ya no dispone de fuerzas como fue el caso de Dassori, cuyos problemas de salud interfirieron de forma directa con el desempeño de la CU.<sup>176</sup> Las cartas con los "amigos de la UCAL" están llenas de lamentos y dolencias.

Esas mismas cartas son las que traen las noticias del recambio generacional:

Y en lo que se refiere a la Cinemateca, mi obligado alejamiento durante la operación y convalecencia hizo que se aproximaran a las tareas unos cuantos muchachos magníficos, que la llevaron hasta un nivel nunca alcanzado.

No creo que te imagines la satisfacción que siento ante este hecho, renovado cada día, de una Cinemateca Uruguaya que posee una pujanza inigualable, que organiza funciones en varios lugares, que provee a decenas de cineclubes e instituciones, que compra películas que hace copias en laboratorios uruguayos, que las distribuye e intercambia, que atiende puntualmente la correspondencia interior y exterior y que merece la continua atención y preferencia de las noticias de prensa, al punto que resulta envidiada por las demás entidades en este sentido. No puedo exagerar con esto si pretendo comunicarte la estupenda realidad de la Cinemateca en el presente. Y lo más importante es que me rodea gente que quiere a la Cinemateca tanto como yo, que la defiende cuando es atacada y que forma un núcleo sólido de mentalidad abierta y amplia, sin diferencia alguna de orientación ideológica.

Recientemente hubo elecciones y surgió una Comisión Directiva (...) que somos Elbert, Martínez y yo. Resulta ya viejo y anacrónico el punto de vista de la injerencia cineclubista en la Cinemateca. Si la Cinemateca Uruguaya que fundé yo en 1952, era formalmente libre desde 1960, ahora es efectiva y absolutamente libre e independiente de toda influencia que no sea la resultante de la voluntad de sus propios componentes y adherentes. Hay un nuevo estatuto y se está tramitando la personería jurídica, y en lo que concierne a mi satisfacción (...) por primera vez me siento relevado de las tareas que antes, siendo naturalmente muchas menos que ahora, estaban todas a mi cargo, con el consiguiente deterioro mío y de la Cinemateca. (...) [Ellos] lo hacen todo; escriben,

---

<sup>176</sup> Ver el relato de Violeta Dassori en Domínguez (2013, pp. 60-61).

atienden gente (que viene mucha), revisan películas, las llevan, las traen, reparten comunicados diarios, cobran alquileres, hacen de boleteros y de porteros en las funciones, etc. Revelan un entusiasmo como quizás yo nunca tuve. Poseen a parte toda la sangre y empuje de la gente joven. El que más tiempo y esfuerzo le dedica es Martínez. Parece increíble. 7, 8 y más horas por día, sin recibir ninguna remuneración. (Carta de Dassori a Kerry Oñate, 17-4-1969 C2R2)

En este largo fragmento de la carta que me permití citar, están presentes muchos de los problemas abordados y se vislumbran todos los cambios de la nueva etapa. Esta nueva Cinemateca con empuje y actividades diversificadas, mantuvo por otra parte una modalidad de gestión centrada en personas individuales que asumían sus prácticas como gestas personales más que institucionales. Así como vimos con el caso de Danilo Trelles, o con el propio Langlois, pero también con Dasorri a pesar de su figura más deslucida, la nueva etapa estará ahora centrada en la figura de Manuel Martínez Carril, bajo cuya presencia giró la institución hasta su muerte. En la carta ya se percibe el cambio de rumbo central que va a orientar la nueva etapa que no solo se independizó de los cineclubes, sino que comenzó a competir con ellos para finalmente relegarlos. Las iniciativas dedicadas a la exhibición de filmes se fueron incrementando durante los primeros años de la nueva gestión y luego se van a complementar con una campaña a afiliación de socios a partir de 1974 y que describe Silveira (2019, pp. 193-219). Si la crisis que vivió el país con fuerza a partir de 1958 fue uno de los elementos que explican los declives cineclubistas, va a ser el mismo contexto conflictivo el que le va a dar una oportunidad de refundación a la Cinemateca.

Los nombres propios que se destacan en los documentos y en los relatos son presencias inevitables para entender el proceso, pero no lo explican por sí mismo. Los siguientes pasos que dará la CU tendientes a su ampliación de funciones y crecimiento en su base social terminan concluyendo en el armado de una *institución* en términos de Williams (Amieva, 2016, p. 191), y para poder llevar adelante esa empresa fue necesario un armado complejo de participación colectiva. Luego está el contexto, esa gran base material que no determina esta superficie de superestructura que estamos tratando de relatar, pero que no pueden dejar de incidir. Es imposible leer este apartado sin que resuenen algunos años claves de la década del 60, las visitas al Festival de Viña de Mar, la presencia del ICAIC y del cine cubano. En ese entorno las palabras de Dassori sobre la mentalidad abierta y la sintonía ideológica posiciona esta transición, distanciándose de actores que se asumían neutrales, con un cierto desinterés por la política que era en sí toda una posición política,

como observamos en Eugenio Hintz<sup>177</sup> y su rol como director de Cine Arte del SODRE a partir de 1965, por ejemplo.

Este fin de ciclo se vivió como un proceso extenso que se fue apagando de a poco, en el medio de su propio apogeo, como vimos con el movimiento cineclubista. En este caso lo que estaba concluyendo no era la Cinemateca, que recién estaba comenzando a vivir un proceso de expansión, sino una práctica particular centrada en la distribución y exhibición de materiales audiovisuales y dedicada a la promoción de la cultura cinematográfica en un sentido muy amplio. Este modelo alternativo admitió la presencia de actores múltiples y en parte adversos, que implicaban un concepto de cine que se alejaba de la dicotomía comercio/expresión artística y que asumía que ese medio de expresión y comunicación tenía muchas funciones, así como estaba dirigido a un público igualmente diverso.

En la descripción de la conformación de la Cinemateca Uruguaya y el problema de la distribución de filmes que abordamos en este capítulo, terminó quedando algo desdibujado el propio proceso de la constitución de los archivos de cine locales. Este tema está siendo recientemente estudiado de forma exhaustiva a partir del trabajo con las fuentes institucionales por parte de la historiadora Isabel Wschebor (2021) dentro de su proyecto de tesis de doctorado. Esa investigación es en parte complementaria con la que aquí estamos llevando a cabo, estudiando el “contracampo del problema” centrandolo su interés en los itinerarios que llevan los filmes hasta los estantes de los archivos mientras que aquí vemos los caminos por los que llegan a las pantallas. De esa investigación subrayo dos características que dialogan con lo que estamos planteando en estas páginas. Del recorrido de los listados y catálogos de todas las entidades estudiadas, queda claro que el proceso del crecimiento y consolidación de los acervos de los archivos locales no se encuentra en esta etapa aquí analizada, sino que se ubica a fines de los 60 y en la década de 1970. La lectura de los títulos reunidos también comprueba un interés tardío y disperso de los archivos locales por el resguardo de la producción nacional. Así como notamos las ausencias de las películas uruguayas que habían participado en los concursos en los listados de la cineteca del SODRE en la primera parte de la tesis, en el trabajo de

---

<sup>177</sup> Hintz asumió el cargo por concurso en 1965. Su gestión se caracterizó por el desinterés por algunos de los proyectos centrales del departamento como el Festival de cine Documental y Experimental, como se observa en las ediciones que se realizan bajo su dirección, un mayor interés por el archivo de materiales como se lee en los documentos burocráticos de su gestión (ANIP, Balances y carpeta institucional) y si bien en su administración se produjo el incendio del depósito y la pérdida de una parte del acervo, dejó muestras por su preocupación por el asunto. En relación con los vínculos regionales, su gestión fue la que quiso atenuar el giro a la izquierda de la UCAL, reconstruyendo el vínculo con la FIAF (Silveira, 2019 y Núñez, 2017).

Wschebor se corrobora la escasa presencia de los títulos locales dentro de los primeros registros de la Cinemateca. La producción local de cine temprano tardó en participar del proceso de patrimonialización y el interés de los coleccionistas y los archivos se centró en la búsqueda de los hallazgos canónicos. Igualmente resulta interesante ver que la producción contemporánea que estaba siendo fomentada por los cineclubes y que en parte se integraba al mismo circuito de intereses compartidos, también llegó tarde y de forma incompleta a los estantes de los archivos locales, ocupando un lugar marginal y que hasta tiempos muy recientes (los nuestros) no logró generar el interés necesario para volverlas un bien patrimonial.

La dificultad para dar con los propios filmes que surgieron de este proceso es un gran problema material con el que nos enfrentamos para trabajar en la siguiente parte de esta tesis. Partimos de un corpus fragmentado, con grandes lagunas y estados de conservación críticos en algunos casos, situación que obliga a hacer muchos reparos a la hora de pensar una valoración de ese acervo. La propia visibilidad de ese conjunto de filmes (en sentido literal como figurado) será un tema a resolver en las próximas páginas, pero es necesario pensar ese problema en el contexto que acabo de describir.

## **PARTE 3: Realizadores de cine nacional en la década del 50**

### **Capítulo 3.1: Aficionado, amateur, cineísta, realizador: problemas conceptuales y las prácticas de realización. El entramado de una formación compleja**

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.)

#### **A. Introducción**

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 importante 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 segunda 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 a 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>178</sup>

Comienzo con el texto de José Carlos Álvarez que cito en el epígrafe escrito para la Cinemateca Uruguaya como balance del cine nacional hasta ese momento. Álvarez fue un importante crítico de cine (responsable de la página de cine del diario *La Mañana*), integró el núcleo original de Cine Club del Uruguay y fue uno de sus miembros más activos. En su recorrido 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:

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 Uruguaya, 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, 5).

Este cine que se describe como “independiente”, producido por “cineístas” o como “amateur”, provenía principalmente del entorno cineclubista, producido bajo el estímulo

---

<sup>178</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)

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.

Este movimiento que parecía bastante consolidado y que mantiene un entramado muy integrado entre sí y con las instituciones del cine que emergen en el período, 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, pasó luego a estar descalificado: sus propias cualidades (cine amateur, pases en 16mm, etc.) se reducen a una condena a quedar recluido en los márgenes. La propia condición de existencia de ese cine terminar 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<sup>179</sup>, principalmente el 16mm 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 relaciona el día de la industria y el del cine. Allí participan los principales actores del movimiento amateur junto con los dueños de laboratorios y algunos críticos. El panorama no sólo es muy

---

<sup>179</sup> Nos referimos a las películas de 16mm, 9 1/2 mm y 8mm.

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 éstos y otros, asoman buenos creadores de dibujos animados, acertados documentalistas y ágiles reporteros filmicos. 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 le sumaron los que generaron buena parte de la crítica de cine, y a veces los propios jurados de algunos concursos como es el caso de los fallos del concurso del SODRE de 1958 que analicé en la primera parte. En las entrevistas de la década de 1990<sup>180</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

---

<sup>180</sup> Me referiré a estas entrevistas en las siguientes páginas.

actividades en ámbitos con mayor o menos 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.

## **B. 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 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-familiar—, forjaron un camino muy prolífico de interrogaciones varias que ya ha generado una nueva bibliografía específica especialmente prolífica en los últimos años.<sup>181</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 entre el medio profesional y el no profesional; las relaciones con los trabajos de los archivos; los problemas metodológicos que implican estos cambios

---

<sup>181</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)

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; Teperman en *Screen*, 2020; Salazkina y Fibla-Gutierrez 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” que hemos tratado en la primera parte. 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-Gutierrez (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 “nontheatrical” sino porque pone en evidencia la naturaleza porosa entre

la práctica profesional y la amateur. Como plantean Salazkina y Fibla-Gutierrez 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). Ya nos hemos encontrado anteriormente con este mismo problema desde lugares distintos, tanto cuando tratamos de caracterizar las actividades del Departamento de Cine Arte del SODRE, como cuando describimos en detalle el movimiento cineclubista local y nos enfrentamos a una programación variada que daba cuenta de esas otras funciones del cine.

En este apartado de la tesis es indispensable abordar la “crisis” que ha sufrido la asimilación entre el concepto “cine” y el “cine profesional” (Vignaux y Tuerquety, 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 llegando a generar cierto sobreentendido entre las particularidades de “la película amateur” (filmes más pulidos pensado 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 que luego Tepperman se pregunta si “¿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”. Tuerquety (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 aficionado 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-Gutierrez, 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 descrito. En su trabajo sobre la producción de cine amateur en Cataluña, Fibla-Gutierrez 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 principio 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 dar identidad al mismo. En cierta medida estamos inventando este objeto a la vez que lo vamos narrando/mapeando.

Junto a 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-Gutierrez, 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 Uruguaya, 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 cultura 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 a 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-Gutierrez, 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>182</sup>

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 Sorel 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.

---

<sup>182</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)

### **C. 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. La dupla “amateur/aficionado” fue utilizada en muchas ocasiones como sinónimo, 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.

En el tratamiento de esta parte de la tesis abordaré con detalle una serie de entrevistas registradas por la Cinemateca Uruguaya entre noviembre de 1990 y 1991 a partir de un convenio con la Agencia de Cooperación Iberoamericana. Estas entrevistas fueron una iniciativa coordinada por la dirección de CU a cargo de Manuel Martínez Carril y llevadas a cabo por José Pedro Charlo.<sup>183</sup> Si bien no he trabajado de forma extensa con entrevistas y testimonios orales, y por motivos metodológicos me he centrado en las fuentes documentales, estas voces en conjunto, recogidas en un mismo período y hablando de los mismos temas, resultan una fuente ineludible. Desde la dirección de Cinemateca hubo una intención clara de recoger los testimonios de una generación de realizadores que desempeñaron sus prácticas en el periodo que aquí desarrollamos y que fueron pensados como un colectivo.

Los testimonios de algunos de esos actores junto a 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.

---

<sup>183</sup> Fueron entrevistados: Adolfo Fabregat, Alberto Mántaras Roge, Alberto Miller, Andrés Castillo, Carlos Coira, Daniel Arijón, Daniel Sposito Pereira, 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 ellas como “las entrevistas de Cinemateca”.

Como vimos en la segunda parte, el Cine Club del Uruguay comenzó a editar su revista *Cine Club* aún 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 espectadores, sino como un continuo indisoluble. 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: sólo 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 ésta una función destinada a nuestro ‘Cine Club’ [...]? (Álvarez, Revista *Cine Club* n° 5, 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>184</sup> Allí escribió un artículo que se llama “¿Hay un cine de aficionados?” 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:

---

<sup>184</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.

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° 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 aficionados pase a ocupar el lugar del cine nacional. La explicación no sólo 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.

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

A este primer estímulo de Cine Club rápidamente se le sumaron los concursos que organizó Cine Universitario, institución rival que, con matices diferenciales muy flexibles, disputó constantemente la participación en este campo emergente. 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 parecían 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)

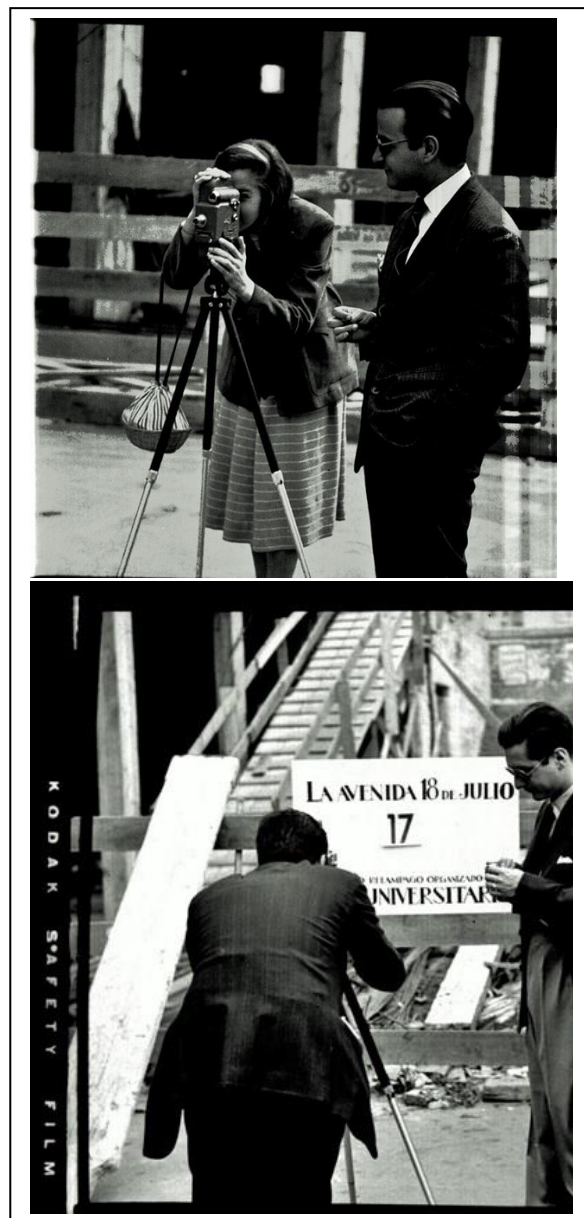
En las bases también se agregó una cita de Joris Ivens que hacía explícito el rol activo de los cineclubes en la producción de filmes y de paso realizó una suerte de crítica hacia las preocupaciones más centradas en la estética por parte de sus contrincantes de Cine Club:

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>185</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>186</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 30mts, unos 4 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



<sup>185</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>186</sup> Archivo Walther Dassori Barthet, “Hace tiempo y aquí mismo. El día que los cineastas invadieron la ciudad.” Original dactilografiado de reseña periodística, firmada por Alberto Barthet. AWDB- CDC, C2H4.

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>187</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 anunciando 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 principales medios de prensa dando cuenta de la trascendencia que se le había dado a la actividad.<sup>188</sup>

Cine Universitario mantuvo tres concursos relámpagos 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 anunciaron un concurso de cine aficionado con la finalidad de que los ganadores participaran del concurso de Cinemateca Uruguay ya comentado. En la publicación informan 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 relámpagos y el 1er concurso nacional del 53. También en este caso se anunció que los ganadores iban a participar del concurso de UNICA.<sup>189</sup> Luego los concursos de discontinuaron hasta 1957 cuando retomaron las ediciones de los concursos relámpagos 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>190</sup>

---

<sup>187</sup> Información extraída de los siguientes documentos: CCU-1951-Cuarto Ciclo de Exhibiciones, CCU-Marzo 1953-Boletín N° 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*.

<sup>188</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>189</sup> Información extraída de los siguientes documentos: CUU-1953-Programación-Enero, CUU-1953-Boletín No9-Noviembre, (6)CUU-1954-Boletín N°11 Programación aniversario-Diciembre, CUU-1955-Boletín N° 4-Ciclo Mayo, CUU-Agosto 1957-Noticiero, CUU-October 1957-Noticiero, CUU-Diciembre 1957-Noticiero, CUU-Febrero 1958-Noticiero

<sup>190</sup> En diciembre de 1957 se realizó una exhibición con los filmes ganadores del concurso relámpago de ese año y allí se brinda 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,

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>191</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. Más allá de las polémicas que generó este concurso<sup>192</sup> me interesa resaltar que los argumentos con los que se legitimaba se parecían a los ejemplos vistos con los concursos de Cine Club y Cine Universitario.

Cerrando el conjunto de concursos que tuvieron una importancia central en este proceso de fomento al cine nacional es necesario mencionar a 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

---

Mario Handler y Alfredo Castro Navarro, Roberto Giorello, Juan José Ravaiolli y Juan Carlos Rodríguez, Alberto Ponce. (CUU-1957.12.26-Festival aniversario)

<sup>191</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.

<sup>192</sup> Ver el capítulo 1.4



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 los mismos 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 Geogina Torello (2013, 2018b) 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>193</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 a 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 le otorgamos a los términos con los que encuadramos esas producciones. Esta práctica, como hemos visto, no renegó del uso de la palabra “amateur”

---

<sup>193</sup> Las informaciones sobre estos cursos se pueden encontrar en la Revista *Cine Club* y en los materiales pertenecientes al Archivo WDB del CDC antes citado. Abordaré este tema en los próximos apartados.

o “aficionado”. Sin embargo, se reconocía en algunos sentidos particulares, que claramente se diferencia del uso que le damos a estos términos cuando 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>194</sup> Estos filmes, paradójicamente, fueron los que mostraron acceso a los medios profesionales, siendo muchas veces filmados en 35mm y a color e imaginamos a sus pudientes realizadores y equipos costosos de “tomavistas” recorriendo todo el mundo.<sup>195</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.

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

---

<sup>194</sup>Estas notas se encuentran en el Archivo WDB del CDC. Carpetas C2K2, C2M2, C2MM1.

<sup>195</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.

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*, 11-4-55, 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, 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 al desarrollo de una industria

cinematográfica nacional y nos sugiere pensar otras líneas de análisis más precisas y fructíferas. Este contexto me resulta más adecuado para pensar el cine uruguayo de la década de 1950 que otras miradas recientes en la bibliografía sobre estos cines como las que compila el libro *Amateur Filmmaking. The Home Movie, The Archive, The Web* que editaron Laura Rascaroli y Gwenda Young (2014).

Si bien allí se reseñan distintas experiencias de países y épocas presentando un panorama diverso, las características particulares para el caso del cine de Uruguay que estoy analizando no se comportan como ninguno de los casos nacionales que se presentan en el libro.<sup>196</sup> Las particularidades del movimiento amateur ligado al movimiento cineclubista local no se reconocen en las prácticas de cine de aficionados ni se integran a las dos modalidades que propone Liz Czach (2014) cuando presenta al cine amateur como un cine nacional: la de cine casero ("home movies") y la de cine amateur ("films amateur") si bien le otorga a esta última modalidad pretensiones estéticas, cuidados en la construcción y reconocimiento de autoría en la inclusión de créditos.

El principal argumento para plantear que ese uso del concepto "amateur" no es pertinente en este caso, es que las personas que integraron el movimiento amateur y se sintieron reconocidas bajo ese rótulo lo hacían asumiendo que el lugar que ocupaba 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 organiza 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 está activo en ese momento y en la descripción de la situación ubicaron a estas

---

<sup>196</sup> Cuando hablo del cine uruguayo me estoy circunscribiendo a las prácticas que surgen en el período vinculadas al proceso general que estoy trabajando y que en parte se centra en el ámbito cinéfilo. En paralelo a estas producciones hubo en nuestro país una prolífica práctica de cine amateur más asociado al cine doméstico y que corresponden a las dos categorías de organiza Czach. No es mi intención de ninguna manera descalificar estas producciones ni generar falsas jerarquías a la hora de analizar este corpus. Como veremos en las siguientes páginas, una distinción clara entre el cine de "aficionados", el amateur avanzado y el profesional no solo resulta imposible, sino que tampoco es muy productivo para pensar el cine del período. Creo necesario pensar el proceso que describo en estas páginas de forma más integrada con la pluralidad de formas que adopta todo el cine amateur, pero este abordaje me resulta imposible en el contexto de la investigación que vengo desarrollando. Para conocer más sobre el cine doméstico uruguayo debemos tomar en cuenta la importante investigación que viene llevando a cabo Julieta Keldjian (2015, 2017) con la que está desarrollando su proyecto de tesis de doctorado.

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>197</sup>

Este congreso que reúne “cineístas”, define a ese grupo de personas que antes eran nombradas “amateurs” o “aficionados” 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” (2/3/62 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 16mm.

## **E. 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

---

<sup>197</sup>“Panorama actual de la cinematografía uruguaya: informe al congreso”. C2F1 del Archivo WDB 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 y productores.

atención. ¿Era esta palabra equivalente a "cineasta"? En principio parece que no y si bien en algunos documentos aparece de forma indistinta hay matices interesantes 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 dedicado 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 Uruguay 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>198</sup> En nuestros días tanto "cineísta" como "cinéaste" son considerados arcaísmos, pero debemos cuidarnos de asociar el sentido actual del término "cineasta" 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 bajo 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 documentos que se preservan en la Cinemateca y que llevan la firma de Walther Dassori están acompañados por la palabra cineísta.<sup>199</sup> En los documentos del 1958 y en las publicaciones de la década de 1960, esta apelación pasa es cambiada por la de "realizador independiente" y se reemplaza por el contemporáneo "cineasta", 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

---

<sup>198</sup> Pierre et Suzanne Monier (1947), *Le livre du cinéaste amateur: technique, pratique, esthétique*, Paris: P. Montel.

<sup>199</sup> Mario Handler, integrante de este movimiento y funcionario del ICUR, me confirmó esta filiación del término "cineísta" con el libro de Monier, en una comunicación personal en noviembre de 2016.

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 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.

Cuando 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 reprochable, 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 sólo 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 D'Assori o la propia biografía de figuras centrales de este movimiento como la de Musitelli son claros ejemplos de estas actitudes y serán desarrolladas en el capítulo 3.3.

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*). Éstos, 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, 2018); Fibla-Gutierrez 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 que modelamos esos procesos en el terreno del lenguaje y nos van a ayudar a caracterizar mejor esta historia.

## Capítulo 3.2: Los realizadores amateurs/independientes y las características de sus producciones

“... 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)

### A. Introducción

¿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>200</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 epílogo, 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 se adjunta en el Anexo III y 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

---

<sup>200</sup> *Revista Cine y Televisión*. Montevideo, SODRE. Mayo de 1958.

precisa posible para poder valorar el conjunto. De forma algo laxa me avoqué a la producción generada entre 1948 y 1963.<sup>201</sup>

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 Uruguaya y Cine Universitario del Uruguay en 1973. Este fue el primer esfuerzo sistemático por componer un catálogo del cine local. Fue realizado por dos bibliotecarias que realizaron una amplia tarea de búsqueda de información entrevistando a los responsables, revisando los archivos de Montevideo y de otras localidades del país y los documentos de las instituciones cinéfilas. 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 realizada por Georgina Torello (2018 b) 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>202</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. No incluí los títulos que aparecen en las hojas personales de Dassori de los que no es posible determinar información sobre la autoría; en general se trata de obras que no han pasado las primeras etapas de evaluación

---

<sup>201</sup> En la tabla presentada en el Anexo III figuran algunos filmes de años anteriores.

<sup>202</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*

y que, por comentarios, presumo que tenían una filiación al cine amateur en sus acepciones más domésticas.

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>203</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 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. 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° 5 (2016) a partir de la información brindada por Lorena Pérez.<sup>204</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 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 del todo el cine anterior y establece los nuevos tiempos en estas palabras:

---

<sup>203</sup> Repositorio archivístico AtoM del Archivo General de la Universidad de la República.

<sup>204</sup> En noviembre de 2021, pude hallar en el CDC unos 5 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 difunda esos documentos están disponibles para consulta en sala. Del cotejo con los filmes uruguayos allí mencionados no encontré títulos nuevos.

Al margen de tales posiciones extremadas [las que les piden a esos filmes que sean arte o denuncia de la situación social], lo indudable es que los films de Turismo marcan con su sello una época del cine nacional y que ellos importan decisivamente dentro del mismo. 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 sólo 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 uruguaya 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, lo 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 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.

Varios actores marcan ese momento con un techo que giraba en torno a los recursos y posibilidades expresivas que luego fue difícil de superar en ese contexto de producción. Los recursos dispuestos por la Comisión de Turismo ayudaron a consolidar ciertas prácticas profesionales que luego no pudieron mantenerse generando cierta frustración (ver por ejemplo los comentarios sombríos en la entrevista a Juan José Gascue). Muchos realizadores continuaron vinculados a la producción audiovisual en los años siguientes, pero esas prácticas ya se inscriben en otro proceso sociohistórico en relación con los años '60 latinoamericanos y las relaciones con el Nuevo Cine Latinoamericano.

Luego de mi primer acercamiento a estos documentos amplié 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.

## **B. Un conjunto diverso, disperso y numeroso**

A partir del conjunto de fuentes que analicé surge un listado completo que cuenta con 336 títulos.<sup>205</sup> La mayoría de los ítems son filmes que podemos reconocer dentro de la categoría “amateur avanzado” que planteamos en el capítulo anterior. Son significativas igualmente la cantidad de filmes institucionales en el período.

Categoría	Cantidad de Filmes
Amateur	209
Científico	42
Comercial	10
Institucional	75

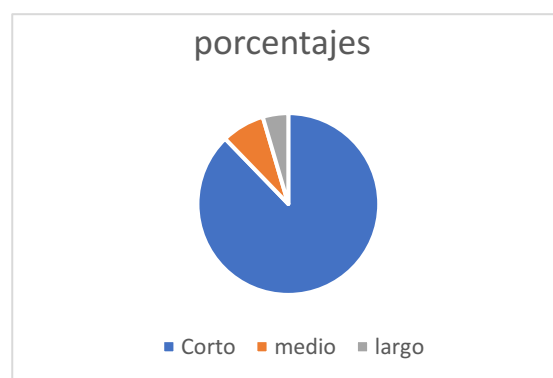
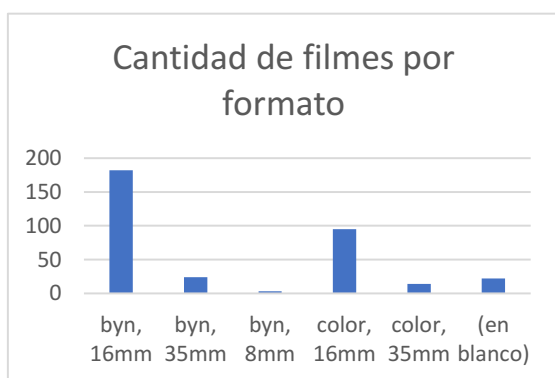
<sup>205</sup> Para tener una referencia, en la base Cinedata.uy (<https://www.cinedata.uy/>) que pretende ser una base completa del cine uruguayo y realizada a partir de un apoyo del MEC, se contabilizan 1623 títulos, la mayoría de las dos últimas décadas. En esta base que se armó tomando como referencia 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.

La presencia del cine científico se explica por la inclusión de todos los títulos de ICUR. Durante esta década larga solo hubo 10 estrenos de largometrajes uruguayos en salas comerciales.

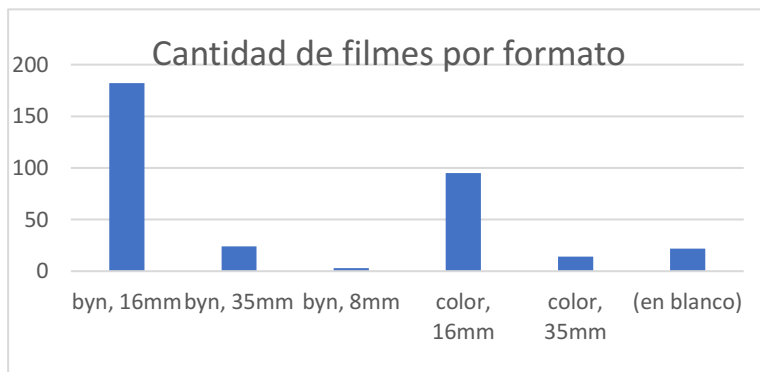
En concordancia con las características de ese cine “amateur/institucional/científico” encontramos que en su mayoría se trata de piezas de duración corta.<sup>206</sup> Tomando el porcentaje del total de los títulos para los que tenemos información, el 88% de los filmes son cortometrajes.

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



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.



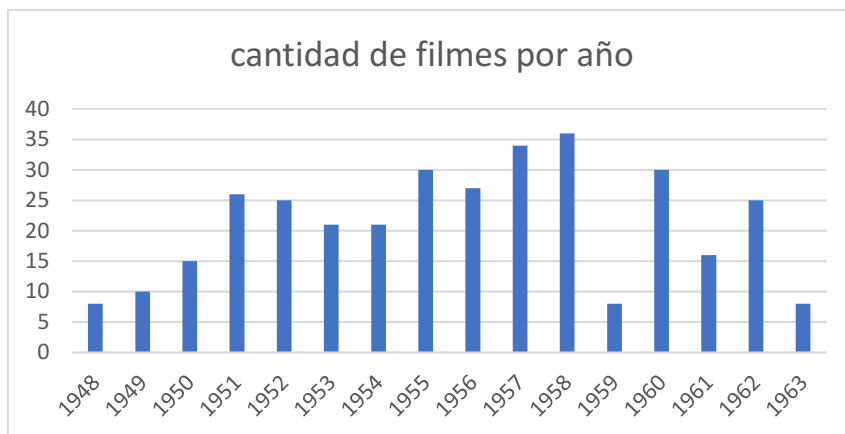
<sup>206</sup> Si bien hay muchas definiciones de cortometrajes y las duraciones cambian, para esta base tomamos como concepto de cortometraje hasta los 29' y medimetrajes entre 30 y 59'.

El 87 % de los filmes producidos en el período fue realizado en 16mm. 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 filmico 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.

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 a 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 de 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. Nos dedicaremos en el capítulo 3.4 a pensar este proceso de fin de ciclo.

### **C. Quiénes conformaban el grupo de realizadores?: filiaciones y perfiles**

Ahora 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 5 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 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 a los roles de producción (el registro se amplía 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 sobre la psiquiatría infantil, y que aquí forma parte del equipo de codirección de *La ciudad en la playa* (1961),<sup>207</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 a Plácido Añón Suárez en un importante filme del ICUR en el 58; y Norma Seres, la esposa de 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>208</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

---

<sup>207</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 FHUCE, 2018, dictado por GEstA.

<sup>208</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)

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.

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

Tastas 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
Zás Thode, Héctor	6	dirección
Añón, Plácido	5	dirección
Armellino, A	5	4 fotografía 1 dirección
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, J. C.	5	dirección
Spósito Pereyra, 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 7 obras fueron realizaciones que podemos ubicar como “amateur”, 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 CUFE y luego en el ICUR. Encontramos una situación parecida con Roberto Gardiol y Carlos Bayarres, que solían firmar los títulos junto con Hintz.

Distinto es el caso de Idelfonso Beceiro H. 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 a Beceiro, los otros realizadores de perfil similar son Alberto Miller, Miguel Castro y José Bouza si bien este último tuvo más relación con espacios institucionales como el Centro de Estudios de Ciencias Naturales o 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 producción 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 a 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 35mm 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 “amateur”, participando de muchos de esos rodajes desde el inicio del período. Mario Handler lo considera una figura referente y en parte su maestro (Concardi, 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 Tastas 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 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 asociar al de Fabregat, y 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 Capazzolli, que produjo una obra importante en colaboración del citado Bouza. 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 Melían 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 le 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 hace visible 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 Zás 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 CUFE y otros ámbitos institucionales. También resalto la presencia del destacado músico uruguayo Lauro Ayestarán que colaboró con varias producciones, y a Rodolfo Tálice, responsable de 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 comparada.<sup>209</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 ligados a la primera cinefilia y alejados de la segunda guerra y posguerra. Pero 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

---

<sup>209</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 3.1. 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 apelen constantemente las fuentes como referencia legítima.



posicionamiento político, en el que el grupo de realizadores amateur catalanes ejerció su actividad (Fibla Gutiérrez, 2018, pp, 13-14).<sup>210</sup>

Para precisar mejor las características de proceso uruguayo es necesario profundizar más los itinerarios vinculados a la realización. 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 Pereira, 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 en la segunda parte de la tesis 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 con 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. Como vimos en el capítulo anterior, Hintz tuvo una actividad muy temprana en su adolescencia en OCA y fue uno de los responsables de la creación de Cine Club del Uruguay. En el siguiente capítulo revisaré esta trayectoria que recorre la cinefilia erudita, las actividades en el

---

<sup>210</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).

sector comercial como CUFE o el diario *El País* y el amparo de las principales instituciones públicas que estuvieron vinculadas al sector –el ICUR y la coordinación del departamento de Cine Arte del SODRE.

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), debiendo 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>211</sup> Omero Capozzoli describe un vínculo similar con el ámbito cinéfilo. A diferencia de Gascue, su interés principal dentro de 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 Bouza. 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 a su conocimiento técnico, así como a su desempeño principal en el ámbito de los noticieros. Sin embargo, tanto en las conversaciones personales que mantuve 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 amateur.

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

---

<sup>211</sup> En una entrevista realizada a su hijo, Álvaro Gascue, me expresó que su padre no tenía frecuentación a las salas alternativas de los cineclubes y que tampoco mantenía ningún tipo de práctica cinéfila.

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 segunda parte de la tesis 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. Como podemos leer en el listado que adjunto en el Anexo III, esta producción tenía características diversas que la vinculaba 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, filmes de tonos nacionalistas o de celebración del estado moderno, junto con filmes que van adoptando un tono de denuncia y de crítica.

Para concluir este apartado me parece pertinente sumar otro caso para pensar la comparación con los otros procesos y ver la situación que describe Greg de Cuir, Jr para la zona de Yugoslavia

El Zagreb Photo Club ciné-section era un cineclub dedicado a la producción artesanal, lo que puede verse como una clara desviación del primer modelo de cineclub popular en Francia y en otras partes de Europa, en el que la proyección de películas era el objetivo central. Este énfasis en el oficio de la realización cinematográfica creó una herencia que los numerosos cineclubs de Yugoslavia continuaron a lo largo de los años y que, en última instancia, sentó las bases para una industria cinematográfica profesional funcional. (2014, p. 164, traducción propia)

Estos grupos yugoslavos no solo mostraron un temprano interés por la realización, tal como vimos en los cineclubes locales, sino que mantuvieron una diversidad de propuestas a la par de un compromiso con el contexto político local distanciado de las lealtades e intereses de clase. Como plantea de Cuir, estas actividades amateurs luego van a tener un contacto muy estrecho con los itinerarios que va a desarrollar Yugoslavia en la segunda

posguerra, marcando interesantes relaciones entre las búsquedas más abiertas a la experimentación y las tempranas autoridades comunistas. En este proceso encontramos varias afinidades pensar en términos comparados la situación de Uruguay: cruces entre la práctica amateur y el cineclubismo, lazos similares con UNICA, publicaciones cineclubistas con afán de formación para la realización. Estos elementos describen más puntos de contacto entre el panorama local y este espacio distante que con otras experiencias regionales más cercanas.

Comparto con de Cuir también la importancia que tiene el estudio de estas prácticas para entender a los cines nacionales y quisiera inscribir a esta presente investigación en el conjunto de intentos que se están desarrollando al respecto:

Por lo tanto, una comprensión y un aprecio matizados por el cine amateur resaltan los componentes básicos del cine como un aparato, una industria y una forma de arte. Ryan Shand ha argumentado que “la historia estética del cine amateur ahora está esperando a ser escrita”. Si bien esto es cierto y es una tarea muy relevante, la historia institucional del cine amateur aún necesita una investigación exhaustiva, en todos sus diversos contextos nacionales, incluyendo la relación con el desarrollo de los cines nacionales. (p. 176, traducción propia)

Pensar esta historia comparada nos ayuda a entender trayectorias particulares que no responden a los modelos con los que solemos pensar estos procesos y que asumimos como referencias más cercanas. Estas alternativas nos ayudan a leer el acervo documental y prestar atención a esos elementos inesperados que solemos pasar por alto.

#### **D. Los espacios de formación horizontales**

¿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>212</sup> Siguiendo una línea presumible y de acuerdo al 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

---

<sup>212</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)

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 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 a 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, 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 buen equipo en 16mm 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 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, centrando 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 (Bouza) y luego mostró afinidad por la dirección de cine teniendo como referencia a los filmes convencionales. Él no llegó a vincularse con los oficios técnicos. Gascue 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, 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, CUU-1955-Boletín N° 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 circunscribe 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 evidente 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 importante 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 bajo el título de “Cine Amateur” y estuvieron dedicadas a desarrollar procedimientos vinculados al montaje —las distintas de transiciones entre planos (*Film* n°3, n°8, n°10 y n°19)—y algunos aspectos ligados a la fotografía (Exposición de la película en el n°14 y movimientos de cámara en el n°16). Todas estas notas estaban acompañadas con un listado de vocabulario técnico conformando 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 en espacio para estudiar el problema de la formación en cine 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>213</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 a las cajas de documentos que mantuvieron el orden y contexto en el que se recibió la donación por parte de Violeta Pascale<sup>214</sup> también encontramos la caja de una antigua cámara Bolex que contenía ediciones sueltas 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 película cinematográfica. Muchos de los testimonios de los realizadores parecen hacer referencia a esos horizontes de materiales e



Caja con materiales pertenecientes a Dassori (CDC-CU)

<sup>213</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.-11 oct. 1968, V. Materiales técnicos y apuntes de cinematografía, X. Cine Universitario y la Universidad

<sup>214</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.



intereses compartidos que implicó que esta práctica de formación autodidacta tuviera mucho de experiencia compartida.

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 implicaban 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 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.

### **E. Fuentes de financiamiento y espacios de exhibición**

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 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 realizadas regularmente con el apoyo de alguna entidad pública (generalmente vinculada

a la educación o el turismo) o a las productoras de contenidos para noticieros, publicidad o televisión que comenzaron a operar en esos años y a las 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 a 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” (Concardi, 2012, p. 29). Miller por otra parte se encontraba en una situación mucho más complicada y hablaba constantemente de lo caro que resultaba la producción audiovisual y lo de precario que era su sistema de financiamiento 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>215</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°11, Ene-Feb 1953). Las premiaciones del concurso de Cine Nacional del SODRE tuvieron premios mayores. En

---

<sup>215</sup> Información obtenida del Cuaderno de recortes sobre Cine Club reunido por Eugenio Hintz (ANIP)

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 H 16 en 1952 era de 1400\$ (Revista *Film* n°7) y un rollo de película Kodak (30mt) y su revelado era de 21\$ (Revista *Film* n°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 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 a 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 en que 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 segunda

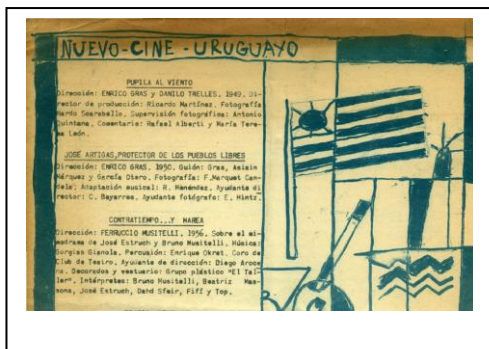
parte, cuando analizaba las programaciones del circuito cineclubista, es muy notoria la constante presencia de exhibiciones específicas de los títulos que participaban en el circuito de los concursos por parte del cineclubismo. Los filmes se solían exhibir en reiteradas ocasiones en programas colectivos y a veces integrando otros programas como acompañamiento. En la carpeta de recortes que compiló Eugenio Hintz aparecen



Reseña en la prensa del premio a Nelson Covian en el primer concurso de CCU (Fuente: Carpeta de recortes de E. Hintz, ANIP)

frecuentes menciones en la prensa local que se hicieron eco de esas proyecciones del “Cine Amateur Uruguayo”.<sup>216</sup>

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°23 dedicada a Ugo Ulive) u homenajes puntuales como a Enrique Amorim



luego de su fallecimiento (CCU-1960-Programación Diciembre). Desde inicios del periodo hubo programas especiales destinados a difundir este cine, como el programa 173 de Cine Club 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 y 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) bajo 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 bajo el nombre de *Breve historia del cine uruguayo* con la Cinemateca Uruguaya.<sup>217</sup>

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 a la programación de cine nacional que acompañó la gira de Cine Arte del SODRE de 1957 a Argentina que analizamos en la primera parte, 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

<sup>216</sup> Cuaderno de Recortes sin Catalogar, ANIP. Muchas de estas reseñas y anuncios no tienen consignado medio ni fecha. Ver por ej. pp. 112 y 113 del citado cuaderno.

<sup>217</sup> Ese texto se escribió para ser presentado como informe de la Cinemateca Uruguaya presentado al Congreso de Historiadores y Especialistas de la Historia del Cine que se realizó en París, en noviembre de 1957 (Lacruz, 2020, p. 14).

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 de CUU del 15 de diciembre de 1950 se comentó ese intercambio e informó que el filme uruguayo que participó de la muestra de filmes amateur fue *Redención* (Nelson Covián, 1949) que había ganado el primer concurso de 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 Aída Vallejo (2020b) y el Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary en la ex Checolovaquia.<sup>218</sup> Dentro del conjunto de filmes viajeros es necesario destacar al filme *Artigas* de Gras que tuvo una importante repercusión a pesar de su irregular exhibición. Ganó una mención en la 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>219</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 el Cine Central de los filmes que formaron parte del concurso de guiones organizado por la Comisión Nacional de Turismo en 1961/62.<sup>220</sup> Este evento que se presentó bajo 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

---

<sup>218</sup> Ver por ejemplo la reseña del Festival de Karlovy Vary en el número 15 de la revista *Cine Cine Club* (Nov. 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 recibe un premio y el largometraje *El ladrón de sueños* (Land, K. 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* (C. Maggi, 1962) en el Festival de Bruselas en 1963. (2009, p. 64), los tempranos filmes de Eduardo Darino participaron en unas “primeras jornadas animacao” en Brasil según la Filmografía Uruguaya (1973).

<sup>219</sup> Hintz envió a la Cinemateca Francesa en 1953 copias de los filmes *Fede* (A. Mántaras, 1952), *Lapsus* (A. Mántaras, 1951), *Escrito en el agua* (E. Amorim) y *Artigas* (E. Gras, 1950). (Tadeo Fuica, 2019, p. 35). En un artículo de 1955 W. Dassori elogia 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>220</sup> 25/02/1963 "El programa estaba integrado por los cortos "Pupila al viento" (1949, de Gras y Trelles), "La ciudad en la playa" (1961, de Musitelli), "Punta Ballena" (1962, de Bayarres), "El niño de los lentes Verdes" (1962, de Hintz y Mántaras), "La raya amarilla" (1962, de Maggi, con Espalter), "Punta del Este, ciudad sin horas" (1962, de Gascue, con Carrasco)" (Fuente Cinestrenos: <http://www.uruguaytotal.com/cgi-bin/estrenos/buscar.cgi>). A ese conjunto también debe integrarse *En el balneario* (1962, de Musitelli). Desarrollaré este concurso en el capítulo 3.4

permanencia dentro una sala céntrica en horario comercial se había debido a la importante demanda del público. José Carlos Álvarez (1963, p 10) en su balance sobre el período habló de esta proyección como el primer encuentro del cine nacional con el gran público; su primer (relativo) triunfo.<sup>221</sup>

## **F. Algunas características de los filmes amateur**

El siguiente apartado podría leerse también como una continuación del capítulo 1.4 en el que abordé la producción local en relación con los Concursos de Cine Nacional del SODRE. Este nuevo abordaje me permite extender el corpus al no restringir el conjunto a un evento y así describir un panorama más amplio. Siguiendo los propósitos de esta tesis, así como su marco metodológico, no desarrollaré aquí análisis textuales de las obras puntuales. Me interesa pensar estas piezas formando una colección y con relación a sus prácticas de producción. Esta salvedad no implica desconocer la importancia que tiene el acceso al visionado de estas obras, así como el análisis de conjunto que puede surgir de una descripción de los títulos. También nos enfrenta a los problemas que surgen por las dificultades en el acceso a estas cintas y las relaciones complejas que se establece con el archivo.

Del conjunto de 336 títulos reunidos para el período estudiado (1948-1963), he logrado identificar copias de 116 obras.<sup>222</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

---

<sup>221</sup> “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. 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 premiaciones previas de los filmes (recorte sin dato de fecha y página, AWDB C3T5).

<sup>222</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.

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>223</sup>

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>224</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 Uruguay 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 ej.) 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>225</sup> El Grupo de Estudios Audiovisuales, 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>226</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

---

<sup>223</sup> Parte de esta descripción se encuentra en Wschebor, I.; Keldjian, J. y Cirio, A. L. (2011).

<sup>224</sup> Este servicio de telecinado a partir de la década de los '90 lo solía brindar Henrio Martínez con el equipo que había quedado del Tecnocine. Información brindada por Martínez en conversación personal

<sup>225</sup> Ver los proyectos Arqueología de la Imagen (2007) y la muestra Intersticios, realizada en el CCE en Montevideo en 2019.

<sup>226</sup> Ver el listado de patrimonio filmico recuperado de la web de GEstA: <https://www.gesta.ei.Udelar.edu.uy/1354-2/>

“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 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.

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 16mm 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 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 podría organizar los filmes en las grandes categorías con las que se convocaban a los concursos, “argumentales”, “documentales” y “experimentales” (los dos primeros presentes en 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 caso 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 que ya abordé en la primera parte cuando me referí al Festival del SODRE. 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 (p 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.

Filme en el que participó	Director	Año	Categorías
Pupila al viento	Gras, Enrico; Trelles Danilo	1949	voz poética
Camino de liberación	Cappozoli, Omero	1950	voz formal
Artigas, protector de los pueblos libres	Gras, Enrico	1950	voz abierta
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, E.	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	Cappozoli, 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, H, Acosta y Lara, H	1957	voz formal
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, M	1958	voz abierta
Ra-ta-plan	Boris Cristoff, I. Beceiro	1958	experimental
Medio Mundo	Miller, Alberto	1960	voz abierta
Puerto	Gascue, Juan José	1960	voz abierta
Trolebus	Castro Navarro, Alfredo; Handler, M	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, A	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 epílogo 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>227</sup> Los 7 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 el 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 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>228</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

---

<sup>227</sup> Dejé de lado en este análisis de *Montevideo, historia de una ciudad americana* (Nicoiello y Miller, 1956) y de *Diario Uruguayo* (Hintz, 1956) porque solo he podido visionar escasos fragmentos en la compilación de Beceiro (1996).

<sup>228</sup> Ver el Proyecto de “Arqueología de la imagen” coordinado por Ángela López

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 de 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 pasan a tener un 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, 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, me encuentro con conclusiones similares a las que arribé en el capítulo 1.3 cuando analicé la situación de los de filmes presentados en los Festivales del SODRE. Se comparten las características con el cine que participaba de esos eventos pero que también se relaciona con las programaciones del ámbito cineclubista que describí en la segunda 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 7 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, que 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 sólo 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 termina siendo un ejemplo prolijo de todas las convenciones del cine expositivo. Es interesante pensar este filme con relación a *Eupalinos*, opera 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 bajo 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 vimos en el capítulo 1.3 y la caracterización que realiza Paulo Emilio Paranaguá (2003) con la centralidad documental en los años '50. El análisis de los distintos 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 16mm que generó un importante movimiento de producción

y distribución de cine documental. Para la década del '40 en México describe un panorama caracterizado por una promoción del pase reducido en diferentes frentes:

... como una forma de fomentar la producción y exhibición del largometraje de ficción que era la base de la industria cinematográfica del país; como el terreno sobre el que el país debe prepararse para la inminente llegada de la televisión; y como una herramienta creciente de educación audiovisual, con financiamiento privado e incentivos gubernamentales que se canalizan hacia la adaptación al contexto mexicano de materiales extranjeros existentes, así como la producción local de nuevos documentales educativos que se proyectarán en escuelas, iglesias, clubes, y hogares, entre otros lugares distintos a las salas comerciales. (p. 25, traducción propia)

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 16mm). *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 desentienden 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 el 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 meta referencial, *21 días, el diario de filmación* cumple con un programa de registro de la filmación del corto de Beceiro, dando cuando 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 F.I.de.L.*, 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, 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 las dos partes anteriores. 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, 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 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. (Cine Club, n 10, p. 12)

Estas frases con vocación programática parecen en parte haberse cumplidos luego de esa década larga. El propio Álvarez va a participar como productor de *21 días*. Este filme, junto a las obras para la Comisión de Turismo, parecen 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 cine independiente de “entre casa” 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 3.3: Practicas 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: éstos 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 de enero de 1991)

#### A. Introducción

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. En el fragmento citado su queja se eleva a la crítica de cine que ya he analizado en el capítulo 1.4. Pero junto a 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 a 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 *tradicón 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”, y 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 le 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.

## **B. 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 aparecen 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>229</sup>

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>230</sup> Francisco Tastás Moreno, Ferruccio Musitelli y Daniel Spósito Pereyra<sup>231</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 de Tastás Moreno se mostró plural, generando también colaboraciones con las nuevas generaciones como vemos con

---

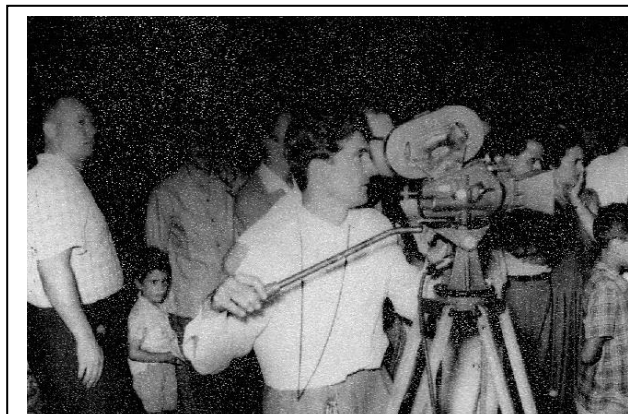
<sup>229</sup> Hintz (1998) desarrolla extensos párrafos a todas las tareas desarrolladas en relación con las publicaciones (pp. 19, 31-41) que comenzaron a hacerse con un mimeógrafo y terminaron con la compra de una imprenta offset (Cuadernos de cine n 9) , y Costa y Scavino (2009, pp. 39-46) hacen 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 filmicos diversos y llenos de problemas. Según relatan, la práctica habitual de cubrir ese rol con esos “proyectoristas amateur” que tenía problemas constantes con la Intendencia, quedó saldada cuando Scavino sacó su carnet de proyectorista.

<sup>230</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 solía estar en manos de una sola persona.

<sup>231</sup> Cuando le preguntaron a Tastás en la entrevista por los vínculos que mantuvo en Montevideo contestó que solo se veía con Musitelli, Spósito y Pepe Roca, de Orión.

su participación de 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 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 el campo amateur que describimos en el capítulo anterior.



Fucho en el rodaje de *Un Vintén pa'l judas*

Distinta es 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 12 años en Argentina (n°425, 1/9/44, sp). 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.

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 estada 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 de *Artigas* y que luego se desempeñara en algunas de las producciones de CUFÉ que fueron señaladas como instancias de formación para las nuevas generaciones.

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 diversos roles y figurar en los créditos de dirección, se especializó en la fotografía cinematográfica. Los miembros más prolíficos fueron Alfredo Castro Narravo, Horacio Acosta y Lara, Américo Pini, Hilario Pláz, Mario Raimondo y Adolfo Amelino. Todos ellos tienen perfiles diversos: Amelino 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 amateur 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 (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. -La 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 si 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. Bajo esta mirada el par amateur/profesional no se diferencian 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>232</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 dispositivos 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

---

<sup>232</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 transcrito en los documentos que están en el CDC de la Cinemateca.



la cultura material, como muestra de la convivencia de las disposiciones *técnicas* y *artísticas* en este proceso.

### **C. Los vínculos de camaradería en las prácticas de producción**

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 sólo 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 a Quirno Melian 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 “Estoy contento porque hice cine sin el apoyo de nadie, porque con el apoyo de los demás es fácil” (entrevista del 22/2/91). Sin embargo, no deja de mencionar a Nelson Nicoliello 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 conforma OCA y luego fue claro el tándem amistoso creativo que armaron con Alberto Mántaras. El propio Mántaras 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 Bouza. A ese grupo también se integró Henrio Martínez que aportó el acceso a los recursos técnicos de CUFE (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.” 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.

Este afán de colaboración o “comezón por el intercambio” fue analizado por Lacruz (2016, 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 proyectos 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 3.1 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 ofician 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 del que hablé en el capítulo 2.1. No podemos olvidar que estamos ante un grupo de realizadores que caracterizamos en el capítulo 3.1 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 amateur 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 comparten 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.

#### **D. Las búsquedas tempranas de profesionalización**

En este apartado voy a profundizar una idea que ya presenté en el capítulo 3.1 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 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, realizando 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 de Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social (que, como vimos en la primera parte de la tesis luego se va a integrar al SODRE) 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 amateur 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>233</sup> y Mario Raimondo y Adolfo Armelino en la División Fotocinematográfica de la Armada (2010, p. 81). Años más tarde, desde fines de la década del 60, Alberto Miller se desempeñó en la oficina de Prensa y

---

<sup>233</sup> Sumario Administrativo SODRE, 1961, s/p. ANIP y conversación personal.

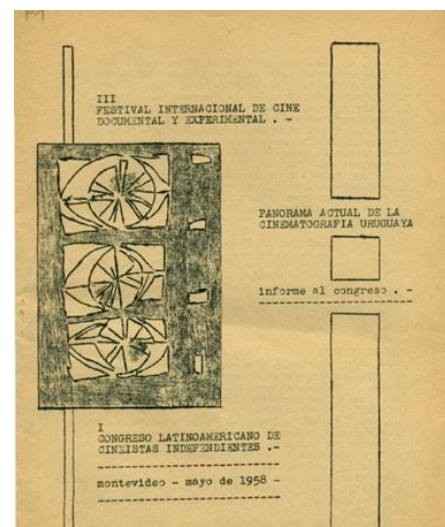
Propaganda de la Intendencia de Montevideo. Esos espacios burocráticos no incidieron en el medio audiovisual local, pero hubo otro ámbito público que, junto al Departamento de Cine Arte del SODRE, sí tuvo una relación directa y prolífica con el grupo estudiado: el ICUR.

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 científicos, documentales e institucionales. Luego se convocó a Plácido Añón como especialista en micro y macrofotografía y a otros “cineistas” como Remember Caprio o Adolfo Armelino o Mario Handler. En este caso sí podemos ubicar a todos estos nombres dentro del listado 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 35mm: *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 dando 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) y que comenté en el capítulo 3.1. 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, así como las carencias de los espacios de formación.

Informe uruguayo al Encuentro (Fuente: AWDB)



El panorama descrito no parece dejar muchas opciones para las personas que buscaron encontrar un medio de vida en el sector audiovisual y que “que no dominen alguna disciplina técnica” tal como expresan en el informe. Desde ya, este es uno de los motivos principales que explican el fin de ciclo que se produce en los primeros años de la década del 60. Sin embargo, en medio de esas circunstancias, fue posible para algunas figuras encontrar ciertos márgenes para desempeñarse en el medio. Encuentro que estas alternativas de trabajos rentados y caminos hacia la profesionalización no respondían a las expectativas de estos realizadores que tenían el afán de dedicarse a la producción audiovisual, pero terminaron delineando las derivas de este movimiento. Para analizar estos itinerarios voy a referirme a los recorridos que realizaron Eugenio Hintz y Walther Dassori. Los dos tienen biografías con puntos en común pero también diferencias elocuentes. Como vimos en la segunda parte de la tesis, ellos protagonizaron las fundaciones de los cineclubes más importantes del país y luego compartieron las primeras comisiones directivas de la Cinemateca Uruguaya. Para realizar este recorrido voy a utilizar la entrevista a Hintz de 1990 y el cuaderno de recortes en custodia de la ANIP y en el caso de Dassori, la Relación de Méritos presentada al concurso de antecedentes para su ingreso al ICUR en 1969 (AWDB, C2P1/P2), así como la correspondencia que integra su Archivo.

La biografía de “Yenia” Hintz (1923) 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 a otros compañeros del Liceo. Luego fundó en 1948 Cine Club con compañeros universitarios. Al año siguiente estaba trabajando para CUFE (Compañía Uruguaya Filmadora Exhibidora), compañía dirigida por Enrique Martínez que se dedicaba al alquiler de equipos, la distribución de filmes y a 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 el *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 terminando su etapa dedicada a la práctica audiovisual en 1967.



Yenia 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: Acervo Cinemateca Brasileira)

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 (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 Cineístas en el

ICUR en 1966.<sup>234</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. 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 del cine (Domínguez, 2013, pp. 60-61).



Fuente: AWDB CDC-UY

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 Bouza (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

---

<sup>234</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 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.”



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 Cinetecnica, una compañía de revelado color y byn. A fines de los 60, Gardiol y Henrio Martínez fundaron Tecnocine, una empresa de servicios que tuvo una larga trayectoria local.<sup>235</sup>

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 amateur 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. Muchos de ellos 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

---

<sup>235</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, Walther, “Estado Actual de la Cinematografía en el Uruguay”, en, *El Popular*, 2 de marzo de 1962 (AWDB, C3U2) y de las entrevistas a Tastás Moreno y Gardiol y la conversación personal con Henrio Martínez.

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.

### **E. Los vínculos con los medios de producción**

Comenzamos en el epílogo 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 otras 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 entrevistarlo de 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>236</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, 17-11-90)

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 a 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

---

<sup>236</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. (AWDBC2P9)

sobre aspectos técnicos. Estos documentos se relacionan con su trabajo en el ICUR (un estudio 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 opaco, 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>237</sup> La idea de un núcleo dinámico en el que conviven las disposiciones hacia la técnica junto con 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 cómo 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

---

<sup>237</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).

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. Hace muchos años atrás tuve una larga charla informal con Fucho Musitelli en la que me relató de forma extensa y llena de derivas algunas de sus peripecias con el cine. Una de sus anécdotas favoritas era la del responsable de un noticiero internacional que le explicó los motivos por los que prefería contratarlo a él y no a un cámara profesional de origen europeo para que fuera a una extensa y peligrosa gira: si al célebre profesional del norte se le rompía la cámara, tenía que retornar para que arreglen el equipo; pero si lo contrataba a Fucho, sabía que podía solucionar todo a fuerza de alambre e ingenio. Igualmente quiero destacar de esa relación con el *entusiasmo técnico* al que me referí anteriormente, un desempeño que excedía el interés vocacional por un acercamiento más reflexivo que involucró tanto el conocimiento preciso de oficios como de dispositivos. El mismo 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 amateur. Es pertinente en este momento volver al comentario que hice en el capítulo 3.1 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 amateur para diferenciarse del cine comercial no podían por otra parte mantener opciones binarias entre arte y comercio, entre amateur y profesional (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 16mm 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 Sorel (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 desgastados 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 excepción del sonido sincrónico (...) la mayor parte de las "innovaciones" provienen del cine amateur, y de las necesidades de los ejércitos, es decir, primero, de la propaganda. El color, por ejemplo, se difunde a gran escala a partir de los formatos y de los celuloideos *amateurs*.

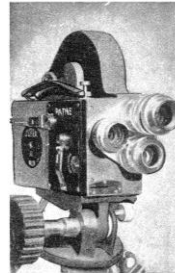
Desde los comienzos del cine, pioneros como Georges Demeny, impactado por el éxito de la cámara fotográfica Kodak, pensaba en el mercado de los amateurs. Los hermanos Lumière, antes del Cinematógrafo, eran industriales que trabajaban para la fotografía amateur. (...) La historia del cine nos enseña que los cineastas que quieren filmar fuera

de los senderos trillados sólo 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 Sorel 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 al 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 doméstico 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.

Para el profesional y el aficionado exigente  
una filmadora de condiciones excepcionales

## SUPER PATHÉ 16



Con su visor reflex directo y continuo a través del objetivo de toma, se ve y controla exactamente lo que se está filmando sin ningún error de encuadre y con enfoque perfecto constantemente.

El reflex continuo permite además la adaptación fácil de cualquier objetivo, lenteja, tubo de extensión, y otros accesorios sin necesidad de visores especiales, y el uso directo de la filmadora en trabajos especiales y científicos como titulados, micro y macrocinematografía, operaciones, etc. con completa seguridad. Posee también visor óptico prácticamente sin paralaje, con recuadro para teleobjetivo.

Su obturador variable, desde 180° a 0° (cierre total), puede manejarse fácilmente durante la filmación para obtener diversos efectos: fundidos, encadenados, sobreimpresos, en cualesquiera condiciones de luz, que además de hacer más atractiva la película, le darán un terminado profesional. El obturador variable permite también regular el tiempo de exposición, sin necesidad de variar la velocidad de filmación, eliminando el uso de filtros neutros o de color en condiciones de luz excesiva, por ejemplo en la playa, y proporcionando mayor nitidez en el caso de sujetos móviles. Las velocidades de exposición que se pueden obtener varían desde 1/16 avo hasta 1/600 avo de segundo en las posiciones extremas. Un indicador audible señala el cierre completo del obturador.

Posee 6 velocidades desde 8 a 80 cuadros por segundo, ralentí máximo en cámaras de su tipo, marcha atrás con renrollado del film; su cuerda extralarga le permite filmar continuamente hasta 9 mts. de película; un indicador sonoro señala el enrollado completo, evitando que pueda ser forzado.

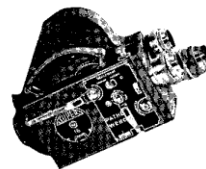
Disparador de cuadro por cuadro con contador de avance y retroceso, y punto B (pose) para exposiciones largas a fin de filmar sujetos estáticos con muy escasa luz, contador automático de metraje, traba para filmación continua, cierre de seguridad en el disparador para evitar pérdidas de película accidentales y roscas para cable disparador. Carga rollos de 30 ó 15 mts. de película.

Cabeza de torre giratoria para 3 objetivos intercambiables y de pase universal. Construcción precisa y compacta en materiales de primera calidad. Se suministra con objetivos de gran luminosidad y definición.

Completa con 3 objetivos . . . . . PRECIO \$ 1.200

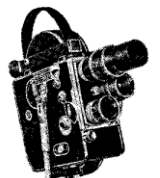
FOTO-MICRO

Río Negro 1370  
Teléf. 9 55 16



## FOTO MICRO

DE TODO EN FOTO Y CINE



Nuestra variedad le asegura el mejor equipo para sus aspiraciones y posibilidades, nuestra especialización es su mejor garantía

De nuestro amplio surtido destacamos:

### FILMADORAS

<b>SUPER PATHE 16.</b> La cámara ideal para el profesional y el aficionado avanzado, con características únicas en su tipo. Con Óptica tratada y enfocable Som. Biotiot. F. 1:1,5 de 20 mm., F. 1:1,9 de 25 mm. y F. 1:3,5 de 75 mm. Completa . . . . .	\$ 1.200.—
Con Óptica americana "Elgeet" tratada y enfocable. F. 1:1,5 de 13 mm., F. 1:1,9 de 25 mm. y F. 1:2,9 de 75 mm. Completa . . . . .	\$ 1.580.—
<b>BOLEX PAILLARD H. 16.</b> Con Óptica F. 1:2,8 de 15 mm., F. 1:1,4 de 25 mm. y F. 1:2,8 de 75 mm. Con estuche . . . . .	\$ 1.394.—
<b>KEYSTONE</b> para calidad y economía en 16 mm. Modelo A-7, lente F. 1:3,5 tratado en montura intercambiable de pase universal, seis velocidades de 10 a 64 cuadros por segundo, visor óptico, traba para filmación continua, tabla de exposición. Precio . . . . .	\$ 245.—
Modelo A-9, semejante a la anterior, pero posee además dispositivo para tomas de cuadro por cuadro, indicador audible de película filmada, forrada en plástico marrón inalterable, con lente tratado e intercambiable. Precio . . . . .	\$ 275.—
Modelo A-12, nuevo modelo compacto y liviano que reúne además de las características anteriores una torre para dos objetivos. Con lente F. 1:2,5. Precio . . . . .	\$ 355.—
Con lente F. 1:9. Precio . . . . .	\$ 430.—

### PROYECTORES KEYSTONE

Para obtener el máximo rendimiento de sus películas. Modelo R-8 para 8 mm. con lámpara de 500 W. y excelente sistema óptico que permite proyecciones de gran tamaño, enfriamiento perfecto a turbina para mayor duración de la lámpara y mejor conservación del film. Velocidad de proyección variable, ventanilla auto-ajustable, controles centralizados, luz piloto, rebobinado a motor directamente, capacidad de 400 pies, óptica tratada de gran luminosidad y definición. Precio completo con transformador . . . . .	\$ 380.—
---	----------

Río Negro, 1370 — MONTEVIDEO — Teléf. 9-55-16

Imp. "Roque" - Tel. 8 54 26

Revista *Cine Club* n° 14 y Revista *Film* n° 5

Las hojas de las actas de inscripción al Primer Concurso de Cine Relámpago que se conservan en el Archivo Dassori (C2H3) confirma 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 ½ mm de marcas Pathé o Kodak, por ejemplo, así como las cámaras de 16mm 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>238</sup> Estos dos registros son notorios en las publicidades que apuntan al “profesional o el aficionado exigente” o la “atención profesional para el aficionado”. También los estudios de revelado sugieren la conveniencia del uso de película negativa para las filmaciones destacando todas las ventajas que se adecuan a necesidades que exceden al uso doméstico.<sup>239</sup> En los avisos, la disposición de los distintos equipos con sus características y precios parecen 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

Revista Film n° 13

# REVOLUCION EN EL CINE!

## el sonido de las películas se hace ahora por grabación magnética

**MAS BARATO... MAS FACIL ...Y MAYOR FIDELIDAD!**

Una revolución sin precedentes se ha desarrollado en el ámbito del cine sonoro. El sonido de las películas ha mejorado notablemente; la grabación resulta 90% más barata, se ha eliminado el proceso de laboratorio y la versión sonora puede escucharse inmediatamente después de realizada, sin necesidad de "revelar" el sonido.

**EL AFICIONADO PUEDE GRABAR**

El nuevo sistema de grabación es tan elemental y tan fácil que cualquier aficionado puede hacer ahora películas sonoras en su casa. No hace falta ni equipo en laboratorio; ni conocimientos técnicos para hacer una película sonora.

**INVENTO DE RCA**

Los ingenieros de RCA inventaron el sistema hace ya varios años. Decidieron aplicar al cine el mismo principio utilizado en la grabación de audiciones para radio: banda magnética. Resultado: cualquier película "magnética" sirve para grabar sonido, ya sea película virgen o filmada. Incluso se puede magnetizar copias sonoras y grabar sobre las mismas una nueva versión de sonido sin destruir la original. El sistema magnético desarrollado por RCA tiene otra ventaja más: se puede borrar la grabación y volver a grabar sobre la misma pista.

**Y ABRA...**

Después de perfeccionar el sistema para la industria cinematográfica, la preocupación de los ingenieros de RCA fue ponerlo al alcance del aficionado. Hasta que al fin, han logrado producir, a bajo precio, un maravilloso aparato "combinado": proyector y grabador de sonido magnético. Mientras proyecta la película sobre la pantalla, el aficionado puede ahora grabarla utilizando el mismo aparato proyector.

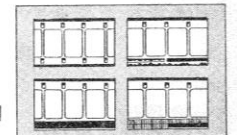
Una firma cinematográfica uruguaya C.U.F.E. S. A. acaba de anunciar que pronto estará en condiciones de "magistrar" películas y dispone ya de algunos aparatos combinados RCA. Según nuestros informes Uruguay es el primer país de América del Sur que implanta el nuevo sistema de grabación magnética. Los profesionales y aficionados que tengan interés en comprar las ventajas de la grabación magnética —y de los proyectores— grabadores RCA— pueden solicitar demostraciones a C.U.F.E. S. A. Colonia 1189.

**EN HOLLYWOOD TODA LA GRAN**

**INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA**

**USA LA GRABACION MAGNETICA**

"Garnegie Hall" fue la primera superproducción grabada en Hollywood mediante el sistema magnético RCA. Desde entonces la grabación de todas las películas se hace mediante el sistema magnético.



PELICULAS DE 16 mm. CON PISTA MAGNETICA — Para grabar, el aficionado recibe su película (virgen o filmada) con una pista de grabación magnética. Véase en el dibujo muestras de películas con banda magnética.

La banda óptica se sonido de las películas comerciales es copia de la grabación magnética original. También la televisión —y espe-

cialmente ahora que se dispone del aparato combinado proyector y grabador RCA— emplea el nuevo sistema para el registro y emisión de programas.

**AHORA Ud. puede hacer Películas s o n o r a s**

**C.U.F.E. le dará el servicio de enduido magnético...**

Con este proyector - grabador RCA y el servicio "magnético" PYRAL de C.U.F.E. Ud. mismo puede hacer películas sonoras!

Uruguay es el primer país de América del Sur donde el aficionado puede hacer —en su casa— películas sonoras. C.U.F.E. le dará el servicio de grabación de películas para que pueda probar las películas, utilizando el nuevo aparato combinado proyector y grabador RCA. Con el servicio "magnético" PYRAL y los proyectores-grabadores magnéticos RCA, C.U.F.E. abre nuevas posibilidades a la cinematografía nacional.

**Pida amplios informes a**

**C.U.F.E.**  
Sociedad Anónima

OTRA VEZ A LA VANGUARDIA — Dado que RCA lanzó en E. U. un "combinado" proyector-grabador magnético, han aparecido muchos imitadores. Es en honor para RCA Porque RCA investiga e inventa, otros imitan.

C.U.F.E. S. A. Colonia 1189 Tel. 94296 - 91786

<sup>238</sup> En la entrevista, 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 y me compré una de 16mm. Y empecé a filmar en serio.” (entrevista del 22/2/1991)

<sup>239</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, promocionando la película negativa decía: “Efectúe sus trabajos con todos los recursos de los laboratorios de 35mm. Por un 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 10).



estaba restringido claramente a un nicho pequeño.<sup>240</sup> Pensando en los problemas reales de ese público CUFE promocionó la alternativa del uso del sonido magnético para sonorizar los filmes.<sup>241</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

**¡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

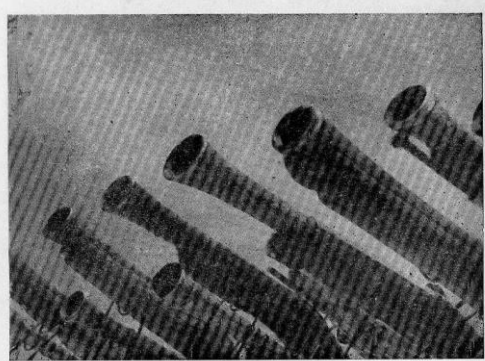
**TELEF. 95516**  
MONTEVIDEO

Imp. "El Impresor" - Tel. 95438

Revista *Film* n°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

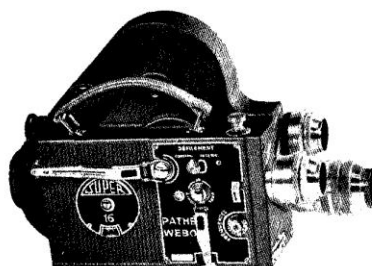


VENTAS AL EXTERIOR:  
VENTES A L'EXTERIEUR:  
SELLS FOR FOREIGN COUNTRIES:  
VERKAUF AM AUSLAND:

**CUFE**  
SOCIEDAD ANONIMA  
COLONIA 1189  
MONTEVIDEO

TRIUNFO SEGURO

**PATHE SUPER 16**



La más perfeccionada  
de las filmadoras en  
16 mm., le brinda esa  
posibilidad fácilmente.  
Compruébela:

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. 95516**  
MONTEVIDEO

<sup>240</sup> Como información de referencia, el salario mensual de un cargo técnico como Arteaga en el SODRE era de 400 \$ y la secretaría ganaba 300\$ (SODRE, 1961, s/n). 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 3500 US\$ y un salario de 680 US\$).

<sup>241</sup> El uso de la banda de sonido magnética era más económico ya que abarataba los costos al no tener que contar con equipo de montaje que incorporara sonido óptico y hacía más accesible el proceso.

anunciando que cuenta con todos los recursos necesarios para presentarse al certamen. 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 CUFE y la referencia a *Artigas*, de Gras.

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: “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” (Entrevista del 22/2/91). 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 sólo 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 3.4: “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>242</sup>

#### A. Introducción

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 había motivado la mirada retrospectiva había 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>243</sup> En octubre de 1962 la revista *Cuadernos de Cine Club* (nº7), 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>244</sup> José Carlos Álvarez en el nº9 de *Cuadernos*

---

<sup>242</sup> Ni en la transcripción ni en el registro filmado aparece la fecha exacta de esta entrevista dentro del ciclo de la Cinemateca Uruguaya.

<sup>243</sup> “Estado Actual de la Cinematografía en el Uruguay” (2-3-62), “El Cine Uruguayo de Hoy” (16-3-62) y “Cine Uruguayo 1961” (S/f) AWDB, C3U2-4.

<sup>244</sup> “Espejo para uruguayos” (s/f), “Algo que se puede hacer” (27-2-63) y “Algo que se puede hacer II” (28-2-63). AWDB, C3T5-7.

*de Cine* (abril de 1963) escribió un artículo titulado “Más allá de las sombrillas” buscando 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 12-11 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>245</sup> Las palabras de Miguel Castro escritas para este debate y que puse como epílogo 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 de la tesis en parte me siento interpelada por la frase de Mántaras 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

---

<sup>245</sup> Participan de la nota: Migue Castro, Alberto Miller, Alberto Roca, Héctor Zas Thode y Juan Carlos Rodríguez Castro.

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 generando 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” (p.153).

Esther Ruiz (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 también 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 tres fines de ciclo que desarrollé en los finales de cada parte de la tesis 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, presentó 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” (2003a, 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 habilitado 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 públicos 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” (2003a, 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>246</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 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 entonces que este proceso tuvo un techo, y que estuvo representado por un grupo de emprendimientos que lo enfrentó con sus propias limitaciones y contradicciones. En las siguientes páginas abordaré esas instancias y sus derivas.

## **B. 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 cine local. Walther Dassori resumió esta empresa con estas palabras en el balance que hizo en *El Popular*:

---

<sup>246</sup> Ver por ejemplo en caso de la producción de *Telectaplum* por el equipo que dirigía Hintz para canal 12 (Entrevista a Idelfonso Beceiro 28/11/90)

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 diversos 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 tanto 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...) 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>247</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>248</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 evaluación de las propuestas: Homero Alsina Thevenet, como presidente del Comité y Alfredo Castro Navarro, Alberto Mántaras Rogé y María del Carmen Paz.<sup>249</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, presentó 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

---

<sup>247</sup> Ese relato de Raimondo es el mismo que comenta Juan José Gascue en la entrevista y parece verosímil.

<sup>248</sup> El único integrante que se mostró disconforme con esta iniciativa fue Alberto Miller, que como vimos anteriormente, quedó afuera de estos llamados

<sup>249</sup> Raimondo presenta una integración diferente: Homero Alsina Thevenet, María del Carmen Paz, Alfredo Castro Navarro, Mario Cesar Fernández, Florio Parpagnoli y Andrés Redondo (2010, p. 142)

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. 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 Diaz Veiga (otros pintores), Marcos Maggi (el niño), Griselda Hermida (muchacha en la playa)'a, Susana Hernández (muchacha del clavel).

PUNTA DEL ESTE, CIUDAD SIN HORAS (Uruguay. 1962). Producción: Comisión Nacional de Turismo. Realización: Juan José Gascue. 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, 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), encargada por la propia CNdT. A estos grupos Dasorri los presentó como “una buena parte de los mejores técnicos y realizadores disponibles en Uruguay” y dejó planteada la expectativa de que esos buenos desempeño iban a contrarrestar la incredulidad y el escepticismo con el que era considerado el cine nacional (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°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 sólo 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 bajo 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 contaran 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 conjunto 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 Resnais uruguayo*. Considero que nos encontramos ante la continuidad de esa etapa transicional, no de su sucesora.<sup>250</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.

Dentro de este conjunto de filmes, *La ciudad en la playa*, es sin dudas el título que más se recuerda de toda esa producción. Esta película de Musitelli también recibió elogios de la crítica y hasta José Wainer, que presentó una reseña muy desfavorable del evento, la rescata por sus logros. Me permito una digresión personal y debo admitir que es uno de los títulos que más disfruto como espectadora de todo este corpus reunido. Todavía hoy en diferentes contextos (por ejemplo, la proyecta todos los años ante alumnos de escuela de cine) la película se mantiene vigente y provoca cierto encanto (también es la mejor conservada). Es esta obra y otro de los títulos que más se destacan del período, el muy citado, *Como el Uruguay no hay* (Ulive, 1960), los casos que estudia Cecilia Lacruz (2015) para presentar las tempranas propuestas de vínculos entre la modernidad y la política:

Es frente a esta estabilidad de significados, y por qué no, valores, que *La ciudad...* se destaca por no ajustarse, no cumplir con las expectativas, y apostar a la ideología de su técnica –aunque no de su contenido– que refrescó con su reflexividad las formas estables y tradicionales del país balneario. De este modo, tanto *La ciudad...* como

---

<sup>250</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.

*Como el Uruguay...* muestran la capacidad política del cine de romper con la inmovilidad de un imaginario institucionalizado. (p. 19)

Esta idea es muy elocuente y está sólidamente apoyada en un preciso análisis formal. Como ya esgrimí, este argumento puede ser válido desde ese punto de vista, pero en este caso yo estoy analizando un corpus más amplio (y desde ya menos exhaustivo) y los contextos en los que se produjeron estas obras y no puedo dejar de compartir la opinión que planteo Álvarez en su artículo. El propio Wainer comenzó su reseña hablando de "un lote no muy diferenciado de cinco películas".<sup>251</sup> Por otro lado, creo que hay que pensar ese título dentro del conjunto y no contamos con el visionado de todos los títulos para pensar en términos comparativos más amplios: hasta el momento *En el balneario* se encuentra perdida y *Punta del Este ciudad sin horas* espera su turno para ser digitalizada. El estado de las copias de las otras películas también es muy crítico y casi no se aprecia el trabajo con la fotografía color de *El niño...* y de *La raya amarilla*. Ya hemos visto los riesgos que acarrea admitir las valoraciones de las críticas contemporáneas para pensar esta producción. En todo caso, más que evaluaciones que juzguen a estas producciones como buenas o malas, me interesa revisar la idea de que esta película de Musitelli rompía con una tradición y preanunciaba el cine por venir. En un período transicional es muy delicado hablar de rupturas 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 planteo en el capítulo 3.2, pueden reconocerse otros ecos propios de los años 50 que también ya he desarrollado, como la obra de Bert Haasnta. 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," (p. 20).

---

<sup>251</sup> En la primera exhibición de estas obras no se presentó *En el balneario*, por eso habla de 5 obras.

Mirando los títulos de la producción del período tuvo razón en planear 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 necesita 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. (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 comentamos en el capítulo 3.1, 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.

### C. Motivos del Fin de ciclo

Como expliqué anteriormente, extendí el conjunto de filmes a 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>252</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 agrídulce. La película recibió una



Equipo del CCU en el rodaje de *21 días* (Fuente: Hintz, 1998)

importante cobertura en las páginas de *Cuadernos de Cine Club*: en el n°8 de enero de 1963, se anticipaba el estreno publicando el cuento de Enrique Amorim en el que se basaba el cortometraje, el guión de Beceiro y el intercambio que tuvieron entre los dos a finales de la vida de Amorim. En el n°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

---

<sup>252</sup> Luego de esto solo realizó un corto de 3' para televisión en el 64 (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 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*, Idelfonso Beceiro, 1996) (Fuente: Cinestreno).

Club para elegir representantes al concurso de UNICA en Copenhague.<sup>253</sup> Estas dos voces, así como la de Wainer que vengo citando, no solo dan cuenta de algunos 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 (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” (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 planeado 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 “la indigencia temática que la casi totalidad de los films trasuntan”. Me interesa 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

---

<sup>253</sup> En la nota se hace alusión a Copenhague, la información del certamen de UNICA aparece en *Filmografía Uruguay* donde se consigna el diploma que recibió *En la playa* (Miller, 1963).



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 pases estándar 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 proyecto presentados y encuentros con las autoridades. Los responsables de esta movida eran los miembros del costado más “profesional del grupo”. No es este el momento de explayarme sobre ese tema que más que un capítulo aparte requiere una nueva tesis.<sup>254</sup> Esos intentos por institucionalizar la actividad no llegaron a ningún lado, pero en el debate surgieron distintas alternativas que se retomaron 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 le 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

---

<sup>254</sup> Ver el análisis de la ley y la propuesta alternativa que propone Alsina Thevenet en la revista *Cine Club* N° 13 Junio de 1952.

en nuestro país. La apelación al NFB de Canadá como referencia también había sido utilizada por Miguel Castro en el epílogo que introduce este capítulo. Ese modelo no solo conlleva el financiamiento del estado a la producción, sino que 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 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 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 ficciones 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 28/11/90). En las frases de Mántaras que cito en el epílogo 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>255</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 entendía, 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.

---

<sup>255</sup> Otro grupo, que ya era más grande estaba mostrando otros signos de crecimiento, como el salto de Tastás como importante empresario de la fotografía en Buenos Aires.

¿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 alguna de estas las 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 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 de las partes anteriores, esos espacios también estaban atravesando un fin de ciclo que los anudaban inevitablemente.

#### **D. 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 la obras y realizadores que desde 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 que, como es evidente, me ha acompañado al 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 sólo canto milongas mías— 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 al 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, participo de registros indispensables sobre los procesos políticos previos a la dictadura del 73. Ulive, la gran apuesta para encabezar el proceso junto a 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 y que sufrió los mismos problemas con la censura que ya había vivido con el SODRE. Luego de eso se alejó tanto del país como del cine, dedicándose principalmente al teatro en Venezuela. Dassori tuvo un período de fervor militante que lo llevó a participar con el grupo 7 ½ de 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 a 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>256</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>256</sup> Información obtenida del documental biográfico *Una vida a través del Lente* (Matías Carriquiry. 2010) realizado para la UCU.

## Comentarios finales

A lo largo de la tesis presenté para cada ocasión una propuesta de los motivos de las clausuras de los tres 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, y, 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. Sin embargo, me interesa retomar algunas ideas que quedaron planteadas en la introducción y que se desarrollaron a lo largo de la tesis sobre la inestabilidad de los objetos presentados en estas páginas. El modelo del cineclubismo local, las políticas públicas sobre la difusión de cine, la producción audiovisual independiente o los ámbitos de distribución cinematográfica alternativas 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 Podesta, 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 inspiraban distancia y respeto; pero por 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, y 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 S. XIX cobra otras connotaciones en su cruce con la revolución industrial y la modernidad asociada (p. 94). Como leímos en la desencantada 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, reclamaba 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 Mirian 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 clausurar 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 cultura 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 a 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 planteo en párrafos anteriores: no es mi intención salir a discutir esas crónicas, sino hacer evidente el lugar desde dónde hablan, motivarlas, si cabe la atribución.

Frente a los relatos de los propios protagonistas que fueron narrando y dándole 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 esta tesis 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 *eucrónicos*, que nos ayuden a leer los sucesos dentro de su propia temporalidad. En todo caso, no fue una lectura eucrónica la que guió 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 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 acceder 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”. (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 este fue el primer país latinoamericano en difundir el cine de Jorge Ruiz, Margot Benacerraf o a Manuel Chambi; que las salas del circuito cineclubista se llenaban de público infantil o que los concursos de cine locales produjeron cientos de filmes...

En estos momentos la producción cinematográfica local logró volverse habitual y ya dejamos de refundar el cine en cada generación, los títulos uruguayos tienen

reconocimiento en el circuito de festivales y muchos jóvenes directores pasan a ser figuras reconocidas. El Estado participa del financiamiento del cine de forma regular a partir de distintas líneas de apoyo, factor indispensable para el sostenimiento de este medio. También hay varias instituciones públicas y privadas dedicadas a la formación de nuevos técnicos y realizadores y muchas compañías que brindan servicios de producción. La Cinemateca Uruguay sigue siendo una institución central en Montevideo y cuenta con una renovada sede. Al mismo tiempo, casi no hay políticas importantes destinadas a la difusión del cine que se produce y la cantidad de público que va a ver estrenos nacionales sigue en caída. La principal actividad vinculada a la producción audiovisual sigue siendo la publicidad y, como viene mostrando la constante radicación de producciones extranjeras en el país, siguiendo la suerte de varios otros *paises pequeños*, Uruguay principalmente aporta locaciones y mano de obra calificada a bajo costo dentro de una producción cada vez más globalizada. La Cinemateca Uruguay mantiene la autonomía de toda injerencia de los entes públicos, pero no puede mantener sus actividades de exhibición sin el apoyo del Estado. Mientras tanto los archivos audiovisuales locales siguen a la deriva y no logran articularse políticas de preservación y digitalización coherentes y coordinadas.

Pensando este panorama y reconociendo la agenda política implícita que en parte orientó este trabajo, creo que los diálogos asumidos y comprometidos entre el pasado y el presente se vuelven muy necesarios y siguiendo este intercambio dialéctico, el pasado también tiene muchas respuestas para proponer a este presente.

## **Bibliografía y fuentes**

### **Archivos, Bibliotecas y Centros de Documentación consultados**

Archivo filmico, Cinemateca Uruguay (AF-CU)

Centro de Documentación Cinematográfica, Cinemateca Uruguay (CDC-CU)

Biblioteca y archivo filmico y fotográfico del Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra. SODRE (ANIP-SODRE),

Biblioteca INCAA-ENERC (Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica, Buenos Aires)

Archivo General de la Universidad (AGU/UDELAR)

Biblioteca Nacional del Uruguay (BIBNA)

Biblioteca de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (UDELAR)

Biblioteca Nacional de Argentina

Biblioteca Central de la UNLP

Biblioteca de la Legislatura de la Provincia de Buenos Aires

### **Sitios webs utilizados**

Biblioci, Red de documentación y bibliotecas de cine y medios audiovisuales de América Latina, el Caribe y España: [http://www.biblioci.org/Catalogo\\_colectivo.html](http://www.biblioci.org/Catalogo_colectivo.html)

Proyecto *Anáforas* (FIC/ UDELAR): <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/>

*Cinedata*, base de datos online sobre cine uruguayo, <https://cinedata.uy/>

*Cinestrenos*: base de datos con los films estrenados en Uruguay:

<http://www.uruguaytotal.com/estrenos/>

Archivo Histórico de Revistas Argentinas AHIRA: <https://ahira.com.ar/>

*Internet Movie Data Base*: <https://www.imdb.com/>

*FIAF*: <https://www.fiafnet.org/pages/E-Resources/Congress-Reports.html>

### **Fuentes y colecciones documentales:**

### **Materiales pertenecientes a Cine Arte del SODRE**

SODRE. (1963). Su organización y cometidos. Memoria de la labor realizada entre 1930-1962. Montevideo, Uruguay: SODRE.

SODRE. (1979). Cincuenta años de aplausos. 199-1979. Montevideo, Uruguay: SODRE.

*Revista Cine y Televisión*, Montevideo, SODRE.

Catálogos de los Festivales Internacionales de Cine Documental y Experimental.

SODRE. 1954-1956-1958-1960-1962-1965-1967-1971.

Catálogos de las temporadas regulares y ciclos temáticos del Departamento de Cine Arte. SODRE. 1945-1963.

Materiales institucionales ANIP (materiales sin catalogar):

- Balances anuales Departamento de Cine Arte SODRE (ANIP) 1950-1980.
- Sumario interno: Incorporación de la División Fotocinematográfica al SODRE y la coexistencia con Cine Arte / Asunto 336, Año 1961.
- Carpeta de recortes perteneciente a Eugenio Hintz

### **Materiales pertenecientes al CDC de Cinemateca Uruguay**

Archivo Walter Dassori Barthet del Centro de Documentación de Cinemateca Uruguay (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.

Correspondencia entre la FIAF y las instituciones y particulares uruguayos compiladas por Fausto Correa Jr. (La correspondencia está referenciada tal como el nombre del archivo digital original)

CDCUY, “Investigación sobre las fuentes documentales del cine uruguayo” [Entrevistas realizadas entre 1990 y 1991 en el marco de un acuerdo entre la Cinemateca Uruguay y la Agencia de Cooperación Iberoamericana].

([http://www.biblioci.org/Catalogo\\_colectivo.html](http://www.biblioci.org/Catalogo_colectivo.html))



### **Prensa periódica y revistas especializadas de Uruguay:**

Semanario *Marcha*

Diario *El País*

Diario *La Mañana*

Diario *El día*

Diario *El Diario*

Diario *Acción*

Revista *Cine Radio Actualidad*

Revista *Clima*

Revista *Mundo Uruguayo*

Revista *Tercer Film*

*Revista de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República*

### **Prensa periódica y revistas especializadas de Argentina**

Diario *La Prensa*

Diario *La Nación*

Diario *El Día de La Plata*

Revista *Gente de cine*

Revista *Cine 8, 9 1/2 y 16*. Boletín del Cine Club Argentino

### **Otras fuentes documentales**

Archivo Danilo Trelles. Autores uruguayos, Proyecto Anáforas.

Actas de los Congresos de la FIAF, año 1948 y 1958

### **Referencias Bibliográficas**

- Acland, Charles y Wasson, Haidee (2011). *Useful cinema*. Durham y Londres: Duke University Press.

- Agramonte, Arturo y Castillo, Luciano (2013). *Cronología del cine cubano, tomo. 3, (1945-1952)*. La Habana: Ediciones ICAIC.

- Aimaretti, María, Bordigoni, Lorena y Campo, Javier (2009). “La Escuela Documental de Santa Fe: un ciempiés que camina”. En Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (Eds.). *Una historia del Cine Político y Social en Argentina (1896-1969)*. Buenos Aires: Nueva Librería, pp. 359-394.
- Alfaro, Hugo (1944). “Inauguración de la Temporada de Cine Arte”. En *Cine Radio Actualidad* n° 413.
- \_\_\_\_\_ (1958). “La Vuelta al mundo en cuarenta días”. En *Marcha*, 27-6-58, Pag. 19.
- \_\_\_\_\_ (1970). *Ver para querer*. Montevideo: Biblioteca de *Marcha*.
- \_\_\_\_\_ (2001). *De cine soy: memorias de un biógrafo*. Montevideo: Cauce / Brecha.
- Almendros, Néstor (1996). *Días de una cámara*. Barcelona: Seix Barral.
- Alsina Thevenet, Homero (1953). “La cultura cinematográfica en el Uruguay. Situación a la fecha”. En *Film* n°19: Cine Universitario, pp.27-31.
- 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 *Revista Cine Club* n° 5, Julio-Agosto. 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°9, pp. 9-15.
- \_\_\_\_\_ (1965). “Historia del cine Uruguayo”. En *Tiempos de Cine*. N° 20-21. pp.21-24.
- \_\_\_\_\_ (1968). “Historia del cine Uruguayo” [segunda parte]. En *Tiempos de Cine*. N° 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 Barrán, José Gerardo, Caetano y Porzecansky, Teresa (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 *Revista 33 Cines*. Año 2, N° 2, pp. 7-30. Montevideo: FCC-MEC.

\_\_\_\_\_ (2010b). “Comentarios poco rigurosos sobre fragmentos de la crítica de cine en Uruguay (1936-los 60 más o menos), en *Revista 33 Cines*, Año 2, N°3, pp.26-35. Montevideo: FCC-MEC.

\_\_\_\_\_ (2012). “Cine arte del SODRE en la conformación de un campo audiovisual en Uruguay. Políticas públicas y acciones individuales”. En *Revista Cine Documental* n°6. [[http://revista.cinedocumental.com.ar/6/articulos\\_01.html](http://revista.cinedocumental.com.ar/6/articulos_01.html)]

\_\_\_\_\_ (2016). “La crítica de cine y el movimiento cinéfilo en el Uruguay de la década del noventa: crisis y pérdida de hegemonía”, en *Cuadernos del CLAEH*, segunda serie, año 35, N° 104, pp. 187-208. Universidad Centro Latinoamericano de Economía Humana.

\_\_\_\_\_ (2017). “El ‘amateur avanzado’ como cine nacional: el caso del cine uruguayo en la década de 1950”, en *Imagofagia* N° 16, Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual.

\_\_\_\_\_ (2018). “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.

-Birri, Fernando (2008). *La escuela documental de Santa Fe*. Rosario: Prohistoria ediciones.

- Bedoya, Ricardo (1995). *100 años de cine en el Perú: una historia crítica*. Universidad de Lima: Fondo de Desarrollo Editorial.

- Borde, Raymond (1983). *Les cinémathèques*. Paris: L'Age d'Homme.
- Bordwell, David, Staiger, Janet y Thompson, Kristin (1997). *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Bolaña, María José (2017). “El fenómeno de los ‘cantegriles’ montevideanos a través de la memoria: discriminación y estigmatización socio-urbana (1946-1973)”. En *Hemisferio Izquierdo* [<https://www.hemisferioizquierdo.uy/single-post/2017/08/12/el-fenomeno-de-los-cantegriles-montevideanos-a-traves-de-la-memoria-discriminacion-y-est>]
- Bottani, Alessia (2015). “Rendez-vous à Knokke-le-Zoute, 1949”. En Maire, Frédéric y Tortajada, Maria (dir.), site Web *La Collaboration UNIL + Cinémathèque suisse*, [www.unil-cinematheque.ch](http://www.unil-cinematheque.ch) . Fecha de acceso: 7 de mayo de 2018.
- 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° 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 Martín Peña, Fernando (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 Burton, Julianne (Ed.). *The social Documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press Burton.

\_\_\_\_\_ (1991). *Cine y Cambio Social en América Latina*. México: Editorial Diana.

\_\_\_\_\_ (2000). “Araya across Time and Space COMPETING CANONS OF NATIONAL (VENEZUELAN) AND INTERNATIONAL FILM HISTORIES”. En, Noriega, Chon (Ed.), *Visible Nations Latin American Cinema and Video*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 51-81.

- 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 Fílmoteca*, 73 pp. 193-212.

- Campos, Minerva (2018). “Lo (trans)nacional como eje del circuito de festivales de cine. Una aproximación histórica al diálogo Europa-América Latina”, en *Imagofagia*, N° 17. Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual.

- Campodónico, Miguel Antes y Casanova, Eduardo (2011). *Historias del SODRE*. Montevideo: Fondos concursables para la cultura, MEC.

- Chanan, Michael (2004). *Cuban cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- 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°18. Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual. pp. 274-300

- 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.

\_\_\_\_\_ (2010). *A Cinemateca Brasileira. Das luzes aos anos de chumbo*. San Pablo: Editora Unesp.

- Cossalter, Javier (2017). “El Fondo Nacional de las Artes y el cortometraje argentino. Modernización cultural y estética”. En *Sociohistórica*, N° 40, 2°. Centro de

Investigaciones Socio Históricas, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.  
La Plata: Universidad Nacional de La Plata.

- 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 Rascaroli, Laura y Young, Gwenda (Eds.). *Amateur Filmmaking. The home movie, the archive, the web*. Nueva York: Bloomsbury.
- De Baecque, Antoine (Ed.) (2005). *Teoría y práctica del cine. Avatares de una cinefilia*. Barcelona: Paidós.
- de Cuir, Greg Jr. (2014). "Early Yugoslav Ciné-amateurism: Cinéphilie and the Institutionalization of Film Culture in the Kingdom of Yugoslavia during the Interwar Period". En Hagener, Malte (ed). *The emergence of Film Culture: Knowledge Production, Institution Building and the Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919-1945*. Berghahn: New York and Oxford.
- de Klerk Nico (2016). "Abrindo os portões: uma perspectiva do arquivo". En *Revista Aniki*, v. 3 n. 2. Dossier 'Outros Filmes'.
- D'Elía, Germán (1982). *El Uruguay Neo-Batllista, 1946-1958*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Despouey, René Arturo (1959). "Con el pretexto de los 20 años de Cine". En semanario *Marcha*. N° 965, 26/06. pp. 28-30.
- de Torres, Inés (2013). "El Estado y las Musas. Los premios como instrumento de incentivo a la producción artística: un modelo a pequeña escala de las políticas culturales en el Uruguay entre 1925-1930". En *Revista Encuentros Uruguayos*, Vol VVI, N 1, pp. 1-31.
- \_\_\_\_\_ (2015a), "Aportes para la historia de la radiodifusión como servicio público. El Sodre de Uruguay: una propuesta innovadora en el contexto hispanoamericano". En *Question*, [S.l.], v. 1, n. 46, p. 97-110, jun. 2015. ISSN 1669-6581. Disponible en:  
<<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/2489/2198>>. Fecha de

acceso: 26 jul. 2017.

\_\_\_\_\_ (2015 b) “El surgimiento de la radiodifusión pública en hispanoamérica. Contextos, modelos y el estudio de un caso singular: el *sodre*, la radio pública estatal de Uruguay (1929)”. En *Revista internacional de Historia de la Comunicación*, N°5, Vol.1, pp. 122-142.

- de Valck, Marijke (2007). *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

- de Valck, Marijke y Malte Hagener (Eds) (2005). *Cinephilia Movies, Love and Memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

- Didi-Huberman, George (2011). *Antes del tiempo. Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

- Dimitriu, Christian (2007). “La Cinemateca argentina - Entrevista con Guillermo Fernández Jurado”. En *Journal of Film Preservation*, / 74 / 75 / .

\_\_\_\_\_ (2009). “Cinemateca Uruguay - Entrevista con Manuel Martínez Carril”. En *Journal of Film Preservation* / 79/80 / .

- Domínguez, Carlos María (2013). *24 ilusiones por segundo: la historia de Cinemateca Uruguay*. Montevideo: Cinemateca Uruguay.

- Elbert, Luis (2016). “Desapariciones”. En *Tercer Film*, n° 5, Montevideo, FCC/MEC.

- Elena, Alberto y Marina Díaz López (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 Prislei, Leticia (dir.) *Polémicas intelectuales, debates políticos: las revistas culturales en el siglo XX*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras UBA.

\_\_\_\_\_ (2016). *La paradoja uruguaya. Intelectuales, latinoamericanismo y nación a mediados de siglo XX*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

- FADU (2015). *Cien años de Arquitectura*. Montevideo: Facultad de Arquitectura y Urbanismo.

- Ferreira Rodríguez, Pablo (2012). “Batllismo, reforma política y conflicto social en los tempranos cincuenta. Una mirada desde la teoría de la Democracia y la Ciudadanía”. En

*Revista Encuentros Uruguayos* Volumen V, Número 1, pp.179-205.

-Fibla-Gutierrez, Enrique (2018). "A Vernacular National Cinema: Amateur Filmmaking in Catalonia (1932–1936)". En *Film History*, Vol. 30, N° 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° 1.

- Gauthier, Christophe (1999). *La passion du cinema. Cinéphiles, cine-clubs et salles spécialisés*. Paris: École Nationale des Chartres.

-Giunta, Andrea (2015). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.

- González Casanova, Manuel (1961). *¿Qué es un cine-club?* México: UNAM / Dirección General de Difusión Cultural, Sección de Actividades Cinematográficas.

- Grieveson, Lee y Haidee Wasson (2008) *Inventing Film Studies*, Durhan and London: Duke University Press.

- Hagener, Malte (2007). *Moving Forward, Looking Back: The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*, Amsterdam: 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 teh Avant-Garde in Europe, 1919-1945*, Berghan: New York and Oxford.

- Hamery, Roxane (2016) "Le cinéma amateur à l'UFOLEIS et à la FFCC : du loisir bourgeois à l'action militante (1949-1968)". En Turquety, Benoît y Vignaux, Valérie *L'amateur en cinéma, un autre paradigme : histoire, esthétique, marges et institution*, Paris : Association française de recherche historique sur le cinéma, pp124-147.

- 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 Caughie, P. (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 and Duncan Petrie (Eds.) (2007). *The Cinema of Small Nations*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
  - Horak, Jan-Christopher (2007). "The first American Film Avant-garde, 1919-1945". En Wiston Dixon, Wheeler y Foster, Gwendolyn Audrey (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 *Revista Dixit*, Montevideo, Vol. 17, pp. (4-12).
  - \_\_\_\_\_ (2015). "Las proyecciones de Cine Casero desde la perspectiva semiopragmática", en *Revista Dixit*, Montevideo, Vol. 23, pp. (16-25).
  - Kezich, Tullio (1951). [Reseña del Festival de Viena]. *Hollywood Quarterly*, Vol. 5, No. 4 (Summer, 1951), pp. 373-379.
  - King, John (1994). *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: Tercer Mundo.
  - Kozak, Daniela (2013). *La mirada cinéfila. La modernización de la crítica en la revista Tiempo de Cine*. Buenos Aires: Ediciones Festival de Mar del Plata.
  - 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 Mestman, Mariano. (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, UBA.

- Lagny, Michèle (1994). “Film History: Or History Expropriated “. En *Film History*, Vol. 6, No. 1, Philosophy of Film History. pp. 26-44.

\_\_\_\_\_ (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*. Philadelphia: 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.

-Luis, Mikel (1999). “La boca del lobo”. En Elena, Alberto y Marina Díaz López (eds), *Tierra en Transe. El cine latinoamericano en 100 películas*. Madrid: Alianza.

- Marchesi, Aldo (2001). *El Uruguay inventado: La política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario*. Montevideo: Trilce

\_\_\_\_\_ (2018) “Vivian Trías y Checoslovaquia: ¿qué sabemos hasta ahora?”. En *La diaria*, 17 de marzo. Recuperado 07/6/21:  
<https://ladiaria.com.uy/politica/articulo/2018/3/vivian-trias-y-checoslovaquia-que-sabemos-hasta-ahora/>

- Margulis, Paola (2014). *De la formación a la institución: El documental audiovisual argentino en la transición democrática (1982-1990)*. Buenos Aires: ImagoMundi.

- 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*, Volume 30, Number 1, pp. 30-57.

- Martínez Carril, Manuel (1963). “Nota crítica sobre *21 días*”. En Cuadernos de Cine Club N° 10. pp. 21-26.

\_\_\_\_\_ (2008). “Danilo Trelles”. En Giroud, Ivan, Heredero, Carlos y Rodríguez Merchand, Eduardo (Comp.). *Diccionario del Cine Iberoamericano: España, Portugal y América*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores SGAE.

\_\_\_\_\_ (2010). “Una experiencia de cultura cinematográfica”. En *Cinémas d'Amérique Latine* N° 18. Presses Universitaires du Midi. 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° 10. pp. 80-82.

- Martínez Carril, Manuel, y Guillermo Zapiola (2002). *La historia no oficial del cine uruguayo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental y Cinemateca Uruguaya.

- McArthur, Colin (1990). “The Rises and Falls of the Edinburgh International Film Festival”. En Eddie Dick (ed.) *From Limelight to Satellite: A Scottish Film Book*, Edinburgh: Scottish Film Council and British Film Institute.

-Meers, Philippe, Daniel Biltereyst y José Carlos Lozano (2018). “The Cultura de la Pantalla network: writing new cinema histories across Latin America and Europe”. En *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo*, 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 Giovacchini, Saverio y Sklar Robert (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*, segunda época N°2, noviembre, Montevideo.

\_\_\_\_\_ (2014). “Grierson and Latin America: Encounters, Dialogues and Legacies”. En Druik, Z y Williams D. (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 *Revista Cine Documental*, 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 Cineista Amateur: técnica, práctica, estética*. Barcelona: Omega.

-Morettin, Eduardo (1995). “Cinema educativo: uma abordagem histórica”. En *Comunicação & Educação*, San Pablo (4): 13 a 19.

-Musitelli, Ferruccio (2012). *Imágenes en una maleta*. Montevideo: Trilce.

-Navitski, Rielle (2014). “Reconsidering the Archive: Digitization and Latin American Film Historiography”. En *Cinema Journal*, Volume 54, Number 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*, 38:4.

- Nauhm, 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.

-Núñez, Fabián (2015). “Notas para um estudo sobre a União de Cinematecas de América Latina”. En *Significação*, vol 42, Nº 44, pp. 63-81, Sao Paulo: Universidade de Sao Paulo.

\_\_\_\_\_ (2017) “La acción de las cinematecas latinoamericanas en tiempos de dictadura: el caso de la Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro”. En: *Archivos de la Filmoteca*, número 73.

-Odin, R. (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*. Universidad Autónoma de Madrid, 20 47-61.

\_\_\_\_\_ (2013) “Realismo, documental y educación ciudadana en España”. En *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, Noviembre de 2013 (mis en ligne le 28 décembre 2013).

\_\_\_\_\_, 2016. “Mérida 68. Las disyuntivas del documental”. En Mestman, Mariano. (Coord.) *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal.

- Ortega, María Luisa y Martín Morán, Ana (2003): “Imaginarios del desarrollo: un cruce de miradas entre las teorías del cambio social y el cine documental en América Latina”. En *Secuencias: revista de historia del cine* 18 33-48.

- Oxandabarat, Rosalba (2013). “El cine uruguayo”. En *Cine y los medios. Nuestro tiempo*. Montevideo: Comisión del Bicentenario.

- Paranaguá, Paulo Antonio (1998), “Of Periodizations and Paradigms: The fifties in Comparative Perspective”. En: *Nuevo Texto Crítico*, Año XI, Número 21/22.

\_\_\_\_\_ (2003a). “Orígenes, evolución y problemas”. En *Cine documental en América Latina*, Madrid: Cátedra.

\_\_\_\_\_ (2003b). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

- Pastor Legnani, Margarita y Vico de Pena, Rosario (1973). *Filmografía uruguaya*, Montevideo: Cinemateca Uruguaya y Cine Universitario del Uruguay.

- Pelletier, Louis (2016) “Un cinéma officiel amateur : les racines artisanales du cinéma gouvernemental québécois”. En Turquety, Benoît y Vignaux, Valérie *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 Montevideo, 2.ª serie, año 32, pp. 69-88.
  - 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 Lerner, Jesse y Piazza, Luciano (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/ FaHCE.
  - Rama, Ángel (1972). *La generación crítica 1939-1969*. Montevideo: Arca.
  - Raimondo, Mario (2010). *Una historia del cine en Uruguay*. Montevideo: Planeta.
  - 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 *Revista Cine Documental*, Año 1, 2010. <http://revista.cinedocumental.com.ar/1/traduccion.html>
  - Rocha, Hugo (1999) "Danilo Trelles, un luchador". En *Revista Alfaguara*, nº22.
  - Roud, Richard (1983). *A passion for films, Henri Langlois and the Cinematheque Francaise*. New York: Viking Press.
  - Rousso, Henri (2012), "Para una historia de la memoria colectiva: El post-Vichy". En *Aletheia*, vol. 3 no. 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-Gutierrez, Enrique (2018). “*Toward a Global History of Amateur Film Practices and Institutions*”. En *Film History*. Vol. 30, No. 1.
- Sampaio, Schefer y Blank (2016) “Filmes utilitários, amadores, órfãos e efêmeros: repensando o cinema a partir dos ‘outros filmes’”. En *Revista Aniki*, pp. 200-208 v. 3 n. 2. 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.
- Schroeder Rodríguez, Paul A (2016). *Latin American cinema: a comparative history*. California: University of California Press.
- Secco, Lucía. (2018). “Proyecto Uruguay. Ejemplo del uso del documental en dictadura a partir de la serie para televisión de Televisión Educativa”. En G. Torello (ed.), *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*. Montevideo: Irrupciones, pp. 65-86.
- Sel, Susana (2016). “Modernización, información e ideología en el cine científico Argentino (1898-1957)”. En Alted, A. y Sel, S. (Compiladoras), *Cine científico y educativo en España, Argentina y Uruguay*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia –UNED/ Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Sennett, Richard (2009), *El artesano*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Sheldon, Karan (2020). “The archival sand pile: questions from the surviving films”. En *Screen* 61:1 Spring.
- 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°9, Montevideo, Biblioteca Nacional, pp. 109-123.
- \_\_\_\_\_ (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*, Volume 30, Number 1, Spring, 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 preservação 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 1 (113).
- \_\_\_\_\_ (2020), “¿Qué mostrar? ¿Cómo cuidar? Análisis de colaboraciones entre incipientes cinematecas para enfrentar dilemas comunes durante los años cincuenta”. En *Revista Encuentros Latinoamericanos*, segunda época. Vol. IV, N° 2, 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 Garavelli, C. y A. Torres (Eds). *Poéticas del movimiento. Aproximaciones críticas al cine y video experimental argentino*. Buenos Aires: Librería, pp. 81–96.
- Tal, Tzvi (2003). “Cine y Revolución en la Suiza de América – La Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo”. En *Araucaria*, año 4, vol. 5, n. 9, [<https://revistascientificas.us.es/index.php/araucaria/article/view/12125>]
- 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*, 61(1), 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 a) "Patriótico insomnio. Las conmemoraciones oficiales en los registros documentales del Centenario". En Torello, G. (Ed.) *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*. Montevideo: Irrupciones Grupo Editor, pp. 17-41.

\_\_\_\_\_ (2018, b). *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo. (1915-1932)*. Montevideo: Editorial Yaugurú,

- Torello, Georgina. y Wschebor, Isabel. (Eds.) (2016). *La pantalla letrada. Estudios Interdisciplinarios sobre cine y audiovisual*. Montevideo: Espacio Interdisciplinario de la Universidad de la República.

- Trelles, Danilo (1999), "El cine latinoamericano en la batalla de la cultura", en *ARCALT*, n 7.

- Turquety, Benoît (2016). "Comprendre le cinéma (amateur): épistémologie et technologie" ". En Turquety, Benoît y Vignaux, Valérie. *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*, 39 13-4.

\_\_\_\_\_ (2020) "The Rise of Documentary Festivals: A Historical Approach" en *Documentary Film Festivals Vol. 1: Methods, History, Politics*. Cham: Palgrave Macmillan.

-Vallejo, Aida y Winton, Ezra (Eds.) (2020). *Documentary Film Festivals Vol. 1: Methods, History, Politics*. Cham: Palgrave Macmillan.

- Vignaux, Valérie et Benoît Turquety (Eds.) (2016). *L'amateur en cinéma, un autre paradigme : histoire, esthétique, marges et institution*, Paris : Association française de recherche historique sur le cinéma.

- Villegas López, Manuel (1942). *Cine Documental*. Buenos Aires: Cine Arte.

- 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 Burucúa, C. and C. Sitnisky (eds.). *The Precarious in the Cinemas of the Americas. Global Cinema*. Londres: Palgrave-Macmillan.
- Wschebor Pellegrino, Isabel (2010). “Ver la naturaleza y ver la sociedad. Las películas del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (1950–1973)”. En *33 Cines*, 4, 35–43.
- \_\_\_\_\_ (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
- \_\_\_\_\_ (2018). “Los orígenes del cine científico en Uruguay y la conformación del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República”. En Torello, G. (Ed.) *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*. Montevideo: Irrupciones Grupo Editor, pp. 43-63.
- \_\_\_\_\_ (2018b). “Los archivos fílmicos en la larga duración. Recorrido y recuperación de películas en nitrato de celulosa producidas en Uruguay”. En *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, 4, 249-269. Recuperado de <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/207>
- \_\_\_\_\_ (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, I.; Keldjian, J. y Cirio, A. L., (2011). “Diagnóstico sobre el patrimonio fílmico nacional”. Montevideo: Instituto del Cine y el Audiovisual.
- Zimmermann, Patricia (1995). *Reel Families. A Social History of Amateur Film*. Bloomington, Indianápolis: Indiana University Press.

## **Anexos**

### **Anexo I**

Tabla con las premiaciones del concurso internacional del Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE. Ediciones 1954/1955/1956.

Fuente: Catálogos de los Festivales. ANIP-SODRE

Nota: Toda la información está transcrita tal como aparecen en los catálogos.

### **Anexo II**

Selección de folletería de Cine Club del Uruguay y Cine Universitario del Uruguay. Programas de mano, ciclos, estudios y filmografías

Fuente: Colección del CCU y CUU correspondientes al Centro de Documentación de Cinemateca Uruguaya.

### **Anexo III**

Tabla con todas las personas involucradas en la realización audiovisual relacionadas con la práctica amateur / independiente que se describió en la Parte 3 de esta tesis. Se consignan las participaciones vinculadas al movimiento cineclubista, los concursos de realización del período, las producciones del ICUR, y los estrenos en cartelera comercial.

Fuentes: Pastor Legnani y Vico de Pena (1973); Ruffinelli (2015); Base Atom (LAPA/AGU); Listados de premiaciones de los concursos de cine (SODRE, CCU, CUU); Materiales de prensa.

## Anexo I: Las premiaciones del Festival del SODRE

Festival Internacional de Cine	Documental y experimental	Cine Arte / SODRE			
Premiaciones del I Festival 1954					
TITULO ORIGINAL	TITULO CASTELLANO	DIRECTOR	AÑO	PAÍS	Premio
Panta Rhei		Haamstra, Bert		Holanda	Gran Premio Cine Experimental
Det stora adventret	La Gran aventura	Sucksdorff, Arne	1953	Suecia	Gran Premio Documental Artístico
Rostlina a voda	La planta y la luz	Galabek, Jan		Checoslovaquia	Gran Premio Documental Científico
Paris mil neuf cent, chronique de 1900 a 1914		Védreš, Nicles		Francia	Gran Premio especial
Umeni	El arte antiguo	Sule, H		Checoslovaquia	Gran Premio Film Cultural
Vzducholov a Laska	El dirigible y el amor	Trnka, Jiri		Checoslovaquia	Gran Premio Film de Dibujos Animados
Stare povesti Ceske	Viejas leyendas Checas	Trnka, Jiri		Checoslovaquia	Gran Premio Film de Muñecos Animados
Musis byt ma	Tienes que ser mío	Bedrich, V		Checoslovaquia	Gran Premio Publicidad
	Inspiración	Zeman, Karel		Checoslovaquia	Mención Cine Experimental
Spiegel van Holland	Espejos de Holanda	Haamstra, Bert		Holanda	Mención Cine Experimental
Cirkus	El circo alegre	Trnka, Jiri	1956	Checoslovaquia	Mención Cine Experimental
Lueur		Thevenard		Francia	Mención Cine Experimental
Indisky by	Aldea India	Sucksdorff, Arne	1951	Suecia	Mención Documental Artístico
Sunday by the sea	Domingo a la orilla del mar	Simmons, Anthony	1953	Gran Bretana	Mención Documental Artístico
Stanlow Story	La historia de Stanlow	Clarke, Douglas		Gran Bretana	Mención Documental Artístico
Rotterdam		van der Horst, Herman		Holanda	Mención Documental Artístico
Vadzorsazag	El reino de las aguas	Homoki-Nagy, Itzvan		Hungría	Mención Film Cultural
Family Tree	Árbol genealógico			Canadá	Mención Film Cultural
La bergere et le ramoneur	La pastora y el deshollinador	Grimault, Paul	1953	Francia	Mención Film Dibujos Animados

The golden fish	El pez dorado	Mack, Harold		Holanda	Mención Film Dibujos Animados
	El príncipe Bayaya	Trnka, Jiri		Checoslovaquia	Mención Film muñecos Animados
<b>Premiaciones del II Festival 1956</b>					
TITULO ORIGINAL	TITULO CASTELLANO	DIRECTOR	AÑO	PAÍS	PREMIOS
Les aventures d'une mouche bleue	Las aventuras de una mosca azul	Thevenard, Pierre	1954	Francia	Gran Premio Cine Científico
Los cipayas	Vuelve Sebastiana	Ruiz, Jorge y Augusto Roca	1955	Bolivia	Gran Premio Cine Etnográfico y Folklórico
Llán ki shaokat	Sinfonía de la vida		1954	India	Gran Premio Cine Experimental
En de seewas niet meer	Y el mar no existía ya	Haanstra, Bert	1955	Países Bajos	Gran Premio Documental Artístico
The Back of Beyond	Detrás del más allá	Fleyer, John	1954	Australia	Gran Premio Documental de Viaje
Th rival world	El mundo rival	Haanstra, Bert	1955	Gran Bretaña	Gran Premio Film Cultural
Magoo Express	Expreso Magoo	Burnes, Pete		EEUU	Gran Premio Film de Dibujos Animados
Osudy dobrého vojaka Svejka	Aventuras del buen soldado Schveik	Trnka, Jiri	1955	Checoslovaquia	Gran Premio Film de Muñecos Animados
Skymnings Ljus	Crepúsculo en la ciudad	Werner, Gosta	1955	Suecia	Gran Premio Film de Publicidad
Dobredruzství na zlaté zátocce	Aventura en la Bahía de Oro	Pajar, Bretislav	1955	Checoslovaquia	Gran Premio Film para Niños
Pohyby rostlin	Los movimientos de las plantas	Grebl Jindrich	1955	Checoslovaquia	Mención Cine Científico
Prosvícené modely	Modelos translúcidos	Goldberger, Kurt	1955	Checoslovaquia	Mención Cine Científico
Havratunet	Métodos eternos	Kloster, Robert y Brita Gjerdaker Skre	1955	Noruega	Mención Cine Etnográfico y Folklórico
Ciganytanc	Danzas gitanas		1955	Hungría	Mención Cine Etnográfico y Folklórico
Blinkity Blank		Mc Laren, Norman	1955	Canadá	Mención Cine Experimental
A la recherche des temps	A la búsqueda del tiempo	Gerard, Max	1954	Francia	Mención Cine Experimental

Railplan 68		van Gasteren, Louis	1955	Países Bajos	Mención Documental Artístico
Niedzielny Poranek	Un domingo de mañana	Munk, Andrzej	1955	Polonia	Mención Documental Artístico
Szlowieki z kizyżu miebieski	Los hombres de la Cruz Azul	Munk, Andrzej	1955	Polonia	Mención Documental Artístico
Mein Kind	Mi niño	Pozner Vladimir y Alfons Machalz	1955	Alemania Rep. Democrática	Mención Documental Artístico
Tsubame wo ugokasu hitobito	Conductores del tren expreso "Tsubame"	Sekikawa, Hideo y Jasuo Naeda	1955	Japón	Mención Documental Artístico
V zentre Arktiki	En el corazón del Artico	Troianovski, M	1955	URSS	Mención Documental de Viaje
Uomini nella nebbia	Hombres en la niebla	Nardi, Roberto	1955	Italia	Mención Documental de Viaje
Anaconda		Anderberg, Torguy	1954	Suecia	Mención Documental de Viaje
The Queen in Australia	La reina en Australia	Hawes, Stanley	1954	Australia	Mención Documental de Viaje
Loutky Jiriho Trnky	Las marionetas de Jji Trnka	Sefranka, Bruno	1955	Checoslovaquia	Mención Film Cultural
Po sledam nevidimij vragov	Tras la huella del enemigo invisible	Grachov, N	1955	URSS	Mención Film Cultural
Akvarium	Acuario	Kollanyi, Agoston	1954	Hungría	Mención Film Cultural
O Joao de Barro	El hornero	Mauro, Humberto	1956	Brasil	Mención Film Cultural
Guillaume Apollinaire		Proteau, Gilbert	1955	Francia	Mención Film Cultural
The drawings of Leonardo da Vinci	Los Dibujos de Leonardo da Vinci	de Poiter, Adrian	1954	Gran Bretaña	Mención Film Cultural
Hasefer ve Hasepel	El libro y el ídolo	Elfert, Samuel	1954	Israel	Mención Film Cultural
Down a Long Way	En las entrañas de la tierra	Privett, Bob	1955	Gran Bretaña	Mención Film Cultural
Images prehistoriques	Imágenes prehistóricas	Acady y Rowe	1955	Francia	Mención Film Cultural
Bronfalder	La edad de bronce	Krantz, Lars	1955	Suecia	Mención Film Cultural
El fuego cautivo		Retes, Ignacio	1955	México	Mención Film Cultural
Nihon no tekko	Hierro y acero en el Japón	Ise, Chonosuke	1955	Japón	Mención Film Cultural

Ketbors okrockske	Dos bueyes chiquitines	Macskássy, Gyula	1955	Hungría	Mención Film de Dibujos Animados
Guide to Opera	Guía para la ópera		1955	Gran Bretaña	Mención Film de Publicidad
Maste-etektiven och Rasmus	El pequeño Rasmus y el maestro detective	Husberg, Rolf	1955	Suecia	Mención Film para Niños
Tim Driscoll's Donkey	El asno de Tim Driscoll	Bishop, Terry	1955	Gran Bretaña	Mención Film para Niños
Die Geschichte vom kleine Muck	El tesoro de Muck	Staude, Wolfgang	1954	Alemania Rep. Democrática	Mención Film para Niños
Dva druga	Dos amigos	Eisimot, V	1954	URSS	Mención Film para Niños
<b>Premiaciones del III Festival 1958</b>					
TITULO ORIGINAL	TITULO CASTELLANO	DIRECTOR	AÑO	PAÍS	PREMIOS
La flecha y la flauta	En jungle saga	Suksdorff, Arne	1957	Suecia	Gran Premio en la categoría Documental Artístico
Derriere la Grande muraille	Detrás de la Gran muralla	Menegoz, Robert	1957	Francia	Gran Premio en la categoría Documental DE Viajes:
Los sobrevivientes de la prehistoria	Les survivants de la Prehistoire	Gaisseau, Pierre D.	1955	Francia	Gran Premio en la categoría Etnográfico-Folklorica:
Rembrandt, schilder van de mens	Rembrandt, pintor del hombre	Haanstra, Bert	1957	Países bajos	Gran Premio en la categoría Film Cultural:
Desfile de televisos	Smattering of Spots		1957	EEUU	Gran Premio en la categoría Film de Publicidad:
Aventuras de X	Adventures of X	Hubley, John	1957	EEUU	Gran Premio en la categoría Film Experimental / Mención Especial como la personalidad de mayor valor creativo del festival
Lluvia	Regen	Hart, Wolf	1956/1957	Alemania (Rep. Federal)	Mención Documental Artístico
Brujas	Bruges	de Boe, Gérard y Emile Degefin	1954	Bélgica	Mención Documental Artístico
La ciudad de oro	City of Gold	Low, Colin y Wolf Koenig.	1957	Canadá	Mención Documental Artístico

Harlem Wednesday	Miércoles en Harlem	Hubley, John y Elliott, Faith	1957	EEUU	Mención Documental Artístico
Trabajadores del mar	Contadini del mare	De Seta, Vitorio	1957	Italia	Mención Documental Artístico
Parábola de oro	<i>Parabola d'oro</i>	De Seta, Vitorio	1957	Italia	Mención Documental Artístico
Tu y tus camaradas	Du und mancher kamertul	Thorndike, Annelie y Andrew	1957	Alemania (Rep. Democrática)	Mención especial (ver justificación)
Río, 40 grados	<i>Rio, 40 graus</i>	Pereira dos Santos, Nelson	1955	Brasil	Mención Especial a Pereira dos Santos
Río, zona norte	Río, zona norte	Pereira dos Santos, Nelson	1957	Brasil	Mención Especial a Pereira dos Santos
Creación Perenne - Fuente de la juventud	Kagirinaki sozo. Seishunno izumi	Tomizawa, Yukio	1957	Japón	Mención Film Científico
Bernard Buffet	Bernard Buffet	Perier, Etienne	1957	Francia	Mención Film Cultural
Viaje hacia la primavera	Journey into Spring	Keene, Ralph	1957	Gran Bretaña	Mención Film Cultural
Vuelo a alta velocidad. (Hacia la velocidad del sonido)	High Speed Flight - Approaching the Speed of Sound)	de Normanville, Peter	1957	Gran Bretaña	Mención Film Cultural
La langosta del desierto	The Ruthles« One	Gordon, Douglas	1957	Gran Bretaña	Mención Film Cultural
Niños que dibujan	E o kaku kodomo tachi		1957	Japón	Mención Film Cultural
La historia del cinematógrafo	<i>The History of the Cinema</i>	Halas, John	1957	Gran Bretaña	Mención Film de Dibujos Animados.
24 horas en la fábrica Renault	<i>24 heures a la Regie Renault</i>	Sirkis, Jean-Jaeques	1957	Francia	Mención Film de Publicidad
Voces de la tierra		Perrín, Alberto y Jorge Ruiz	1956	Bolivia	Mención Film Etnográfico-Folklorica
Las piedras		Chambi, Manuel y Luis Figueroa	1956	Perú	Mención Film Etnográfico-Folklorica
Corpus del Cuzco		Chambi, Manuel	1956	Perú	Mención Film Etnográfico-Folklorica
Corrida de toros con cóndores		Chambi, Manuel y Luis Figueroa	1956	Perú	Mención Film Etnográfico-Folklorica a la obra completa)
Fantasticna Balada	Balada Fantástica	Bladnik, Bostjan	1957	Yugoslavia	Mención Film Experimental



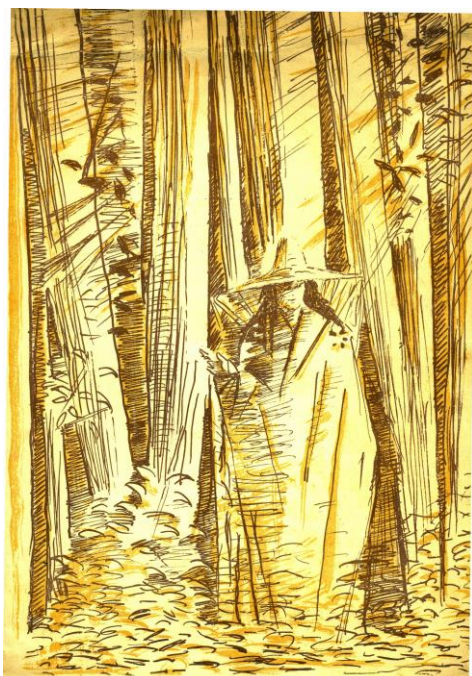
Cómo el Topo llegó a tener pantalones	<i>Jak krtek ke kalhotám přišel</i>	Miler, Zdenek	1957	Checoslovaquia	Mención Film para Niños:
Tratamiento por operación de a estenosis mitral	Operativní léčení mistrál stenozy	Goldberger, Kurt	1957	Checoslovaquia	Mención películas Médico-Científicas
La cinematografía, una nueva forma de investigación médica	Le cinema, nouvelle technique d'investigation medicale)	Schiltz, Jacques	1957	Francia	Mención películas Médico-Científicas
El hospital psiquiátrico	L'Hopital psychiatrique	Schiltz, Jacques	1957	Francia	Mención películas Médico-Científicas
Rectificación quirúrgica de defectos sépticos de una prueba bajo hipotermia	Surgical Correction of Atrial Septal Defects Under Hypothermia)	Varossieau, J. W. y W. de Vogel.	1956	Países bajos	Mención películas Médico-Científicas

## Anexo II: Los programas cineclubistas

Selección de programas de mano y folletería de Cine Club del Uruguay y de Cine Universitario del Uruguay



Programa n° 106 de Cine Club (15-7-1952) Tendencias del realismo norteamericano. El film de Gangster (films de Henry Hathaway y John Huston) Ilustración por Antonio Pezzino.

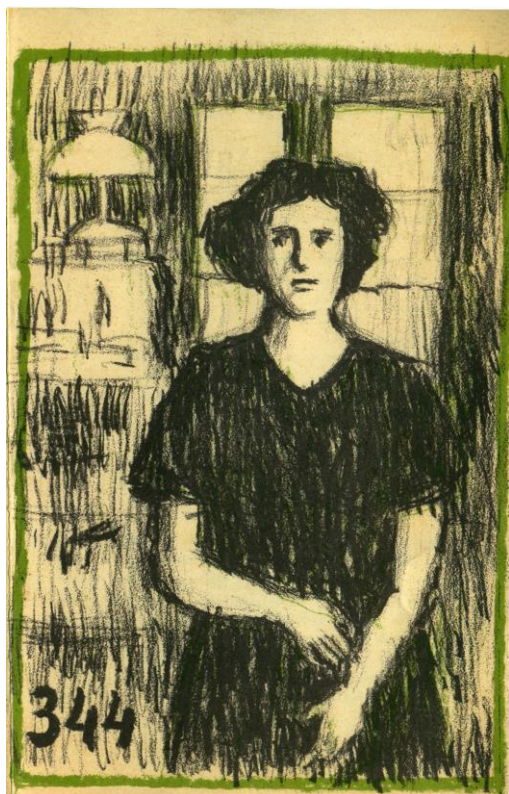


Programa n° 112 de Cine Club (17-8-1952). Premiere del filme *Rashomon* (Akira Kurosawa, 1950. Ilustración por Antonio Pezzino.

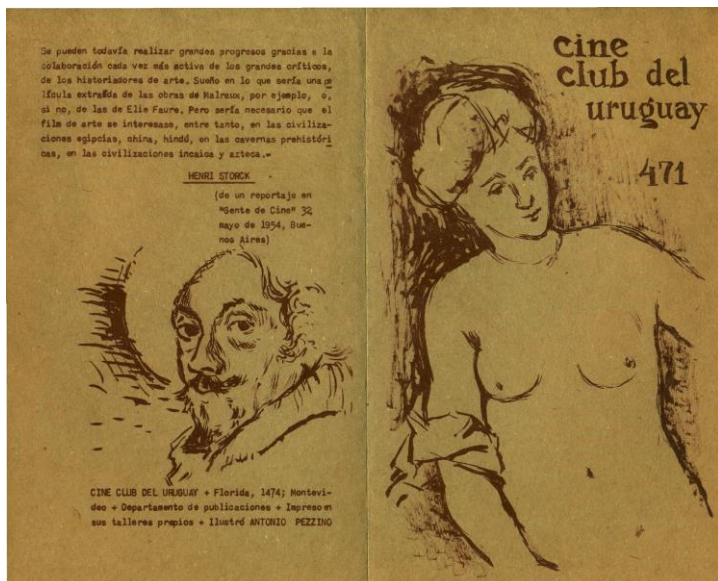


Programa n° 157 de Cine Club (19-5-1953). Dos épocas del cine mudo francés. Ilustración por José Gurvich.





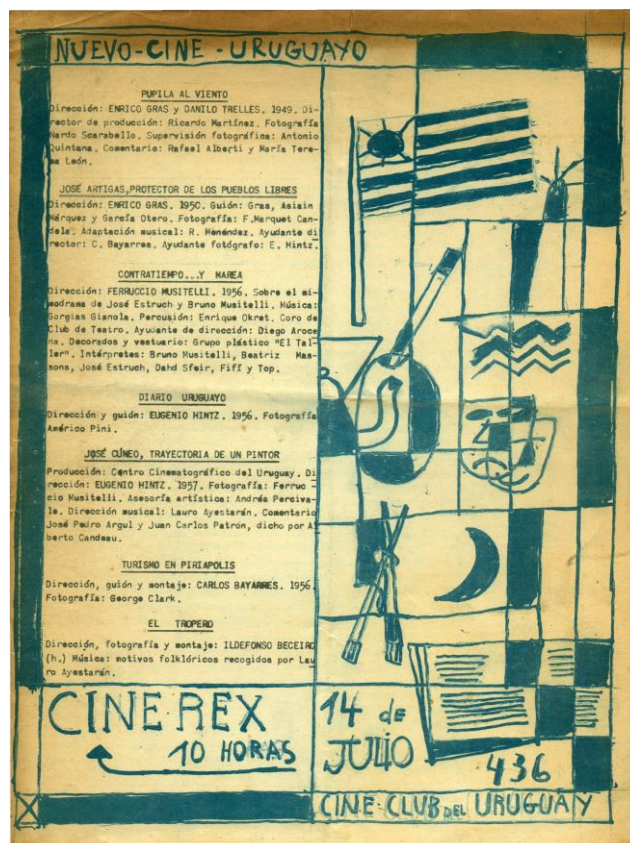
Programa n°344 de Cine Club (17-4-1956). Realismo y apogeo de una diva: Francesca Bertini (*Assunta Spina*, 1914). Ilustración por Antonio Pezzino.



Programa de Cine Club n°471. 11-10-1957. Los clásicos del documental artístico IV (trabajos por Ives Barbaza and Henry Stork). Ilustración de Antonio Pezzino

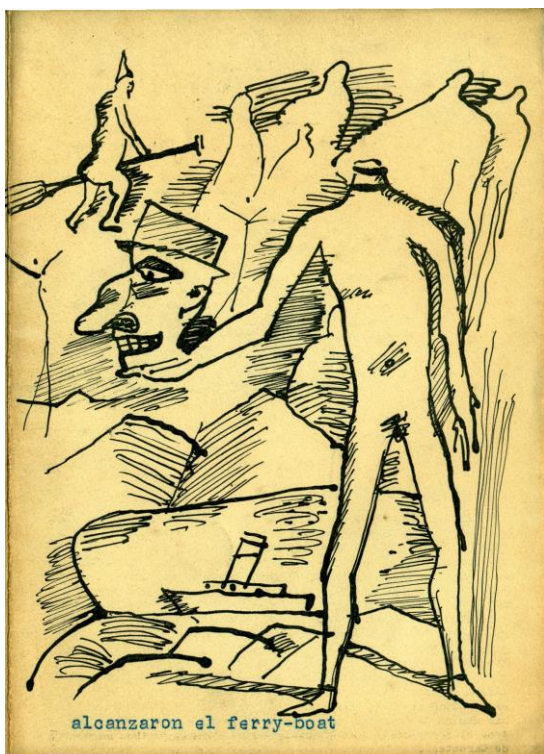


Programa n°493. CCU (13-12-1957). El moderno documental británico (filmes de aviación de la Shell Unit)



Programa n°436 de Cine Club exhibición (14-7-1957). Nuevo cine uruguayo (programa de cortometrajes).





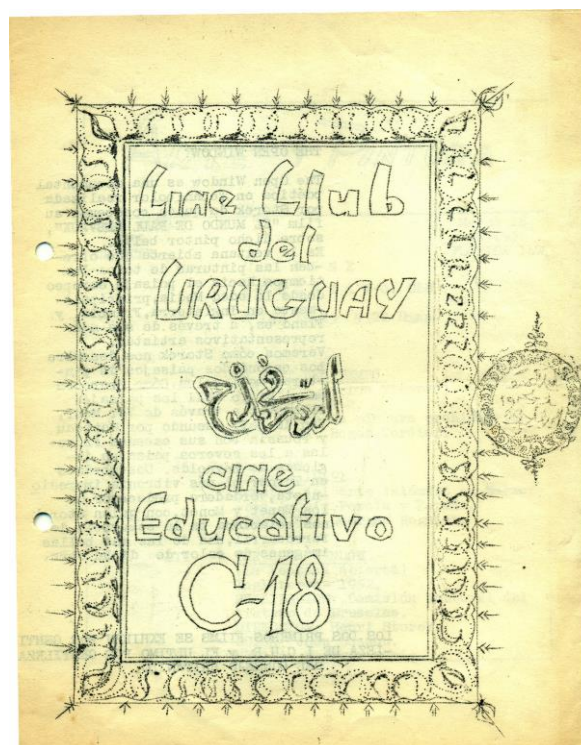
Programa n°166 de Cine Club (7-7-1953). La vanguardia IV (selección de filmes de los 30 y 40). Ilustración por José Gurvich



Estudio sobre Alberto Lattuada. Noviembre de 1959. Ilustración por Lili Salvo



Programa n°472 de Cine Club (15-10-1957) *Te odio mi amor* (P. Sturges, 1949). Ilustración por A. Pezzino



Ciclo de Cine Educativo. Cine Club. Marzo 1954

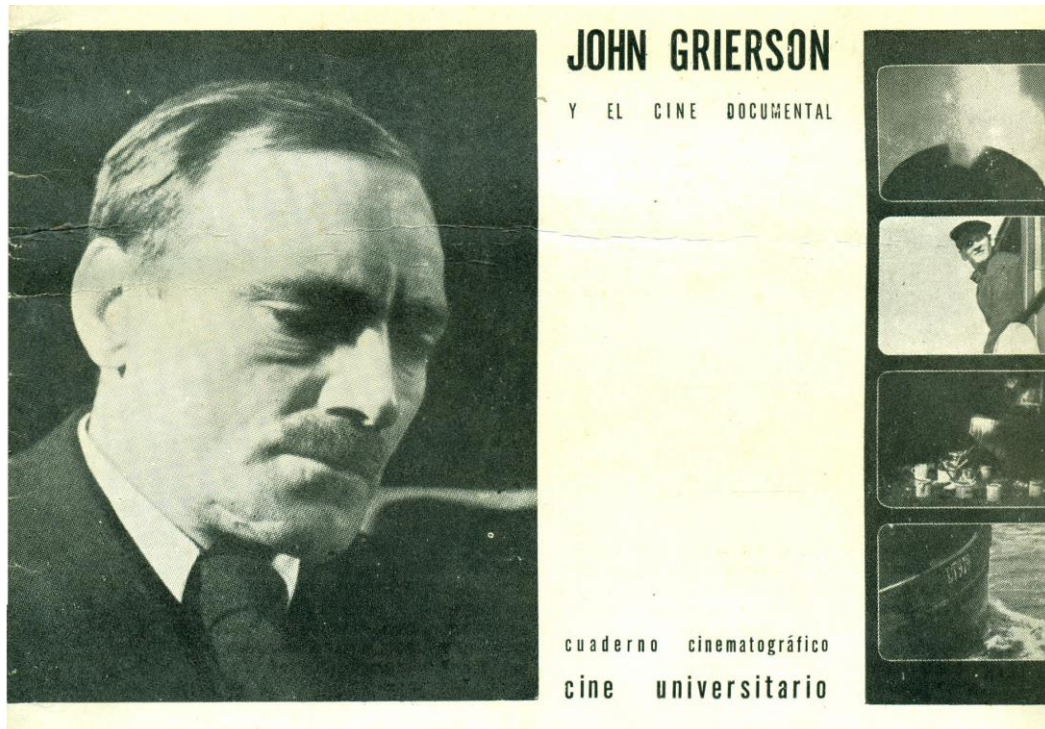




Ciclo dedicado a la obra de G. Garbo. Cine Universitario. (11-11-1956)



Cine Universitario. Programa a pedido del público con los filmes de la Shell Unit (1-13-56).



Folleto publicado por cine Universitario en 1958 con la biografía y filmografía de John Grierson



llegaban a la rodilla. Son dignos de señalarse por su elegancia los zapatos que llevaban los modelos cuando exhibían los pantalones gruesos, con grandes suelas y muy cerrados algunos, y dentro del tipo de la batierra clásica otros. En cuanto a los colores predominantes se podría decir que triunfa el verde (desde el

varán mucho todos los tonos pastel. Los talleurs y los tapados estuvieron dentro de las tendencias generales de esta temporada; sacos muy amplios, alguna redingote muy estilizada, grandes cuellos que, en algunos talleurs de vestir se transforman casi en capas. Se vieron grandes cuellos plisados, tableados,

maban el conjunto en un soltero. La ropa de vestir estaba confeccionada en géneros ricos (satin, moiré, brocados estampados) y su rasgo más saliente es quizás el retorno de los bordados que habían sido dejados de lado desde hace años. El canutillo ha hecho una reaparición triunfal.

**SUCESOS POLICIALES**

**MERCADERIAS POR VALOR DE \$ 299.988 SUSTRAJERON DE UN DEPOSITO DE LA ADUANA**

Un importante robo fue cometido, presumiblemente en horas de la noche del martes, en uno de los depósitos de la Aduana de donde se sustrajeron mercaderías por un valor de \$ 299.988.

Un hecho que da la pauta de la entidad de la sustracción es que la cifra mencionada es susceptible de aumentar con el recuento de lo que ha quedado en el depósito, tarea que se está cumpliendo desde ayer.

Lo que hasta anoche se sabía del robo, era que los delincuentes habían utilizado necesariamente un vehículo —y que tendría que haber hecho varios viajes— en el cual se transportaron los 78 cajones de whisky y los 87 cartones de cigarrillos americanos que aparecen hasta el momento como hurtados.

La seguridad y la impunidad, por otra parte, con que actuaron los delincuentes, estaría indicando que conocían perfectamente el "terreno", o que fueron asesorados hasta el más mínimo detalle para llevar a cabo el robo. Los autores del hecho ganaron la entrada al Depósito "A" del local aduanero a través de una hantería, hasta la que llegaron trepando un caño que asciende hasta el techo del depósito. Desde allí les fue fácil a los delincuentes bajar los ocho metros que los separaban del suelo, utilizando una escalera y es evidente que se utilizó un vehículo —podría ser una camioneta— para bajarse con las mercaderías robadas.

Constatado el hurto ayer de mañana, tomó intervención inmediata la Prefectura Marítima, que solicitó la colaboración de Investigaciones. Se dispuso entonces que trabajaran en el caso el Sub Comisario de Hurto y Rapinas asistido por sus Oficiales. Estos funcionarios estaban anoche en los primeros pasos de su trabajo procediéndose a efectuar un recuento de las mercaderías que quedaron en el depósito, a fin de tener noción exacta de lo que fue robado de allí.

**Menor detenido.** — Funcionarios de la Seccional 269 detuvieron ayer a uno de los menores delincuentes que fugaron días pasados de la Colonia E. de Suñer. Se trata de 16 años, el que fue capturado en una finca de La Cruz, de Carrasco.

**Homicidio ultraintencional.** — Informamos días pasados de la muerte de un niño de cinco años, acaecida cuando se le practicaba una intervención quirúrgica a fin de librarse de un trozo de manzana con que se había obstruido la garganta. Averiguaciones practicadas por la Seccional, permitieron establecer que la cuidadora, oriental, casada, de 32 años, se había introducido en la

por haber tomado el niño una de ellas sin autorización. La cuidadora fue remitida bajo la imputación de homicidio ultraintencional.

**NUOVA YORK, 22. (AP).** — El multimillonario sueco de 78 años de edad actualmente, es un hombre de vastos sueños... y provisto del vasto capital necesario para llevarlos a la realidad. Sueña ahora, según un artículo publicado en el "Wall Street Journal", con erigir un vasto imperio industrial en las heladas soledades de la parte norte de Columbia Británica (Canadá).

Entre los planes trazados figura la construcción de una enorme represa hidroeléctrica, la mayor del mundo (casi tan grande como las de Hoover y Grand Coulee, en EE.UU., combinadas); un tren monorriel de 630 kilómetros de extensión, capaz de velocidades de hasta 250 kilómetros por hora; fábricas de papel; minas, etc.

A los efectos de llevar adelante esas magnas iniciativas, ha gestionado ya concesiones del gobierno de la Columbia Británica, depositando gruesas sumas como garantía de la seriedad de sus planes. La repres



**PERIODISMO EN EL CINE**  
cine universitario

**PERIODISMO EN EL CINE**  
abril mayo 1959

**PERIODISMO EN EL CINE**  
cine universitario



**el problema racial** (febrero (4, 7, 11, 25-26) 1958)

no way out

(El odio es ciego). EE. UU., 1950. Producción, 20th Century Fox, de Darryl Zanuck. Director, Joseph L. Mankiewicz. Libreto, J. Mankiewicz. Fotografía, Milton Krassner. Música, Alfred Newman. Director artístico, Lyle Wheeler. George Davis. Decorados, Thomas Little. Montaje, Bárbara Mc Lean. Elenco: Richard Widmark, Linda Darnell, Stephen Mc Nally, Sidney Poitier, Milfred Joanne Smith.

gentleman's agreement

(La luz es para todos). EE. UU., 1947. Basado en la novela de Laura Z. Hobson. Dirección, Elia Kazan. Música, Alfred Newman. Producida por Darryl F. Zanuck. Con Gregory Peck, Dorothy Mc Guire, John Garfield, Celeste Holm.

cry the beloved country

(Los desheredados). Inglaterra, 1951. Producción British Lion-London Film. Director, Zoltan Korda. Productores, Zoltan Korda y Alan Paton. Libreto cinematográfico de Alan Paton sobre su propia novela. Fotografía, Robert Krasker. Música, R. Gallois Monbrun. Con Canada Lee, Sidney Poitier, Charles Carson, Joyce Carey, Michael Goodliffe, Vivien Clinton, Albertina Tomba.

daleká cesta

(El Ghetto Teresin). Checoslovaquia, 1948. Dirección, Alfred Radok. Libreto, Erich Kolar. Escenario, Dr. Drvta, E. Kolar y A. Radok. Cámara, J. Střecha. Música, G. Sternwald. Asesor artístico, J. Svoboda. Elenco: Blanka Valeská, Otomar Krejča, Zdenka Baldová, Viktor Ocasek.

Cine Universitario. Ciclo destinado a "El problema racial". Febrero de 1958

Cine Universitario. Ciclo sobre el "Periodismo en el cine". Abril/mayo de 1959.



CUU. Folleto dedicado a los Estudios Ealing. 1959

### Anexo III: Realizadores nacionales 1948-1963

Apellido, Nombre	Filme en el que participó	Rol	Año	Categoría	Duración	Formato
Acosta y Lara, Horacio	Por caminos de Brasil	fotografía	1954	Amateur	30'	color, 16mm
Acosta y Lara, Horacio	Viaje a Rio de Janeiro	fotografía	1954	Amateur	40'	color, 16mm
Acosta y Lara, Horacio	Acompáñenos a Chile	fotografía	1956	Amateur	90'	color, 16mm
Acosta y Lara, Horacio	Agua	fotografía	1956	Amateur	12'	color, 16mm
Acosta y Lara, Horacio	Suecia	director	1956	Amateur	20'	color, 16mm
Acosta y Lara, Horacio	Isla de lobos	director	1957	Amateur	37'	color, 35mm
Acosta y Lara, Horacio	Mala cosecha	fotografía	1957	Amateur	22'	color, 16mm
Aharonian, Coriun	Un instituto de previsión social	música	1962	Institucional	8'	byn, 16mm
Aharonian, Coriun	21 días	música	1963	Amateur	17'	byn, 35mm
Almada, Enrique	Cantegriles	música	1958	Amateur	7'	byn, 16mm
Álvarez, José Carlos	Un instituto de previsión social	director	1962	Institucional	8'	byn, 16mm
Alves Apolo, Carolino	Barreras	director	1949	Amateur	25'	byn, 16mm
Ambrosoni	Carnaval	fotografía	1957	Amateur	15'	color, 16mm
Amorim, Enrique	Congreso de la Paz, en Varsovia	director	1950	Amateur	12'	byn, 16mm
Amorim, Enrique	Escrito en el agua	director	1950	Amateur	4'	byn, 16mm
Amorim, Enrique	Pretexto	director	1952	Amateur	7'	byn, 16mm
Amorim, Enrique	Rostro recuperado	director	1954	Amateur	17,30'	color, 16mm
Amorim, Enrique	Escritores	director	1958	Amateur	20'	byn, 16mm
Amorim, Enrique	Escrito en el viento	director	1961	Amateur	10'	color, 16mm
Añón, Plácido	Sobre la reproducción de Bothriuros Bonariensis	director	1958	Científico	5'	byn, 16mm
Añón, Plácido	Estudio sobre didelphis azarae"	director	1956	Científico	10'	byn 16mm
Añón, Plácido	Rotifer vulgaris	director	1957	Científico	6,3'	byn 16mm
Añón, Plácido	La araña del lino	director	1959	Científico	15'	byn 16mm
Añón, Plácido	Aspectos de la biología de Echoma Flava	director	1962	Científico	8,3'	byn 16mm
Arijón, Daniel	Colorful Uruguay	director	1959	Institucional	10'	color, 16mm
Aris, Manuel	Banderas sobre el silencio	sonido	1958	Amateur		color, 16mm
Aris, Manuel	Tierra de nuestros mayores	director	1959	?		color, 16mm
Armellino, A	Comportamiento sexual de Ctenomis Torcuatus	fotografía	1954	Científico	11'	byn 16mm
Armellino, A	Hormiga león	director	1954	Científico	12'	byn 16mm
Armellino, A	Tucu-Tucu. Roedor cavícola de Sudamérica	fotografía	1954	Científico	18'	byn 16mm
Armellino, A	Pesca oceánica	fotografía	1955	Científico	6'	color 16mm

Armellino, A	Araña homicida	fotografía	1954	Científico	11'	byn, 16mm
Ascone, Vicente	José Belloni, escultor uruguayo	música	1957	Institucional	12'	byn, 16mm
Ayestarán, Lauro	Historia y leyenda de tres estancias	música	1954	Amateur	35'	byn, 16mm
Ayestarán, Lauro	El tropero	música	1956	Amateur	10'	byn, 16mm
Ayestarán, Lauro	Escenario de un poema	música	1957	Amateur		color, 16mm
Ayestarán, Lauro	José Cúneo, trayectoria de un pintor	música	1957	Institucional	10'	color, 35mm
Bademían, G	Tierra colorada	director	1949	Amateur	15'	byn, 8mm
Bademían, G	El rápido	director	1951	Amateur		byn, 8mm
Barindelli, Luis	Gira de estudios de 1953	director	1953	Amateur		color, 16mm
Barindelli, Luis	Durazno recuerda a su fundador	director	1954	Amateur		color, 16mm
Barindelli, Luis	Paraguay y cataratas del Iguazú	director	1955	Amateur		color, 16mm
Barindelli, Luis	Primera misión a Polanco	director	1955	Amateur		color, 16mm
Barindelli, Luis	Cómo estudiamos la disfagia	director	1956	Amateur		
Barona, Noel	Ciudad de Artigas, un siglo de progreso	argumento	1952	Institucional	12;'	byn, 35mm
Bautista, Julián	Pupila al viento	sonido	1949	institucional	15'	byn, 35mm
Bayarres, Carlos	Actividades de la escuela n° 129	director	1949	Institucional	10'	byn, 16mm
Bayarres, Carlos	Historia de los números	director	1949	Amateur	10'	byn, 16mm
Bayarres, Carlos	Ojos y manos que oyen	director	1952	Institucional	10'	byn, 16mm
Bayarres, Carlos	Miss Uruguay, 1954	director	1954	Institucional	22'	byn, 16mm
Bayarres, Carlos	Sinfonía del agua	director	1954	Amateur	15'	byn, 16mm
Bayarres, Carlos	Visita del presidente del Líbano a Uruguay	director	1954	institucional	25'	byn, 16mm
Bayarres, Carlos	XIII campeonato universitario de atletismo	director	1954	Institucional	45'	byn, 16mm
Bayarres, Carlos	A orillas del océano	director	1955	Científico	10'	color, 16mm
Bayarres, Carlos	Captura de presas por la comadreja	director	1955	Científico	9'	byn 16mm
Bayarres, Carlos	Instituto de Higiene	director	1955	Científico	20'	byn, 16mm
Bayarres, Carlos	Misión Femenina	director	1955	Institucional	15'	byn, 16mm
Bayarres, Carlos	Miss Uruguay, 1955	director	1955	Institucional	20'	byn, 16mm
Bayarres, Carlos	Pesca oceánica	director	1955	Científico	6'	color 16mm
Bayarres, Carlos	Turismo en Piriápolis	director	1956	Institucional	10'	byn, 35mm
Bayarres, Carlos	El país de las playas	director	1958	Institucional	12'	color, 35mm
Bayarres, Carlos	Ensayo	fotografía	1958	Amateur	20'	byn, 16mm
Bayarres, Carlos	La doma	director	1958	Amateur	10'	color, 16mm
Bayarres, Carlos	Cine Club del Uruguay	director	1959	Institucional	12'	byn, 16mm
Bayarres, Carlos	Nueva York	director	1960	Amateur	10'	color, 16mm
Bayarres, Carlos	Cinefluorografía del corazón y cinecardiología	director	1961	Científico	10'	byn 16mm



Bayarres, Carlos	Punta Ballena	director	1961	Institucional	10'	color, 16mm
Bayarres, Carlos	Elíptica	director	1962	Amateur	3'	byn, 16mm
Beceiro, Idelfonso	El hijo	director	1951	Amateur	7'	byn, 16mm
Beceiro, Idelfonso	La Atenas del Plata	director	1951	Amateur	8'	byn, 16mm
Beceiro, Idelfonso	Primer Festival cinematográfico de Punta del Este	director	1951	Amateur	10'	byn, 16mm
Beceiro, Idelfonso	Cachito y Rigoletto: quiste hidatico	director	1952	Institucional	20'	byn, 16mm
Beceiro, Idelfonso	Educación Física	director	1952	Institucional	12'	byn, 16mm
Beceiro, Idelfonso	Interludio	director	1952	Amateur	10'	byn, 16mm
Beceiro, Idelfonso	La espera	fotografía	1952	Amateur	7'	byn, 16mm
Beceiro, Idelfonso	Ballet brasileño	director	1953	Amateur	12'	byn, 16mm
Beceiro, Idelfonso	Campo	director	1953	Amateur	12'	color, 16mm
Beceiro, Idelfonso	Cidade maravillosa	director	1953	Institucional	30'	color, 16mm
Beceiro, Idelfonso	La isla de los ceibos	director	1953	Amateur	14'	color, 16mm
Beceiro, Idelfonso	Dogomar Martínez: un campeón	director	1954	Institucional	35'	byn, 16mm
Beceiro, Idelfonso	Rostro recuperado	montaje	1954	Amateur	17,30'	color, 16mm
Beceiro, Idelfonso	Servicio de hemoterapia	director	1954	Amateur	10'	byn, 16mm
Beceiro, Idelfonso	Triste y estilo	director	1955	Amateur	8'	color, 16mm
Beceiro, Idelfonso	A orillas del Hum	director	1956	Amateur	25'	color, 16mm
Beceiro, Idelfonso	El tropero	director	1956	Amateur	10'	byn, 16mm
Beceiro, Idelfonso	Niño lisiado	director	1956	Amateur	10'	byn, 16mm
Beceiro, Idelfonso	Pas de deux	fotografía	1956	Amateur	7'	byn, 16mm
Beceiro, Idelfonso	Canta el pueblo	fotografía	1957	Institucional	10'	byn, 35mm
Beceiro, Idelfonso	Gran Premio José Pedro Ramírez	fotografía	1957	Institucional	10'	color, 35mm
Beceiro, Idelfonso	Cien años Valdenses	director	1958	Institucional	60'	color, 16mm
Beceiro, Idelfonso	El centro-forward murió al amanecer	director	1958	Amateur	6'	color, 16mm
Beceiro, Idelfonso	El parque de las sorpresas	director	1958	Amateur	10'	color, 16mm
Beceiro, Idelfonso	Fiesta de la primavera	director	1958	Institucional	10'	byn, 16mm
Beceiro, Idelfonso	Ra-ta-plan	director	1958	Amateur	10'	byn, 16mm
Beceiro, Idelfonso	Cine Club del Uruguay	director	1959	Institucional	12'	byn, 16mm
Beceiro, Idelfonso	Cómo comportarse	director	1960	Amateur	5'	byn, 16mm
Beceiro, Idelfonso	M.M.Q.H.	director	1960	Amateur	6'	color, 16mm
Beceiro, Idelfonso	Nace un gigante	director	1960	Amateur	45'	byn, 16mm
Beceiro, Idelfonso	Escrito en el viento	montaje	1961	Amateur	10'	color, 16mm
Beceiro, Idelfonso	21 días	director	1963	Amateur	17'	byn, 35mm
Beisso, Luis	Barreras	sonido	1949	Amateur	25'	byn, 16mm
Beisso, Luis	El funcionario	música	1953	Amateur	7'	byn, 16mm

Bello, J.C.	Punta Ballena	fotografía	1961	Institucional	10'	color, 16mm
Blih, Clemente	Jazz fantasy	director	1955	Amateur		byn, 8mm
Blih, Clemente	Pretexto	director	1955	Amateur		
Boggiani, Pedro	Un instituto de previsión social	director	1962	Institucional	8'	byn, 16mm
Boggiani, Pedro	21 días	fotografía	1963	Amateur	17'	byn, 35mm
Bolón, Hugo	La avenida 18 de Julio	director	1951	Amateur	2'	byn, 16mm
Borde, J. C.	Color	sonido	1955	Amateur	5'	color, 16mm
Borde, J. C.	Cantegriles	sonido	1958	Amateur	7'	byn, 16mm
Borde, J. C.	Nueva York	sonido	1960	Amateur	10'	color, 16mm
Bouzas, José	Punta San Ignacio	director	1950	Institucional	25'	byn, 16mm
Bouzas, José	Cabo Polonio	director	1951	Institucional	40'	byn, 16mm
Bouzas, José	Túmulo, paradero indígena	director	1952	Amateur	20'	byn, 16mm
Bouzas, José	La quebrada de los cuervos	director	1953	Institucional	30'	color, 16mm
Bouzas, José	Valle Edén	director	1953	Institucional	45'	byn, 16mm
Bouzas, José	Rio Uruguay	director	1954	Institucional	50'	color, 16mm
Bouzas, José	Un salto en el Penitente	director	1954	Institucional	10'	color, 16mm
Bouzas, José	Cebollatí	director	1955	Amateur	15'	byn, 16mm
Bouzas, José	Flora y fauna en Tacuarembó	director	1955	Institucional	15'	color, 16mm
Bouzas, José	Panorama	director	1956	Amateur	10'	color, 16mm
Bouzas, José	Colonia y ciudad colonial	director	1957	Institucional	25'	color, 16mm
Bouzas, José	La charqueada y el rio Cebollatí: arroceras	director	1957	Institucional	25'	color, 16mm
Bouzas, José	Ensayo	fotografía	1958	Amateur	20'	byn, 16mm
Buzio, Jorge	Recuerdo de mis viajes	director	1952	Amateur	150'	color, 16mm
Cabos, Pedro	Jazz fantasy	director	1955	Amateur		byn, 8mm
Cabos, Pedro	Pretexto	director	1955	Amateur		
Cadpi	Cuando los hombres se entienden	director	1960	Amateur		
Campa, Raul	Ampajango	director	1958	Científico	10'	color, 16mm
Cánova, Santiago	Escollera	director	1952	Amateur		
Cantone, Jaime	Feria	director	1962	Amateur	10'	byn, 16mm
Capozzoli, Omero	Camino de liberación	director	1950	Institucional	23'	byn, 16mm
Capozzoli, Omero	El paseo	director	1955	Amateur	10'	color, 16mm
Capozzoli, Omero	Panorama	director	1956	Amateur	10'	color, 16mm
Capozzoli, Omero	Ampajango	fotografía	1958	Científico	10'	color, 16mm
Capozzoli, Omero	Parto sin dolor	director	1958	Institucional	25'	color, 16mm
Caprio, Remember	Hormiga león	director	1954	Científico	12'	byn 16mm
Caprio, Remember	Estudio sobre didelphis azarae"	director	1956	Científico	10'	byn 16mm

Caprio, Remember	Rotifer vulgaris	director	1957	Científico	6,3'	byn 16mm
Caruso, Antonio	Banderas sobre el silencio	director	1958	Amateur		color, 16mm
Castillo, Andrés	Cantegriles	director	1958	Amateur	7'	byn, 16mm
Castro Navarro, Alfredo	El escarabajo de oro	fotografía	1945	Amateur	8'	byn, 16mm
Castro Navarro, Alfredo	La huida	fotografía	1948	Amateur	25'	byn, 16mm
Castro Navarro, Alfredo	Un día en el Itar o Un día en la obra de Morquio	fotografía	1948	Amateur	15'	byn, 16mm
Castro Navarro, Alfredo	Punta del Este... un nuevo mundo	director	1953	Institucional	10'	byn, 35mm
Castro Navarro, Alfredo	Apuntes para un final	fotografía	1955	Amateur	8'	byn, 16mm
Castro Navarro, Alfredo	El entrevero	fotografía	1956	Amateur	6'	byn, 16mm
Castro Navarro, Alfredo	De madrugada	fotografía	1957	Amateur	5'	byn, 16mm
Castro Navarro, Alfredo	Vanguardista	director	1957	Amateur	3,5'	byn, 16mm
Castro Navarro, Alfredo	Buena inversión	director	1958	Amateur	8'	color, 16mm
Castro Navarro, Alfredo	La billetera perdida	fotografía	1959	Amateur	5'	byn, 16mm
Castro Navarro, Alfredo	Trolebús	director	1960	Amateur	14'	color 16mm
Castro Navarro, Alfredo	Una familia feliz	director	1960	Amateur	5,40'	byn, 16mm
Castro Navarro, Alfredo	La raya amarilla	fotografía	1962	Institucional	21'	color, 35mm
Castro, Miguel	La avenida 18 de Julio	director	1951	Amateur	4'	byn, 16mm
Castro, Miguel	Un feriado	director	1951	Amateur	4'	byn, 16mm
Castro, Miguel	Una larga historia	director	1951	Amateur	6'	byn, 16mm
Castro, Miguel	Breve historia	director	1952	Amateur	5'	byn, 16mm
Castro, Miguel	El parque Rodó	director	1952	Institucional	12'	color, 16mm
Castro, Miguel	Cariri	director	1953	Amateur	3'	byn, 16mm
Castro, Miguel	Fue una vez...	director	1953	Amateur	4'	byn, 16mm
Castro, Miguel	Apuntes para un final	director	1955	Amateur	8'	byn, 16mm
Castro, Miguel	Colonia ciudad	director	1955	Amateur	23'	color, 16mm
Castro, Miguel	El otoño está en el aire	fotografía	1955	Amateur	4'	byn, 16mm
Castro, Miguel	Imágenes	director	1955	Amateur	3'	byn, 16mm
Castro, Miguel	De madrugada	director	1957	Amateur	5'	byn, 16mm
Castro, Miguel	Energía eléctrica	director	1958	Amateur	16'	byn, 16mm
Castro, Miguel	Montevideo, vista aérea	director	1958	Amateur	17'	color, 16mm
Castro, Miguel	La billetera perdida	director	1959	Amateur	5'	byn, 16mm
Castro, Miguel	El niño de los lentes verdes	fotografía	1961	Institucional	12'	color, 16mm
Castro, Miguel	La raya amarilla	fotografía	1962	Institucional	21'	color, 35mm
Celedonio, Humberto	21 días	director	1953	Amateur		byn, 16mm
Chiancone, Pedro	La avenida 18 de Julio	director	1951	Amateur	4'	byn, 16mm
Chiancone, Pedro	Un feriado	director	1951	Amateur	4'	byn, 16mm

Clark, George	Turismo en Piriápolis	fotografía	1956	Institucional	10'	byn, 35mm
Cocco Pérez, Alberto	Gurí Pescador	director	1963	Amateur	6'	byn, 16mm
Conde, Jesús	El hijo	director	1952	Amateur		
Costanzo, Ángel	Cachito y Rigoletto: quiste hidático	fotografía	1952	Institucional	20'	byn, 16mm
Costanzo, Ángel	Interludio	fotografía	1952	Amateur	10'	byn, 16mm
Covián, Nelson	Redención	director	1949	Amateur	20'	byn, 16mm
Cristoff, Boris	Ra-ta-plan	director	1958	Amateur	10'	byn, 16mm
Crodara, José Enrique	Historia y leyenda de tres estancias	director	1954	Amateur	35'	byn, 16mm
Crodara, José Enrique	Escenario de un poema	director	1957	Amateur		color, 16mm
Crodara, José Enrique	El Uruguay, un país de turismo	director	1960	Amateur		
Crodara, José Enrique	Producción y gastronomía	director	1960	Amateur		
Curbelo, Ricardo	El despertar de una nación	director	1958	Institucional	90'	byn, 16mm
Darino, Eduardo	Creación	director	1961	Amateur	5'	color, 16mm
Darino, Eduardo	El ídolo	director	1961	Amateur	7'	color, 16mm
Darino, Eduardo	El suicida	director	1961	Amateur	10'	byn, 16mm
Darino, Eduardo	Sinfonía de letras	director	1961	Amateur	10'	color, 16mm
Darino, Eduardo	Sombras sin luces	director	1961	Amateur	7'	byn, 16mm
Darino, Eduardo	Bronce y cielo	director	1962	Amateur	8'	color, 16mm
Darino, Eduardo	Cocktail de rayas	director	1962	Amateur	10'	color, 16mm
Darino, Eduardo	Copihues rojos	director	1962	Institucional	75'	color, 16mm
Darino, Eduardo	Fantasia	director	1962	Amateur	10'	color, 16mm
Darino, Eduardo	Incógnitas	director	1963	Amateur	15'	byn, 16mm
Darino, Eduardo	Tan solo hombres	director	1963	Amateur	30'	byn, 16mm
Dassori, Walther	La huida	fotografía	1948	Amateur	25'	byn, 16mm
Dassori, Walther	Un día en el Itar o Un día en la obra de Morquio	director	1948	Amateur	15'	byn, 16mm
Dassori, Walther	El campamento de Santa Teresa	director	1950	Amateur	11'	color, 16mm
Dassori, Walther	Túmulo, paradero indígena	sonido	1952	Amateur	20'	byn, 16mm
Dassori, Walther	Valle Edén	director	1953	Institucional	45'	byn, 16mm
Dassori, Walther	Central termoeléctrica Batlle	director	1954	Institucional	90'	byn, 16mm
Dassori, Walther	Rio Uruguay	director	1954	Institucional	50'	color, 16mm
Dassori, Walther	Cebollati	sonido	1955	Amateur	15'	byn, 16mm
Dassori, Walther	Color	fotografía	1955	Amateur	5'	color, 16mm
Dassori, Walther	Flora y fauna en Tacuarembó	director	1955	Institucional	15'	color, 16mm
Dassori, Walther	Quién es quién en el cine nacional	director	1962	Institucional	4'	byn, 16mm
Dassori, Walther	Y en eso llegó el Fidel	director	1962	Amateur	10'	byn, 16mm
Daws, Carlos	La huida	director	1951	Amateur		

de Alava, Luis	Desfile para niños. Enero 6 de 1956	director	1956	institucional	4,3;	color 16mm
de Alava, Luis	Carnaval	fotografía	1957	Amateur	15'	color, 16mm
de Armas, Andrés	La tentativa	argumento	1955	Amateur	17'	byn, 16mm
de Armas, Andrés	Un vinten p'al judas	argumento	1959	Comercial	50'	byn, 35mm
de Arteaga, Eduardo Julio	Nueva York	director	1960	Amateur	10'	color, 16mm
De María, Juan Carlos	Minas	director	1960	Amateur		
Delpino, Horacio	18 de mayo	director	1950	Amateur		
Domínguez Rierra, Ignacio	El pequeño gigante	director	1957	Institucional	10'	color, 35mm
Dura, Pantaleon	21 días	música	1953	Amateur		byn, 35mm
Errecart, J.	Fantasia	sonido	1962	Amateur	10'	color, 16mm
Escardó, Jorge	Detective a contramano	música	1949	Comercial	90'	byn, 35mm
Escardó, Jorge	Ciudad de Artigas, un siglo de progreso	música	1952	Institucional	12;'	byn, 35mm
Escardó, Jorge	Turismo en Piriápolis	música	1956	Institucional	10'	byn, 35mm
Escardó, Jorge	Pregonos montevideanos	sonido	1960	Amateur	12'	byn, 16mm
Estévez Paulós, J.	La huida	director	1948	Amateur	25'	byn, 16mm
Etcheverry, César	La yerra	director	1949	Amateur	10'	color, 16mm
Etcheverry, César	Laguna del Sauce	director	1953	Amateur	16'	color, 16mm
Evans, David	La feria	director	1944	Amateur	20'	byn, 16mm
Evans, David	La yerra	director	1949	Amateur	10'	color, 16mm
Fabregat, Adolfo	Tucu-Tucu. Roedor cavícola de Sudamérica	director	1954	Científico	18'	byn 16mm
Fabregat, Adolfo	Uruguayos campeones	director	1948	Comercial	90'	byn, 35mm
Fabregat, Adolfo	Detective a contramano	director	1949	Comercial	90'	byn, 35mm
Fabregat, Adolfo	Cerveza	director	1950	Institucional	10'	byn, 35mm
Fabregat, Adolfo	Conquistando el futuro	director	1950	Amateur		byn, 35mm
Fabregat, Adolfo	Segundo Festival Cinematográfico de Punta del Este	director	1951	Institucional	10'	byn, 35mm
Fabregat, Adolfo	Ciudad de Artigas, un siglo de progreso	director	1952	Institucional	12;'	byn, 35mm
Fabregat, Adolfo	Punta del Este... un nuevo mundo	director	1953	Institucional	10'	byn, 35mm
Fabregat, Adolfo	Pelea Oscar Suárez - Pascual Pérez	director	1956	Comercial		
Fabregat, Adolfo	Canta el pueblo	director	1957	Institucional	10'	byn, 35mm
Fabregat, Adolfo	Gran Premio José Pedro Ramírez	director	1957	Institucional	10'	color, 35mm
Fabregat, Adolfo	Sonrían por favor	director	1960	Institucional	10'	color, 35mm
Fabregat, Adolfo	Coros del Este	director	1961	Institucional	10'	byn, 16mm
Fabregat, Adolfo	Coros del litoral	director	1961	Institucional	10'	byn, 16mm
Farina, Claudio	Domingo en el puerto	director	1951	Amateur		

Farina, Nelson	Extramuros	director	1952	Amateur		
Ferrari, Cesar	Primera Lección	fotografía	1952	Amateur	10'	color, 16mm
Ferrari, Cesar	Presente!	fotografía	1955	Amateur	10'	byn, 16mm
Ferreira, Horacio	Elíptica	fotografía	1962	Amateur	3'	byn, 16mm
Fierro, Hermes	21 días	fotografía	1963	Amateur	17'	byn, 35mm
Fierro, Romeo	Creación	montaje	1961	Amateur	5'	color, 16mm
Fierro, Romeo	El ídolo	montaje	1961	Amateur	7'	color, 16mm
Fuentes, Carlos	El suicida	fotografía	1961	Amateur	10'	byn, 16mm
Gabay, Marcos	Lapsus	director	1950	Amateur	6'	byn, 16mm
García Millán, Lidia	La avenida 18 de Julio	director	1951	Amateur	4'	byn, 16mm
García Millán, Lidia	Un feriado	director	1951	Amateur	6'	byn, 16mm
García Millán, Lidia	Voluntad	director	1952	Amateur	12'	byn, 16mm
García Millán, Lidia	Color	director	1955	Amateur	5'	color, 16mm
García Millán, Lidia	Ritm-zoo	director	1957	Amateur	4'	byn, 16mm
Gardey, Carlos	Montevideo documental	director	1949	Amateur		color, 16mm
Gardiol, Roberto	Comportamiento sexual de Ctenomis Torcuatus	director	1954	Científico	11'	byn 16mm
Gardiol, Roberto	Captura de presas por la comadreja	director	1955	Científico	9'	byn 16mm
Gardiol, Roberto	En torno a un ratón	director	1955	Científico	10,19'	byn, 16mm
Gardiol, Roberto	Flora de una laguna boliviana	director	1955	Científico	7,40'	byn, 16mm
Gardiol, Roberto	Termitas arborícolas sudamericanas	director	1955	Científico	12'	byn, 16mm
Gardiol, Roberto	Fauna sudamericana N° 10: Tití	director	1957	Científico	2,4'	color 16mm
Gardiol, Roberto	Fauna sudamericana No. 1: Sucurí o Lampalagua	director	1957	Científico	8'	byn 16mm
Gardiol, Roberto	José Belloni, escultor Uruguayo	director	1957	Institucional	12'	byn, 16mm
Gardiol, Roberto	Piraña	director	1957	Científico	2,15'	byn 16mm
Gardiol, Roberto	RANA' Hyla	director	1957	Científico	2,1'	color 16mm
Gardiol, Roberto	A bordo del Ancap IV	director	1958	Institucional	8'	byn 16mm
Gardiol, Roberto	Cien años Valdenses	director	1958	Institucional	60'	color, 16mm
Gardiol, Roberto	El parque de las sorpresas	fotografía	1958	Amateur	10'	color, 16mm
Gardiol, Roberto	Fiesta de la primavera	director	1958	Institucional	10'	byn, 16mm
Gardiol, Roberto	Gallineta o pava	director	1958	Científico	2,1'	byn 16mm
Gardiol, Roberto	Iguana	director	1958	Científico	2,3'	byn 16mm
Gardiol, Roberto	Makiritare	director	1958	Institucional	17'	byn, 16mm
Gardiol, Roberto	Marmosa	director	1958	Científico	2,4'	byn 16mm
Gardiol, Roberto	Mataco o Quirquincho bola	director	1958	Científico	2,3'	byn 16mm
Gardiol, Roberto	Ra-ta-plan	fotografía	1958	Amateur	10'	byn, 16mm
Gardiol, Roberto	Arte Prehispánico	director	1960	Científico	17'	byn, 16mm

Gardiol, Roberto	Cómo comportarse	fotografía	1960	Amateur	5'	byn, 16mm
Gardiol, Roberto	Pingüino de barbijo Pygocelis antártica	director	1961	Institucional	3'	color, 16mm
Gardiol, Roberto	Reconstrucción total de nariz y labio superior	director	1962	Científico	14'	color 16mm
Gardiol, Roberto	Una industria para el pueblo	director	1962	Institucional	12'	byn, 16mm
Gascue, Juan José	Fede	director	1951	Amateur	8'	byn, 16mm
Gascue, Juan José	Hay un héroe en la azotea	director	1952	Amateur	8'	byn, 16mm
Gascue, Juan José	Carnaval	director	1957	Amateur	15'	color, 16mm
Gascue, Juan José	Ensayo	director	1958	Amateur	20'	byn, 16mm
Gascue, Juan José	Cine Club del Uruguay	director	1959	Institucional	12'	byn, 16mm
Gascue, Juan José	Puerto	director	1960	Amateur	15'	byn, 16mm
Gascue, Juan José	Punta de Este, ciudad sin horas	director	1962	Institucional	20'	color, 35mm
Gaspar, José	Amor fuera de hora	fotografía	1950	Comercial	80'	byn, 35mm
Gayo Oller, Santos	Nuestro pequeño Mundo	director	1952	Amateur	10'	byn, 16mm
Gayo Oller, Santos	Primera Lección	director	1952	Amateur	10'	color, 16mm
Gayo Oller, Santos	Mundo de juguetes	director	1953	Amateur	10'	color, 16mm
Gayo Oller, Santos	Presente!	director	1955	Amateur	10'	byn, 16mm
Gayo Oller, Santos	Feliz cumpleaños	director	1956	Amateur	12'	color, 16mm
Gianola, Gorgias	Contratiempo y marea	música	1956	Amateur	20'	byn, 35mm
Gilardoni, Eduardo	La ciudad en la playa	música	1961	Institucional	15'	color, 35mm
Gilardoni, Eduardo	En el balneario	director	1962	Institucional	11'	color, 35mm
Giménez, Herminio	Punta Ballena	sonido	1961	Institucional	10'	color, 16mm
Giménez, Wilfredo	El ladrón de sueños	argumento	1949	Comercial	90'	byn, 16mm
Giordano, Saúl	Gira de estudios de 1953	director	1953	Amateur		color, 16mm
Giordano, Saúl	Durazno recuerda a su fundador	director	1954	Amateur		color, 16mm
Giordano, Saúl	Paraguay y cataratas del Iguazú	director	1955	Amateur		color, 16mm
Giordano, Saúl	Primera misión a Polanco	director	1955	Amateur		color, 16mm
Giordano, Saúl	Cómo estudiamos la disfagia	director	1956	Amateur		
Giorello, Roberto	RAG	director	1957	Amateur		byn, 16mm
Giorello, Roberto	Ambiente para brujas	director	1958	Amateur		byn, 16mm
Giorello, Roberto	Penachos	director	1958	Amateur		color, 16mm
Giorello, Roberto	Una vida	director	1960	Amateur		
González, Jorge	El dique	director	1951	Amateur		
González, Lenine	Tierra colorada	fotografía	1949	Amateur	15'	byn, 8mm
González, Lenine	El puerto	director	1951	Amateur	7'	byn, 16mm
González, Lenine	El robo	director	1952	Amateur	12'	byn, 16mm
González, Lenine	Resaca	director	1954	Amateur	12'	byn, 16mm

González, Lenine	Imágenes	fotografía	1955	Amateur	3'	byn, 16mm
Goyo Oller, Santos	Aguas solitarias	director	1952	Amateur	10'	byn, 16mm
Graetz, Gunter	Diario Uruguayo	música	1956	Institucional	8'	byn, 35mm
Gras, Enrico	Pupila al viento	director	1949	institucional	15'	byn, 35mm
Gras, Enrico	José Artigas, protector de los pueblos libres	director	1950	Institucional	30'	byn, 35mm
Gras, Enrico	Turay, enigma de las llanuras	director	1950	Institucional	12'	byn, 16mm
Grunspan, Emilio	Síntesis en la danza	director	1955	Amateur		byn, 16mm
Grunspan, Emilio	Paseo por la ciudad	director	1958	Amateur		byn, 16mm
Gutiérrez Fabre, Dardo	Más allá del río de las muertes	director	1957	Amateur	90'	byn, 16mm
Handler, Mario	Vanguardista	director	1957	Amateur	3,5'	byn, 16mm
Handler, Mario	Buena inversión	director	1958	Amateur	8'	color, 16mm
Handler, Mario	Trolebús	director	1960	Amateur	14'	color 16mm
Handler, Mario	Rotíferos sociales"	director	1962	Científico	10'	byn 16mm
Handler, Mario	Un yacimiento fosilífero del Uruguay edevónico	director	1963	Científico	7,8'	byn 16mm
Handler, Pablo	Energía eléctrica	sonido	1958	Amateur	16'	byn, 16mm
Handler, Pablo	Montevideo, vista aérea	sonido	1958	Amateur	17'	color, 16mm
Handler, Pablo	Una familia feliz	sonido	1960	Amateur	5,40'	byn, 16mm
Haro, Nelson	Desfile para niños. Enero 6 de 1956	director	1956	institucional	4,3;	color 16mm
Henderson, Sheila	La ciudad en la playa	co director	1961	Institucional	15'	color, 35mm
Hintz, Eugenio	La feria	director	1944	Amateur	20'	byn, 16mm
Hintz, Eugenio	Actividades de la escuela n° 129	director	1949	Institucional	10'	byn, 16mm
Hintz, Eugenio	Centenario de la muerte de Artigas	director	1950	Institucional	10'	byn, 16mm
Hintz, Eugenio	José Artigas, protector de los pueblos libres	fotografía	1950	Institucional	30'	byn, 35mm
Hintz, Eugenio	Estrellas en el Festival de Punta del Este	director	1951	Institucional	10'	byn, 16mm
Hintz, Eugenio	Ojos y manos que oyen	director	1952	Institucional	10'	byn, 16mm
Hintz, Eugenio	Miss Uruguay, 1953	director	1953	Institucional	10'	byn, 16mm
Hintz, Eugenio	Paguro o cangrejo blindado	director	1953	Científico	11,2'	byn 16mm
Hintz, Eugenio	Araña homicida	argumento	1954	Científico	11'	byn, 16mm
Hintz, Eugenio	Comportamiento sexual de Ctenomis Torcuatus	fotografía	1954	Científico	11'	byn 16mm
Hintz, Eugenio	Hormiga león	director	1954	Científico	12'	byn 16mm
Hintz, Eugenio	Miss Uruguay, 1954	director	1954	Institucional	22'	byn, 16mm
Hintz, Eugenio	Sinfonía del agua	director	1954	Amateur	15'	byn, 16mm
Hintz, Eugenio	Visita del presidente del Líbano a Uruguay	director	1954	institucional	25'	byn, 16mm



Hintz, Eugenio	XIII campeonato universitario de atletismo	director	1954	Institucional	45'	byn, 16mm
Hintz, Eugenio	A orillas del océano	director	1955	Científico	10'	color, 16mm
Hintz, Eugenio	Captura de presas por la comadreja	director	1955	Científico	9'	byn 16mm
Hintz, Eugenio	Instituto de Higiene	director	1955	Científico	20'	byn, 16mm
Hintz, Eugenio	Misión Femenina	director	1955	Institucional	15'	byn, 16mm
Hintz, Eugenio	Miss Uruguay, 1955	director	1955	Institucional	20'	byn, 16mm
Hintz, Eugenio	Pesca oceánica	director	1955	Científico	6'	color 16mm
Hintz, Eugenio	Semana de turismo	director	1955	Amateur	10'	byn, 16mm
Hintz, Eugenio	Diario Uruguayo	director	1956	Institucional	8'	byn, 35mm
Hintz, Eugenio	El viejecito	director	1956	Amateur	8'	byn, 16mm
Hintz, Eugenio	Viaje interrumpido	director	1956	Amateur	8'	color, 16mm
Hintz, Eugenio	Carpincho	director	1957	Científico	4,4'	byn 16mm
Hintz, Eugenio	Fauna sudamericana N° 8: Mulita'	director	1957	Científico	8,3'	color 16mm
Hintz, Eugenio	Fauna sudamericana No. 9: Nutria	director	1957	Científico	4,3'	color 16mm
Hintz, Eugenio	José Belloni, escultor Uruguayo	director	1957	Institucional	12'	byn, 16mm
Hintz, Eugenio	José Cúneo, trayectoria de un pintor	director	1957	Institucional	10'	color, 35mm
Hintz, Eugenio	Mataco o Quirquincho bola	director	1958	Científico	2,3'	byn 16mm
Hintz, Eugenio	Pecari de colla	director	1958	Científico	3'	byn 16mm
Hintz, Eugenio	Arte Prehispánico	director	1960	Científico	17'	byn, 16mm
Hintz, Eugenio	Pregones montevideanos	director	1960	Amateur	12'	byn, 16mm
Hintz, Eugenio	Cinefluorografía del corazón y cinecardiología	director	1961	Científico	10'	byn 16mm
Hintz, Eugenio	El niño de los lentes verdes	director	1961	Institucional	12'	color, 16mm
Hintz, Eugenio	Reconstrucción total de nariz y labio superior	director	1962	Científico	14'	color 16mm
Hintz, Eugenio	Una industria para el pueblo	director	1962	Institucional	12'	byn, 16mm
Huisken, Joop	Uruguay país lejano, visto de cerca	director	1962	Institucional	26'	color, 35mm
Introligator, Enrique	Pequeñas ilusiones	director	1952	Amateur		byn, 16mm
Jáuregui, M	Historia del Hospital Maciel	documentación histórica	1958	Institucional	9'	byn, 16mm
Jiménez, Antonio Enrique	Turay, enigma de las llanuras	director	1950	Institucional	12'	byn, 16mm
Lamarque, Jaurés	Un vinten p'al judas	música	1959	Comercial	50'	byn, 35mm
Lamarque, Jaurés	El niño de los lentes verdes	música	1961	Institucional	12'	color, 16mm
Lamarque, Jaurés	La raya amarilla	música	1962	Institucional	21'	color, 35mm
Lamarque, Jaurés	Punta de Este, ciudad sin horas	sonido	1962	Institucional	20'	color, 35mm
Lamas, Manuel	Leyenda del molino quemado	director	1960	Amateur	5'	byn, 35mm

Land, Kurt	El ladrón de sueños	director	1949	Comercial	90'	byn, 35mm
Landan, Alfredo	Milot, el mimo	director	1958	Amateur		byn, 16mm
Lara, Manuel	18 de mayo	director	1950	Amateur		
Lara, Manuel	El dique	director	1951	Amateur		
Lasso, Elías	La espera	música	1952	Amateur	7'	byn, 16mm
Legum, Rubén	Puerto	fotografía	1960	Amateur	15'	byn, 16mm
Legum, Rubén	Punta de Este, ciudad sin horas	fotografía	1962	Institucional	20'	color, 35mm
Lemos, Jorge Carlos	Uruguayos campeones	director	1950	Comercial	90'	byn, 35mm
Lista, Antonio	18 de mayo	director	1950	Amateur		
López Fernández, J	Mosca doméstica"	director	1950	Científico	10'	byn 16mm
Luelmo de Anaya, Meca	Hay un héroe en la azotea	fotografía	1952	Amateur	8'	byn, 16mm
Machado, Wilfredo	La lavandera María	fotografía	1948	Amateur	6'	byn, 16mm
Maggi, Carlos	La raya amarilla	director	1962	Institucional	21'	color, 35mm
Maggi, Carlos	Punta de Este, ciudad sin horas	argumento	1962	Institucional	20'	color, 35mm
Maidanik, Mauricio	La tentativa	música	1955	Amateur	17'	byn, 16mm
Malet, Eduardo	La lavandera María	director	1948	Amateur	6'	byn, 16mm
Malmierca	Amor fuera de hora	director	1950	Comercial	80'	byn, 35mm
Mántaras Rogé, Alberto	Lapsus	director	1950	Amateur	6'	byn, 16mm
Mántaras Rogé, Alberto	Dimensiones	director	1951	Amateur	10'	byn, 16mm
Mántaras Rogé, Alberto	Fede	director	1951	Amateur	8'	byn, 16mm
Mántaras Rogé, Alberto	Oda al mar	director	1955	Amateur	10'	byn, 16mm
Mántaras Rogé, Alberto	Semana de turismo	director	1955	Amateur	10'	byn, 16mm
Mántaras Rogé, Alberto	El viejecito	director	1956	Amateur	8'	byn, 16mm
Mántaras Rogé, Alberto	Largo pétalo	director	1958	Amateur	18'	color, 16mm
Mántaras Rogé, Alberto	Pregones montevidianos	director	1960	Amateur	12'	byn, 16mm
Mántaras Rogé, Alberto	El niño de los lentes verdes	director	1961	Institucional	12'	color, 16mm
Marquet Candela, Felix	Centenario de la muerte de Artigas	director	1950	Institucional	10'	byn, 16mm
Marquet Candela, Felix	José Artigas, protector de los pueblos libres	fotografía	1950	Institucional	30'	byn, 35mm
Marquet Candela, Felix	Segundo Festival Cinematográfico de Punta del Este	fotografía	1951	Institucional	10'	byn, 35mm
Marquet Candela, Felix	Ciudad de Artigas, un siglo de progreso	fotografía	1952	Institucional	12;'	byn, 35mm
Márquez, Asiaín	José Artigas, protector de los pueblos libres	argumento	1950	Institucional	30'	byn, 35mm
Martínez, Henrio	Instituto de Higiene	sonido	1955	Científico	20'	byn, 16mm
Martínez, Henrio	Oda al mar	sonido	1955	Amateur	10'	byn, 16mm
Martínez, Henrio	Panorama	director	1956	Amateur	10'	color, 16mm
Martínez, Henrio	Ensayo	sonido	1958	Amateur	20'	byn, 16mm

Maseda, Vicente	El caballo que hablaba	director	1960	Amateur	6,15'	color, 16mm
Maya, Raúl	Dos ciudades de Italia: Roma-Venecia	director	1955	Amateur		color, 16mm
Maya, Raúl	Un viaje por Suiza	director	1955	Amateur		color, 16mm
Maya, Raúl	Nueva York nocturno, Niágara, San Francisco	director	1956	Amateur		color, 16mm
Medina Vidal, Luis	Visita a un viejo banco	director	1960	Amateur		
Melian Viñas, Quirno	Por caminos de Brasil	sonido	1954	Amateur	30'	color, 16mm
Melian Viñas, Quirno	Viaje a Rio de Janeiro	sonido	1954	Amateur	40'	color, 16mm
Melian Viñas, Quirno	Acompañenos a Chile	música	1956	Amateur	90'	color, 16mm
Melian Viñas, Quirno	Suecia	sonido	1956	Amateur	20'	color, 16mm
Melian Viñas, Quirno	Isla de lobos	sonido	1957	Amateur	37'	color, 35mm
Melian Viñas, Quirno	Mala cosecha	sonido	1957	Amateur	22'	color, 16mm
Melino, Miguel Ángel	El desembarco de los 33 orientales	director	1952	Comercial	40'	byn, 35mm
Méndez, Rubén	José Artigas, protector de los pueblos libres	música	1950	Institucional	30'	byn, 35mm
Merletti, Mario	Cachito y Rigoletto: quiste hidatico	fotografía	1952	Institucional	20'	byn, 16mm
Miller, Alberto	El tren	director	1948	Amateur	3'	byn, 16mm
Miller, Alberto	Un día de lluvia	director	1948	Amateur	3'	byn, 16mm
Miller, Alberto	Un feriado	director	1951	Amateur	3'	byn, 16mm
Miller, Alberto	El entrevero	director	1956	Amateur	6'	byn, 16mm
Miller, Alberto	La diligencia	director	1956	Amateur	5'	byn, 16mm
Miller, Alberto	Montevideo, historia de una ciudad americana	director	1956	Amateur	5'	color, 16mm
Miller, Alberto	El peregrino	director	1957	Amateur	3'	byn, 16mm
Miller, Alberto	Rieles	director	1957	Amateur	3'	byn, 16mm
Miller, Alberto	Cantegriles	director	1958	Amateur	7'	byn, 16mm
Miller, Alberto	La doma	director	1959	Amateur	6'	byn, 16mm
Miller, Alberto	Medio Mundo	director	1960	Amateur	10'	byn, 16mm
Miller, Alberto	José Belloni	director	1961	Amateur	3'	byn, 16mm
Miller, Alberto	La carreta	director	1961	Amateur	2'	byn, 16mm
Miller, Alberto	Feria	director	1962	Amateur	10'	byn, 16mm
Miller, Alberto	Remolcadores	director	1962	Amateur	10'	byn, 16mm
Miller, Alberto	Candombe	director	1963	Amateur	15'	color, 16mm
Miller, Alberto	En la playa	director	1963	Amateur	7'	byn, 16mm
Miller, Alberto	Jazz Puppet	director	1963	Amateur	5'	color, 16mm
Mir, Mario Roberto	Chile a vuelo de pájaro	director	1953	Amateur		color, 16mm
Morassi Olondriz, R.	Integración	director	1962	Institucional	7,30'	color, 16mm
Musitelli, Ferruccio	Cerveza	fotografía	1950	Institucional	10'	byn, 35mm

Musitelli, Ferruccio	La avenida 18 de Julio	director	1951	Amateur	2'	byn, 16mm
Musitelli, Ferruccio	Contratiempo y marea	director	1956	Amateur	20'	byn, 35mm
Musitelli, Ferruccio	Pelea Oscar Suárez - Pascual Pérez	fotografía	1956	Comercial		
Musitelli, Ferruccio	Canta el pueblo	fotografía	1957	Institucional	10'	byn, 35mm
Musitelli, Ferruccio	Gran Premio José Pedro Ramírez	fotografía	1957	Institucional	10'	color, 35mm
Musitelli, Ferruccio	José Cúneo, trayectoria de un pintor	fotografía	1957	Institucional	10'	color, 35mm
Musitelli, Ferruccio	Un vinten p'al judas	fotografía	1959	Comercial	50'	byn, 35mm
Musitelli, Ferruccio	Pregones montevidianos	fotografía	1960	Amateur	12'	byn, 16mm
Musitelli, Ferruccio	También es primavera	director	1960	Institucional	8'	byn, 35mm
Musitelli, Ferruccio	El niño de los lentes verdes	montaje	1961	Institucional	12'	color, 16mm
Musitelli, Ferruccio	La ciudad en la playa	director	1961	Institucional	15'	color, 35mm
Musitelli, Ferruccio	En el balneario	director	1962	Institucional	11'	color, 35mm
Musitelli, Ferruccio	La danza de los aymaras	fotografía	1962	Institucional	17'	color, 35mm
Musitelli, Ferruccio	La raya amarilla	fotografía	1962	Institucional	21'	color, 35mm
Musitelli, Ferruccio	Uruguay país lejano, visto de cerca	fotografía	1962	Institucional	26'	color, 35mm
Navarro, Miguel	Ciudad de Artigas, un siglo de progreso	fotografía	1952	Institucional	12,'	byn, 35mm
Nicoliello, Nelson	El escarabajo de oro	director	1945	Amateur	8'	byn, 16mm
Nicoliello, Nelson	La diligencia	director	1956	Amateur	5'	byn, 16mm
Nicoliello, Nelson	Montevideo, historia de una ciudad americana	director	1956	Amateur	5'	color, 16mm
Ninel, Plada	La sangre humana capta y fija imágenes	director	1954	amateur	9'	byn 16mm
Noirat, Roberto	Diario Uruguayo	montaje	1956	Institucional	8'	byn, 35mm
Noli, Jorge	La ciudad en la playa	co director	1961	Institucional	15'	color, 35mm
Olivieri Gómez	Milot, el mimo	director	1958	Amateur		byn, 16mm
Parada, Omar	Un feriado	director	1951	Amateur	3'	byn, 16mm
Parada, Omar	Miguelete, cara y cruz de un arroyo	director	1952	Amateur	12'	byn, 16mm
Parada, Omar	Tema de enfermedad y muerte	director	1953	Amateur	12'	byn, 16mm
Parodi de Naya, Zulia	Una gira por Holanda	director	1955	Amateur		color, 16mm
Pastorino, Walter	Aguas solitarias	sonido	1952	Amateur	10'	byn, 16mm
Pastorino, Walter	Nuestro pequeño Mundo	fotografía	1952	Amateur	10'	byn, 16mm
Pastorino, Walter	Presente!	sonido	1955	Amateur	10'	byn, 16mm
Pau, J.	Colonia ciudad	argumento	1955	Amateur	23'	color, 16mm
Paysée Reyes, Mario	Eupalinos	director	1960	Amateur	30'	color, 16mm
Pini, Américo	Interludio	fotografía	1952	Amateur	10'	byn, 16mm
Pini, Américo	Campeonato sudamericano de fútbol	fotografía	1956	Comercial	80'	
Pini, Américo	Diario Uruguayo	fotografía	1956	Institucional	8'	byn, 35mm
Pini, Américo	El país de las playas	fotografía	1958	Institucional	12'	color, 35mm

Pini, Américo	La doma	fotografía	1958	Amateur	10'	color, 16mm
Pláz, Hilario	Llamada	director	1956	Amateur		byn, 16mm
Pláz, Hilario	Escenario de un poema	fotografía	1957	Amateur		color, 16mm
Pláz, Hilario	Eupalinos	fotografía	1960	Amateur	30'	color, 16mm
Pláz, Hilario	Injerto de cornea	director	1962	Científico		color, 16mm
Pollak, Hermán	El hijo	director	1952	Amateur		
Ponce de León, Hugo	Por caminos de Brasil	director	1954	Amateur	30'	color, 16mm
Ponce de León, Hugo	Viaje a Rio de Janeiro	director	1954	Amateur	40'	color, 16mm
Ponce de León, Hugo	Acompáñenos a Chile	director	1956	Amateur	90'	color, 16mm
Ponce de León, Hugo	Agua	director	1956	Amateur	12'	color, 16mm
Ponce de León, Hugo	Isla de lobos	director	1957	Amateur	37'	color, 35mm
Ponce de León, Hugo	Mala cosecha	director	1957	Amateur	22'	color, 16mm
Ponce, Alberto	Helvético	director	1957	Amateur	5	byn, 16mm
Press, Daniel	El funcionario	fotografía	1953	Amateur	7'	byn, 16mm
Press, Daniel	La tentativa	fotografía	1955	Amateur	17'	byn, 16mm
Pucciano, Alfredo	Malambo	director	1960	Amateur	3'	color, 16mm
Pucciano, Alfredo	Carnaval en primer plano	director	1961	Amateur	10'	byn, 16mm
Pucciano, Alfredo	La santa misa	director	1962	Amateur	10'	byn, 16mm
Pucciano, Alfredo	Instituto Miranda	director	1963	Institucional	7'	byn, 35mm
Pugliese, Luis	Primer cabildo abierto ruralista	director	1950	Amateur	8'	byn, 16mm
Pugliese, Luis	La virgen que sonrió a los estudiantes	director	1953	Amateur	14'	color, 16mm
Pugliese, Luis	La sangre humana capta y fija imágenes	director	1954	Amateur	9'	byn 16mm
Pugliese, Luis	Entreteniendo al nene	director	1955	Amateur	3'	color, 16mm
Pugliese, Luis	El detector	director	1960	Amateur	62'	byn, 16mm
Quintana, Antonio	Historia de los números	fotografía	1949	Amateur	10'	byn, 16mm
Quintana, Antonio	Pupila al viento	fotografía	1949	institucional	15'	byn, 35mm
Raimondo, Mario	Colorful Uruguay	fotografía	1959	Institucional	10'	color, 16mm
Raimondo, Mario	Museo de Bellas Artes	fotografía	1960	Institucional	8'	color, 35mm
Raimondo, Mario	Coros del Este	fotografía	1961	Institucional	10'	byn, 16mm
Raimondo, Mario	Coros del litoral	fotografía	1961	Institucional	10'	byn, 16mm
Raimondo, Mario	Instituto Miranda	fotografía	1963	Institucional	7'	byn, 35mm
Ravaioli, J. J.	La canción del Solveig: en busca del tiempo perdido	director	1957	Amateur	3'	byn, 16mm
Ravaioli, J. J.	Adiós	director	1958	Amateur	2,30'	byn, 16mm
Ravaioli, J. J.	Sed	director	1958	Amateur	2,3'	byn, 16mm
Ravaioli, J. J.	El postre más rico	director	1959	Amateur	3,5'	color, 16mm
Ravaioli, J. J.	Collage	director	1960	Amateur	5'	byn, 16mm

Redondo, Andrés	Policía vieja	director	1960	Amateur	10'	byn, 16mm
Regules, Gilberto	Eupalinos	fotografía	1960	Amateur	30'	color, 16mm
rino	Historia y leyenda de tres estancias	fotografía	1954	Amateur	35'	byn, 16mm
Rivero Calegari, Ramón	Bichicome	director	1952	Amateur	28'	byn, 16mm
Rivero Calegari, Ramón	Tacuara	director	1956	Amateur	40'	color, 16mm
Rivero Calegari, Ramón	Integración	director	1962	Institucional	7,30'	color, 16mm
Rodríguez Castro, J. C.	La canción del Solveig: en busca del tiempo perdido	director	1957	Amateur	3'	byn, 16mm
Rodríguez Castro, J. C.	Adios	director	1958	Amateur	2,30'	byn, 16mm
Rodríguez Castro, J. C.	Sed	director	1958	Amateur	2,3'	byn, 16mm
Rodríguez Castro, J. C.	Collage	director	1960	Amateur	5'	byn, 16mm
Rodríguez Castro, J. C.	El caballo que hablaba	director	1960	Amateur	6,15'	color, 16mm
Rudaev, Moisés	Enseñanza de defensa personal	director	1960			
S/D	Campeones del Mundo		1950	Comercial		
Santa Rosa, Marcos	Mosca doméstica"	director	1950	Científico	10'	byn 16mm
Santa Rosa, Marcos	Tenia equinococos	director	1951	Científico	15'	byn 16mm
Santa Rosa, Marcos	Paguro o cangrejo blindado	fotografía	1953	Científico	11,2'	byn 16mm
Saraconi, Julio	Hombres como tu y yo	director	1951	Institucional	45'	byn, 16mm
Schwartzmann, Raúl	El dibujo en la enseñanza secundaria	director	1953	Amateur		
Sierra, Eduardo	Panorama	director	1956	Amateur	10'	color, 16mm
Sierra, Eduardo	Ensayo	montaje	1958	Amateur	20'	byn, 16mm
Silvera, Domingo	Tacuara	fotografía	1956	Amateur	40'	color, 16mm
Silvera, Domingo	Paseo por la ciudad	fotografía	1958	Amateur		byn, 16mm
Spitalnik, Roberto	Industria textil	director	1960	Amateur		
Spósito Pereyra, Daniel	El desembarco de los 33 orientales	fotografía	1952	Comercial	40'	byn, 35mm
Spósito Pereyra, Daniel	Urano viaja a la tierra	director	1950	Comercial	80'	byn, 35mm
Spósito Pereyra, Daniel	Banderas sobre el silencio	fotografía	1958	Amateur		color, 16mm
Spósito Pereyra, Daniel	Museo de Bellas Artes	fotografía	1960	Institucional	8'	color, 35mm
Spósito Pereyra, Daniel	La santa misa	fotografía	1962	Amateur	10'	byn, 16mm
Stevenazzi, V.	Cariri	música	1953	Amateur	3'	byn, 16mm
Stevenazzi, V.	Fue una vez...	música	1953	Amateur	4'	byn, 16mm
Tálice, Jorge	El cuadro	director	1951	Amateur		
Tálice, Jorge	Coendú	director	1955	Científico	14,35'	byn, 16mm
Tálice, Jorge	Hongos del Uruguay	director	1956	Científico	14'	color, 16mm
Tálice, Rodolfo	Enfermedad de Chagas	director	1962	Científico	20'	byn 16mm
Taller de filmación CCU	El tranvía	director	1951	Amateur	5'	byn, 16mm
Taller de filmación CCU	21 días, diario de filmación	director	1963	Amateur	20'	byn, 16mm

Tastas Moreno, Francisco	Sonrían por favor	fotografía	1960	Institucional	10'	color, 35mm
Tastas Moreno, Francisco	Detective a contramano	fotografía	1949	Comercial	90'	byn, 35mm
Tastas Moreno, Francisco	Hombres como tu y yo	director	1951	Institucional	45'	byn, 35mm
Tastas Moreno, francisco	Canta el pueblo	fotografía	1957	Institucional	10'	byn, 35mm
Tastas Moreno, Francisco	El pequeño gigante	fotografía	1957	Institucional	10'	color, 35mm
Tastas Moreno, Francisco	Un vinten p'al judas	montaje	1959	Comercial	50'	byn, 35mm
Tastas Moreno, Francisco	Como el Uruguay no hay	animación y supervisión técnica	1960	Amateur	9'	color, 16mm
Tiboni, Narciso	El desembarco de los 33 orientales	sonido	1952	Comercial	40'	byn, 35mm
Tiboni, Narciso	Un vinten p'al judas	sonido	1959	Comercial	50'	byn, 35mm
Tiboni, Narciso	Sonrían por favor	sonido	1960	Institucional	10'	color, 35mm
Torres, Héctor	Sonrían por favor	sonido	1960	Institucional	10'	color, 35mm
Tramútolo, Héctor	Domingo en el puerto	director	1951	Amateur		
Tramútolo, Héctor	Miguelete, cara y cruz de un arroyo	fotografía	1952	Amateur	12'	byn, 16mm
Tramútolo, Héctor	Tema de enfermedad y muerte	fotografía	1953	Amateur	12'	byn, 16mm
Traverso, Mario	El parque Rodó	director	1952	Institucional	12'	color, 16mm
Traverso, Mario	Blues	director	1953	Amateur	4'	byn, 16mm
Traverso, Mario	El otoño está en el aire	director	1955	Amateur	4'	byn, 16mm
Trelles, Danilo	Pupila al viento	director	1949	institucional	15'	byn, 35mm
Trelles, Danilo	La danza de los aymaras	director	1962	Institucional	17'	color, 35mm
Ulive, Ugo	La avenida 18 de Julio	director	1951	Amateur	2'	byn, 16mm
Ulive, Ugo	La espera	director	1952	Amateur	7'	byn, 16mm
Ulive, Ugo	El funcionario	director	1953	Amateur	7'	byn, 16mm
Ulive, Ugo	La tentativa	director	1955	Amateur	17'	byn, 16mm
Ulive, Ugo	Pas de deux	director	1956	Amateur	7'	byn, 16mm
Ulive, Ugo	Un vinten p'al judas	director	1959	Comercial	50'	byn, 35mm
Ulive, Ugo	Como el Uruguay no hay	director	1960	Amateur	9'	color, 16mm
Urteaga, Franklin	Campeonato sudamericano de fútbol	director	1956	Comercial	80'	
Vallarino, Jorge	Gurí Pescador	director	1963	Amateur	6'	byn, 16mm
Vigil, Ismael	Fede	director	1951	Amateur	8'	byn, 16mm
Vigil, Luis	Dimensiones	director	1951	Amateur	10'	byn, 16mm
Villalba, Ernesto	Bichicome	director	1952	Amateur	28'	byn, 16mm

Villalba, Ernesto	Tacuara	director	1956	Amateur	40'	color, 16mm
Williams, Charles	Cocktail de rayas	música	1962	Amateur	10'	color, 16mm
Zamora, Renato	Puerto	sonido	1960	Amateur	15'	byn, 16mm
Zás Thode, Héctor	El gallo ciego	director	1952	Amateur	30'	byn, 16mm
Zás Thode, Héctor	El mejor ahorro	director	1960	Institucional	10'	byn, 16mm
Zás Thode, Héctor	Museo de Bellas Artes	director	1960	Institucional	8'	color, 35mm
Zás Thode, Héctor	El vendedor de televisores	director	1962	Amateur	3'	byn, 16mm
Zás Thode, Héctor	T.V.	director	1962	Amateur	30'	byn, 16mm
Zás Thode, Héctor	Instituto Miranda	director	1963	Institucional	7'	byn, 35mm
Zóboli, Marcos	Barreras	fotografía	1949	Amateur	25'	byn, 16mm
Zolessi, Lucrecia C de	Sobre la reproducción de Bothriuros Bonariensis	director	1958	Científico	5'	byn, 16mm