.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Repositorio Digital Institucional

Tipo de documento: Tesis de Doctorado

Título del documento: Prácticas colaborativas e imaginarios contraculturales en el cine social y político (Uruguay 1958 -1973)

Autores (en el caso de tesistas y directores):

Cecilia Lacruz Frachia

David Oubiña, dir.

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis: 2021

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: http://repositorio.sociales.uba.ar/

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)
La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR

Repositorio Digital Institucional

.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Cecilia Lacruz Frachia

Prácticas colaborativas e imaginarios contraculturales en el cine social y político (Uruguay 1958 -1973)

Tesis para optar por el título de Doctora en Ciencias Sociales

Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires

Director: Dr. David Oubiña

Buenos Aires
2020

Resumen

Esta tesis analiza una serie de películas del cine social y político uruguayo del período 1958-1973 y examina un imaginario de ruptura que cuestionó la idea de la excepcionalidad del país resumida en la frase popular “Como el Uruguay no hay”. Con este propósito, el trabajo reflexiona sobre la forma en la que operan los films en un complejo y denso terreno, recupera los espacios o acontecimientos que enmarcaron la aparición de estos títulos en la esfera pública, analiza con qué ideas y discursos nacionales o transnacionales, de la política, de la crítica cinematográfica o de los cineastas dialogaron, qué tendencias regionales o globales (estilos, estrategias narrativas, novedades tecnológicas) se asociaron a estas películas y qué prácticas acompañaron su realización y circulación. Frente a los abordajes del estudio del cine uruguayo de este período más centrados en su relación con el horizonte revolucionario de la izquierda latinoamericana y la militancia de izquierda en Uruguay o en su conexión con el marco del llamado Nuevo Cine Latinoamericano, este trabajo propone otra narrativa que rescata el protagonismo de los saberes artesanales y las colaboraciones informales en el devenir de ese proceso. Esta idea se ajusta al análisis del caso uruguayo porque pone en primer plano la ausencia de una industria cinematográfica, la dificultad de aprender a hacer cine y el rol que jugaron quienes transmitieron lo que sabían. Lejos de plantear una perspectiva al estilo de la historia de la técnica o destacar un proyecto pedagógico, esta investigación piensa los saberes y las colaboraciones como elementos dinamizadores que constituyen un marco alternativo desde donde pensar la dinámica del cine social y político uruguayo de los 60. Siguiendo esta dirección y en un análisis diacrónico, la tesis también muestra que los sentidos y valores asociados a la técnica artesanal, a las colaboraciones y a la transmisión de conocimiento, fueron resignificados a fines del período: la enseñanza, el aprendizaje de la técnica, la precariedad de las condiciones de producción y la experimentación con la práctica, se valoraron de otra manera y en relación con un discurso épico-revolucionario en expansión.

This thesis analyzes a series of films of Uruguayan social and political cinema from the period 1958-1973 and examines an imaginary of rupture that questioned the idea of the country's exceptionality summed up in the popular phrase “There is no place like Uruguay” (Como el Uruguay no hay). With this purpose, the work reflects on the way in which films operate in a complex and dense terrain, recovers the spaces or events that framed the appearance of these titles in the public sphere, analyzes with what political and aesthetic ideas and national or

transnational discourses they dialogued, what regional or global trends (styles, narrative strategies, technological innovations) were associated with these films and what practices accompanied their production and circulation. Faced with the approaches to the study of Uruguayan cinema of this period more focused on its relationship with the revolutionary horizon of the Latin American left and the left militancy in Uruguay or on its connection with the framework of the so-called New Latin American Cinema, this work proposes another narrative that recovers the prominence of artisanal knowledge and informal collaborations in the course of this process. This idea fits the analysis of the Uruguayan case because it highlights the absence of a film industry, the difficulty of learning to make films, and the role played by those who transmitted what they knew. Far from proposing a perspective in the style of the history of technique or highlighting a pedagogical project, this research thinks of knowledge and collaborations as energizing elements that constitute an alternative framework from which to think about the dynamics of Uruguayan social and political cinema of the 60s. Following this direction and in a diachronic analysis, the thesis also shows that the meanings and values associated with the artisan technique, collaborations and the transmission of knowledge, were re-signified at the end of the period: teaching, learning the technique, the precarious conditions of production and experimentation with practice were valued in another way and in relation to an expanding epic-revolutionary discourse.

Indice

Agradecimientos
Introducción _____ 8

Captíulo I. Insólito por estas tierras

Introducción _____ 38
Primera Parte
1. 1. 1. Ulive, galponero _____ 39
1. 1. 2. Dinámicas de un cine amateur _____ 48
1. 1. 3. “Si lo pensamos no lo hacemos” _____ 60
Segunda Parte
1. 2. 1. *Como el Uruguay no hay* _____ 67
1. 2. 2. Un lenguaje insólito _____ 71
1. 2. 3**.** Táctica y estrategia _____ 79
1. 2. 4. Desafíos, celebraciones y oráculos de la crítica. _____ 85

Capítulo II. Rostros, voces y miradas del pueblo

Introducción _____ 97
Primera Parte
2. 1. 1. Uruguay ¿*Tierra sin pan*? _____ 98
2. 1. 2. El entusiasta _____ 103
2. 1. 3. Mario Handler_____ 111
2. 1. 4. La voz del uruguayo, el rostro de Montevideo_____ 116
2. 1. 5. Un primer y único Festival _____ 125
2. 1. 6. Más encuentros y afinidades en 1965 _____ 136
2. 1. 7. Reconocimientos y complicidades. _____ 140
Segunda Parte
2. 2. 1. Vuelve un maestro _____ 221
2. 2. 2. *Elecciones* _____ 149
2. 2. 3. La poética electoral _____ 155

Capítulo III. De la ráfaga al torbellino: el cine en la órbita de *Marcha*

Introducción _____166
3. 1. *Marcha* y "una ráfaga de viento" _____167
3. 2. El festival como zurcido de imaginarios _____ 183
3. 3. El espectador indignado_____ 192
3. 4. Místicas de un festival _____ 197
3. 5. La percepción compartida _____ 209
3. 6. La invención al poder _____ 218

Capítulo IV. Inexperientes y perfectibles ¡uníos!

Introducción _____ 227
Primera Parte
4. 1. 1. En Arquitectura y en Bellas Artes _____ 230
4. 1. 2. Otros entusiasmos _____ 241
4. 1. 3. El Cine Club de la Facultad de Química _____ 245
Segunda Parte
4. 2. 1. La comezón por el intercambio _____ 251
4. 2. 2. Aprendizaje _____ 257
4. 2. 3. El noticiero: la nueva vedette _____ 260
4. 2. 4. Prohibido *no* montar a los cuerpos y a los muertos _____ 268
4. 2. 5. La imagen "faro" _____ 272

Capítulo V. La Cinemateca del Tercer Mundo

Introducción _____ 280
Primera Parte
5. 1. 1. Dios es cineasta _____ 282
5. 1. 2. La épica colectiva, la épica de la técnica _____ 287
5. 1. 3. Cine militante en Campaña _____ 300
5. 1. 4. Dinámicas transnacionales de un nuevo escenario _____ 309
5. 1. 5. Solidaridad, internacionalismo y redes clandestinas _____ 324
Segunda Parte
5. 2. 1. El triunfo del aprendizaje _____ 334
5. 2. 2. Militancia con cine _____ 348
5. 2. 3. Desde la sala burguesa y contra el desconocimiento mutuo _____ 354

Conclusiones _____ 362

Filmografía _____ 372
Bibliotecas y Archivos consultados _____ 374
Fuentes y Bibliografía _____ 376

Agradecimientos

Esta investigación doctoral coincide con un hecho que es inseparable: el surgimiento del grupo de investigación al que pertenezco, el Grupo de Estudios Audiovisuales, GEstA. Por eso, agradezco en primer lugar a sus integrantes, mis compañeras y compañeros: Georgina Torello, Mariana Amieva, Beatriz Tadeo Fuica, Isabel Wschebor, Julieta Keldjian, Mariel Balás, Lucia Secco, Pablo Alvira, Germán Silveira, Julio Cabrio, Carmela Marrero, Florencia Soria, Belén Ramírez. A quiénes también considero mis colegas y cuya colaboración resultó invalorable en esta investigación: Lorena Pérez, Eduardo Correa y Guillermina Martin Doil (Archivo y Centro de Documentación de Cinemateca Uruguaya). A mi consejera Clara Kriger que delineó mi camino de encuentros entre uruguayos y argentinos. A Joanna Page y a Clara Aldrighi. A Lucía Jacob y a Hernán Baigorria. A las personas que entrevisté y que compartieron su tiempo, experiencias y archivos. En particular, a Mario Handler, Walter Achugar, Mario Jacob, José Wainer y Dardo Bardier. A Ugo y Vicente Ulive. A los intercambios y charlas con Gabriel Peluffo. A Vania Markarian, por su interés en mi trabajo, y por haberme invitado por primera vez al Seminario del Grupo de Estudios Interdisciplinarios de Historia Reciente, GEIPAR, a cuyos integrantes también extiendo un gran agradecimiento. A Ignacio Semanas y Jaime Vázquez. Al "Frankenstein", un scanner casero que se puso a andar en la mitad de mi doctorado. A Rodolfo Musitelli y a Adrián Muoyo. A los trabajadores de la Biblioteca Nacional y los de la Biblioteca del ENERC. A Alfredo Carril y Riccardo Boglione.

Esta investigación contó con el apoyo de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación, ANII, pero no hubiera sido posible sin el financiamiento de los siguientes proyectos: Fondo CSIC I+D (2014-2017) "Cine y campo cultural en Uruguay. Enfoques interdisciplinarios y representaciones sociales", Fondo Núcleo de Estudios Interdisciplinarios sobre Cine y Audiovisual del Espacio Interdisciplinario (2015-2018) y Fondo Nuevo Núcleo Cine y Audiovisual del Espacio Interdisciplinario de UdelaR (2019-2021), Fondo CSIC + Grupos (2019-2021) "Legados visibles. Patrimonio y cine en Uruguay".

Agradezco especialmente por el aguante a Georgina Torello, Romina Peluffo, Mariana Urriza, Mariana Amieva, Deborah Gateño, Anabela Pinilla, Nicolás Trajtenberg, Jael Iglesias, Héctor Castells y Guille Rocamora. Enorme agradecimiento a la orientación y la calidez de mi tutor David Oubiña, porque ha sido un honor y un especial aprendizaje haber transitado este proceso con su dirección. A la luz de mi padre, mi abuela, mi tío y de Lucía. A Juli, a Marce, a mi hermana Nati, a Renata y a Tadeo. A mi madre y a Mariano.

Dedico esta tesis a Lucía Jacob y a GEstA.

Introducción

1. Preguntas, objetivos, tareas

A mitad de los años cincuenta, un modelo de país comenzó a resquebrajarse. Con la crisis económica y social, los cimientos de la identidad uruguaya –la "Suiza de América"– construida en base a la prosperidad de un Estado de Bienestar nacido a comienzos de siglo, se vinieron abajo. Junto a la erosión de ese paradigma, y acompañando otras prácticas culturales, durante los años sesenta el cine desplegó un imaginario de ruptura que atacó la idea de la excepcionalidad uruguaya resumida en la frase popular "Como el Uruguay no hay". En esta tesis trazo un itinerario para estudiar ese imaginario de ruptura, analizo una serie de películas del cine social y político uruguayo, me intereso en quiénes las realizaron y en la forma en que circularon. Al conocimiento previo del corpus principal y de sus contextos intento inyectarle densidad y materialidad histórica. Dos primeras preguntas-problema en relación al corpus guían la investigación: ¿*Cuáles fueron los marcos-contextos de aparición de estas películas? ¿con qué discursos sobre la nación y el cine se entrecruzaron y qué tendencias regionales y globales podemos distinguir en su estilo y en su práctica?* A partir de estos interrogantes me propongo a) recuperar los espacios o acontecimientos que enmarcaron la aparición de estos títulos en la esfera pública; b) analizar con qué ideas y discursos nacionales o transnacionales, de la política, de la crítica cinematográfica o de los cineastas dialogaron; c) explorar qué tendencias regionales o globales (estilos, estrategias narrativas, novedades tecnológicas o técnicas artesanales) se asociaron a estas películas; y d) estudiar qué prácticas acompañaron su circulación. Una vez recuperados y mapeados, intento conectar estos elementos heterogeneos para profundizar en el análisis de la construcción de sentido y ampliar el campo de reflexión más allá del terreno cinematográfico.

Buena parte de los trabajos académicos sobre cine político uruguayo de los años sesenta llevan en su título a la "Cinemateca del Tercer Mundo" (C3M), el colectivo que tuvo a Mario Handler y a Walter Achugar a la cabeza, y que devino del proceso que inauguraron los Festivales de Cine del semanario *Marcha* (a partir de 1967), el Departamento de Cine (1968) y el Cine Club de *Marcha* (1969). Esta tendencia historiográfica, junto con la aparición de la película de Lucia Jacob, *C3M: Cinemateca del Tercer Mundo*, ha reforzado su lugar como el acontecimiento de

mayor relevancia del cine (político) uruguayo de los 60.[1] Lejos de contradecir su importancia política fundamental, en esta tesis me interesa ampliar su trascendencia explorando su dinamismo interno, focalizando en sus escasamente revisados vínculos regionales y transnacionales, así como en la difusión de cine que llevó a cabo. Pero junto a esto, mi principal interés es iluminar otros dos momentos del período igualmente relevantes, que permitirán contrapesar la atención que habitualmente se le presta al final de la década. Por un lado, el de la aparición de *Como el Uruguay no hay* (1960), y de la figura de su director, Ugo Ulive. Por otro lado, el de 1965, año en el que, en un contexto de circulación de una cinematografía regional moderna, emergió la figura de Handler, y se estrenó su película, *Carlos: cine-retrato de un "caminante" en Montevideo* (1965).

Al incorporar estos otros momentos, me propongo complejizar dos perspectivas dominantes en el entendimiento de las prácticas cinematográficas vinculadas al cine social y político uruguayo. Por un lado, la mirada a partir del horizonte revolucionario de la izquierda latinoamericana y la militancia política de izquierda en Uruguay de los 60. Tomando en cuenta los debates acerca de la vía de la lucha armada para alcanzar el cambio social y político en oposición a una vía legal, se ha focalizado en ese período final y el sentido de la C3M ha sido leído como la expresión de una izquierda radicalizada, simpatizante del Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros (MLNT). Por otro lado, la academia ha explorado los orígenes de la C3M en su conexión con el marco del Nuevo Cine Latinoamericano. Desde este punto de vista, el proyecto uruguayo, que muchas veces incluye las películas previas a 1969 realizadas por Handler y Ulive como "antecedentes", ha sido analizado en relación a las ideas que se debatieron en los eventos "hitos" de la región y a la luz de las teorías desplegadas en los manifiestos de la época.

Con esta investigación intento contribuir al estudio del Nuevo Cine Latinoamericano otorgándole visibilidad al rol que los uruguayos jugaron en su proceso de conformación. Pero también recuperando vínculos, eventos e intercambios, que permiten repensar el relato de encuentros más conocidos por la historiografía: el V Festival de Cine Latinoamericano de Viña del Mar y el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de marzo de 1967, la Primera Muestra de Cine Documental Latinoamericano de Mérida de setiembre de 1968, y el VI Festival de Cine de Viña del Mar y el Segundo Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de noviembre

[1] Jacob, Lucia. *C3M: Cinemateca del Tercer Mundo*. Uruguay, 2011, MJ Producciones.

de 1969.[2] Asimismo, en este trabajo muestro la circulación en festivales y salas de Montevideo de una cantidad de películas latinoamericanas que por lo menos, para el caso del territorio uruguayo, desafían la idea de un escaso conocimiento de las cinematografías regionales entre sí.

De este modo, y frente a los abordajes del estudio del caso uruguayo mencionados, quisiera proponer otra narrativa que rescate el protagonismo de los saberes artesanales y las colaboraciones informales en el devenir de este proceso. Esta idea se ajusta al análisis de Uruguay porque pone en primer plano la dificultad de aprender a hacer cine y el rol que jugaron quiénes transmitieron lo que sabían. No planteo una perspectiva al estilo de la historia de la técnica ni es mi intención señalar un proyecto pedagógico a lo largo de este período. Se trata de atender a los saberes y las colaboraciones en el proceso del que me ocupo en esta tesis y pensarlos como elementos dinamizadores. Visibilizarlos, por otra parte, nos ayuda a pensar en el "cómo" y en el "quién" de estas experiencias. Quizá sea más apropiado explicar esta propuesta como el planteo de un ejercicio sistemático que consiste en interpelar cada caso (a un cineasta o a un grupo) con las siguientes preguntas-problema: *¿quién o quiénes eran y cómo se vincularon con el cine? ¿qué tipo de colaboraciones podemos recuperar para cada experiencia?* A lo largo de esta investigación, estas interrogantes actúan como herramientas para ilustrar las conexiones del escenario local, salir de los ámbitos de socialización de cine más conocidos para mapear otros escasamente revisados, e iluminar los rasgos de una cultura auto-didacta común que atravesaba otros campos culturales de la época.

Las fuentes para acceder al conocimiento de esta dinámica son reducidas, principalmente biográficas y orales, y los resultados son desparejos para cada caso. A estas dificultades metodológicas se suma el hecho de que estos vínculos se tejieron en terrenos informales o de débil institucionalización, por lo que la transmisión de conocimiento mediante colaboraciones e interacciones personales no está documentada como podría ser en el caso de un cine industrial realizado en grandes estudios, o la producción de instituciones, empresas o escuelas de formación cinematográfica. Si bien en ocasiones es posible recuperar y localizar una experiencia de aprendizaje o de docencia, en otras resulta difícil separar el "quiénes" y "cómo" de las colaboraciones ya que ambos aspectos aparecen imbricados: colaborar implicó transmitir conocimiento, y en algunos casos, fue necesario aprender para poder colaborar.

[2] De ahora en más, me referiré a estos eventos como: Viña 1967, Mérida 1968, y Viña 1969.

Asimismo, la improvisación fue un rasgo particular de las experiencias. La ausencia de planificación o reglas marcó un ritmo flexible, aunque vertiginoso, y en tensión con la paciencia que reclamaba la artesanía del cine hecho con escasos recursos. De aquí que, en esta tesis no intento teorizar una categoría o un concepto acerca de un cine colaborativo o una práctica pedagógica. Más precisamente, defino la tarea como la de destejer una trama que imagino como "la trama de los saberes y las colaboraciones". Esta trama, cuya densidad varía, conforma esa otra narrativa que mencionaba antes: un marco alternativo desde donde pensar el cine social y político uruguayo de estos años. Al traerla a un primer plano, y en un análisis diacrónico, es posible mostrar que los sentidos y valores asociados a la técnica artesanal, a las colaboraciones y a la transmisión de conocimiento, fueron resignificados a fines del período. La enseñanza, el aprendizaje, la precariedad de las condiciones de producción y la experimentación con la práctica, se valoraron de otra manera y en relación con un discurso épico-revolucionario de la técnica.

2. Uruguay y el cine

En una nota en *Marcha* a propósito del décimo aniversario de la creación de Cine Club del Uruguay, el crítico uruguayo, Homero Alsina Thevenet (HAT) señalaba: "En enero de 1951 llegaron a Punta del Este los muchos, demasiados concurrentes al primer festival cinematográfico y se asombraron de que en el Uruguay se viera tanto cine, se escribiera tanto de él y se lo examinara con tanta exigencia. En 1958 todavía se asombran en Buenos Aires".[3] Para HAT, el auge de esa "cultura cinematográfica", como se la llamó, había sucedido durante la segunda posguerra, con las temporadas de Cine Arte del SODRE, la crítica del semanario *Marcha* y el aumento del espacio dedicado al cine en la prensa. El incremento de salas y el sistema de exhibición en continuado "llevó más público al centro y lo hizo interesar por la novedad del estreno, lo que suponía interesarlo de hecho en la crítica", explicaba HAT. Según el crítico Manuel Martínez Carril, fue la aparición de la revista *Film* (1952-1955) de Cine Universitario, dirigida por HAT, la que posibilitó la identificación y el reconocimiento de la cultura cinematográfica uruguaya.[4] Por otra parte, en su libro *La generación crítica*, Ángel Rama la entiende como "un esfuerzo crítico desmesurado, casi monumental y a la vez irrisorio,

[3] Alsina Thevenet, Homero. "Décimo aniversario del Cine Club del Uruguay: En lucha incierta", *El País*, enero de 1958, s/n (CDC-CU)
[4] Martínez Carril, Manuel. "Las generaciones críticas", *Tercer Film*, n. 1, setiembre-octubre, 2014, Montevideo, pp. 5-15.

para analizar todo film llegado al país y orientar al público dentro de estrictas jerarquías artísticas".[5] Desde los estudios contemporáneos, Germán Silveira señala dos mitos centrales que marcaron su configuración: la campaña contra el doblaje (1945-1947) y el descubrimiento de Ingmar Bergman. Asimismo, como explica Silveira, hasta fines de la década del 40, esa cultura cinematográfica no solo se asoció al cine extranjero, sino que se desinteresó de los escasos intentos de producción nacional. En Uruguay, en casi 40 años, los largometrajes de ficción no sobrepasaron la veintena.[6]

Esto no quiere decir que el escenario local no contara con una modesta dinámica alrededor del cine liderada por empresas de noticias, estudios y laboratorios, así como de una producción de cortometrajes educativos o de propaganda.[7] Pero como señala Silveria, la escasez de producciones nacionales habían impedido "una acumulación de saberes" o la consolidación de un conocimiento de la técnica que favoreciera la continuidad de estos proyectos.[8] En 1958, Antonio J Grompone, uno de los fundadores de Cine Club del Uruguay, señalaba que, de los sueños de tener una pequeña industria, lo que le quedaba a Uruguay era "un material técnico, la experiencia de laboratorios y la edición periódica de noticiarios y documentales varios, casi siempre conmemorativos o de propaganda".[9] En efecto, y si bien hubo intentos de hacer una ley de cine, la cuestión no pasó a mayores cambios. El historiador Paulo Antonio Paranguá se refiere a este contraste –el de una ausencia de películas nacionales y un desarrollo de una cultura "sofisticada" sobre el cine– que singulariza a Uruguay, para destacar que la producción cinematográfica nacional, ya sea alta o baja, ya sea en un país con o sin industria, no nos dice mucho del lugar que ocupa el cine en la sociedad.[10] Si en vez de tomar como parámetro el número de películas nacionales producidas, tomáramos el de la densidad de circulación y exhibición, de ser el último,"Montevideo pasaría al primerísimo grupo de metrópolis donde el

[5] Rama, Ángel. *La generación crítica 1939-1969*. Montevideo: Arca, 1972, p. 43.
[6] Silveira, Germán. *Cultura y cinefilia: Historia del público de la Cinemateca Uruguaya*. Montevideo: Cinemateca Uruguaya, 2019, p. 116. Véase una mirada panorámica que subraya la ausencia de la industria del cine en Martínez Carril, Manuel y Guillermo Zapiola. *La historia no oficial del cine uruguayo (1898-2002)*. Montevideo: Ediciones Banda Oriental, 2002.
[7] Me refiero por ejemplo a una empresa como CUFE, la Cinematográfica Uruguaya Filmadora y Exhibidora, que vendía equipos, distribuía cine, producía cortometrajes educativos y había establecido un circuito en la capital y el interior, los Estudios y Laboratorios Orión, (donde se procesaban noticieros, documentales y spots puiblicitarios para la TV), secciones dentro del Estado que contaban con la tecnología para el registro de actividades de propaganda o gubernamentales, el Instituto de Cine de la Universidad de la República, ICUR, que realizaba documentales científicos. Para un panorama de este escenario véase Raimondo, Mario. *Una historia del Cine en Uruguay: Memorias compartidas.* Montevideo: Editorial Planeta, 2010.
[8] *Ibid.*, p. 130.
[9] Grompone, Antonio, J. "Sin industria nacional", *El País*, 20 de octubre de 1958, s/n (CDC-CU).
[10] Paranaguá, Paulo A. *Tradición y Modernidad en el cine de América Latina.* Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2003, pp. 26-27.

espectáculo cinematográfico adquirió mayor relieve desde a primera mitad del siglo XX". La atención puesta en las "formas de diálogo entre el público y la pantalla", ubicarían a la capital de Uruguay en los primeros puestos de la región.

En sintonía con otros países de América Latina, el florecimiento del cineclubismo otorgó al cine un lugar significativo en el escenario cultural. Tanto Cine Club del Uruguay (1948) como Cine Universitario (1949) comenzaron como pequeños grupos de 40 o 50 personas que para 1952 contaban con alrededor de 3000 socios y alcanzarían los 7000 en 1967.[11] Los cines clubes programaban ciclos, editaban revistas, organizaban cursos, charlas y talleres. En 1951 fue la primera edición del Festival Internacional de Cine de Punta del Este que llegó de la mano del empresario argentino Mauricio Litman junto con el apoyo del Ministerio de Relaciones Exteriores y la Comisión Nacional de Turismo. A través de dos espacios públicos, Uruguay había reflejado la tendencia regional señalada por Paranaguá, en la que la participación del Estado en la cinematografía se legitimó en su valor pedagógico.[12] Por un lado, en 1954 comenzaron los Festivales Internacionales de Cine Documental y Experimental del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica, SODRE; un espacio estatal dedicado a la música, el ballet, la ópera, el cine, la radio, y luego, a la televisión. El creador de estos Festivales, Danilo Trelles, había sido crítico de cine en el semanario *Marcha* y fue el fundador del Departamento de Cine Arte del SODRE en 1943, una sección que exhibía películas desde 1937, organizaba funciones junto con los municipios en el interior del país para la enseñanza primaria y secundaria, y prestaba títulos que nutrían al cineclubismo montevideano y al regional.[13] Los encuentros de cine bi-anuales del SODRE constituyeron una plataforma de difusión e intercambio que reunió figuras internacionales, como John Grierson y Norman Mc Laren, así como a exponentes del nuevo cine regional, como Nelson Pereira dos Santos.[14]

Sus ediciones tuvieron, a fines de 1950 y durante 1960 un alto impacto en algunas de las principales figuras de esta tesis. Walter Achugar, por ejemplo, recuerda que el estreno en Montevideo de *Tire dié* (Fernando Birri, 1958-1960) le abrió los ojos "a las condiciones sociales

[11] Martínez Carril, Manuel. "Los Cine Clubes, ese milagro", *La Mañana*, 26 de febrero de 1967, p. 11.
[12] Paranaguá, Paulo A., "Origen, evolución y problema", en Paulo A. Paranaguá (ed.). *Cine documental en América Latina*. Madrid: Catedra, 2003, p. 27.
[13] Amieva, Mariana. "Cine Arte del SODRE en la conformación de un campo audiovisual en Uruguay. Políticas públicas y acciones individuales", *Revista Cine Documental*, n. 6, 2012 [http://revista.cinedocumental.com.ar/6/articulos_01.html]
[14] Amieva, Mariana. "El auténtico destino del cine: fragmentos de una historia del Festival Internacional de cine Documental y Experimental. SODRE, 1954-1971", *33 Cines*, n. 2, abril-julio de 2010, pp. 6-29.

en América Latina de las que nunca antes había tenido conciencia".[15] Por otra parte, Handler también reconoce el efecto revelador de este cine: "nos dimos cuenta que en rincones muy distantes del continente, la gente estaba llevando a cabo proyectos únicos y, sin embargo, muy parecidos".[16] Por otro lado, a fines de 1950 surgió el Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República, ICUR (1950–1973), que desarrolló la práctica fílmica para registrar e investigar fenómenos naturales y biológicos. Títulos como *Vida de Termites* (1951) o *Lucha contra La tuberculosis* (1951) formaron parte de las primeras producciones de corte más amateur que fueron profesionalizándose.[17]

El terreno institucional del cine fue densificándose con la Asociación de Críticos Cinematográficos del Uruguay (1947), la Federación Uruguaya de Cine Clubes (1953) y el surgimiento de la Cinemateca Uruguaya (1952). En 1949 Cine Club lanzó su Primer Concurso Cinematográfico de Aficionados, y en 1951 Cine Universitario llevó a cabo su Primer Concurso de Filmación Relámpago. Para el crítico José Carlos Álvarez, estos eventos mostraban una "cinematografía de pase reducido que va creando los cineístas del futuro".[18] Para 1954 y 1955 ese movimiento de aficionados se afirmó con las películas de Enrique Amorim, Ildefonso Beceiro, Alberto Mántaras Rogé, Eugenio Hintz, Miguel Castro, Ugo Ulive, Alberto Miller.[19] En 1957, al finalizar su "breve historia del cine uruguayo", este crítico se preguntaba:

> ¿Qué futuro guarda al cine nacional? El campo, sus hombres y su paisaje esperan una cinematografía nativista. Nuestras costas y quienes viven del mar son temática para conseguir más que una cinematografía turística. Y nuestras ciudades, con sus características más entrañables, ocultas a la superficial mirada extranjera, merecen la indagación cuidadosa que excluya el sainete y la propaganda. Hay tradiciones, leyendas, historia y problemas del presente. Esperan a nuestros cineístas. Que esta breve historia no sea sino un prólogo.[20]

---

[15] Achugar, Walter. "Usar el cine para hacer cine", en Juliane Burton, *Cine y Cambio Social en América Latina*. México: Editorial Diana, 1991, p. 282.
[16] Handler, Mario. "Empezando Cuesta Arriba", en Julianne Burton, *Cine y Cambio Social…, op. cit.*, p. 56.
[17] Wschebor, Isabel. "Del documento al documental uruguayo: el instituto de cinematografía de la Universidad de la República (1950-1973), *Revista Faro*, Universidad de Valparaíso. vol. 2, n. 14, 2011, pp. 1-22 [http://www.revistafaro.cl/index.php/Faro/article/view/76]
[18] Citado en Amieva, Mariana. "El 'amateur avanzado' como cine nacional. El caso del cine uruguayo en la década de 1950", *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 16, 2017, pp. 142-166 [http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1249/1193]
[19] Álvarez, José Carlos. *Breve historia del cine uruguayo*, Montevideo: Cinemateca Uruguaya, 1957, s/n. En 1957 José Carlos Álvarez escribía para el diario *La Mañana* (Montevideo) y era miembro del Consejo Directivo de Cinemateca Uruguaya y de Cine Club del Uruguay. Esta publicación constituyó un informe de la Cinemateca Uruguaya presentado al Congreso de Historiadores y Especialistas de la Historia del Cine que se llevó a cabo en París, en noviembre de 1957.
[20] *Ibid.*

Casi 10 años después de esa pregunta de Álvarez, Martínez Carril evaluaría, en un artículo aparecido en la revista peruana *Hablemos de Cine*, que para 1967 aquella cultura cinematográfica era un "invento lejano".[21] El Uruguay vivía una crisis de exhibición cinematográfica desde 1959. Si bien los cineclubes más importantes, que para 1968 tenían 3000 socios cada uno, seguían programando buen cine, sus recursos eran tan escasos que no podían solventar lo que Martínez Carril señalaba como la misión didáctica y central de la tradición de estas instituciones: no publicaban, ni debatían y habían suprimido las conferencias. En el escenario montevideano, según el crítico, solo quedaban Cine Arte y la Cinemateca Uruguaya como las salas que podían ofrecer funciones públicas con buen cine. Por otra parte, hasta ese momento, los espacios públicos habían marcado una dinámica donde, como señala el crítico Osvaldo Saratsola en 1966, "hay que esperar los concursos bianuales del SODRE para que tenga algún volumen la producción y para que la posibilidad de ganar un par de premios permita gastos prohibitivos a los realizadores". [22] Según el crítico, en ese momento, solo las personas conectadas con el espacio de cine científico dentro de la Universidad "pueden filmar hoy con cierta comodidad, que el resto está condenado a rodar en las peores condiciones y con poca chance de éxito". En el mismo sentido, un informe de 1967 sobre el cine nacional ponía en primer plano la permanente discontinuidad que caracterizó la producción independiente del período: dos horas en 1964, dos horas y media en 1965, y una hora en 1966, sin contar los noticiarios, publicidad, o trabajos científicos.[23]

Teniendo en cuenta estos datos, mi investigación aborda el cine uruguayo, recorriendo un trayecto particular, el de los años 60. El recorte temporal elegido para esta tesis se inicia y culmina con dos fechas "hitos" para la historia de Uruguay. En 1958, mientras por un lado, por primera vez en 93 años, los colorados (el Partido Colorado) pierden las elecciones y ganan los blancos (el Partido Nacional), por otro lado, la intelectualidad del país inicia un período de largos debates acerca de la crisis (social, económica, política, moral) y sus posibles explicaciones.[24] Asimismo, también en la bibliografía sobre el Nuevo Cine Latinoamericano,

[21] Martínez Carril, Manuel. "Carta de Montevideo: El Rodelu o la Tacita del Plata", *Hablemos de Cine*, n. 54, enero-febrero de 1969, pp. 53-54.
[22] Saratsola, Osvaldo. "Sin novedad en el frente", *El Popular*, 14 de diciembre de 1966, p. 6.
[23] Walter Achugar, Walter, Dassori, Walter, Handler, Mario y José Wainer. "Informe presentado al 5to Festival Cinematográfico de Viña del Mar. El cine en Uruguay (1967)", *Cine Cubano*, n. 42 / 43 / 44, pp. 164-165.

[24] Espeche, Ximena. *La paradoja uruguaya: Intelectuales, latinoamericanismo y nación a mediados de siglo XX*. Provincia de Buenos Aires: Editorial Universidad Nacional de Quilmes, 2016.

1958 constituye un punto importante: es el año de la visita del documentalista John Grierson a la III Edición del Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE y del Primer Congreso Latinoamericano de Cineístas [sic] Independientes.[25] Estos eventos han sido considerados como antecedentes de la configuración de un agrupamiento de cineastas de la región que se consolidó en torno a Viña 1967 y 1969. Dicho esto, mi elección de ese año como inicio del período también obedece a un hecho de menor trascendencia para la historia del cine en América Latina, pero de gran impacto para el cine social y político uruguayo. Se trata del momento en el que aparece *Cantegriles*, el cortometraje amateur de Alberto Miller que mostró a los ciudadanos de la "Suiza de América" viviendo de la basura en los rancheríos, y que, por cuestiones de organización, analizo en el segundo capítulo de esta tesis. Otro hecho fundamental de la historia sobre Uruguay marca el final de este estudio: el golpe de Estado de 1973 y el comienzo de la dictadura cívico-militar (1973-1985).

Como sabemos, el período de esta tesis (1958-1973) corresponde a un momento revisado por la historiografía del cine regional en relación a las nociones de cine "social" y "político".[26] Para el caso del cine uruguayo, el corpus que analizo se asocia a estas nociones: *Cantegriles* (Alberto Miller, 1958), *Un vintén p´al Judas* (Ugo Ulive, 1959), *Cómo el Uruguay no hay* (Ugo Ulive, 1960), *Carlos: cine-retrato de un caminante en Montevideo* (Mario Handler, 1965), *Elecciones* (Mario Handler y Ugo Ulive, 1967), *Me gustan los estudiantes* (Mario Handler, 1968), *Uruguay 1969: El problema de la carne* (Mario Handler, y otros, Departamento de Cine de *Marcha*, 1969), *Líber Arce, liberarse* (Mario Handler, Mario Jacob y Marcos Banchero, Departamento de Cine de *Marcha*, 1969), *Refusila* (Grupo Experimental de Cine, GEC, 1969), *Documentos de una pelea* (Escuela Nacional de Bellas Artes, ENBA, 1968-1970), *La bandera que levantamos* (Mario Jacob y Eduardo Terra, 1971), *Orientales al frente* (Ferruccio Musitelli, 1971), *En la Selva hay mucho por hacer* (Alfredo Echaniz, Gabriel Peluffo, Walter Tournier, 1974).

Opté por usar la expresión cine social y cine político como un "paraguas" operativo para abordar un corpus que, más allá de su diversidad en aspectos formales o en lo referido a la circulación o prácticas de exhibición, reconoce un terreno común: son películas que hicieron

[25] Aunque la formación de una Asociación Latinoamericana de Cineístas Independientes (ALACI) nunca se concretó. Mestman, Mariano y María Luisa Ortega. "Cruces de miradas en la transición del cine documental. John Grierson en Sudamérica", *Revista Cine Documental*, n.18, 2018, pp. 172-204.
[26] Como los trabajos de Julianne Burton, J. Antonio Paranaguá o Susana Vellegia que detallo más adelante, en el estado de la cuestión referido a América Latina.

una crítica a la idea de la nación como la "Suiza de América" mostrando aspectos sociales, políticos y económicos que disputaron ese imaginario. Con la denominación de "cine social y político" me refiero a las películas que abordaron asuntos que cuestionaron el poder, tematizaron la política y/o tuvieron como objetivo intervenir en la ella. Si bien este proyecto no está centrado en pensar una categoría, sino una dinámica cultural en torno a las películas, me ha sido útil, como se verá, el primer volumen de *Una historia del cine político y social en Argentina* (1896-1969), donde Pablo Piedras explica las nociones de "cine de intertexto social", el "cine documental político testimonial" y el "cine político militante" o "de intervención política".[27] Dicho esto, mi intención es más precisamente recuperar la forma en que estas categorías se procesaron históricamente en el ámbito uruguayo y en cada coyuntura. Es decir, dar cuenta de la contaminación de fronteras entre lo que en ese momento se describió como documental social, noticiero, cine político o combativo, y de los vínculos con otras formas y lenguajes contemporáneos, como la "sátira política" y el "panfleto".

3. Marco teórico y metodológico

Esta tesis se inscribe dentro de una perspectiva material en la dirección que tomaron los Estudios de Cine luego del "giro histórico" –o lo que se llamó la *New Film History*, aunque hoy ya no sería tan nueva– arraigado en la investigación empírica y el trabajo de archivo.[28] Ese giro no tuvo las mismas implicancias para la academia anglosajona que para la nuestra, siendo que fue más para la primera que implicó alejarse de la tradición estética de estudiar el cine exclusivamente como texto. En esta dirección de la historiografía, el cine es entendido como una institución social, económica y política, cultural, abordado en su relación con las dinámicas culturales de su contexto. Dos palabras asociadas a esta nueva historia tienen resonancia en esta tesis: "proceso", sobre todo en relación al trayecto de los Festivales de *Marcha* hasta la creación de su Departamento de Cine y el Cine Club, y "agencia individual", tanto en relación a las capacidades individuales y a las trayectorias a las que presto atención en este trabajo, como al estilo narrativo que elegí para la escritura. Asimismo, mi investigación se nutre de lecturas de diferentes disciplinas: los estudios de cine, la historia cultural, los estudios culturales, y la sociología de la cultura. En términos generales, esta tesis está atravesada por el concepto de

[27] Piedras, Pablo. "Cine político y social: un acercamiento a sus categorías a través de sus debates y teorías", en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969).* Buenos Aires: Nueva Librería, 2009, pp. 43-64.
[28] Chapman, James, Mark Glancy y Sue Harper. "Introduction", Chapman, James, Mark Glancy y Sue Harper (eds.), *The New Film History: Sources, Methods, Approaches*. New York: Palgrave Macmillan, 2007, pp. 1-10.

hegemonía de Raymond Williams, entendida como ese "vívido sistema de significados y valores –fundamentales y constitutivos– que en la medida en que son experimentados como prácticas parece confirmarse recíprocramente".[29] Como subraya el autor, la hegemonía nunca es total, y en este trabajo analizo prácticas y discursos que usaron el cine para desafiar un imaginario dominante sobre la nación y el lugar del país en relación a la región. Este es uno de los ejes transversales que atraviesa el análisis del corpus y las prácticas a lo largo de los cinco capítulos. Por otra parte, utilizo el concepto de Williams de "tradición selectiva" para referirme a la emergencia de un discurso que, a fines de la década del 60, proclamó un "verdadero" cine nacional como programa. Tanto en la órbita de *Marcha* como en el marco de la C3M, este discurso trazó –deliberadamente– una continuidad de valores y sentidos con la práctica del cine amateurista de fines de los años 50s interesada en problemas sociales. Más específicamente, este discurso se apropió del cortometraje *Cantegriles*, al que recuperó como un caso ejemplar de la historia del cine nacional en torno al cual el "verdadero" cine podía configurar parte de su identidad.

Asimismo, durante la investigación se hizo evidente que transitar con agilidad fuera de la organización institucional era clave para mapear la configuración del cine uruguayo que estaba estudiando y los espacios que exploraba. En este sentido, Williams funcionó como una referencia para valorar y pensar esos ámbitos alternativos y muchas veces, informales. Los grupos de la cultura, y sobre todo, aquellos que tuvieron un tiempo de vida breve, como el Grupo Experimental de Cine, GEC, de la Facultad de Arquitectura, o el que se forma durante los escasos meses de actividad del Cine Club de *Marcha* (1969), por mencionar algunos, los he pensado a través del concepto de Williams de las "formaciones" que el autor define como "movimientos y tendencias que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relacion variable y a veces solapada con las instituciones formales".[30] Como advierte Williams, hay una gran desventaja metodológica a la hora de estudiarlas: "es más fácil ofrecer un análisis social de una institución formalizada, con su tipo regularizado de organización interna y sus relaciones acopladas, por lo común, con el resto de la sociedad, que iniciar el análisis de las asociaciones relativamente informales que han desempeñado un papel tan importante en la vida cultural moderna".[31] Para Williams, no se trata de reemplazar un tipo de historia por otra. Y en mi caso, esto no implica hacer una crítica

[29] Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, (1980) 2000, p. 137.
[30] *Ibid.*, p.139.
[31] Williams, Raymond. *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós, 1981, p. 62.

a los estudios que abordan instituciones relacionadas con el cine, ni a los que estudian los films desde la perspectiva del autor y su obra. Pero sí recordar, como señala Williams, que "analizar la naturaleza y la diversidad de las formaciones culturales –en estrecha asociación con el análisis de las formas culturales" es un trabajo indispensable para conectar y entender los procesos de cambio.[32] Asimismo, esta tarea permite preguntarnos hasta qué punto no hemos heredado una mirada institucionalizada de un proceso que no llegó a constituirse con tanta formalidad (una organización rígida), y en consecuencia, explorar el devenir de su práctica nos permite destacar estos matices.

Otro autor que moldeó la perspectiva de este trabajo y que también constituyó una referencia por su interés en los ámbitos informales es Richard Sennett. Y fue la lectura de su libro *Juntos: Rituales, placeres y política de cooperación*, la que me animó a recuperar colaboraciones concretas y reflexionar sobre las formas de cooperar y el rol de la cooperación.[33] Sennett define la cooperación de forma sencilla: es el "intercambio a través del cual los participantes se benefician".[34] Informal o formal, la cooperación podría pensarse en relación a la escena de dos personas tomando un café en un bar sin ser conscientes de "estar cooperando", o incluso, ese intercambio puede tener resultados destructivos para otros. La cuestión consiste, para el autor, en no reducir su entendimiento a su dimensión ética, sino explorar la cooperación como una habilidad.[35] En el contexto contemporáneo, esa habilidad esta siendo debilitada por las políticas neoliberales (la consecuente desigualdad, el distanciamiento social), y si bien las organizaciones se embanderan con el objetivo de promover la cooperación muchas veces hacen lo contrario. Ejemplo de ello son los modos de trabajo que aíslan al individuo en compartimentos, la falta de intercambio de conocimiento e información entre ellos, o las relaciones sociales superficiales y el escaso tiempo de trabajo juntos que imponen las políticas de empleo a corto plazo.[36] Mientras los trabajadores se ven obligados a seguir procedimientos y reglas formales que evitan las sorpresas, el individualismo ha vuelto vergonzoso pedir ayuda o depender de otros. Frente a este panorama, Sennett recurre a diferentes fuentes y disciplinas para explorar, en la historia y en el mundo contemporáneo, espacios y experiencias de trabajo que, contrariamente a esta tendencia del neoliberalismo, fortalecen las habilidades para responder a los demás y la solidaridad. El autor identifica una fuerza que fluye en ámbitos

[32] *Ibid.*, p. 79.
[33] Sennett, Richard. *Juntos: Rituales, placeres y política de cooperación.* Barcelona: Anagrama, 2012.
[34] *Ibid.*, p 18.
[35] *Ibid.*, p.10.
[36] *Ibid.*, p. 21.

flexibles y de menor formalidad que las instituciones. 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.

Gran parte de las experiencias de cine de este período pueden pensarse con esto en mente, aunque no necesariamente como resultado del fallo de las organizaciones. A veces se trató de espacios inéditos que se transformaron, y cuyas actividades fueron sostenidas por una red de prácticas informales nutridas por fuerzas colaborativas. Pero lo atractivo del pensamiento de Sennett para mi trabajo no es pensar solamente en la cooperación. Si bien su lectura nos lleva a identificar esa fuerza como un combustible clave del proceso, lo importante es la relación que el autor establece con el grado de flexibilidad o rigidez de los espacios de acción. Al hacer esto, Sennett nos ofrece un marco de entendimiento desde donde pensar, por ejemplo, la temporalidad vertiginosa que asumieron estas prácticas y la forma en que se hicieron las cosas (películas, proyecciones, revistas) cuando los espacios no tenían una rigidez institucional, y moldearon sus propósitos sobre la marcha. De hecho, “sobre la marcha” es una expresión que aparece repetidas veces en las fuentes de la época y en las entrevistas posteriores a sus protagonistas; designa con su aparición, una y otra vez, un rasgo distintivo de esta dinámica cultural.

Otro trabajo que quisiera destacar en relación a la cooperación es el de Howard Becker, *Mundos del arte*, donde el autor, en lugar de tomar a la obra de arte y al artista como centro estudia la red de cooperación como fenómeno social. Mi trabajo está lejos de pensarse como una exploración social en el sentido en que la practica Becker, pero su lectura, siempre estimulante, me llevó a reflexionar sobre la distinción de las formas de cooperación que el autor describe como efímeras o rutinarias, o lo que llama, “patrones de cooperación”.[37] En varias experiencias me detengo a revisar la repetición de ciertas colaboraciones, y mientras esta tarea en algunos casos dejó cabos sueltos, en otros me permitió rastrear afinidades; sensibilidades comunes o vínculos laborales. Incluso, las colaboraciones me llevaron a pensar en la importancia de otros espacios de socialización o de instituciones (teatros, festivales, o una radio local) que permiten configurar un terreno cultural más amplio con el que el cine estuvo conectado.

[37] Becker, Howard S. *Los Mundos del Arte: Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008, pp.17-18.

Con el propósito de recuperar los caminos que llevaron a los individuos a vincularse con el cine, recupero parte de las biografías de los protagonistas, destaco las personalidades que impactaron en los aprendizajes de cada caso y leo los encuentros regionales no solo como instancias de confraternización, sino como experiencias de formación intelectual y política de los uruguayos. Por un lado, reflexiono sobre la figura del "maestro" a partir del trabajo de George Steiner, *Lecciones de los maestros*.[38] Si bien Steiner hace un recorrido histórico para pensar en la relación maestro-discípulo, la amplitud con que la define es beneficiosa para esta investigación: "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 todo formación y transmisión, ya sea en las artes, la música, en las artesanías, en las ciencias, en el deporte o en la profesión militar".[39] 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. Por cierto, Sennett también se refiere a la transmisión del saber. En relación a otro contexto y a la cooperación comunal, el autor ha reflexionado sobre un proceso que esta tesis también hace visible: la transformación de una competencia técnica en una experiencia social. Tanto el capítulo de *Juntos* sobre "El Taller: hacer y reparar" así como su otro libro, *El artesano*, fueron estimulantes para esta tesis a la hora de re-leer el lugar ocupado por algunas figuras del cine uruguayo del período como la de Handler.[40] .

El trabajo de Sennett me llevó también a pensar más a fondo en la técnica artesanal que caracteriza al cine uruguayo. Si bien la mayor parte de la bibliografía subraya este rasgo como una de sus singularidades, todavía no ha habido una reflexión que logre ir más allá de una descripción de la técnica. De todos modos, y al igual que en el caso de la cooperación, primero habría que aclarar que no se trata de una sobredeterminación del trabajo de Sennett en mi abordaje. En términos generales, el autor piensa la artesanía fuera de los clichés y desacomoda la narrativa que ubica al artesano como "víctima" del sistema industrial capitalista para proponer en su lugar una mirada que lo dignifica. Basándose en el compromiso de hacer algo bien a través de la práctica, Sennett amplía el concepto del artesano para visualizarlo trabajando tanto en la más común de las escenas de un taller medieval, como en otros escenarios menos asociados a la idea que manejamos, como el de un científico en un laboratorio, un músico o un

[38] Steiner, George. *Lecciones de los maestros.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. (2004), 2007.
[39] *Ibid*., pp. 127-128.
[40] Sennett, Richard. *El artesano*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2009.

programador informático.[41] Durante mi trabajo de campo, su lectura 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. Los aspectos que explora Sennett como las "conversaciones con los materiales", la "búsqueda de soluciones concretas a los problemas", o el "uso de herramientas imperfectas", y el espacio mismo del taller, activaron mi interés por moldear una mirada histórica que contrarrestara la idea habitual –y más romántica– de abordar el cine primordialmente como un medio de expresión artística. Con esto no es mi interés plantear una dicotomía que separe a los que usan el cine con propósito estéticos y a los fanáticos de la técnica, sino todo lo contrario. Siguiendo a Sennett, se trata más precisamente de insinuar la falsedad de esa línea divisoria.

Por otro lado, tanto la lectura de *El artesano* como la de *Juntos*, me reveló que la dinámica que yo quería destacar en esta tesis podía leerse como una propuesta para expandir el campo de reflexión sobre la sociabilidad de las prácticas cinematográficas y focalizar en la intersección entre la historia del cine y la historia social y cultural. Si bien generalmente imaginamos este vínculo en relación a los estudios de público, la distribución y exhibición, así como en las prácticas asociadas al habito de ir al cine, mi propuesta de dirigir la atención a las colaboraciones y a la socialización del conocimiento, también podría incluirse en esa intersección. Como si la recuperación de una trama de saberes y colaboraciones permitiera dar cuenta, entre otras cosas, de la dimensión social de la técnica artesanal.

Por otra parte, quisiera referirme al análisis textual del corpus ya citado que desarrollo en esta tesis. En primer lugar, mi trabajo intenta identificar referencias nacionales o globales concretas que se utilizan para evocar la "Suiza de América" (ej.: el discurso del turismo y su retórica visual del país y de la ciudad de Montevideo, la ganadería, la música, la cartografía de Uruguay, las figuras políticas, las elecciones, el carnaval); y de qué manera las películas los cuestionan proponiendo otros imaginarios alternativos (los registros sobre los cantegriles, los suburbios montevideanos, la voz y los rostros populares, las protestas sociales en el espacio público, la

[41] *Ibid.*, pp. 72-73.

violencia local y la violencia imperialista norteamericana, los mártires estudiantiles y de la guerrilla armada). Asimismo, reflexiono sobre aspectos narrativos, formales y técnicas (como el collage o el uso del sonido asincrónico en la imagen), y las relaciono con las tendencias globales (el neorrealismo, la experimentación con el noticiero, las nuevas técnicas del documental directo), y con otras series culturales (como la sátira política, el diseño gráfico, o el tango experimental). Para cumplir con los objetivos vinculados a las preguntas-problema, acerca de lo marcos-contextos de las películas ("a" y "b" en el inicio), parto de la bibliografía existente que ofrece un conocimiento desparejo sobre los títulos elegidos. Estos contrastes pautaron cierta economía del proyecto que dedica un mayor espacio en aquellos casos menos revisados o en los que era posible complejizar o poner en tensión el conocimiento previo. Destaco también aquí que el trabajo de Charles Tepperman sobre el cine amateur norteamericano y el texto de reflexión más teórica de Ryand Shand sobre cómo definir y conceptualizar el cine amateur, ofrecieron un marco académico que utilizo para el caso del primer y el segundo capítulo en relación a las prácticas de exhibición, las apropiaciones de estilo o cuestiones técnicas vinculadas con los cortometrajes de Ulive y Miller.[42]

En relación al análisis de la construcción de sentido de las películas, tomo como referencia el trabajo de dos autores. Por un lado, el de David Rodowick, quien en relación al análisis histórico del contexto, explica: "Las películas adquieren significado social sólo dentro de los contextos discursivos, explícitos o implícitos, en los que se apropian. Estos contextos cambian a lo largo del tiempo y la misma sociedad contiene muchas arenas conflicitvas en las que las lecturas preferidas, negociadas u opuestas de la cultura de masas se disputan".[43] Frente a esto, dice el autor, es necesario explorar este proceso y describir sobre qué conceptos u opiniones o discursos se construyeron esos significados. En el libro al que me estoy refiriendo, *The Crisis of the Political Modernism*, Rodowick estudia un tema conocido en la historia de la teoría del cine que refiere a un conjunto de trabajos europeos y norteamericanos aparecidos en los años setenta.[44] Lejos de abordarlo como una teoría definida, lo piensa como una lógica, como un "orden del discurso que es común tanto para cineastas como teóricos a partir de 1968".[45] Como

[42] Tepperman, Charles. *Amateur Cinema: The Rise of North American Moviemaking, 1923-1960*. Berkeley: University of California Express, 2014 y Shand, Ryan. "Theorizing Amateur Cinema: Limitations and Possibilities", *The Moving Image*, vol. 8, n. 2, Fall 2008, pp. 36-60.
[43] Rodowick, D. N. *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*. Bekeley, Los Angeles & London: University of California Press, 1994, p. XVIII.
[44] Como los de Yvonne Rainer, Peter Wollen, Laura Mulvey, Jean-Marie Straub and Daniell Huillet, Sally Potter, Chantal Akerman, Peter Gidal.
[45] Rodowick, D. N. *The Crisis…*, *op. cit.*, p. 2.

metodología, el autor propone rastrearlo y recomponerlo en las declaraciones de los artistas, las posiciones editoriales, ensayos académicos, películas, catálogos: "como una red de temas que construyen objetos definitivos, problemas, preguntas, definiciones, etc., dentro de una lógica determinada".[46] Siguiendo a Rodowick, en este trabajo intento pensar en diferentes elementos y discursos y asumir que entre todos forman un espacio complejo y heterogéneo. El planteo de reconstruir la coyuntura de aparición de cada título del corpus responde justamente, a este propósito: el de ser capaz de analizar elementos conectados, donde la recepción crítica junto con fotografías, volantes, programas de mano o ilustraciones, pueda conectarse también con acontecimientos, discursos políticos y culturales evocados en instituciones o en otras prácticas por fuera del campo cinematográfico.

En varias oportunidades acompaño el trayecto de un cortometraje y lo vuelvo a leer en otro marco (en un evento o como parte de otro programa) para a repensar sus sentidos. Al hacerlo, ilustro con casos concretos (como el de *Como el Uruguay no hay*) un rasgo clave del análisis cultural: su dinamismo y su impactante velocidad. De hecho, un tema que subyace a lo largo de este trabajo es el consecuente desafío que implica esa mobilidad de los sentidos a la hora de historizar el cine. Como señala Rodowick, ni las películas ni la teoría son autosuficientes y cuando abordamos un film en su contexto de recepción nos enfrentamos a un espacio que "permite o restringe los tipos de lecturas que pueden ocurrir".[47] Por otro lado, me afirmo también en el trabajo de Malte Hagener, y utilizo el concepto de "montaje externo" que propone en su estudio sobre la práctica en Europa de exhibición y programación del cine *avant-garde* de los años veinte y treinta.[48] El autor se pregunta sobre el modo en que el público de ese momento se veía obligado a cuestionarse "qué constituía el denominador común si esa (una) diversidad de películas podían combinarse en un programa".[49] Para Hagener, la naturaleza confrontativa del cine *avant-garde* "era menos un efecto de un solo film que el de la confrontación entre diferentes títulos". Esta idea del montaje externo resultó fructífera para pensar, a lo largo del período, en las diferentes combinaciones de títulos con las que aparecía una película del corpus. Pero en particular, este concepto fue una gran herramienta para explorar el caso de los programas de los Festivales de cine de *Marcha* a partir de 1967. Porque allí, fue

[46] Traducción de la autora. *Ibid.*, p. 35.
[47] *Ibid.*, p. XI.
[48] Hagener, Malte. "Programming Attractions: Avant–Garde Exhibition Practice in the 1920 and 1930", en Wanda Strauven (ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. pp. 265-279.
[49] *Ibid.* p. 270.

ese montaje externo más que los títulos individuales el que enfrentó al espectador con un común denominador "nuevo", que reemplazaba al cine de calidad que caracterizaba a este evento, para mostrar de ahora en más, un cine "comprometido" y anti-imperialista.

4. Estado de la cuestión: cine uruguayo durante la década de 1960

Durante el período en el que realicé esta tesis, el panorama de los estudios de cine en Uruguay cambió radicalmente. Las ponencias en congresos, los artículos y los libros publicados durante estos años actuaron como un constante desafío que se agudizó en la etapa de la escritura con la aparición de importantes trabajos y avances de investigaciones en curso. Me interesa marcar el cambio de escenario recordando tres ejemplos tempranos de la bibliografía sobre el cine uruguayo de la década de 1960: el capítulo sobre Uruguay del libro *El cine militante* de Andrés Linares, la entrevista a Handler y Marcos Banchero (realizada en 1969) publicada en *Los años de la conmoción. Entrevistas con realizadores sudamericanos 1967-1973*, de Isaac León Frías, y la sección dedicada a Uruguay en la *Historia del cine latinoamericano* de Peter Schumann.[50] Probablemente fue Julianne Burton quien a principios de los años 90s le inyectó visibilidad a esta cinematografía dentro del ámbito académico al incluir un análisis de *Carlos…*, *Elecciones* y *Me gustan…* en su libro *The Social Documentary in Latin America*.[51] Junto con otras conversaciones con cineastas y productores, la autora también publicó en *Cine y Cambio Social en América Latina* las entrevistas que le hiciera a Achugar y a Handler, lecturas clave para revisar el período de esta tesis.[52] Entre los capítulos dedicados a Uruguay en otras publicaciones sobre el cine latinoamericano destaco el escrito por Manuel Martínez Carril en la filmografía crítica publicada en inglés en 1996; el de John King en *El carrete mágico: una historia del cine latinoamericano*; el de Octavio Getino y Susana Vellegia en *El cine de las historias de la revolución: Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)*; y el trabajo de Isaac León Frías *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: Entre el mito político y la modernidad fílmica*, que aborda una parte del corpus.[53] No menos

[50] Linares, Andrés. *El Cine Militante*, Madrid: Castellote editor, 1976, pp. 175-182; Frías, Isaac León. *Los años de la conmoción. Entrevistas con realizadores sudamericanos 1967-1973.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, pp. 277-287; Schumann, Peter. *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Legasa, 1987, pp. 281-295.

[51] Burton, Julianne. *The Social Documentary in Latin America.* University of Pittsburgh, 1990, pp. 60-65.

[52] Achugar, Walter. "Usar el cine para hacer cine" y Handler, Mario. "Empezando Cuesta Arriba", en Julianne Burton, *Cine y Cambio Social…, op. cit.*

[53] Martínez Carril, Manuel. "Uruguay", en Timothy Barnard y Peter Rist (eds.), *South American cinema: A critical filmography 1915-1994.* New York: Garland, 1996, pp. 293-295; King, John. *El carrete mágico: una historia del cine latinoamericano*. Colombia: Tercer Mundo Editores, 1994, pp.144-150; *El cine de las historias de la*

importante en esta revisión es el primer volumen de *Hojas de cine: Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, publicado a fines de 1980, que incluyó cuatro documentos importantes de Uruguay para este período.[54]

En relación a los trabajos más específicos sobre cine político en los sesenta, no queda duda de que fue el año 2003 el que marcó la diferencia con la aparición de dos artículos de gran repercusión. Por un lado, "Marcha: de un cine club a la C3M", donde Lucía Jacob muestra el trayecto que se inició con los circuitos de los Festivales de *Marcha* de 1967, la creación del Cine Club, hasta llegar a la Cinemateca del Tercer Mundo (C3M).[55] Por otro lado, el trabajo de Tzvi Tal, "Cine y Revolución en la Suiza de América – La Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo", que abarca un período y una filmografía más extensa.[56] Mientras Jacob pone el acento en el rol de *Marcha* para el devenir del cine político y la singularidad del caso de la C3M, Tal destaca la libertad política que ambientó el proceso y vincula a este colectivo con la nueva izquierda y la opción de la lucha armada en Uruguay y lo compara con otros casos de cine político regional del Nuevo Cine Latinoamericano. Los abordajes de Tal y Jacob se distanciaron de la forma en la que hasta ese momento aparecía el caso uruguayo en la bibliografía no solo por la atención puesta en el colectivo de la C3M, sino porque incorporaron un corpus más heterogéneo (de documentales, noticieros, cortometrajes realizados en la Universidad, etc.) que en aquel momento era escasamente conocido y muy poco accesible. En el caso de Jacob, vale subrayar que su artículo incluyó, aunque escasas, imágenes de avisos de las funciones de la Cinemateca que visibilizaron una estética de los intertextos de estos circuitos, entre ellas, una fundamental: la del isotipo del Cine Club de *Marcha* que muestra al hombre con la cámara como fusil.

Por otra parte, una referente en la región sobre el estudio del cine uruguayo, y cuyos trabajos exceden el período de esta tesis es la historiadora Mariana Villaça, autora de los artículos "El

revolución: Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977). Buenos Aires: Altamira, 2002, pp. 94-98.

[54] De los siete documentos, cito los cuatro relevantes para el período de 1960: "El cine en Uruguay" (1967), "Una Cinemateca para el Tercer Mundo" (1969), "Atentado contra la Cinemateca del Tercer Mundo" (1971), "Encuentro de Cineastas Latinoamericanos: Informe Uruguay" (1977), en *Hojas de Cine: Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano, Volumen I*. México: Universidad Autónoma Metropolitana y Fundación Mexicana de Cineastas, A.C., 1988, pp. 495-505.

[55] Jacob, Lucía. "Marcha: de un cine club a la C3M", en Mabel Moraña y Horacio Machín(eds.), *Marcha y América Latina*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2003, pp. 399-431.

[56] El trabajo de Tal logró gran difusión por su libre acceso *online*. Tal, Tzvi. "Cine y Revolución en la Suiza de América – La Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo", *Araucaria,* año 4, vol. 5, n. 9, 2003 [https://revistascientificas.us.es/index.php/araucaria/article/view/12125]

cine y el avance autoritario en Uruguay: el 'combativismo' de la Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1973)", y "Os Festivais de Cinema de Marcha e seu papel na constituição de um circuito cultural de resistência política (Uruguai, 1967 e 1968)".[57] Asimismo, Luis Dufuur, en su tesis doctoral, "Mario Handler una mirada crítica sobre la realidad social uruguaya 1964-1973", aborda el cine del uruguayo como obra y lo analiza desde la teoría del cine documental y en diálogo con el Nuevo Cine Latinoamericano. Duffur ha publicado también los artículos "La Cinemateca del Tercer Mundo (entre la acción política y la memoria fílmica de lo social)", "La Cinemateca del Tercer Mundo (Una Cinemateca poco conocida)", así como "Indios I y II" en donde recupera un proyecto escasamente conocido para la televisión italiana dirigido por Handler al comienzo de la década del 70.[58] Por otra parte, la investigación de Isabel Wschebor supuso una novedad al reubicar a Handler en un momento anterior al conocido por la bibliografía y en un espacio que ella misma se ocupa de historizar, el Instituto Cinematografía de la Universidad de la República (ICUR). En ese contexto institucional de creación, Wschebor destaca la forma en la que *Carlos…* y *Elecciones* expresaron una ruptura en relación a la tradición de ese espacio universitario.[59] Actualmente, dentro de su amplia investigación doctoral, la historiadora examina el trayecto del archivo y la conservación del cine militante uruguayo, y recupera nuevas fuentes primarias y material fílmico de la Cinemateca del Tercer Mundo, que refuerzan, junto con este trabajo, la idea de que su estudio estaba lejos de pensarse como agotado.[60]

---

[57] Villaça, Mariana. "El cine y el avance autoritario en Uruguay: el 'combativismo' de la Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1973)", *Contemporánea*, n. 3, 2012, pp. 243-264; "Os Festivais de Cinema de Marcha e seu papel na constituição de um circuito cultural de resistência política (Uruguai, 1967 e 1968)", en Carolina Amaral de Aguiar, Danielle Crepaldi Carvalho, Eduardo Morretin, Lúcia Ramos Monteiro y Margarida Maria Adamatti (orgs.). *Cinema e História: circularidades, arquivos e experiência estética.* Brasil: Editora Sulina, 2017, pp. 275-301; "A crítica cinematográfica como campo de disputa política no Uruguai: a repercussao do documentário Elecciones (Mario Handler / Ugo Ulive 1967)", *Antítesis*, v.10, n. 19, jan./jun.2017, pp.475-495; "As representações políticas na animação *En la selva hay mucho por hacer* (17`, 1974), uma fábula sobre a repressão no Uruguay", Anais dos XXVI Simpósio Nacional de História - *ANPUH*, São Paulo, July, 2011.

[58] Dufuur, Luis. "Mario Handler una mirada crítica sobre la realidad social uruguaya 1964-1973", Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, Facultad de Comunicación, Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura, 2012, Disponible en: [https://idus.us.es/handle/11441/71771]; "La Cinemateca del Tercer Mundo (entre la acción política y la memoria fílmica de lo social)", en Villarroel, M. (Coord.), *Nuevas travesías por el cine chileno y lainoamericano*. Santiago de Chile: Lom ediciones, 2015, pp. 107-116; "La Cinemateca del Tercer Mundo (Una Cinemateca poco conocida)", *Toma uno*, n. 6, 2017, pp. 27-40; "Indios I y II". *El Ornitorrinco Tachado. Revista de artes visuales***,** [S.l.], n. 5, mayo 2017, pp. 21-33 [https://ornitorrincotachado.uaemex.mx/article/view/4542]

[59] Wschebor, Isabel. "Del documento al documental uruguayo", *op. cit*, y "Cine y Universidad en la crisis de la democracia (1960-1973)", *Revista Encuentros Uruguayos*, vol. VI, n.1, 2013, pp. 50-84.

[60] Wschebor, Isabel. "Arqueología del archivo de la Cinemateca del Tercer Mundo: Trayectorias políticas y archivísticas", trabajo presentado en las III Jornadas de Discusión /II Congreso Internacional, *Archivos Personales en Transición: de lo privado a lo público, de lo analógico a lo digital*. Buenos Aires: CeDInCI, IIAC-UNTREF y AGU-UdelaR, 15 y 16 de abril de 2019. Agradezco a la autora el acceso al primer borrador de esa ponencia, así como a un texto inédito de su tesis doctoral discutido en el marco de GEstA durante el 2020.

Asimismo, el historiador Pablo Alvira parte desde otro lugar para abordar varios títulos del corpus de esta tesis: por un lado, piensa la violencia como tema en el cine de intervención política y su relación con los discursos de la nueva izquierda uruguaya y latinoamericana, y por otro lado, propone un análisis comparado de *Elecciones* con otras películas regionales en "Democracia 'burguesa' y elecciones según el documental latinoamericano de intervención política".[61] Beatriz Tadeo Fuica ha analizado el humor en el caso de *Como el Uruguay no hay* y *Elecciones*, y en la publicación de su investigación doctoral que recorre 50 años del cine uruguayo, se centra en dos títulos del corpus de esta tesis (*Carlos.…* y *Refusila*) e indaga en las tensiones de los cortometrajes con el imaginario de la "Suiza de América". Cabe mencionar también otro trabajo de Tadeo Fuica que refexiona sobre la apropiación y resignificación de las imágenes de *Me gustan.…* en el marco de la dictadura y de la post-dictadura.[62]

Además de las tradicionales historias del Cine Universitario y Cine Club del Uruguay, y del SODRE, destaco el libro de Carlos María Domínguez, *24 ilusiones por segundo: La historia de Cinemateca Uruguaya*, y las secciones dedicadas a los 60 que visibilizan vínculos institucionales y dan voz a otras memorias y tensiones de la coyuntura local, como la de la C3M y la de Cinemateca Uruguaya.[63]Asimismo, conviene señalar también la literatura sobre los procesos de institucionalización de la cultura cinematográfica uruguaya. Los artículos de Mariana Amieva sobre los años 50 estudian, por un lado, los Festivales de Cine Documental y Experimental del SODRE, y, por otro lado, los certámenes de cine de aficionados y los discursos que aparecieron en torno a la práctica amateur como un proyecto de cine nacional.[64] Los trabajos de Germán Silveira, pero fundamentalmente, *Cultura y cinefilia: Historia del público de la Cinemateca Uruguaya*, ofrecen al tema de esta tesis un marco de referencia acerca

[61] Alvira, Pablo, "Cine y revolución en los años sesenta latinoamericanos. La violencia como tema en el cine de intervención política (Uruguay, Brasil y Argentina)", *Historia y Espacio*, vol. 12, n. 46, Universidad del Valle, Cali, 2016, pp. 157-186; "Democracia 'burguesa' y elecciones según el documental latinoamericano de intervención política". Ponencia presentada en el XXIV Encuentro Internacional *Visible Evidence*, Buenos Aires 2-6 de agosto de 2017; "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, 2018, pp. 171-194.

[62] Tadeo Fuica, Beatriz y Leticia Neria. "Humor y documental: una mirada sobre la crisis, la corrupción y la impunidad", en Osaba, J (ed.), *Cuadernos de Historia n. 7: Entre lo uruguayo y lo universal: siete escritos en busca del humor*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2016, pp. 75-90, *Uruguayan Cinema 1960–2010: Text, Materiality, Archive*. Woodbridge: Tamesis, 2017, y "La manipulación del archivo: las imágenes de revolución sirven a la propaganda dictatorial", en Georgina Torello (ed.), *Uruguay se filma.…*, *op. cit.*, pp. 117-139.

[63] Costa, Jaime E. y Carlos Scavino. *Por amor al cine: Historia de Cine Universitario del Uruguay*. Montevideo: Ricardo Romero Curbelo, 2009; Domínguez, Carlos María. *24 ilusiones por segundo: La historia de Cinemateca Uruguaya*. Montevideo: Edición de Cinemateca Uruguaya, 2013.

[64] Amieva, Mariana, "El 'amateur avanzado'…", *op. cit*.

de las instituciones, actores y películas nacionales, y los debates en torno al público del Nuevo Cine Latinoamericano que el autor analiza a través de la crítica y los manifiestos de la región.[65]

Otros aportes al corpus de esta investigación pueden señalarse en la publicación de Jorge Rufinelli, *Para verte mejor. El nuevo cine uruguayo y todo lo anterior*, que reúne reseñas críticas con fichas técnicas desde los inicios del cine uruguayo. Destaco también el trabajo de Martínez Carril sobre la censura en Uruguay y sus dos capítulos dedicados a *Como el Uruguay no hay* y *Elecciones*; las secciones dedicadas al cine de Ulive y de Handler en los análisis de Olivier Hadouchi; el capítulo sobre el ocio y la diversión del libro de Yvette Trochon sobre vida cotidiana e historia cultural en Uruguay (1950-1973), así como los artículos sobre los inicios de la televisión uruguaya durante los años 60 de Lucía Secco y Florencia Soria. [66] Cabe destacar también el trabajo de Ángela López sobre el cine experimental durante los años 50 y 60, una línea que combina la investigación con la curaduría y la recuperación de archivos personales.[67]

En conexión con la propuesta de esta tesis de rastrear estrategias de aprendizajes y maestros destaco el artículo de Georgina Torello sobre la relación del camarógrafo francés Henry Maurice, y su aprendiz Juan Chabalgotiy; el trabajo de Wschebor sobre la figura de Plácido Añón, y el de Walter Dassori que hace Domínguez en su investigación.[68] Dos trabajos

[65] Silveira, Germán. *Cultura y cinefilia…*, *op. cit.*, 2019 y "Un cine sin espectadores. La teorización sobre el público en el *nuevo cine latinoamericano* de los 60", *Dixit*, n° 23, Universidad Católica del Uruguay, 2015, pp. 40-55 [https://revistas.ucu.edu.uy/index.php/revistadixit/article/view/684]

[66] Rufinelli, Jorge. *Para verte mejor. El nuevo cine uruguayo y todo lo anterior*. Montevideo: Trilce, 2015; Martínez Carril, Manuel. *La batalla de los censores: Cine y censura en el Uruguay*, Montevideo: Irrupciones grupo editor, 2013; Hadouchi, Olivier."La pauvreté vue par le «nouveau cinéma latino-americain» des années 1960", *CinémAction* n. 149, 2013, pp. 121-127; Trochon, Yvette. *Escenas de la vida cotidiana. Uruguay 1950-1973: Sombras sobre el país modelo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2011; Secco, Lucía. "Los intelectuales y la televisión durante la primera década de ese medio en Uruguay", *Claves. Revista de Historia*, v.2, n. 3, julio-diciembre 2016, pp. 163-191; Soria, Florencia. "Influencias extranjeras, miradas locales. La televisión pública en Uruguay (1963-1968)", *Claves. Revista de Historia*, v. 2, n. 3, julio-diciembre 2016, pp. 193-223. En relación a las revistas especializadas, aunque no académicas, destaco los números 1 y 4 de la *Revista Film* dedicados a la crítica cinematográfica y al cine documental uruguayo, así como el proyecto periodístico de entrevistas a cineastas de Uruguay de la revista en línea *Guía 50* [https://guia50.com.uy/]. Otros trabajos académicos que se vinculan con mi período desde otras disciplinas son: el libro sobre el imaginario turístico del país, *Visite Uruguay: Del balneario al país turístico 1930-1955*, que incluye una sección dedicada al cine turístico de los años sesenta, y aunque se extiende a unos años anteriores, también mencionaría aquí la investigación de Aldo Marchesi, *El Uruguay de la Dictadura. La política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario*, que retoma aspectos de interés. Da Cunha, Nelly y otros. *Visite Uruguay: Del balneario al país turístico 1930-1955*. Montevideo: Banda Oriental, 2012 y Marchesi, Aldo. *El Uruguay de la Dictadura. La política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario.* Montevideo: Trilce, 2001.

[67] López Ruiz, Ángela. "Relatos refractarios", en *Ismo Ismo Cine experimental en América Latina*, Jesse Lerner y Luciano Piazza (eds.), California: University of California Express, 2017, pp. 241-263.

[68] Torello, Georgina, "Texto Inédito sobre Chabaigoity" gentileza de la autora; Wschebor, Isabel. "Los orígenes del cine científico en Uruguay y la conformación del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la

biográficos resultan clave a los efectos de esta tesis: el de Ugo Ulive, *Teatro y Cine*, y la entrevista de Héctor Concari a Handler, *Mario Handler: retrato de un caminante*. En esta línea agrego también las dos publicaciones de memorias de Hugo Alfaro.[69] Por último, una referencia fundamental para esta investigación es la película ya mencionada *C3M...* de Lucía Jacob, que reconstruye con testimonios la experiencia de la Cinemateca, a la que le dedico el capítulo final esta tesis.[70]

En lo que respecta a mi trabajo sobre el tema, en mi tesis de M. Phil, titulada "De las páginas de *Marcha* a la pantalla: Exhibición de cine político en Uruguay", argumenté la necesidad de redirigir la mirada a los discursos que precedieron el fenómeno de los festivales de *Marcha* a partir de 1967. Allí señalaba que si ubicábamos en un primer plano el discurso cultural pre-existente de *Marcha*, el giro en la programación del Festival expresaba en el campo de la crítica cinematográfica la ruptura que había sucedido en el campo literario, encarnada en la figura de Ángel Rama que dirigió la sección cultural del semanario desde 1959. Una síntesis del argumento de esa tesis originó mi primer artículo, "La experiencia del semanario Marcha y el cine político en el Uruguay", que formó parte del volumen colectivo *Efectos de imagen. ¿Qué fue y qué es el cine militante*?.[71] Posteriormente, elaboré un texto sobre la modernidad y el lenguaje de dos cortometrajes uruguayos del período (uno de ellos *Como el Uruguay no hay)*, y más adelante escribí el capítulo sobre Uruguay para el volumen colectivo coordinado por Mariano Mestman sobre las rupturas del 68 en el cine de América Latina.[72] Como parte de mi plan de doctorado, en 2016 cursé el Seminario "Producciones imaginales de lo social: estéticas, imágenes y visualidades entre las prácticas sociales y las subjetividades contemporáneas", a cargo de Esteban M. Dipaola, que aprobé con un ensayo sobre la representación del pueblo en tres títulos del corpus de esta tesis. Ese análisis fue trabajado nuevamente para el artículo "Rostros, voces, miradas: notas sobre el pueblo en el cine documental uruguayo de los años

República", en Georgina Torello (ed.), *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990).* Montevideo: Irrupciones Grupo Editor, 2018, pp. 43-63. Domínguez, Carlos María. *24 ilusiones…*, *op. cit.*

[69] Alfaro, Hugo. *Navegar es Necesario: Quijano y el Semanario "Marcha"*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, Alfaro, Hugo. *Por la vereda del sol*. Montevideo: Ediciones de Brecha, 1994.

[70] Jacob, Lucía. *C3M*, *op. cit*.

[71] "La experiencia del semanario Marcha y el cine político en el Uruguay", en Óscar Ariel Cabezas Villalobos y Elixabete Ansa-Goicoechea (eds.), *Efectos de imagen. ¿Qué fue y qué es el cine militante?* Santiago de Chile: LOM Ediciones y Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 2014, pp. 23-39.

[72] "Modernidad y política en el documental uruguayo: Estrategias cinematográficas de una escena inaugural", *Imagofagia Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 12, 2015, pp.1-21 [http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/819/789], y "Uruguay: La Comezón por el intercambio", en Mariano Mestman (coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires, Akal, 2016, pp. 311-351.

sesenta", que se publicó en *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990*) editado por Georgina Torello.[73] Por otra parte, escribí el artículo "1965: contra el desconocimiento mutuo en el Cono Sur", que reconstruye el Primer Festival de Cine Independiente Americano "o del Cono Sur" de Montevideo.[74] Menciono aquí también dos trabajos cuyo objeto está fuera del período que abarca esta tesis y que serán mencionados en las conclusiones. Por un lado, "La pantalla presa en Libertad", un artículo que reconstruye la experiencia de las proyecciones de cine en el Penal de Libertad durante los primeros años de la dictadura uruguaya, y, por otro lado, "'No somos tan diferentes': Solidaridad transnacional en el mediometraje *Uruguay, ¿usted lo conoce?* (1977)", un texto con el que aprobé el seminario de lectura guiada que tomé con Vania Markarian y que expuse en diversos ámbitos académicos.[75]

Finalmente, además de estos títulos destacaría una serie de trabajos sobre la historia uruguaya que abordan la intersección entre cultura y política o arte y política, ya que hacen referencia al corpus o las dinámicas culturales relacionadas con mi tesis. En primer lugar, el libro de Markarian, *El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*, en el que la autora incorpora al análisis aquello que justamente no fue específico de la política y aborda una dimensión más relacionada al significado de "ser joven" que a la adhesión a una doctrina.[76] Markarian destaca la imagen heroica de la militancia, así como los significados de "lo revolucionario" en diversos ejemplos de la cultura dentro de los que incluye *Me gustan los estudiantes* y *Liber Arce liberarse*. Asimismo, menciono en esta sección el artículo de Gabriel Peluffo sobre el caso del Instituto General Electric de Uruguay, aunque más importante aun para mi proyecto es su reciente libro *Crónicas del Entusiasmo: Arte, cultura y política en los sesenta. Uruguay y nexos rioplatenses* aparecido casi en la mitad de la escritura de esta tesis. Peluffo, que además es protagonista de más de una experiencia estudiada en este trabajo y un entrevistado (e interlocutor) muy importante en esta investigación, estudia el campo intelectual

[73] Lacruz, Cecilia. "Rostros, voces, miradas: notas sobre el pueblo en el cine documental uruguayo de los años sesenta", en Georgina Torello, (ed.), *Uruguay se filma…*, *op. cit.*, pp. 141-170.
[74] Lacruz, Cecilia. "1965: contra el desconocimiento mutuo en el Cono Sur", *Revista Cine Documenta*l, n. 18, 2018 [http://revista.cinedocumental.com.ar/1965-contra-el-desconocimiento-mutuo-en-el-cono-sur/]
[75] Lacruz, Cecilia. "La Pantalla presa en Libertad", en Gianella Bardazano, Aníbal Corti, Nicolás Duffau y Nicolás Trajtenberg (comp.), *Discutir la cárcel, pensar la sociedad: Contra el sentido común punitivo*. Montevideo: Trilce, 2015, pp. 113-125; "Cine y Solidaridad Transnacional", Trabajo discutido en el seminario del Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre el Pasado Reciente, GEIPAR, junio 2016, y "'No somos tan diferentes': Solidaridad transnacional en el mediometraje *Uruguay, ¿usted lo conoce?* (1977)", Eje "Cultura, arte y política en América Latina" de las *III Jornadas de Estudios de América Latina y el Caribe*, 28, 29 y 30 de setiembre de 2016, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
[76] Markaian, Vania. *El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat.* Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2012.

y cultural uruguayo del período e incluye una sección dedicada al cine y al proceso la Cinemateca del Tercer Mundo.[77] Por otra parte, destaco también los trabajos de Marchesi que atienden al vínculo entre cultura, representación y política y que utilizo para el análisis de más de un capítulo. Por un lado, su artículo "Imaginación política del antiimperialismo: intelectuales y política en el Cono Sur a fines de los sesenta", en el que explora la noción de anti-imperialismo en clave "andersoniana", como una comunidad política imaginada, y por otro lado, su reciente libro sobre la izquierda armada en el Cono Sur, donde Marchesi pone atención en el papel de la poesía y de la música popular a la hora de desplegar una afectividad nueva en relación a un geografía y una subjetividad política revolucionaria.[78]

Además de los capítulos citados anteriormente (de Burton, King, etc.), otros trabajos dentro del campo de estudios de la historia del cine latinoamericano constituyen importantes referencias para esta investigación. Dos de Paulo Antonio Paranaguá, *Tradición y Modernidad en el cine de América Latina*, y su texto introductorio al volumen sobre Cine Documental, fueron marcos relevantes para pensar la singularidad de Uruguay en relación al neorrealismo y al estilo documental del directo.[79] Asimismo, cabe destacar los estudios que han reflexionado específicamente acerca del proyecto del Nuevo Cine Latinoamericano, como el libro de Zuzana M. Pick *The New Latin American Cinema: A continental Project*, el artículo de Ana López "An 'other' History: The New Latin American Cinema", la publicación de Vellegia y Getino ya citada así como el trabajo de Vellegia de 2009, *La máquina de la mirada: Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*.[80] Sobre la literatura que revisa la noción del NCL y lo interroga explorando su imprecisión, su corpus, o su verdadero alcance como movimiento, citaría el trabajo comparado de Paulo Antonio Paranaguá *Le cinema en*

[77] Peluffo, Gabriel. "Instituto General Electric de Montevideo. Medios masivos, poder transnacional y arte contemporáneo," en Enrique Oteiza (ed.), *Cultura y política en los años '60*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, 1997, pp. 109-130, y *Crónicas del Entusiasmo: Arte, cultura y política en los sesenta. Uruguay y nexos rioplatenses*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2018.

[78] Marchesi, Aldo. "Imaginación política del antiimperialismo: intelectuales y política en el Cono Sur a fines de los sesenta", *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 17, n.1, [http://www1.tau.ac.il/eial/index.php?option=com_content&task=view&id=66&Itemid=115], y *Hacer la revolución: Guerrillas latinoamericanas, de los años sesenta a la caída del Muro*. Argentina: Siglo veintiuno editores, 2019.

[79] Paranaguá, Paulo Antonio. *Tradición y Modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2003 y Paranaguá (ed.) *Cine documental en América Latina*. Madrid: Catedra, 2003, pp. 13-78.

[80] Pick, Zuzana M. *The New Latin American Cinema: A continental Project*. University of Texas Press: 1993. López, Ana María. "An 'other' History: The New Latin American Cinema", en Michael T. Martin (ed.) *New Latin American Cinema Vol 1, Theory, Practices, and Transcontinental Articulations*. Detroit: Wayne State University Press, 1997, pp. 135-156; Vellegia, Susana. *La máquina de la mirada: Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*. Buenos Aires: Altamira, 2009.

Amérique Latine. Le miroir éclaté: Historiographie et comparatisme así como *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*, la investigación de Silvana Flores que amplía el corpus y traza una línea de continuidad hacia atrás.[81] De los más recientes en esta dirección crítica o revisionista, destaco el libro *Cámaras en Trance: El Nuevo Cine Latinoamericano. Un proyecto cinematográfico subcontinental* de Ignacio Del Valle Dávila, que en su introducción propone pensar en el sentimiento de novedad para entender la ruptura que supuso la aparición del NCL.[82] Igualmente, el trabajo de Isaac León Frías *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: Entre el mito político y la modernidad fílmica*, que, en la línea de Paulo A. Paranaguá, estimula el debate acerca de una "historia oficial", "mitológica" del NCL, y revisa las exclusiones y omisiones del canon para proponer a la modernidad cinematográfica como el nuevo común denominador.[83] Por último, la aparición del volumen coordinado por Mestman que mencioné arriba, traza un eje común para estudiar los casos nacionales del cine del 68 a través del concepto de una doble ruptura, tanto en lo político como en el plano estético y cultural.[84]

5. Trabajo de campo y organización de la tesis

Mi primer encuentro con el tema del cine uruguayo de los años sesenta fue durante mi formación de grado en la Universidad ORT de Montevideo, a fines de los años 1990, cuando Lucía Jacob (1975-2011), con quien tenía una gran amistad, realizó una monografía sobre la C3M para la materia Historia del Cine que dictaba en ese momento Fernando Martín Peña. Tiempo después, cerca del 2004, y ya egresada de la Licenciatura, fui asistente docente de la

[81] Paranaguá, Paulo Antonio. *Le cinema en Amérique Latine. Le miroir éclaté: Historiographie et comparatisme*. Paris: L´Harmattan, 2000, y Flores, Silvana. *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica.* Buenos Aires: Imago Mundi, 2013.

[82] Del Valle Dávila, Ignacio. *Cámaras en Trance: El Nuevo Cine Latinoamericano. Un proyecto cinematográfico subcontinental*. Chile: Editorial Cuarto propio, 2014, pp. 29-79. Véase capítulo: "Hollywood es un tigre de papel: El Nuevo Cine Latinoamericano, una ruptura en el tiempo y en el espacio".

[83] León Frías, Isaac. *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: Entre el mito político y la modernidad fílmica.* Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, 2013; Lacruz, Cecilia. "Reseña sobre El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre le mito político y la modernidad fílmica", *Secuencias*, n. 39, 2014, pp.147-150.

[84] Mestman, Mariano (coord.). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal, 2016. Es pertinente mencionar aquí también a la literatura sobre los encuentros y festivales relacionados con el Nuevo Cine Latinoamericano en la que destaco Francia, Aldo. *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago de Chile: CESOC Chile América, 1990; Guevara, Alfredo, y Raúl Garcés. *Los años de la ira: Viña del Mar 67*. La habana: Editorial Nuevo Cine Latinoamericano, 2007; Ortega, María Luisa. "Mérida 68. Las disyuntivas del documental", en Mariano Mestman (coord.), *Las rupturas del 68…*, *op. cit.*, pp.355-394; Mestman, Mariano. "Postales del cine militante argentino en el mundo", *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, n. 2, setiembre 2011, pp. 7-30. Mestman Mariano (ed.). "Estados generales del Tercer Cine. Los documentos de Montreal, 1974", *REHIME Cuadernos de la Red de Historia de los Medios*, n. 3, año 3. Buenos Aires: Prometeo, 2014.

materia teórico-práctica Cine Documental, para la que preparé una clase sobre cine político uruguayo con la monografía de Lucía y un *vhs* con *Me gustan los estudiantes* y otros títulos que su padre, Mario Jacob, me prestó para esa ocasión. Una copia de esa monografía de grado pasó a formar parte del Centro de Documentación de la Cinemateca Uruguaya, y fue la base, no solo del artículo de Lucía para el libro sobre *Marcha y América Latina* sino del proyecto de su película documental que logró filmar años después. En el comienzo de enero de 2011, mientras investigaba para mi tesis de M.Phil en la Universidad de Cambridge sobre la crítica y los Festivales de *Marcha*, visioné varias de las entrevistas filmadas que en ese momento Lucía estaba editando. En esos días también entrevisté a Mario Jacob y a José Wainer. A este último lo conocí ese verano por primera vez gracias a Lucía. Casi al final de la investigación para esta tesis, volví a visionar, ahora con nuevas preguntas en mente, otras entrevistas de ese valioso material bruto gracias a la gentileza de Mario, productor del film.[85] Cuando decidí continuar con mi formación académica e iniciar un camino más largo de investigación inscribiéndome en el programa de doctorado de Ciencias Sociales de la UBA, resolví articular buena parte de ese camino que ya había transitado. Era una oportunidad para no solo poder continuar con el estudio del cine de los 60 sino también, para dedicarle tiempo al análisis formal de las películas, una asignatura pendiente de aquella otra tesis.

Muy poco tiempo después, junto con un puñado de investigadoras creamos en Montevideo el Grupo de Estudios Audiovisuales, GEstA. Esta investigación doctoral se realizó en el marco de los proyectos de investigación del Grupo y los fondos obtenidos fueron imprescindibles para mi formación y mi trabajo de campo. En relación a éste, menciono algunos de los archivos y bibliotecas en los que consulté bibliografía, realicé el relevamiento de prensa y de revistas especializadas: Centro de Documentación Cinematográfica de Cinemateca Uruguaya (CDC-CU), Biblioteca y Archivo de Cine Universitario, Biblioteca del Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra, SODRE (ANIP-SODRE); Biblioteca Nacional del Uruguay (BIBNA); Biblioteca y Archivo del Centro de Estudios Interdisciplinarios Latinoamericanos, CEIL (Fhce-UdelaR), Archivo General de la Universidad, AGU, Biblioteca del Museo de la Memoria, MUME; Biblioteca INCAA-ENERC (Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica, Buenos Aires); Biblioteca del Congreso de la Nación (Buenos Aires), Hemeroteca del Congreso de la Nación (Buenos Aires). Asimismo, visioné material y accedí a

[85] Con ánimo de dar cuenta de los dos momentos de consulta al archivo de las entrevistas en bruto realizadas por Lucía para su película, a lo largo de este trabajo referencio "Archivo Lucía Jacob" como el material al que accedí en 2011 y "Archivo Mario Jacob", al consultado en 2019.

copias de diversos títulos en los siguientes archivos: Archivo fílmico de Cinemateca Uruguaya (AF-CU), Archivo fílmico y fotográfico, Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra, SODRE, Archivo de la Universidad, AGU, *Bundesarchiv* de Alemania (copia blanco y negro de *Como el Uruguay no hay*) y el *Archivio Audiovisivo* del Movimiento Operario e Democratico di Roma, AAMOD. Varios protagonistas de la época, como Mario Jacob, Walter Achugar o Gabriel Peluffo, compartieron conmigo documentos, recortes de prensa, ilustraciones y fotografías de sus archivos que están debidamente referidas en este trabajo. Con el correr de los años, yo misma fui acopiando material, comprando programas sueltos y revistas que en esta tesis cito como "archivo personal de la autora". Las entrevistas personales, así como los intercambios por correo electrónico que mantuve con mis entrevistados están debidamente detallados al final de este trabajo.

La tesis se organiza en cinco capítulos que siguen un orden cronológico, y salvo el tercero, que funciona como un punto de articulación entre los dos primeros y los dos últimos, cada uno está dividido en dos partes. En el primer capítulo, **"Insólito por estas tierras"** argumento la necesidad de prestar atención al inicio de la década a la hora de estudiar el cine social y político del período acompañando el trayecto de la figura de Ulive desde los años 50 hasta su viaje a Cuba a fines de 1960. Enlazo su experiencia en los concursos de cine de aficionados con el fenómeno del teatro independiente uruguayo. Reviso la producción y recepción de su película, *Un vintén pal judas* (1959), y analizo en profundidad tanto el lenguaje, como las colaboraciones y conexiones de *Como el Uruguay no hay* con un campo cultural más amplio y politizado.[86] En el segundo capítulo **"Rostros, voces y miradas del pueblo"** exploro la interpelación al imaginario hegemónico del país que expresaron las representaciones del pueblo en *Cantegriles, Carlos…* y *Elecciones* e intento mostrar la sintonía del escenario y de las películas uruguayas con las tendencias de renovación globales y regionales del cine documental. A partir de las relaciones personales, las colaboraciones y espacios de sociabilidad institucionales e informales, reconstruyo una coyuntura que permite recuperar sentidos que luego fueron desplazados u opacados en apropiaciones posteriores, y mostrar un escenario de modernidad más amplio e interconectado. Con este telón de fondo, presento a 1965 como un año clave y

[86] Una parte del análisis del lenguaje de *Como el Uruguay no hay* fue trabajado en un primer momento en "Modernidad y política en el documental uruguayo: Estrategias cinematográficas de una escena inaugural", *Imagofagia Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 12, 2015 [http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/819]

hasta ahora desatendido.

En el tercer capítulo, **"De la ráfaga al torbellino: el cine en la órbita de *Marcha*"**, abordo el giro de la programación en los festivales del semanario a partir de 1967, y analizo la forma en que el binomio tradicional de un cine-arte versus un cine-comercial se modificó con una tercera categoría que interpeló al espectador con su novedad. Recupero el contexto de aparición de *Me gustan los estudiantes*, a la que leo como un momento de legitimación y de pertenencia simbólica de Uruguay a una comunidad global y antiimperialista. Muestro a los festivales de *Marcha* como un caso excepcional para explorar y pensar desde la historia y la teoría, las construcciones de sentidos y sus marcos interpretativos, y desde la historia del cine social y político uruguayo específicamente, la forma en la que este trayecto fue configurando un discurso sobre el cine nacional. Al tiempo que destaco la dimensión creativa del proceso, reviso la participación activa en los festivales y encuentros regionales de quienes lideraron este trayecto.

En el cuarto capítulo, **"Inexperientes y perfectibles ¡uníos!"**, me concentro en aspectos relacionados con el "hacer cine". En la primera parte, hilo experiencias en sintonía con los fenómenos estudiantiles del 68 en el mundo. Analizo la formación del Grupo Experimental de Cine, GEC, de la Facultad de Arquitectura, y su cortometraje *Refusila*, así como la experiencia del Taller de Fotografía y Cinematografía de la Escuela Nacional de Bellas Artes y la realización del título (hoy perdido) *Documentos de una pelea* (1968-1970. Por último, reconstruyo la experiencia del Cine Club de la Facultad de Química en los años 60. A través de este recorrido pienso el vínculo del cine con la cultura material y la impronta experimental de estas experiencias. En la segunda parte, retomo el cine en la órbita *Marcha*, reviso el llamado público a colaborar con el contra-noticiero y del taller de formación a cargo de Handler. Examino la realización de *Uruguay 1969: El problema de la carne*, analizo *Líber Arce liberarse*, y me detengo en el análisis del isotipo del hombre con la cámara como un fusil que apareció con el Cine Club de *Marcha*. En términos generales, en este capítulo subrayo la presencia de una fuerte cultura de la cooperación y los terrenos formales o informales que oficiaron como espacios clave para el entendimiento de estos procesos y como instancias improvisadas de formación en la técnica. En el quinto y último capítulo, **"La Cinemateca del Tercer Mundo"** ofrezco, en la primera parte, una narrativa histórica crítica que apunta a ofrecer un panorama de fuerte base empírica para pensar en la imposibilidad de localizar un origen nítido que señale un momento de creación de la C3M. Reviso la forma en que se articularon y

solaparon los elementos que con mayor fuerza marcarían su identidad, como el de su revista, los nuevos sentidos y valores que reflejaron los discursos sobre la técnica, la campaña de bonos para el financiamiento del cine nacional, y sus vínculos con la región y el mundo. En la segunda parte, examino los circuitos y prácticas de exhibición y analizo la realización del cortometraje *La bandera que levantamos* a la que leo como el resultado de un proceso de aprendizaje que destaco desde el cuarto capítulo.

En su tesis doctoral, Tadeo Fuica cuenta que en el transcurso de su investigación más de un interlocutor se mostró sorprendido de que existiera material suficiente como para hacer un libro que abarcara 50 años de cine uruguayo.[87] Esto la llevó a preguntarse no solo qué concepto de "cine" y de "cine nacional" tenían en mente, sino que ésa era una discusión a la que su trabajo debería contribuir. En los casos de países sin industria cinematográfica reconocida y con una mayor parte de producciones independientes como Uruguay, esta reflexión era pertinente porque ahí lo que era cine necesitaba entenderse en cada coyuntura. Bajo la categoría de "cine nacional" se encontraban documentales institucionales, ficciones, cortometrajes de propaganda turística, cine militante, animaciones, prácticas amateurs y profesionales, formatos diversos (cortos, medio o largometrajes) y variados soportes (en Súper 8, 16 o 35 mm, video analógico y digital). El comentario de Tadeo Fuica me llevó a reflexionar a mí también sobre ese imaginario que mi tema de investigación compartía. En mi caso, el propósito de estudiar el cine social y político de los años 60 despertó en muchos interlocutores una reacción que siempre quedaba instalada en una suerte de lugar común: reduciendo toda la producción de ese período a la militancia de izquierda e insinuando, algunas veces, que se trataba de un tema ya transitado sobre el que no había mucho más para decir. Sin embargo, considero que pensar el cine en conexión con los saberes y las colaboraciones puede funcionar como antídoto para ese lugar común. Otorgarle materialidad a estas experiencias y explorar la significación de lo político en una historia concreta es la tarea que me he propuesto y confío en que me trabajo demuestre también, que su estudio estaba lejos de considerarse agotado.

[87] Tadeo Fuica, Beatriz. *In search of Images: Uruguayan Cinema 1960-2010*. Tesis Doctoral, University of St. Andrews, 2014. Agradezco enormemente a la autora por compartirme su tesis al finalizar su doctorado.

Capítulo I

Insólito por estas tierras

Introducción

En este primer capítulo exploro las experiencias cinematográficas de Ugo Ulive, desde los inicios de los años 50 hasta su partida a Cuba en diciembre de 1960. En términos generales, pongo en primer plano el valor histórico del cine amateur a la hora de intervenir en la órbita pública con discursos y estéticas alternativas sobre la nación. Tanto en Uruguay como en otros países de la región, el estudio de las prácticas de este cine ha adquirido mayor visibilidad en la producción académica de los últimos años, acompañando una tendencia internacional que institucionalizó los estudios de cine amateur como un área de reflexión específica que teoriza e historiza este corpus hasta hace un tiempo relegado a los márgenes de la historia del cine. Charles Tepperman, por ejemplo, reivindica la importancia de atender al amateurismo como una práctica estética y social significativa cuyo estudio ilumina la intersección de la historia del cine y la cultura visual moderna.[88] En la primera parte de este capítulo, muestro la forma en que el trayecto de Ulive contribuye a revisar otra intersección posible: la del cine amateur con la historia del teatro independiente.[89] Este cruce permite detectar preocupaciones comunes y vincular un movimiento cultural clave en la historia de Uruguay, cuya fuerza y creatividad no solo marcó el compromiso con la temática nacional, sino que se sostuvo mediante una forma común de aprender y de hacer las cosas. En la segunda parte analizo el impacto de la aparición del cortometraje de Ulive, *Como el Uruguay no hay* (1960), y la forma en que tanto su censura en el IV Festival del SODRE de 1960 como su lenguaje provocaron discusiones que entrelazaron la institucionalidad del cine –la crítica, los festivales– con el imaginario del país; un debate que atacó la hegemonía de una "visión pasteurizada y rosadita de Uruguay".[90] Muestro la forma en que esta película configuró un momento inaugural que se desplegó en

[88] Tepperman, Charles. *Amateur Cinema…*, *op. cit.*, pp. 1-5.
[89] La primera parte de este capítulo no podría haberse escrito sin *Memorias de teatro y cine*, *op. cit.*, el libro en el que Ulive repasa su actividad en el teatro y el cine. Véase también Ulive, Ugo. *50 años en la vida de un artista*. Caracas: Fundación Cultural Chaco y Consejo Nacional de Cultura, 1998. Agradezco los comentarios y aportes al borrador de esta primera parte del capítulo de mis compañeras y compañeros de GEstA en el marco de los laboratorios internos que organiza el grupo.
[90] Gatti, Gerardo. "Conversación con Ugo Ulive: Los diez minutos que conmovieron al SODRE", *Lucha Libertaria*, n.199, octubre de 1960, p. 11.

diferentes dimensiones: en la técnica (por su artesanía collagística y su montaje), en la política (por su denuncia a la alianza del imperialismo norteamericano con el gobierno nacional, su censura y la solidaridad que ésta despertó en la comunidad cultural), en la circulación (por la velocidad con que actuaron las redes institucionales e informales que la difundieron), y en la crítica (por el desafío que implicó describirla y hablar sobre ella).

Primera Parte

1. 1. 1. Ulive, galponero

Hijo de una modista y un jardinero comunista de un manicomio montevideano, Ulive vivió su infancia en el barrio Reducto y cursó el bachillerato de derecho en el Instituto Alfredo Vásquez Acevedo, IAVA.[91] De niño integró un elenco teatral infantil de radio, y de adolescente, el grupo de Teatro del Pueblo. Este último se asociaría más tarde con el elenco de La isla, dando origen al teatro El Galpón (1949). En aquel momento, el ambiente teatral estaba en plena transformación. Me refiero al proceso que la bibliografía llama "modernización y consolidación del teatro nacional independiente" que protagonizaron las instituciones surgidas durante la década de 1940, como la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI, 1947), la creación de un elenco oficial y municipal con la primera temporada de la Comedia Nacional (1947) y la fundación de la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD, 1949).[92] Durante estos años se organizaron concursos, mesas de discusión, giras por el interior y el exterior y festivales, como fueron el Primer Festival de Teatro Independiente (Atlántida, 1957), el "Departamento Argentino-Uruguayo de Teatro Independiente" (DAUTI 1959) o el "Primer Festival Rioplatense de Teatro Independiente" en 1960. Las nuevas salas demandaron la formación y el entrenamiento de más técnicos, actores, directores; se incrementó el nivel artístico de la escenografía, el vestuario, la iluminación y la puesta en escena.[93] Aparecieron

[91] Instituto de Educación Secundaria de Uruguay, público, laico, y gratuito. A partir de 1940 dictó solamente cursos de bachillerato.

[92] Sobre el proceso histórico, el concepto de "teatro independiente" y las instancias de apoyo estatal durante los años 50 (concursos, temporadas en salas estatales, etc.) véase Pignataro, Jorge. *El teatro independiente uruguayo*. Montevideo: Arca, 1968, y Martínez Moreno, Carlos. "Veinte Años de Teatro Nacional", *Marcha* [Segunda Sección], 26 de junio de 1959, pp. 1b, 2b, 13b, 15b, 31b.

[93] Dentro del surgimiento de nuevas salas, podemos mencionar también la de Club de Teatro, Teatro Universitario, El Tinglado, La máscara, Teatro Moderno, Teatro Circular, Teatro Libre, La Farsa, Taller de Teatro, Teatro Victoria (nueva sala de Teatro del Pueblo). El éxito de público del teatro independiente fue rotundo. Un miembro de la junta de Montevideo afirmaba, para 1963, que era "el movimiento cultural de mayor significación de los últimos tiempos" (Trochon, Yvette. *Escenas de la vida cotidiana…*, *op. cit*., p. 189).

dos revistas de teatro –la del "Teatro Independiente", creada por El Galpón (1955), y la "Revista de la Comisión de Teatros Municipales" (1958-1959)–; la crítica teatral se especializó, y en los suplementos culturales de la prensa las entrevistas a actores, y directores así como las revisiones de las temporadas, fueron ganando espacio. Claudio Paolini señala que si entre 1947 y 1951 hubo 56% de visitantes y 44% nacionales, para el período 1957-1961 la proporción pasa a 25 y a 75 % respectivamente.[94] Por otra parte, la coyuntura política jugó un rol importante ya que las compañías argentinas que habitualmente llevaban sus obras a Montevideo fueron decreciendo debido a las tensiones entre el gobierno uruguayo y el de Perón (1946-1955).

En una nota de los años sesenta, el crítico Gustavo Adolfo Ruegger, dirá: "Independiente, vocacional o aficionado quiere decir la misma cosa: hombre o mujer que han sido picados por el microbio teatral, que le roban tiempo al sueño y al trabajo para formar y llevar adelante un grupo".[95] César Campodónico, actor, director y co-fundador de El Galpón, ha explicado el movimiento teatral de esos años como "una forma de reaccionar contra el empresario comercial, quien hasta entonces determinaba lo que debía darse y lo que no, en los teatros de Montevideo".[96] Lo que había sucedido en Buenos Aires en los años 30 con el "Teatro del Pueblo" de Leonidas Barletta –el teatro del pueblo y para el pueblo– sucedió en Montevideo en los años 50. Fueron los teatros independientes, explica "el Chino" Campodónico, los que "dieron a conocer las obras que se exhibían en los grandes centros teatrales del mundo", y más tarde lo harían con la producción nacional y latinoamericana. Fue a fines de los años cincuenta que el esplendor teatral fue acompañado por la aparición de nuevos dramaturgos nacionales y la experimentación del lenguaje escénico.[97] Como señala el investigador Roger Mirza, este nuevo escenario contribuyó, como sucedía en Buenos Aires, a legitimar "la importancia del teatro dentro del campo intelectual".[98]

En este contexto, El Galpón fue un gran protagonista. Cuando se cumplieron 10 años de su actividad. El crítico del semanario *Marcha*, Mario Trajtenberg, destacó la conocida afinidad

[94] Paolini, Claudio. "La consolidación del Sistema Teatral Montevideano hacia fines de los años cincuenta", en Roger Mirza (ed.), *Teatro rioplatense: Cuerpo, Palabra e imagen: La escena contemporánea: una reflexión impostergable*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 2007, pp. 205-214.
[95] En Pignataro, Jorge. *El teatro independiente…, op. cit.*, pp. 21-22.
[96] Campodónico, César. *El vestuario se apolilló: Una historia del teatro el Galpón*, Montevideo: Banda Oriental,1999. p. 23.
[97] Paolini, Claudio. "La consolidación del Sistema Teatral…", *op. cit*., p. 211.
[98] Mirza, Roger."Introducción: el teatro uruguayo en los años sesenta", en Roger Mirza (ed.), *El teatro de los sesenta en América Latina: Un diálogo con la contemporaneidad.* Montevideo: UdelaR, 2011, p. 10.

de la agrupación con "ideas marxistas" y la forma en que habían logrado una coherencia con esta línea ideológica a través de un amplio repertorio a lo largo de los años.[99] Como señalaba otro co-fundador de El Galpón, Rubén Yañez, a la autonomía que había traído el movimiento del teatro independiente frente al empresario, había que añadir también la que se ganaba frente a "los instrumentos de poder ideológico que marginan al teatro de su real inserción en los intereses populares".[100] En este sentido, el elenco priorizó las obras cuyo contenido abordaba temáticas sociales, políticas, económicas contemporáneas, como *Las brujas de Salem* (Arthur Miller) o *Así en la tierra como en el Cielo* (Fritz Hochwälder) y la promoción de un teatro nacional y popular. Si bien su fecha fundacional se sitúa en 1949, la primera obra se estrenó en diciembre de 1951. Entre esos dos años hubo un intenso trabajo. A diferencia de otros locales del teatro independiente, como la pionera sala de El Tinglado (1947) o la de Club de Teatro (1949), la de los "galponeros" no se hizo contratando obreros o albañiles. Desde un comienzo, el grupo estableció que la construcción y transformación de aquel antiguo depósito de materiales de una barraca en una sala estaría a cargo de todos los integrantes. En una nota de prensa titulada "Teatro del Pueblo y para el Pueblo: Por la cristalización de un Alto Ideal cultural y artístico", un cronista reportó la poca cantidad de técnicos del grupo "en el sentido de dominio y experiencia de la función".[101] Entre los numerosos asociados "hay estudiantes, empleados del comercio o la industria, y hasta titulados" que realizan "la obra que en cualquier otra construcción similar estaría confiada a empresas o talleres".[102] La nota explica que las muchachas de El Galpón trabajan en "el descosido de trajes, que obtienen de sastrerías, cuyo producido va ayudar el pago de la obra", y otras preparan vestuarios o atienden la cantina. La estrategia de financiación del grupo teatral era un intento de "lograr sin nada la forma de crear algo grande" con diferentes tácticas: "solicitud de donaciones a las casas del ramo, colectas callejeras casa por casa", entre los vecinos, venta de bonos.[103]

Son varios los co-fundadores que, mucho tiempo después, han evocado este momento inicial de El Galpón haciendo hincapié en esta dimensión colectiva y colaborativa. El actor Juan

[99] Trajtenberg, Mario. "Décimo Aniversario (I): EL GALPON", *Marcha*, 2 de octubre de 1959, p. 15. La bibliografía contemporánea ha destacado el vínculo de El Galpón con el Partido Comunista, pero como ha aclarado el historiador Gerardo Leibner, si bien los militantes comunistas colaboraban con la venta de bonos o con la difusión del programa, el colectivo siempre mantuvo su autonomía respecto del Partido (*Camaradas y Compañeros: Una historia política y social de los comunistas del Uruguay.* Montevideo: Trilce, 2011, p. 182).
[100] Yañez citado en Scaraffino, Luciana. "La vigilancia del escenario teatral independiente: el caso de "'El Galpón'", *Revista Ensambles*, año 2, n. 3, primavera de 2015, p. 121.
[101] Ulive, Ugo. *Memorias, op. cit*., p. 39.
[102] *Ibid.*
[103] *Ibid.*

Manuel Tenuta, por ejemplo, señala: "Hicimos el edificio de Mercedes y Carlos Roxlo como albañiles, como carpinteros, haciendo campañas de todo tipo para recaudar fondos, y con el pueblo apoyando".[104] El actor, y luego director, Roberto ("Berto") Fontana recuerda que aún cuando el plantel de la selección uruguaya llegó a Montevideo tras haber ganado el Campeonato Mundial de Fútbol en Brasil –el famoso "maracanazo"– nadie dejó de trabajar: "nosotros estábamos meta serruchar madera, clavar tablas, butacas, telones, etcétera".[105] El compromiso quedó plasmado en ese ejemplo: "Los propios actores estábamos construyendo el teatro, cuando la gente salió a la calle a recibir a los campeones. No hubo uno solo que faltara ese día al trabajo en El Galpón".[106] Refiriéndose a la construcción de la sala, Ulive la recuerda como una "suerte de opción ética" que con el tiempo se convertiría en un rasgo particular del grupo y en "una diferencia importante con el resto del teatro independiente".[107] No es mi intención repasar este proceso para mitificar estos inicios. De hecho, como es sabido, el grupo de El Galpón –que como mencioné, originalmente eran dos elencos unidos– se dividió al muy poco tiempo, y parte de los integrantes que venían de Teatro del Pueblo siguieron otro camino aparte.[108] Pero la escena descripta arriba y la memoria de quiénes vivieron esa experiencia es útil para ubicar a un jovencísimo Ulive en un micro mundo teatral marcado por un aprendizaje constante, y un modelo colectivo, aunque no libre de tensiones, de hacer las cosas.

Convertir aquel galpón en un teatro, no fue una experiencia colaborativa menor. Para ello hubo que abrir un cauce de sociabilidad con la comunidad donde las redes de colaboración en el barrio asumieron protagonismo. De alguna manera, los testimonios citados arriba no solo evocan el placer de cooperar que trajo consigo esta experiencia, sino que sugieren también que esa forma de trabajar juntos afirmó una identidad ligada a una moral compartida. Igualmente importante para la dinámica que estoy comenzando a desentramar aquí, fue el hecho de que para colaborar, hubo que aprender. Una de las fotografías que acompaña la nota que mencionaba antes muestra a un grupo trabajando con madera con un pie de foto que detalla: "vista parcial del taller de carpintería improvisado por los integrantes de los dos elencos teatrales". En un primer plano de la imagen se ve un sujeto que corta una tabla mientras otro

[104] Tenuta citado en Yaffe, Carlos. *El Partido Comunista. Una construcción humana y política cotidiana*. Montevideo: PCU, 2014, p. 26.
[105] Roberto Fontana en Bianchi, César. "La sombra del Teatro, Lejos. Seré Curioso: Berto Fontana", *Montevideo Portal*, 19 de julio de 2016 [https://www.montevideo.com.uy/Noticias/Sere-Curioso-Berto-Fontana-uc314709]
[106] *Ibid.*
[107] Ulive, Ugo. *Memorias…*, *op. cit*., p. 32.
[108] Sobre la separación de esta fracción del grupo y el episodio de acoso que provoca la ruptura véase Ulive, Ugo. *Memorias…*, *op. cit.*, pp. 42-45.

mira sus movimientos con atención. Atrás, en un segundo plano, otro grupo rodea otra mesa donde alguien maneja un objeto con ciudado. En este proyecto de levantar el teatro, el que sabía cómo hacer los trabajos manuales tuvo que enseñar y socializar ese conocimiento improvisadamente; mostrar cómo clavar los tablones de la madera del escenario o cómo usar las herramientas. Destaco esta dimensión porque mi intención es pensarla también más allá de este proyecto de levantar la sala de El Galpón. Si bien el movimiento teatral se proclamó como "independiente", mantuvo un rasgo "experimental" y "amateur" con aspiraciones a profesionalizarse y con mucho que aprender para cubrir los roles y los oficios.[109] La imagen de los actores haciendo de albañiles, costureras, o carpinteros en ese antiguo galpón convertido en un gran taller podría pensarse como una escena común al resto de los grupos de teatro independiente que surgían en ese momento, no en el sentido literal de la construcción de la sala, sino apuntando más a destacar una dinámica similar en el aprendizaje de los roles y oficios. Según Ángel Rama, los grupos partieron de cero para preparar a los actores y moldear la figura de directores: hubo que "inventar todos los técnicos" (escenógrafos, utileros, electricistas, iluminadores).[110]

Las instituciones especializadas no solo eran escasas, sino que recién estaban apareciendo. Pero si bien el movimiento del teatro independiente carecía de maestros, como señala Rama, hubo algunas excepciones que rompieron la regla de ese terreno autodidacta. Ulive, de niño, había aprendido del español Fernando Orejón en la radio, y luego de Manuel Domínguez Santamaría, del grupo de Teatro del Pueblo.[111] En El Galpón, su maestro sería Atahualpa Del Cioppo, y son muchos los que hoy se reconocen como discípulos de Del Cioppo, incluso aquellos que no fueron galponeros.[112] De chico, Ulive había escuchado su nombre cuando su padre se indignó porque a Del Cioppo lo habían echado del Banco en el que trabajaba por ser comunista, y había visto también su rostro en un afiche en la calle como candidato a diputado, "adornado a veces con una hoz y un martillo".[113] Ulive se formó con él, trabajando como su asistente en varias

[109] Sobre el amateurismo o la dimensión experimental, véanse los testimonios de la época sobre el término "independiente" del movimiento teatral en una encuesta de 1956 citada en Pignataro, Jorge. *El teatro independiente…*, *op. cit.,* pp. 16-18.
[110] Rama, Ángel. *La generación…*, *op. cit.,* pp. 46.
[111] Antes de que se unieran a La isla, Domínguez dictó clases de actuación en el curso que ofrecióTeatro del Pueblo en el Ateneo, a las que asistió Ulive, que en ese momento era parte del grupo (Ulive, Ugo. *Memorias…*, *op. cit.*, p. 30).
[112] Américo Celestino Del Cioppo Fogliacco (1904-1993) se convertiría en el maestro del teatro independiente latinoamericano. Por discrepancias con el grupo, Del Cioppo se retiró por un período y retornó a El Galpón en 1954 (Campodónico, César. *El vestuario se apolilló…*, *op. cit.*, p. 17).
[113] Ulive, Ugo. *Memorias…*, *op. cit.*, p.16. Del Cioppo formaba parte de los intelectuales comunistas uruguayos que enorgullecían al Partido, véase Leibner, Gerardo. *Camaradas y Compañeros…*, *op. cit.,* p. 187.

obras hasta que, bajo su supervisión, en 1956, dirigió su primer espectáculo: *El centro-forward murió al amanecer*, del argentino Agustín Cuzzani. Según recuerda Ulive, lo que le atrajo de este texto era "un tema nacional y popular expuesto de una manera nada realista".[114] Se trataba de la historia de un jugador idealista, rematado y comprado por un millonario tras la quiebra de su club de fútbol. Para este debut, Ulive incorporó una proyección de cine a la puesta en escena que realizó Ildefonso Beceiro, y diseñó él mismo la iluminación bajo las enseñanzas de un amigo y electricista de El Galpón, el "Negro" José Gonzalez.[115] Sin saber demasiado de la técnica, de ahí en adelante Ulive se las arregló para obtener mayor conocimiento, para "aprender como podía"; preguntó a otros viejos en el oficio, "artesanos de experiencia", y, sobre todo, "abrió los ojos" para ver "trabajar a otros luminotécnicos".[116] Ese mismo año recibió un premio al mejor actor de reparto por su actuación en *Las tres hermanas*, de Anton Chejov, dirigida por Del Cioppo, y participó de la reposición de esta misma obra tiempo después. Entre una y otra temporada interpretó un rol pequeño en *Mariana Pineda*, de García Lorca, que dirigió Juanjo Brenta, y se encargó de la iluminación de la obra. Así fue haciéndose un camino en el rubro de las luces. Es decir, por un lado, volviendo a lo que mencionaba antes, Ulive tenía un maestro (Del Cioppo) que guíaba la formación de la dirección escénica y la actuación, pero por otro lado, y como era habitual, incursionó en otros roles aprendiendo con la práctica y en la marcha.

En 1957, Ulive se encargó de iluminar lo que resultó ser el acontecimiento del año en el teatro nacional: la puesta en escena de Del Cioppo de *La ópera de dos centavos*, el primer montaje de Bertolt Brecht en América Latina. En 1959, junto con su amigo, otro co-fundador de El Galpón, Rodolfo López, Ulive diseñó la iluminación de otra pieza de Brecht dirigida por Del Cioppo, *El círculo de tiza caucasiano*, un histórico evento para el teatro independiente que también se estrenó en Buenos Aires repitiendo el éxito de Montevideo. Una semana antes de que se presentara en la sala del FIT, ya se habían agotado las 700 localidades de la primera de las 9 funciones planificadas.[117] Cabe agregar aquí una observación a propósito de Brecht, no tanto

[114] Según Ulive, en un principio el texto es elegido por la asamblea para abrir la temporada bajo la dirección de Del Cioppo, pero luego se negocia una dirección del elenco tutelada (*Memorias…*, *op. cit.*, pp. 93-95).
[115] Según Ulive, la película *El Centro forward murió al amanecer* mostraba una serie de fotografías para la puesta en escena. En la filmografía de Margarita Pastor Legnani y Rosario Vico de Pena, el título aparece como una película muda, de 6 minutos, en 16 mm, color, y se la describe como "efectos especiales filmados" para la obra. Está fechada en 1958, pero por lo que he investigado aquí, debería datarse en 1956 (*Filmografía uruguaya 1898-1973*. Montevideo: Cine Universitario del Uruguay y Cinemateca Uruguaya, 1973, s/n).
[116] Ulive, Ugo. *Memorias…*, *op. cit.*, p. 96.
[117] Trajtenberg, Mario. "Decimo Aniversario (I)…", *op. cit.*

para referirme al dramaturgo alemán que marcó la consciencia crítica teatral, sino para pensar a partir de él en Del Cioppo como maestro. Porque en aquel momento, las técnicas brechtianas se ponían en práctica por primera vez: no más telón bajo, los actores y técnicos salían y entraban del escenario y el director hablaba al elenco en un breve discurso improvisado frente al público. En lugar de seguir un camino más tradicional (por más bueno que fuera), Del Cioppo arriesgó, propuso el desafío –nada más ni nada menos– de hacer estos dos textos contemporáneos de Brecht. Cuando Trajtenberg comentó, por ejemplo, la puesta de *La ópera de dos centavos* que, como decía, fue la primera que hizo El Galpón, llegó a describirla como una "hazaña", la "hazaña" de hacer "Brecht en Uruguay".[118] Y dado que es una figura que acompaña a Ulive, es relevante destacar que en este contexto está dirigendo su trabajo y el del grupo hacia un terreno pionero, dando cuenta así de una evidente impronta experimental.[119]

Quizá sea pertinente añadir aquí una segunda observación en relación al momento de hacer Brecht, usarlo como excusa para abordar otro tema igualmente importante. Cuando El Galpón cruzó el charco con *El círculo de tiza caucasiano* fue apoyado por la Federación Argentina de Teatros Independientes y el Concejo Departamental de Montevideo. Acusando el auspicio de este último, una nota en el diario del Partido Colorado, *El Día*, comentaba: "qué van a pensar los porteños cuando se enfrenten a la avalancha de propaganda comunista a que serán sometidos desde el escenario por una 'embajada cultural' auspiciada por las autoridades comunales de Montevideo".[120] Esa publicación a raíz del viaje a Buenos Aires no fue una sorpresa para nadie. Trajtenberg había recordado los efectos del macartismo que sufría esta agrupación por parte de

[118] El comentario completo era elogioso, pero para el Maestro: "El trabajo de Atahualpa del Cioppo como director del espectáculo debe contar por eso entre una de las hazañas de pura fuerza que interesan más vitalmente el historial del teatro independiente uruguayo. Sólo puede imputársele un error de cálculo, en el sentido de confiar la obra a un reparto que todavía tiene que andar mucho hasta la experimentada maestría que exige *La ópera de dos centavos*" ("Un logro parcial y oneroso", *Marcha*, 13 de setiembre de 1957, p. 17).

[119] Así reflexionaba Del Cioppo en 1957, a propósito de "La opera de dos centavos": "Ahora bien; entre los muchos problemas que el teatro de Brecht plantea para hacerlo en nuestro medio, es que no poseemos una experiencia de su técnica – a pesar de contar con su formulación teórica. Pero eso no basta: hay que darle vigencia sobre el escenario, poseer el nuevo arte del actor. Además, esa experiencia debe realizarse también sobre y con el público[…] así como delante de una obra el espectador del teatro burgués –y de casi todo el teatro hasta ahora– sentía más que juzgaba, ahora debe juzgar más que sentir o, en todo caso, la parte otorgada al sentimiento no debe hacerse en desmedro de la razón, del juicio, del análisis que el espectador deberá realizar de los hechos que se le ofrecen desde la escena"("Bertolt: dramaturgo del viejo mundo para una sociedad nueva", *Teatro Independiente*, Publicación oficial de la Institución Teatral "El Galpón", n. 7, setiembre de 1957, accesible en la sección documentos del proyecto "(Des)archivo Brecht: el teatro de Brecht en Uruguay. Primer Período 1957-73", [https://bertoltbrecht.org.uy/]).

[120] En respuesta a esta nota, Trajtenberg aclaró la paradoja de marcarlo como un "escandalo pro-soviético" cuando el mismo Brecht había sido "humillado" por la "burocracia comunista" de Alemania Oriental por apartarse "del evangelio naturalista de Stanislavski y Máximo Gorki" ("Macarthismo para subdesarrollados", *Marcha*, 9 de octubre de 1959, p. 11).

El Día, que no publicaba críticas de sus espectáculos ni anuncios, relegando la actividad de los galponeros "al plano del mero proselitismo".[121] Incluso, en 1958, un año antes de este episodio, la Federación de Teatro Independientes del Uruguay había hecho una denuncia pública sobre la "discriminación teatral" que hacía este órgano de prensa tras cuatro años de no atender los comunicados de El Galpón por considerarlo una institución de propaganda comunista.[122] La denuncia de *El Día* fue un ejemplo contundente de una línea que ya era tradición en este órgano de prensa y que como veremos a lo largo de esta tesis, marca la alianza de los medios de comunicación con el poder político y un activo anti-comunismo. Me interesa destacarlo porque como veremos en la segunda parte de este capítulo, Ulive no perderá la oportunidad para arremeter creativa y simbólicamente contra *El Día*, y porque el desprecio hacia la izquierda puesto en boca del poder mediático dominante fue una constante en el período del que se ocupa esta investigación.

Paralelamente a este proceso del teatro que he revisado, iniciativas privadas y estatales protagonizaron en Uruguay la institucionalización de una cultura cinematográfica a través de la aparición de cine clubes, revistas especializadas y organismos públicos que definieron modalidades de prácticas fílmicas, de difusión y de recepción. Como mencionaba en la introducción de esta tesis, a fines de los años cuarenta, el cine amateur uruguayo se pensó como una posible salida al deseo de contar, de una vez por todas, con un cine nacional en Uruguay.[123] Tras el Primer Concurso Cinematográfico de Aficionados de Cine Club de 1949, Eugenio Hinzt señalaba entusiasmado desde la revista *Film*: "El cine de pase reducido nos ofrece la respuesta más lógica a nuestras necesidades más urgentes".[124] Semejante programa que apostaba a las películas en formatos menores (16mm, 8 mm y 9.5mm) contó con el apoyo de ambos cine clubes que, con sus discursos, funciones y certámenes, moldearon ese proceso de institucionalización del movimiento amateurista que duraría casi una década.[125] En el caso del cine, las charlas o las oportunidades de tener una experiencia práctica a través de los talleres que organizaban los cine clubes resultaban insuficientes para quiénes intentaban aprender cómo

[121] Trajtenberg, Mario. "Decimo Aniversario…", *op. cit.*
[122] Federación de Teatros Independientes. "Discriminación Teatral", *Marcha*, 26 de setiembre de 1958, p. 17.
[123] Véanse Amieva, Mariana. "El 'amateur avanzado'…", *op. cit.*, pp. 142-166 y Silveira, Germán. *Cultura y cinefilia…*, *op. cit.*, pp. 131-141.
[124] Hintz citado en Amieva, Mariana. "El 'amateur avanzado'…", *op. cit.*, p. 152.
[125] Silveira, Germán. *Cultura y cinefilia…*, *op. cit.*, pp. 131-141.

hacer película.[126] Al respecto, Ildefonso Beceiro, camarógrafo y director de fotografía mencionado arriba, recordaba el asunto de aquellos años de esta manera:

> Ahí sí que éramos todos autodidactas. Porque recuerdo toda la gente de aquella época: Hinzt – Miller – Gardiol, por ejemplo, se hicieron haciendo. Leíamos cuanto libro, cuanta revista caía. Veíamos cine, no perdíamos nada y si había trabajo, trabajábamos. Con las filmaciones, agarrábamos las planillas técnicas de fotografiar, de iluminar y las cosas las trasladábamos al cine. Hacíamos un cine verdaderamente autodidacta, inventando, creando, pensando lo que íbamos a hacer. […] Nosotros veíamos las películas, nos criticábamos; eso permitió una formación sin profesores, éramos unos, profesores de los otros.[127]

Ulive participó y ganó varios premios en este circuito, convirtiéndose en uno de los cineastas más elogiados. Lo revisado hasta ahora nos permite tener en mente la versatilidad de Ulive en su devenir como "cineasta" antes de iniciar el recorrido de sus coromtetrajes en la sección siguiente. Era actor, asistente de dirección teatral, director, y había iniciado una carrera como iluminador con tanto éxito que, por tres años seguidos (1957, 1958, 1959), el diario *El País* lo premió por la mejor iluminación del año.[128] Asimismo, y si bien se ganó la vida como profesor de idioma español (egresado del Instituto de Profesores "Artigas"), Ulive también trabajó en los radioteatros de CX 16 Radio Carve, donde hizo vínculos y aprendió las dinámicas de este medio popular de comunicación. Participó, además, en terrenos emergentes dentro del ambiente cultural de ese momento: fue iluminador de las presentaciones del grupo "Dalica" (Danza Libre de Cámara) creado por la maestra, coreógrafa y bailarina Elsa Vallarino e integrado, entre otras, por Teresa Trujillo y Graciela Figueroa, dos figuras que serán vanguardia en la performance y la danza de los sesenta.[129] Como veremos, las amistades y los círculos por dónde transitó, se anudaron informalmente en los proyectos de cine amateuristas. Pero el panorama expuesto en este inicio, además de dar cuenta de la formación de Ulive y de ubicarlo en una agrupación teatral, permite destacar un rasgo común tanto para el teatro como para el cine. Me refiero a un

---

[126] Sobre la enseñanza de cine en el período véase Martínez Carril, Manuel, "El cine que nadie enseña", *La Mañana*, 22 de febrero de 1967, p. 8. La experiencia de las figuras que mostraré en los próximos capítulos darán cuenta de esta cuestión.

[127] Beceiro, Ildefonso. *Investigación sobre las fuentes documentales del cine uruguayo 1990-1991* (CDC-CU). Esta investigación que cito aquí por primera vez recogió la memoria de diversas figuras vinculadas al cine uruguayo nacidas alrededor de la década del 20. En cada una de las entrevistas individuales se relata los inicios en el cine de quienes luego se convertirían en técnicos profesionales del cine (noticieros, cine científico, instituciones relacionadas a los archivos, publicidad). Eugenio Hinzt, por ejemplo, cuenta su ingreso a la empresa CUFE cuando el italiano Enrico Grass dirigía una película homenaje financiada con fondos públicos, *Artigas, protector de los pueblos libres* (1950), llevando trípodes o moviéndo el carro: "En aquella época estábamos todos como en un tren de aprendizaje de los rudimentos del cine, pero de a poco fueron abriéndose los caminos y trabajando profesionalmente" (*Ibid*).

[128] Ulive, Ugo. *Memorias…*, *op. cit.*, p. 111.

[129] Vallarino además de pintora, discípula de Juan Torres García, trabajaba con músicos uruguayos, llenaba las salas con sus presentaciones pioneras (Teresa Trujillo en Pérez Buchelli, Elisa. *Arte y política: mujeres artistas y artes de acción en los sesenta y setenta*. Montevideo: Yaugurú, 2019, p. 146).

escenario que si bien contó con la excepción de algunos "maestros", estuvo marcado por un "aprender haciendo" en un ambiente de intercambio de saberes fuera de los ámbitos de formación institucionales que de a poco, se fueron consolidando. De hecho, es este el escenario que llevará a Ulive a integrarse como un jovencísimo docente a los cursos de Arte Escénico que El Galpón comenzó a implementar a partir de 1957. Los maestros eran muy necesarios y escaseaban. Claro que esta estrategia fue común a otras prácticas, como la danza independiente que recién mencionaba, y que casi no contaba con academias ni estímulos para la creación.[130] Posiblemente se podrían destacar otras zonas culturales marcadas por este mismo dinamismo de saberes y aprendizajes, como el periodismo o la crítica. Pero por el momento, este es el telón de fondo que me interesa desplegar para inscribir el inquieto y singular recorrido de Ulive entre el teatro y el cine.

1. 1. 2. Dinámicas de un cine amateur

Una caricatura de 1950 dibujada por su compañero del IAVA, Hermenegildo "Menchi" Sábat, muestra a Ulive en sus 17 años, con grandes lentes de armazón grueso, las manos en los bolsillos, la cadera inclinada hacia adelante, y el pelo peinado hacia atrás con la frente despejada. Alrededor de su figura, Sábat incluyó una serie de referencias para completar el retrato: "Huxley", "Estética", "Sorocabana", "Estética", "Torres García", "más estética", "Kafka", "Eisenstein", "Henry James". Este es un Ulive retratado como un admirador de los grandes de la literaura universal, pero también del cine y del arte moderno. La pista del hoy mítico café "Sorocabana" permite imaginarlo en ese itinerario urbano de la modernidad de Montevideo, socializando como si fuera un intelectual más de ese espacio tan frecuentado por personalidades de la cultura.

[130] Silveira, Silvana. "Pioneras de la danza moderna: danzas como cuadros", *Nuestro Tiempo Teatro /Danza*, n. 19. Montevideo: Comisión del Bicentenario, 2013-2014, p. 50.



Ulive por Hemenegildo Sábato, extraído de *Memorias…, op. cit.* (primera página).

A ese momento de la caricatura le corresponde una época cultural que se había iniciado en la década del 40. Siguiendo a Rama, se trató de un período marcado por un fuerte internacionalismo que dominó la vida uruguaya desde 1938 a 1955 y que haría del campo cultural una "incursión en el mundo", tanto en la pintura, como en el teatro, como en el cine y en la prensa.[131] Hay un eco de esa descripción de época que señaló Rama en el Ulive de Sábat, que por otra parte, traigo aquí, a esta sección, para presentar sus comienzos en la práctica de hacer películas. Porque el primer cortometraje que realizó fue cercano a esa fecha del retrato, cuando se anotó junto con su amigo y actor, Hugo Bolón, en el concurso relámpago de Cine Universitario de 1951. Entre los intérpretes de aquella película sobre "la avenida 18 de julio" había más gente de El Galpón: el actor Juan Gentile, disfrazado de *bichicome* (mendigo), la actriz Lika Gaulio y el artista plástico Carlos Pieri, al que se veía pintando y fumando en una

[131] Rama, Ángel. *La generación…, op. cit.*, pp. 40-41.

escena.[132] Ulive recuerda este primer encuentro con la práctica cinematográfica como una experiencia rudimentaria e improvisada, pero suficientemente atractiva como para "reincidir".[133] En esa ocasión, el montaje se hacía en cámara usando rollos de película 16 mm que llegaban a unos 10 minutos de duración. La cámara estuvo a cargo de Ferruccio "Fucho" Musitelli, a quién Bolón y Ulive conocían por ser el esposo de la actriz Chispa Pastorino y hermano menor de Bruno Musitelli, ambos compañeros de El Galpón. Autodidacta de la fotografía y el cine, pero ya un profesional, Musitelli había trabajado como camarógrafo del noticiero *Uruguay al día*, así como en un largometraje, *Amor fuera de hora* (1951, Alberto Malmierca) y por la actividad de su hermano y su esposa su vínculo con el teatro independiente era estrecho.[134]Además de Musitelli, y en función de lo que sigue en la trayectoria de Ulive, destacaría también en este primer encuentro con el cine la participación de Pieri, que será colaborador de otro de sus proyectos más adelante.[135]

Al año siguiente, Ulive ganó el tercer premio en el IV Concurso de Cine Club del Uruguay con *La espera* (1952) que adaptaba muy libremente el cuento de Jorge Luis Borges sobre un hombre que huye de alguien que lo persigue, alquila un cuarto e imagina que su perseguidor lo encuentra.[136] En esta película actuaban Fontana y Gaulio, y su amigo, el actor Rafael Salzano. Elías Lasso y Sergio Acosta, otros amigos de Ulive, elaboraron un disco para acompañar la proyección de la película. Intento hacer este recorrido con detalle para destacar la articulación de este trayecto con el que revisamos en la sección anterior, pero también para comenzar a destacar la conectividad de este escenario que aquí estoy explorando. Por ejemplo, Salzano, actor y amigo, había participado en una película argentina profesional –*Estrellita* (Román

[132] Sobre éste y los demás cortometrajes de los años 50, véase *Memorias…*, *op. cit.* pp. 53-55, e Instituto Nacional de Artes Escénicas, INAE, *A escena con los Maestros* (Entrevista a Ugo Ulive), 2012 [https://www.youtube.com/watch?v=eZISt403HOU&t=641s]

[133] Ulive, Ugo. *Memorias…*, *op. cit.*, p. 55.

[134] Realizaron con su hermano Bruno para Club de Teatro la película *Contratiempo y marea* (1956) que rgistra la obra que Bruno Musitelli co-dirigió con José "Pepe" Estruch, y en 1955, co-dirigió con Rodolfo Fabregat, la pelea de boxeo *Dogomar Martínez vs. Kid Gavilán*. Fue director técnico de "Noticias Uruguayas SA" hasta 1954. A principios de 1950, y bajo la influencia de la fotografía de las películas de Flaherty, como *Louisiana Story* (1948), había realizado un documental sobre los carboneros que trabajaban en las islas del Río Negro (hoy perdido) junto con Enrique Fabini (del noticiero EMELCO). A lo largo de su vida, Musitelli (1927-2013) sería corresponsal para la *ABC News*, RAI, *Télévision Française*, la UNESCO, la DEFA de Alemania Oriental, o los servicios documentales de la RDA, la Unesco, Land & Marine. Wschebor está llevando a cabo una investigación sobre su trayectoria en el marco de su proyecto doctoral.

[135] Pieri hará una propuesta audaz de la escenografía –y también de la utilería, los muebles y el vestuario– de la primera obra estrenada en El Galpón, *Héroes* (Bernard Shaw), dirigida por Andrés Odizzio en 1953. La escenografía rompía con el estilo naturalista y apostaba a las nuevas combinaciones de colores en el escenario. Sobre Pieri en el teatro véanse Campodónico, César. *El vestuario se apolilló…*, *op. cit.*, p. 16 y Ulive, Ugo. *Memorias…*, *op. cit.*, p. 49.

[136] Ulive, Ugo. *Memorias…*, *op. cit.*, p. 61.

Viñoly Barreto, 1947)– y esa experiencia lo había marcado con tanto entusiasmo que, según el mismo Ulive, fue el mayor promotor de sus proyectos durante esos años.[137] Asimismo, si en la primera experiencia Ulive había contado con un conocido camarógrafo como Musitelli, en *La espera* ese rol lo ocupó Beceiro y su trabajo obtuvo una mención en aquel concurso. Recordemos que Beceiro había realizado la película que se proyectaba en la puesta de *El centro forward murió al amanecer* y había dirgido también un cortometraje que adaptaba el cuento de Horacio Quiroga, *El hijo* (1951) donde Salzano actuaba en el rol del padre. Poco tiempo después trabajaría nuevamente con Ulive en *Pas de deux* (1955 o 56), un cortometraje de ballet dirigido por el coreógrafo Vaslav Veltchek, con los bailarines Sunny Lorinczi (primera bailarina del SODRE) y Raúl Turcatti.[138] Por supuesto que también vale la pena señalar la participación en estos cortometrajes de figuras que serán importantes referencias del teatro uruguayo en los años posteriores, como Fontana, a quien cité al inicio, o Juan Gentile.[139]

En 1953, Ulive filmó *El funcionario*, también con Salzano, Gaulio, Jorge Curi y Adhemar Moraes (todos de "El Galpón"), y obtuvo el segundo premio en categoría argumento del Primer Concurso de Cine Universitario.[140] Con *La tentativa* (1955), escrita con su amigo Andrés de Armas, libretista de la Radio Carve, Ulive fue premiado en el certamen nacional organizado por Cinemateca Uruguaya en la categoría argumento.[141] Filmada en la zona obrera del Cerro de Montevideo y con los galponeros como elenco –Curi, Walter Besada y Gaulio– la película cuenta la historia de dos trabajadores desocupados de la industria frigorífica que roban una vaca para carnearla. En este cortometraje, el sonido ocupó un nuevo rubro ya que la película 16 mm "traía una banda magnética incorporada". Los amigos de Ulive que trabajaban en la radio tuvieron que armar la banda sonora, y mientras la fotografía estuvo a cargo de Daniel Press, iluminador de teatro, que sería buen amigo de Ulive, el músico de vanguardia, Mauricio

[137] *Ibid*, p. 28.
[138] *Pas Deux* registraba una coreografía con música de Chopin ejecutada por el pianista Víctor Serrato (Pastor Legnani, Margarita y Rosario Vico de Pena. *Filmografía uruguaya…, op. cit.)*. Entre las películas de Beceiro más destacadas –y reconocidas en Festivales nacionales e internacionales– se encuentran *El tropero* (1956) y *21 días* (1963), ambas en 35 mm. Durante los años 60, Beceiro dirigió para Canal 12 las películas semanales del programa de humor *Telecataplum* y en 1962 realizó la parodia filmada en el hotel del Prado sobre la película de Alain Resnais *El año pasado en Marienbad* que se ganó el Primer Premio Nacional a la mejor película uruguaya en 1962.
[139] En el caso de Fontana, en el momento de hacer este cortometraje ya había dejado la agrupación de El Galpón y actuaba como parte del Club de Teatro. Ulive, Ugo. *Memorias…, op. cit.*, p. 61.
[140] Con la actuación de Rafael Salzano Jorge Curi, Lika Gaulio, Adhemar Moraes. Fotografía: Daniel Press. Selección musical: José Luis Beisso.
[141] La película fue seleccionada para el Festival Karlovi Vary. El premio por la película se lo otorgó el cineasta Lima Barreto, diretor de *O Cangaceiro* (1952) que estaba en Montevideo en ese momento (Bernal Rodríguez, Yheicar. "Análisis sociológico del filme ¡Basta!, (1969, Ugo Ulive)". Tesis Doctoral, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Artes, Mención Cine, 1998, p. 128).

Maidanik, compuso un solo de fagot.[142] Como una expresión de la dependencia ganadera del país, los protagonistas de la película, recuerda Ulive, recorrían "las lomas del cerro tirando de la vaca, dominados por la vaca, esclavos de la vaca sin saberlo".[143] Para el crítico de cine José Carlos Álvarez, *La tentativa* lo ubicó "a la vanguardia de los realizadores uruguayos" alejándose de las temáticas más comunes del cine amateur que imitaba recursos conocidos "a situaciones y enfoques ajenos; había demasiado Cocteau, demasiado Buñuel, demasiado Flaherty, demasiada influencia de la 'vanguardia' de otros países".[144] La aparición de este cortometraje se ajusta al mojón establecido por el estudio sobre Uruguay de Rama que marcaría el fin de la tendencia internacionalista de una época cultural. Me refiero a esa otra época que implicó un "reencuentro con la nación", que redirigió las prácticas culturales hacia el tema nacional, y estuvo marcada por la profundización de la crisis del país.[145]

En 1956, Ulive se desvió del terreno preescripto por los certámenes cineclubistas para embarcarse en un proyecto en 35 mm que se llamó *Un vintén p'al Judas* (1959). Como en el film anterior, su amigo De Armas escribió el cuento que constituyó la base de la película: Júpiter (interpretado por Salzano) es un cantor de tangos fracasado que se queda con el dinero de una jugada de quiniela de su amigo (que interpreta Tenuta) para participar en un concurso radial.[146] La historia propone una alegoría del protagonista traidor con la del Judas del Evangelio al incorporar en su desenlace el ritual popular de la quema de un muñeco de trapo –el "Judas"– en las fogatas del 24 de diciembre.[147] Vale mencionar que el proyecto original estaba pensado para un largometraje de tres historias independientes, pero solo llegó a filmarse una de ellas.[148] Cuando se estrenó la película en Cine Club del Uruguay, Álvarez presentó a Ulive como la "promesa" del cine nacional:

> En LA TENTATIVA, unos obreros desocupados del Cerro pretenden carnear una vaca ajena, porque sienten hambre. En UN VINTEN P´AL JUDAS, el protagonista, cantor de tangos fracasado, intenta obtener dinero con falsos trámites jubilatorios, y no

[142] Ulive, Ugo. *Memorias…*, *op. cit.*, p. 61.
[143] *Ibid.* p. 91.
[144] Ulive reconoció su admiración por el film amateur uruguayo de Miguel Castro Grinberg, *Fue una vez* (1953), en el que se veía a un sujeto (posible ex jugador de fútbol) que visita el Estadio Centenario vacío. La película recreaba los sonidos de un partido y la cámara se movía dentro de la cancha. Castro habría mostrado en ese cortometraje un tema nacional y una realidad que inspiró a Ulive (Álvarez, José Carlos. "La obra cinematográfica de Ugo Ulive", *Cuadernos de Cine Club: "Un Vintén p'al Judas"*, n. 4-5, octubre de 1961, p. II).
[145] Rama, Ángel. *La generación…*, *op. cit.*, p. 214.
[146] En el cortometraje *Manos y Cosas* (1956) Ulive también trabajó con un libreto de Andrés de Armas.
[147] El muñeco de trapo se rellenaba con pólvora (cuetes) que los niños compraban pidiendo a la gente del barrio "un vintén p'al Judas".
[148] Elbert, Luis. "Desapariciones", *Tercer Film*, n. 5, marzo de 2016, p. 8.

> consiguiéndolo, termina por traicionar a un amigo, quedándose con el importe de una jugada de quinielas. Siempre el imperativo, la exigencia, de las más inmediatas necesidades; siempre la frustración de los hombres en una sociedad llena de injusticia.
> Y una visión gris, opaca, de esa cotidianidad, expuesta a lo largo de la contemplación detenida de un trasfondo de suburbios típicos de Montevideo.
> Así, Ugo Ulive, dentro de un incipiente cine nacional, aparece como el más firme sostén de una corriente ciudadana y popular, pugnando por una expresión cinematográfica atenta a los grandes dolores y a las pequeñas felicidades del hombre común.[149]

La bibliografía sobre cine uruguayo y latinoamericano ha catalogado a *Un vintén* como uno de los films emblemáticos del neorrealismo regional, y por eso es uno de los títulos perdidos más lamentados de la filmografía nacional.[150] La apreciación común de la crítica local fue que su realización se había configurado "a la manera" neorrealista aplicada a la realidad local. Como sabemos, el cine neorrealista se fundamentaba en aquella posición ética, anclada en el presente, y que Cesare Zavattini pensó como una "nueva actitud ante la realidad".[151] La realidad social era, más que nunca, la materia primera de la imaginación. La forma de filmar esas historias debía implicar un contacto con ese espacio social; rodando en exteriores películas que revertían las jerarquías del espectáculo y los grandes héroes para poner atención a la vida cotidiana protagonizada por la gente común.[152] Tanto para hablar de las cuestiones de representación como de narración cinematográficas, la crítica uruguaya ensayó una suerte de traducción de las opciones estéticas de Ulive como éticas, al estilo del paradigma neorrealista. Mientras *Un vintén* mostraba escenarios populares en un espacio urbano alejado de las pintorescas e icónicas representaciones de Montevideo, sus personajes tampoco hablaban con modos elitistas o con acentos impostados. Desde *Marcha*, Carlos María Gutiérrez opinó que el guión y la realización

---

[149] Álvarez, José Carlos. *Ulive*, Ficha filmográfica n. 23, diciembre de 1959, Montevideo: Departamento de publicaciones de Cine Club del Uruguay, s/n. Editada con motivo del estreno de *Un Vintén p'al Judas* (CCU-CU).
[150] Paranaguá, por ejemplo, cita a Martínez Carril para hacer esta afirmación (*Tradición y Modernidad…*, *op. cit.*, p.174). Tanto King como Paul A. Schroeder también se refieren a *Un vintén…* como un film neorrealista (King, John. *El carrete mágico…*, *op. cit.*, p. 146 y Schroeder Rodríguez, Paul A. *Latin American Cinema: A Comparative History*. Oakland: University of California Press, 2016, pp. 129-163). Sobre la desaparición de la película véanse Elbert, Luis. "Desapariciones", *Tercer Film*, n. 5, marzo de 2016, pp. 5-12 y Martínez Carril, Manuel. "Existe el Vintén p'al Judas?", *Cinemateca Revista*, n. 34, diciembre de 1982, reproducido en *Tercer Film / Blogout*, 12 de mayo de 2016 [https://www.revistafilm.com/existe-el-vinten/]. Una copia de la película la habría llevado Ulive en 1960 a Cuba, donde se extravió. En un documento inédito fechado en noviembre de 1995, Martínez Carril señalaba: "El 1968 Ugo Ulive dio orden escrita para que Cinemateca Uruguaya retirara de Laboratorios Orión, donde estaban depositados los negativos de *Un Vintén p'al Judas*. Pero por extrañas razones esos negativos habían sido destruidos sin autorización de nadie, la misma suerte la corrieron otros largometrajes uruguayos en el mismo laboratorio: *Esta tierra es mía* (Joaquín Martínez Arboleya, 1948), *Urano viaja a la tierra* (Daniel Sposito Pereyra, 1950). La diferencia entre unas y otras pérdidas es que los críticos de la época siguen pensando que *Un Vintén p'al Judas* es quizás la mejor película uruguaya, un dato que nadie puede confirmar ni corregir" (Sobre: "Ugo Ulive", CDC-CU).
[151] Zavattini, Cesare. "Tesis sobre el neorrealismo", en Joaquim Romaguera I Ramió y Homero Alsina Thevenet (eds.), *Textos y manifiestos del cine.* Madrid: Cátedra, 1989, pp. 205-218.
[152] *Ibid.*

intentó "cumplir con las reglas de un cine neorrealista que tienen bien aprendido, atento a la calle y a la ambientación de los personajes humildes, vigilante del detalle autóctono y del lenguaje".[153] La crónica de Julio R. Cravez del diario *El Día* señaló que "valiéndose de la rancia expresión impuesta por el neorrealismo italiano, Ulive ha sacado las cámaras a los barrios populares de Montevideo". Dentro de sus méritos, destaca "la ambientación y observación de costumbres montevideanas, que responden en todo momento a una verídica toponimia de local concreción".[154] En la misma línea, Álvarez, se refirió a esa manera neorrealista de rodar en ambientes y calles verdaderas "que por otra parte son muy nuestros". Incluso, el crítico detallaba ese repertorio de locaciones: la "Caja de Jubilaciones, bar enfrente a ésta, Chimborazo hacia el Cementerio del Norte, Ciudadela frente al Mercado Central, donde se hallan muchas casas de préstamos, etc. Y sabrosos ambientes de gente pobre montevideana: casa del protagonista, con el sórdido altillo en que vive; cafés; casa del quinielero, con su jardincito; casa de un amigo, con parra y aljibe; ronda de niños en la calle". [155]

Junto a su original proyecto de una historia coral, que hubiera sido otro de los vínculos con el estilo narrativo del neorrealismo, la mirada sobre Montevideo de la película aparecía antes los ojos de la crítica como esa inédita "exploración de la geografía metropolitana" a la que refiere Paranaguá cuando explica una de las lecciones neorrealistas.[156] La ciudad de *Un vintén* activó una afectividad nueva con los itinerarios cotidianos y en ese sentido, funcionó como un espacio crítico –y reflexivo– respecto de los imaginarios dominantes que la cultura visual contemporánea dejaba invisibles o en un lugar marginal. Desde su programa de radio, Jorge Ángel Arteaga y Héctor Borrat subrayaron este efecto como una "CATARSIS asimilable por todo el público: un público que viendo lugares auténticos y cotidianos pueda descubrir en el protagonista sus propias debilidades morales y en su pequeña victoria sobre sí mismo el camino de superarlas".[157] Más allá de que sabemos –como ha establecido una extensa bibliografía– de

[153] María Gutiérrez, Carlos. "Buenas Intenciones" (publicada en *Marcha*, 26 de diciembre de 1959), *Cuadernos de Cine Club:* "Un Vintén…", *op. cit.*, pp. XXXIII-XXXV. Este número especial de *Cuadernos de Cine Club* dedicado a la película reunió el cuento original, el preguión, el libreto del film, el cuento definitivo, una sección gráfica de imágenes de la película y su elenco, y una recopilación final de reportajes y críticas de la época. Al citar cada crítica dejo el título entrecomillado tal como aparece en la publicación (generalmente aclarando el medio de prensa) y he agregado entre paréntesis la fecha correspondiente.

[154] Cravea, Julio R. "El Día" (*El Día*, 24 de noviembre de 1959), *Cuadernos de Cine Club: "Un Vintén…", op. cit.*, p. XXIX.

[155] Álvarez, José Carlos. "La Mañana" (*La Mañana*, 24 de diciembre de 1959), *Cuadernos de Cine Club: "Un Vintén…", op. cit.*, p. XXXI.

[156] Paranaguá, Paulo A. *Tradición…*, *op. cit.*, p. 178.

[157] Arteaga, Jorgé Ángel y Héctor Borrat. "Radio Ariel" (comentario crítico transmitido el 23 de diciembre de 1959 en CX10 y CXA3, Difusoras Ariel, Montevideo), *Cuadernos de Cine Club: "Un Vintén…", op. cit.*, p. XLI.

la diversidad de estilos dentro de lo que suele unificarse como "neorrealismo italiano", seguramente la dupla De Sica-Zavattini alcanzó una "influencia" singular en la generación de posguerra del nuevo cine latinoamericano.[158] Es decir, en un ambiente autodidacta, las películas eran fuentes de conocimiento y había que estudiarlas para poder distinguir en ellas la técnica que utilizaban y así, posteriormente, poder imitarlas o aplicarlas. Refiriéndose a sus primeros cortometrajes, Ulive ha reconocido que la respuesta la a "cómo narrar" la encontró en *Ladrones de bicicletas* (Vittorio De Sica, 1958): "una anécdota sencilla y realista en apariencia, que pudiera a la vez ser leída en clave simbólica, como referente de una situación más general, en este caso la clase obrera y sus arduas condiciones de supervivencia".[159] Según él, la apropiación de esta "fórmula neorrealista" la aplicó con éxito a la narración de los obreros desocupados de *La tentativa*, que condensaban una imagen más amplia del país. Y esta inspiración, señala Ulive, continuó en *Un vintén…* : "Si el obrero de la bicicleta robada simbolizaba la desdicha de toda la clase obrera occidental, y si los dos desocupados que arrastraban la vaca pretendían ser una imagen del país, este cantor de tangos traicionero que no entiende la relación entre su comportamiento y la figura en llamas de otro traidor más famoso trataba de cifrar algo así como la esencia de lo uruguayo, la devaluación de los comportamientos y la insuperable lasitud que lo paraliza".[160]




Imágenes de dos fotogramas del film sobre la tradición del judas navideño. La primera la tomé de Belo, Juan

[158] Ulive y Mario Handler son los únicos uruguayos que integran la lista de directores de lo que Paranaguá llama la "generación neorrealista" que "tenía alrededor de veinte años cuando se hizo *Ladrón de bicicletas* (Vittorio De Sica, 1948)", y que con el tiempo tendrá un "papel clave en la renovación cinematográfica" de los 60s". Este rol clave, explica Paranaguá, tuvo su punto de partida en la renovación de la mirada: "fueron inicialmente espectadores con una percepción distinta", el "nuevo espectador surgió antes que el nuevo cine" (*Tradición…*, *op. cit.*, pp. 172-174).

[159] Ulive, Ugo. *Memorias…*, *op. cit*., p. 90.

[160] Sin embargo, la experiencia con el cine no lograba liberar a Ulive de una metodología y una técnica similar al "quehacer esencialmente literario". Según el director, "una vez establecida la anécdota "significativa" se trataba simplemente de urdir varias escenas de teatro con actores de teatro (a los que les aconsejaba mesura y naturalidad), ubicarlos en lugares reales como esquinas y cafés y colocar la cámara en el punto más apto para lograr que se comunicase la información requerida". En esta forma de hacer cine no había preocupación por el lenguaje, el encuadre, la iluminación, ni búsqueda de "algún correlato cinematográfico que permitiese contar esas historias de una manera más compleja" (*Memorias…*, *op. cit*., p.118).

Andrés. "Entrevista a Ugo Ulive, Director de *Un Vintén p'al Judas*", *Tercer Film / Blogout*, Materiales extra n. 5, 19 de mayo de 2016 [https://www.revistafilm.com/vinten-pal-judas-entrevista-hugo-ulive/] y la segunda de "*Un Vintén p'al Judas 003", Tercer Film / Blogout* [https://www.revistafilm.com/1997-2/un-vinten-pal-judas-003/]

Pero a la memoria "neorrealista" de *Un Vintén*, habría que suministrarle otra capa de conocimiento que de cuenta de su singular configuración. Es bien conocida la distinción de Paranaguá acerca del neorrealismo en el cine de América Latina y su preferencia a hablar de los "(neo)realismos" latinoamericanos. Según el historiador, "en lugar de una mera influencia externa, tenemos una tendencia interna, operando en una escala y un espacio y un tiempo muy amplios".[161] En este sentido, un crítico conocedor del trabajo de Ulive en el teatro, siguiendo la perspectiva del "autor", afirmó que *Un vintén* "seguía los lineamientos autotrazados por Ugo Ulive para su labor directriz cumplida en El Galpón". Y agregaba: "una marcada preferencia por los temas nacionales, con realidades cotidianas, no rehuyendo a situaciones consideradas "demodée" en un paso audaz que lo encuentra perfectamente asentado y con una exacta visión de futuro". Al desdoblar su trabajo creativo, el rasgo común de narrar lo popular podía detectarse en el cine y en los textos que Ulive eligió para dirigir en el teatro.[162] Carlos María Gutiérrez, distinguiría aún mejor lo que había visto en el cine al hacer hincapié en el vínculo del director y de *Un vintén* con un espacio local-nacional: "No menos importante fue la procedencia de Ulive y de su equipo: integrantes casi todos ellos del conjunto El Galpón, aportaban la experiencia, la posición estética y la aproximación a lo popular que caracterizan al grupo dentro del teatro independiente nacional".[163] En esta aclaración, Gutiérrez, no solamente arraigaba a Ulive a un proceso y a un colectivo con tradición, sino que lo ubicaba como exponente de un conjunto de preocupaciones comunes al grupo, que trascendían y excedían la figura cinefila del cineasta-autor o la mirada de sus películas como parte de una obra individual. Es decir, una serie de preocupaciones pre-existentes a la película conectaban de manera abierta la sensibilidad del teatro independiente de la experiencia de El Galpón con la del cine neorrealista. De esta manera, y ahora, siguiendo a Raymond Williams, los sentidos y valores que producían *La tentativa*, o *Un vintén*, estaban en íntima relación con los que ponían

[161] Paranaguá, Paulo A. *Tradición…*, *op. cit.*, p. 171- 174. Sobre el neorrealismo en América Latina véanse también Ruffinelli, J. "Un camino hacia la verdad". *El ojo que piensa*, n. 0, agosto de 2003 y Schroeder Rodríguez, Paul A. *Latin American Cinema…*, *op. cit.*, pp. 129-163.

[162] Otro ejemplo de las obras de Ulive que dan cuenta de esta afirmación fue la dirección de *El Herrero y el Diablo*, de Juan Carlos Gené, a fines de 1958. Rama, quién a raíz de *Los de afuera* había reprochado a El Galpón por "su vocación panfletaria y partidista", dirá de esta puesta de Ulive que era "el mejor trabajo que le conocemos, completado por una excelente iluminación a la que nos tiene acostumbrados". Ulive, Ugo. *Memorias…*, *op. cit.*, p.111.

[163] María Gutiérrez, Carlos. "Buenas Intenciones" (*Marcha*, 26 de diciembre de 1959), *Cuadernos de Cine Club: "Un Vintén…", op. cit.*, pp. XXXIII-XXXV.

en escena los repertorios de la formación cultural de El Galpón y con los que organizaban "la vida en común" de la experencia. Y estos conectaban con aquellas historias neorrealistas de la vida cotidiana que el cine italiano había diseminado como un modelo posible para América Latina.



Imagen del afiche de la película tomado de Cinedata [https://cinedata.uy/pelicula/un-vinten-pal-judas/]

Hay otro aspecto que contribuye a repensar la manera en la que se interconectan y vinculan las preocupaciones y afinidades de estos dos ámbitos culturales que estoy revisando. Me refiero a que al igual que el teatro nacional y popular, el cine debía tener contacto con el pueblo; esa era, para Ulive, la "verdadera razón de ser del cine".[164] En aquel momento, según Campodónico, había una aparente contradicción en ese "teatro para el pueblo hecho por el pueblo": ni los artistas pertenecían a las clases populares ni el pueblo concurría a las salas como se deseaba. Artistas y público formaban parte de la extendida clase media uruguaya.[165] Para Ulive, la obra

[164] Irigoyen, Oribe. "En 'El popular'" (*El Popular*, 11 de diciembre de 1959), *Cuadernos de Cine Club: "Un Vintén…", op. cit.*, p. XI.

[165] "Nuestro país tenía una clase media extendida y ese era nuestro público natural. Y los artistas, ¿quiénes eran? Eran hombres y mujeres, hijos de esa misma clase media. A la hora de trabajar ellos también eran empleados bancarios, profesores en la enseñanaza pública o empleados del comercio" (Campodónico, César. *El vestuario se apolilló…, op. cit.,* pp. 24-25). Rama también se refiere a este público estable del teatro independiente que pertenecía a los "cuadros superiores de la cultura del país y dentro de una acomodada clase media". Sin embargo, ese público "no pasó de constituir una 'elite numerosa', lo que nunca permitió que el movimiento teatral de los 'independientes' se profesionalizara, por lo cual sus bases fueron y son muy inestables" (*La generación…, op. cit.,* p. 46).

debía trascender la sala teatral montevideana y las funciones de cine debían ir más allá del público de los festivales o los cineclubes. Desde esta perspectiva, que aquí estoy arraigando a la tradición del teatro popular, el pase en 16 mm resultaba "exclusivista", de "minorías", y llevaba a pensar la práctica amateurista como una encrucijada. Es cierto que para ampliar el alcance de una película había otras estrategias, como la de proyectar películas en 16 mm en espacios alternativos.[166] Pero si el propósito era explotar esa virtud del cine como un medio "multitudinario", como lo imaginó Ulive, el camino parecía consistir en hacer un cine en 35 mm para ingresar al circuito de las grandes salas comerciales.[167] No podría afirmar aquí si Ulive, en aquel momento, era el único atento al propósito de llegar al pueblo con sus películas. Lo que me interesa es observar que, en su caso, este propósito estaba ligado a un discurso preexistente que circulaba en el ámbito del teatro independiente. En la nota de Trajtenberg que mencionaba antes, el crítico se refería a este aspecto señalando que "para El Galpón el éxito se llama el acceso a las capas populares al teatro –con intentos malos como *Los de afuera* y buenos como *Juan Moreira*– y afirmándose en esa popularidad, una difusión de ideas y autores de izquierda".

El contacto con el pueblo era una preocupación central que el grupo de El Galpón discutía habitualmente en sus reuniones y ensayos, y en la práctica, la puesta de *Juan Moreira* (Eduardo Gutiérrez) de 1957 se había destacado por haber superado esta problemática. Dirigida por Del Cioppo, con la asistencia de Ulive, con casi 60 actores en escena, y payadores conocidos como Carlos Molina y Aranís Arellano, la obra llegó a otros públicos fuera de la sala con sus presentaciones en Montevideo (en el Estadio de Liverpool) y luego en Paysandú, Canelones y Mercedes, alcanzando casi 23 mil espectadores.[168] Como describe Gabriel Peluffo en su investigación sobre arte y cultura en los años sesenta, este compromiso –y ese tránsito de la cultura para llegar al pueblo– fue una premisa que motorizó no solo al teatro sino todo el campo

[166] De hecho, cuando se realizó *La Tentativa* se intentó mostrar en los sindicatos, pero la idea no prosperó (Ulive, Ugo. *Memorias…*, p. 90).

[167] Ulive no podía decidir entre el teatro y el cine porque los dos "obligan a reinventar una realidad" con medios muy diferentes;"Siento el cine, me siento expresado totalmente con él. Es además un medio de expresión multitudinario" (Plaza Noblía, Helena. "En Avance" (*Avance,* 23 de diciembre de 1959), *Cuadernos de Cine Club: "Un Vintén…", op. cit.*, pp. II-II)

[168] *Juan Moreira* se estrenó en el Primer Festival Internacional de Teatros Independientes que tuvo lugar en el balneario de Atlántida durante el mes de febrero de 1957. Según Pignataro, el carácter "internacional" del evento lo asumió la presentación del Teatro Popular Independiente Fray Mocho de Buenos Aires con la puesta de *Los casos de Juan el zorro,* fábulas populares de Bernardo Canal Feijóo, que menciono aquí por ser la "primera incursión de un teatro independiente argentino" en Uruguay (*El teatro independiente…, op. cit.,* p. 65). Véase también su presentación en Montevideo en Sin firma. "Juan Moreira en la Av. 18 de julio", *Marcha,* 29 de marzo de 1957, p. 9.

cultural independiente de ese período.[169] Por esa misma razón, me interesa distinguir en ese amplio marco cultural a la figura de Ulive como un catalizador de esas preocupaciones tanto en el campo teatral como en el cinematográfico y amateur, pero recordando siempre que es en el primero en donde estos sentidos de la práctica ya forman parte de un discurso cristalizado en instituciones y actividades, es decir, como parte de un programa del teatro nacional e independiente.[170] Porque además de las asambleas o conversaciones dentro del elenco de El Galpón, las discusiones sobre este tema se vivieron en otros ámbitos, como en el "Primer Simposio de Directores Escénicos Latinoamericanos de la Actividad Teatral Universitaria e Independiente" en la ciudad de Tucumán (Argentina) al que Ulive asistió en 1958.[171] En esa actividad, y para ejemplificar estos ámbitos a los que me refiero, las intervenciones de los participantes dieron cuenta del compromiso político del teatro y de la actividad teatral entendida como un compromiso ideológico y abordaron temáticas específicas del quehacer teatral como la capacitación de teatristas, la creación de escuelas, el problema de la recepción o el lugar de la crítica del teatro.[172] Con todo esto en mente, el salto a 35 mm fue una forma de alcanzar un propósito político-cultural más amplio que Ulive compartía como parte de sus discusiones intelectuales en relación al teatro. Dicho esto, tampoco se trata de mitificar este objetivo, de opacar la drástica diferencia que implicó este cambio de formato o de desestimar el sueño de un éxito comercial. Pero junto con el carisma de Ulive para atraer apoyos a este proyecto, el interés por llegar al pueblo a través de las grandes salas con una historia "popular" contribuye

[169] En esa aspiración popular de la cultura Peluffo distingue el eco de espíritu unanimista de los años treinta que había desembarcado en Uruguay con *La vida unánime* (Jules Romains, 1908), impactando en los años 30 en el campo literario (*Crónicas del Entusiasmo…, op. cit.*, pp. 81-82).

[170] El diseño del montaje de la pieza del uruguayo Amado Canobra, *Los de afuera*, que Ulive co-dirigió con Raúl Bogliaccini (que como puede leerse en la cita de arriba, no fue elogiada por Trajtenberg), es un buen ejemplo para dar cuenta de la cuestión a la que me refiero. Canobra, que había sido peón rural y obrero de los frigoríficos y de la cosntrucción, le había llevado a Del Cioppo el texto de su obra en unos cuadernos manuscritos. Se trataba de la historia de un matrimonio que llegaba a la ciudad y terminaba viviendo en un cantegril. Ulive y Bogliaccini, siguiendo la experiencia de *Juan Moreira*, intentaron ir más allá de la sala y del público de clase media del teatro para "armar un espectáculo simple y comunicativo que pudiese ser llevado a clubes, sindicatos y teatros de barrio y que de una manera muy modesta saliese de los confines de [las calles] Mercedes y Roxlo en busca de otros públicos". Cuando la obra se estrenó en el teatro Victoria, el público recibió un texto de los directores donde se adelantaba que el autor había hecho una "observacion entrañable de una realidad popular" en la que se destacaba "la riqueza del lenguaje de los personajes y el planteo sentido de uno de los problemas más angustiosos de nuestro país". Todo eso había sido considerado más importante que las fallas que podía tener el texto. Esa era la prioridad "para un teatro de circunstancias como debe ser el teatro uruguayo de aquí y ahora" (*Memorias…, op. cit*., p. 113).

[171] En ese evento Ulive presentó una ponencia titulada "La formación del director en el Río de la Plata" y conoció a Juan Carlos Gené. Fue a raíz de este encuentro que llevó su comedia, "El Herrero y el Diablo", a El Galpón (*Marcha*, 21 de noviembre de 1958, p.18). Véase también Ulive, Ugo. *Memorias…, op. cit*., p.110.

[172] Mauricio Tossi explica que, parte del debate durante este encuentro implicó: "por un lado, resemantizar las premisas propuestas en los años 30 por los primeros grupos de teatro independiente y por los 'teatros de arte' europeos como los de Rolland y Copeau; por el otro lado, inscribir y actualizar el núcleo ideológico de lo "nacional y popular" en las nuevas condiciones socio-políticas, es decir, en las expectativas cutlurales de 1958"(*Poéticas y formaciones teatrales en el noroeste argentino: Tucumán, 1954-1976*. Buenos aires: Editorial Dunken, 2011. p. 97).

a delinear un terreno ético-cultural común que no podría reducirse al cine y que como vimos, había tallado su formación intelectual.

1. 1. 3. "Si lo pensamos no lo hacemos"

> A estas alturas queda aún algo importante por decir de este joven realizador, cuya vocación por el cine le lleva al sacrificio personal, dedicando sus pocas horas libres a la ardua tarea de hacer films, en un país donde escasean los más necesarios elementos técnicos; en tanto obtiene por difícil empréstitos, que cercenan su escaso crédito económico, los medios necesarios para comprar película virgen y pagar laboratorios, sabiendo que el dinero invertido no tiene rescate posible. Queda por decir que tal amor por el hecho fílmico se ve compensado por la obtención de films deliberadamente modestos, pero siempre logrados como expresión de una visión del mundo, escogiendo el libreto que le viene mejor, procurando las imágenes más adecuadas para sus fines (generalmente con buenos hallazgos plásticos) y dirigiendo a los actores de una manera vigorosa, que es, por sobre todo, el fruto de una larga experiencia teatral. Ugo Ulive, en este sentido, es un director tan completo como noblemente ambicioso.
>
> Álvarez, José Carlos. *Ulive*.

> Aquí donde no hay capitales que se arriesguen en el cine, ni artesanos muy fogueados, ni elementos técnicos adecuados, esta rudimentaria realización de Ulive es un producto excepcional de la voluntad al servicio de una idea realmente plausible: hacer cine a todo costa.
>
> Beretche Gutiérrez, Pedro. "El Bien Público".

Las palabras de Álvarez en su expresión "amor al hecho fílmico", amor al cine o "vocación", evocan esa suerte de idealismo con el que se ha imaginado la experiencia del cine que liga tanto a la subjetividad como al talento individual en una mística de talento e inspiración. En otro sentido, pero adjuficándole también un aura "aleccionadora", la opinión de Beretche Gutiérrez reivindica la moral de la buena voluntad y del sacrificio. Pero lo cierto es que, cuando el crítico Oribe Irigoyen le preguntó a Ulive si no había pensado en las dificultades de hacer una película en 35 mm, este respondió: "Si lo pensamos no lo hacemos".[173] Para explicar la decisión, tampoco se podía apelar a la razón. Fue a mitad de 1956 que el equipo del proyecto de *Un vintén*, que en aquel momento eran Ulive y De Armas, inició la búsqueda de un mecenas para obtener financiación. Más precisamente, Ulive buscó el apoyo económico del escritor Enrique

[173] Irigoyen, Oribe. "En 'El popular'", *op. cit.*, p. XI.

Amorim, pero no tuvo éxito.[174] Acudieron entonces al Municipio de Montevideo al que le propusieron la realización de documentales sobre viviendas económicas a cambio del dinero, pero la propuesta fue rechazada porque *Un vintén* no tenía asegurada la distribución. Durante estas negociaciones, su amigo Rodolfo López y Musitelli se unieron a la dupla. Tras buscar apoyos por un año y medio, dice la crónica de Martínez Carril, "la idea de financiarla la hallaron de un modo que para la gente de teatro independiente es casi habitual; cada uno puso lo que pudo".[175] Sin embargo, la colecta no fue suficiente, y Ulive y López sacaron un préstamo bancario. Decidieron producir la película en dos etapas; primero se conseguiría el dinero para filmarla, y luego del rodaje se buscaría financiación para sonorizarla. *Un vintén* se rodó en febrero de 1958 en tan solo 10 días.[176] En marzo se reveló la película, y se desistió de completar los otros dos episodios. A partir de ahí se inició un nuevo periplo que llevó un año de reuniones mostrando el material para financiar la sonorización. Finalmente, un abogado amigo de Ulive, Juan Carlos Patrón, que había realizado una comedia musical en 1938 titulada *Soltero soy feliz*, convenció a Lirio Rodríguez, director de la distribuidora de cine soviético y de Europa del este, *Artkino Pictures*, y a otras figuras del cine amateur de ese momento, como Alberto Mántaras Rogé, Romero Martínez, dueño de la distribuidora *Chapultepec*, de realizar los aportes necesarios.[177]

En este proceso, nótese la forma en la que la figura de Ulive emerge como una personalidad muy bien conectada con los ambientes culturales y mediáticos de ese momento, o personalidades distinguidas como la del escritor y poeta, Enrique Amorim. Piénsese en el rol que cumplieron estos vínculos de amistad o afinidad con profesionales, técnicos o entusiastas con experiencia en el cine que, como él mismo, se desoblaban entre el trabajo profesional o público, el campo amateurista de la cultura o con los oficios emparentados con el arte y los medios. Según el reportaje que le hiciera Irigoyen a Ulive, la sonorización se concretó con un sistema barato, pero complicado; se inició en el verano de 1959 y culminó seis meses después.[178]

---

[174] Ulive, Ugo. *Memorias…*, *op. cit*., p. 118.
[175] M. Martínez Carril. "En 'La Mañana'", (*La Mañana*, 23 de noviembre de 1959), *Cuadernos de Cine Club: "Un Vintén…", op. cit.*, pp. IV -V.
[176] Ulive recuerda haber trabajado con improvisación en el rodaje sin señirse estrictamente al guion: "Ferruccio y yo íbamos por las fogatas filmando lo que nos parecía oportuno. Luego la fuimos editando lentamente, en una moviola Prevost, que nos había prestado Cine Club" (Belo, Juan Andrés. "Entrevista a Ugo Ulive, Director de *Un Vintén p'al Judas*", *Tercer Film / Blogout*, Materiales extra n. 5, 19 de mayo de 2016 [https://www.revistafilm.com/vinten-pal-judas-entrevista-hugo-ulive/])
[177] Ulive reconoció públicamente el rol clave que jugó Juan Carlos Patrón cuando "ya no se sabía más qué hacer" (Natale, Rubén. "Cine uruguayo: entrevista a Ugo Ulive", *El grillo de papel*, año 2, n. 4, junio-julio 1960, p. 7). Agradezco a Riccardo Boglione por enviarme esta entrevista en el inicio de mi investigación.
[178] Desafortunadamente uno de los actores, R. Gelabert, había muerto y tuvo que ser doblado por E. Miranda,

Los Estudios Eco colaboraron sin cobrar por el uso de sus instalaciones para grabar "todo junto" –diálogo, música, sonidos– en una jornada de 20 horas. El resultado fue una banda sonora y un doblaje de pésima calidad. El contraste con la técnica industrial del cine de la cartelera era abismal. Así lo señaló el Beretche Gutiérrez tras el estreno en el Cine Victory, en la Navidad de 1959: "La fotografía es pobre, la banda sonora en momentos poco audible y con fallas de sincronización, todo lo cual le da a la película un aspecto técnicamente muy primitivo, en esta época de colores espectaculares, pantallas gigantes, y trucajes admirables".[179] Mientras el lamentable sonido, la escasa movilidad de la cámara, el ritmo lento de la narración, y el hecho de haber impuesto a una historia pequeña la "gran" alegoría de Judas fueron algunos de los desaciertos mencionados por la crítica, para otros, y aun compartiendo alguna de estas observaciones negativas, se trataba de una de las mejores películas de la historia del cine uruguayo; una "entrañable crónica costumbrista", "modesta", "inquieta", "vocacional", "de aficionados"; que "lleva a las trincheras del cine profesional a un núcleo de cineastas amateurs y lo hace con mantenida dignidad".[180]


Quien es Ugo Ulive



R. F. P. "Quién es Ugo Ulive", *Marcha*, 27 de noviembre de 1957, p. 9. Álvarez, José Carlos. *Ulive*, Ficha filmográfica n. 23, diciembre de 1959, Montevideo: Departamento de publicaciones de Cine Club del Uruguay, s/n. Editada con motivo del estreno de *Un Vintén p'al Judas* (CCU-CU).

En la conferencia de prensa que precedió su estreno, un cronista describió la siguiente escena para ubicar al evento en las antípodas de la parafernalia del cine industrial, a lo "Hollywood":

"cuya miopía le impedía leer el libreto y atender las indicaciones del director al mismo tiempo dada la diferencia de distancia focal". La grabación de la música se realizó durante intensas jornadas de trabajo con los músicos y el autor (Irigoyen, Oribe."'En 'El popular'", *op. cit.*, p. XIII).

[179] Beretche Gutiérrez, Pedro. "El Bien Público" (*El Bien Público*, Montevideo, 23 de diciembre de 1959). *Cuadernos de Cine Club: "Un Vintén…", op. cit.*, p. XXV. La película se estrenó el 22 de diciembre de 1959 en el Cine Victory. Por solo dos días obtuvo cifras aceptables y luego se exhibió en el interior del país (Rubén, Natale. "Cine uruguayo…", *op. cit.*, p. 7).

[180] Fernández, Mario César. "Acción'", (*Acción*, 24 de diciembre de 1961), *Cuadernos de Cine Club: "Un Vintén…", op. cit.*, p. XVIII.

"Un director, con un buzo de entrecasa, sentándose en el respaldo de un asiento de la platea para conversar con los periodistas, un fotógrafo con toda su familia, un operador que llega algo tarde, no parecen ser síntomas de un preestreno; pero lo fueron".[181] Más que una instancia para publicitar la película, la conferencia divulgó la peripecia de un equipo que había filmado sin apoyo estatal ni el interés de los circuitos comerciales de exhibición. En este sentido, las crónicas aparecidas sobre esta charla moldearon una narrativa –social y económica– acerca de la experiencia de hacer cine en Uruguay que hizo hincapié, no solo en esa suerte de lectura en clave martirológica, que evocaba el epígrafe de arriba, sino también en el radical desvío respecto de la práctica de cortometrajes en 16 mm que significaba filmar en 35 mm, empezando por el costo ineludible de la película virgen que la ayuda de amigos ya no podía financiar como antes.[182] En general, la prensa fue sensible a la arquitectura de colaboraciones que hicieron posible filmar la película. El crítico Jorge Pignataro, por ejemplo, subrayó "el trabajo desinteresado de muchos técnicos e intérpretes, así como las facilidades otorgadas por laboratorios y estudios y el interés de los distribuidores […] algunas personas que intervienen en este film sin cobrar un solo centésimo, han aportado fondos de su propio bolsillo, sin preguntar sobre las posibilidades de recuperación".[183] Aunque no lo mencionaron en ese momento, hasta los amigos argentinos del grupo de Teatro Independiente Fray Mocho –los "mochos"– al viajar a Montevideo llevaron "entre sus decorados y vestuario" los rollos de película virgen comprados en Buenos Aires.[184] Por eso, podría decirse que *Un vintén* había puesto en marcha una dinámica de cooperación difícil de entender si no tomamos en cuenta la experiencia de Ulive, no solo en lo que refiere a la práctica del cine y de la puesta en escena, sino a la de concretar colaboraciones. Incluso, es posible pensar que al final de este trayecto llegó a ser prácticamente un maestro en la artesanía de hilar capacidades, habilidades, talentos y recursos para llevar a cabo sus ideas.

En resumen, en esta primera parte intenté mostrar la pertinencia de poner en primer plano esta dimensión multifacética de Ulive para reponer una dinámica de preocupaciones que además de

[181] Fernández, Mario César. "En 'Acción'", (*Acción*, 22 de noviembre de 1959), *Cuadernos de Cine Club: "Un Vintén…", op. cit.*, pp.VI y VII.
[182] Para filmar *La espera*, por ejemplo, la actriz Lika Gaulio le ofreció a Ulive el dinero para concretar la compra. Ulive, Ugo. *Memorias…*, *op. cit.*, p.61.
[183] Pignataro, Jorge. "En 'La Mañana'" (*La Mañana*, 2 de marzo de 1959), *Cuadernos de Cine Club: "Un Vintén…", op. cit.*, p. IX.
[184] Ulive, Ugo. *Memorias…*, *op. cit.*, p.120. Probablemente esto haya sucedido en febrero de 1957, cuando el grupo Fray Mocho presentó *Historias para ser contadas* (Oswaldo Dragún) en el teatro Victoria (AAVV. *Cronología de los estrenos teatrales en Uruguay 1945-1958*, 2018 [https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/40511])

desbordar el marco amateurista del cine, establece un vaso comunicante con un fenómeno tan importante en la cultura uruguaya de esos años como fue el del teatro independiente. Asimismo, el intercambio de conocimiento y las estrategias para concretar proyectos, tal como sucedió, en gran medida, para el caso del teatro independiente, también constituyó una dimensión clave para un país sin tradición ni industria cinematográfica como Uruguay. En el estudio de Hagener sobre el avant-garde, se propone pensar la biografía de algunas figuras centrales de la época como "atractores y estructuras dinámicas que interconectan diferentes capas", una idea útil para abordar el caso de Ulive porque sus proyectos de cine amateur conectaron diferentes áreas y oficios, y agitaron las aguas de uno y otro campo de la cultura, contaminándolas.[185] Con sus veinti-pocos años, no solamente reclutó aficionados y amigos, sino que entusiasmó a profesionales distinguidos en Uruguay, como fue el caso de un músico de la talla de Jaurés Lamarque Pons, que compuso la música y el tema principal de *Un vintén*, "Che, falluto", y al que había conocido a través de su trabajo con Dalica y los espectáculos de Vallarino.[186] En este sentido, el trabajo de esta primera parte ha intentado destejer vínculos y colaboraciones que densificaron y mostraron la conectividad de este escenario uruguayo. Quisiera cerrarla con esta fotografía del rodaje de *Un vintén*, para resaltar un de los hilos de esta primera trama de saberes y colaboraciones. En la imagen vemos a Ulive, de camisa oscura y lentes al lado de la cámara, y a Salzano, en pose, listos para filmar. La relajada expresión de Ulive contrasta notablemente con la idea de un rodaje apretadísimo, como se divulgó en la prensa luego de la conferencia del pre-estreno. Es que no solo no había dinero para extender los días planificados, sino que, salvo excepcionales primeros planos, había que filmar en una relación de 1 a 1 porque no había tanta película: un plano, una toma de cámara, sin posibilidad de repetir.[187] Ulive recordaba; "El tiempo se nos iba aceleradamente […] mientras teníamos a treinta parroquianos de un boliche hasta las tres de la madrugada, para hacer dos o tres tomas".[188]

[185] Hagener, Malte. *Moving Forward, looking back, The European Avant-Garde and the Invention of film culture 1919-1939.* Amsterdam University Press, 2007, p. 21. Traducción de la autora.

[186] El reconocido salteño Jaurés Lamarque Pons había compuesto la música de la obra del grupo Dalica, "El encargado", dirigida por Vallarino y estrenada en 1959. Lamarque Pons continuaría su participación en el cine uruguayo con la música de dos cortometrajes realizados para la Comisión Nacional de Turismo a inicios de los años 60, *El niño de los lentes verdes* (Alberto Mántaras Rogé y Eugenio Hintz, 1961) y *La raya amarilla* (Carlos Maggi, 1962).

[187] Sobre la cámara de *Un vintén…* encontré dos versiones; mientras que en la crónica de la época se señala que fue alquilada y que esta fue la razón por la que el rodaje tuvo tanta presión, Ulive, en sus Memorias, señala que se usó la cámara de Musitelli.

[188] Ulive en Irigoyen, Oribe. "En 'El popular'", *op. cit.*, p. XII.



Imagen de Belo, Juan Andrés. "Entrevista a Ugo Ulive, Director de *Un Vintén p'al Judas*", *Tercer Film / Blogout*, Materiales extra n. 5, 19 de mayo de 2016 [https://www.revistafilm.com/vinten-pal-judas-entrevista-hugo-ulive/]

Pero volviendo a la fotografía, centremos la atención en la acción secundaria que no es la de la espera del actor ni el director, sino la de Musitelli (director de fotografía) y López (camarógrafo) quienes parecen estar cambiando el rollo de la cámara. Recordemos que López, era muy amigo de Ulive, y se había comprometido con *Un vintén…* a tal punto que fueron los dos los que se endeudaron para comprar la película virgen. López también había sido co-fundador de El Galpón, y se había dedicado a la iluminación teatral. Paralelamente, había incursionado en la fotografía y en la publicidad y se había acercado a Musitelli para aprender el oficio de la cámara. La escena registra un momento en el que lo vemos aprendiendo y trabajando con su maestro y no solo eso, traza una conexión "lumínica", por decirlo de alguna manera, entre la técnica y los saberes de la iluminación del teatro con la técnica del cine. En 1961, López se iría a Cuba donde trabajaría como camarógrafo para el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, ICAIC. Con el equipo del noticiero cubano filmaría la Conferencia de la OEA en Punta del Este a la que asistió Ernesto "Che" Guevara, trabajaría otra vez con Musitelli como camarógrafo de *La ciudad en la playa* (Fucho Musitelli, 1961), pero se quedaría a vivir en Cuba, donde sería iluminador de teatro, director de Fotografía, docente, y mucho más adelante, jefe de la Cátedra en la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños.[189] Como sabemos, Ulive

[189] Lacosta Alverich, Luis. "Los que hicieron, hacen y harán posible el cine cubano", Lacosta Audiovisuales blog, [http://lacosta-cine.blogspot.com.ar/2010/09/rodolfo-lopez.html] y "Rodolfo López (Uruguay, 1929)", *Cubacine: portal web del cine cubano*, [http://www.cubacine.cult.cu/es/cineasta/rodolfo-lopez]

también se iría a la isla. Cuando una figura importante del teatro cubano visitó Montevideo –el dramaturgo, Fermín Borges, Director Nacional de Teatro– Ulive le confesó su deseo de hacer teatro en Cuba, ya que desde el triunfo de la Revolución en 1959, viajar a la isla se había convertido en su sueño: "Me explicó que su país en ese momento necesitaba maestros, gente que ayudase a formar a las nuevas generaciones, y no directores principiantes como yo".[190] Tiempo después, en 1960, el argentino Samuel Feldman iba camino a la Habana vía Montevideo a dar un curso de dramaturgia, y la noche antes de su partida se metió en Cine Universitario cuando proyectaban el cortometraje que Ulive realizaría ese año, *Como el Uruguay no hay*. El uruguayo le confesó sus ganas de hacer teatro allá, y en noviembre de 1960, recibió una invitación a dirigir en el Teatro Nacional de Cuba que aceptó sin tener el dinero para el pasaje. Una "galponeada" solidaria en El galpón con varios grupos y amigos –como el grupo Dalica y otros– logró recaudar lo necesario. Ulive la recuerda de esta manera: "Presencié todo desde mi puesto de costumbre, la cabina de iluminación. Al final se me acercó una joven, ya no recuerdo quién, y me entregó un fajo de billetes que resolvía ampliamente mis problemas. Me encontró llorando de manera incontrolable".[191] El uruguayo llegó a la Habana a principios de diciembre, y si bien había sido invitado para trabajar en teatro, la dinámica entre la actividad teatral y la cinematográfica que revisé en esta primera parte continuaría durante los años que vivió en Cuba, porque además de director invitado del Conjunto Dramático Nacional lo sería también del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, ICAIC. En 1962 funda y dirige en la isla la Escuela Nacional de Artes Dramáticas que funcionaba en la recién creada "Ciudad de las Artes", un conjunto de edificios destinados a diferentes disciplinas artísticas, como el Ballet, la Danza Moderna, la Música, las Artes Plásticas y el teatro.[192] Allí empleó los criterios y la experiencia de la escuela de El Galpón; ese había sido su soporte para animarse a ser director de la escuela de teatro en Cuba.[193] Cuando dirigió su primer largometraje en la isla, *Crónica Cubana* (1963), su director de fotografía fue López.

[190] Ulive, Ugo. *Memorias…*, *op. cit*., p. 129
[191] *Ibid*., p. 147.
[192] E. L. "5 años en Cuba", *Época*, martes 8 de marzo de 1966, s./n. Sobre: "Ugo Ulive" (CDC- CU)
[193] *Ibid.*

Segunda Parte

1. 2. 1. *Como el Uruguay no hay*

-¿Qué proyectos tiene, cinematográficamente?
-Como pensar, pienso hacer un largometraje en 35 mm, así sea mi última película. Además, preparo un corto de seis minutos, también en 35 mm, que será presentado (y descalificado) en el próximo festival del SODRE.
-¿Por qué dice Ud. descalificado? ¿Algún tema escabroso?
- La vida política de mi país.

Natale, Rubén. "Cine uruguayo: entrevista a Ugo Ulive".

En 1960, la cultura cinematográfica (festivales, cineclubes, crítica y realizadores) fue sacudida por la aparición de un cortometraje de Ulive, *Como el Uruguay no hay*. Con una voz en *over*, una banda sonora de contrapunto, animaciones de dibujos ingeniosas, fotografías, material de archivo y noticieros, Ulive, desmarcándose del neorrealismo de sus películas anteriores, atacó con sarcasmo a la clase política, a la concentración histórica de la riqueza y mostró cantegriles, protestas de jubilados y sindicatos, en contraste con las principales figuras de los partidos políticos tradicionales en su alianza con el imperialismo norteamericano. La película fue censurada por la Comisión Directiva del IV Festival de Cine Documental y Experimental del SODRE e inmediatamente instaló un fuerte debate acerca de la política de la institución. Una espontánea reacción solidaria con Ulive reunió a críticos, cineastas amateurs, y otras figuras claves de la cultura en una solicitud al SODRE para que la película se exhibiera en el festival a pesar de estar fuera de concurso.[194] Pero no tuvo éxito, y en aquel momento, según Martínez Carril, nadie percibió en esta decisión "que en el futuro podían prohibirse películas (y libros, y periódicos, y músicas) sin demasiada queja".[195] Para este crítico, la película marcó el tránsito

[194] Como argumento central, la solicitud mencionaba otras instancias en las que el Festival había exhibido películas fuera de concurso, como el caso de varios títulos de Nelson Pereira dos Santos en 1958, y el plan de proyectar *Trono de sangre* (Akira Kurosawa, 1957) en esa misma edición de 1960. El texto señalaba: "Solicitamos: Que sin perjuicio de la situación de 'Como el Uruguay no hay' respecto al concurso esa comisión disponga la exhibición de dicho film con fines de divulgación y en el entendido de que actuar de otra forma sería levantar trabas inadmisibles a la libertad de creación artística y expresión de pensamiento". Firmaban este pedido: "asistentes al IV Festival de Cine Documental y Experimental, cineclubistas, miembros de los Jurados de Concurso (Nacional e Internacional), realizadores y críticos cinematográficos". Entre las firmas que adherían "hasta ese momento" aparecían, entre otros: E. J de Arteaga, Mario Benedetti, Roberto Fontana, Miguel Castro, Mario Trajtenberg, Hugo R. Alfaro, Manuel Martínez Carril, Alberto Miller, Mario Handler, H. Zás Thode, Plácido Añón, Pablo Handler, Pedro Handler, R. Rodríguez Castro, Walter Achugar, José Wainer, Jorge Curi, Mauricio Rosencof, César Campodónico, Rodolfo López, Omar Grasso, Alfredo Errandonea, Ángel Kalenberg, Jorge Sclavo, Ariel Martínez, Horacio A. Ferrer, A.R. Redondo, Ildefonso Beceiro, Mario César Fernández, Mario Varlotta (Mario Levrero) (ver la lista completa en *Marcha*, 19 de agosto de 1960, p. 10).

[195] Sobre la censura de *Como el Uruguay no hay*, véase Martínez Carril, Manuel. *La batalla de los censores…*, *op. cit.*, pp. 43-49.

de la censura cinematográfica de índole moral, que ya tenía un breve historial en el país, a una censura política.[196] Desde *Marcha*, Mario Benedetti señaló la paradoja de que aquella "institución guardiana de nuestra cultura (y no de nuestra política) impida por razones políticas la participación de un film que sin duda alguna debe ser la aventura cinematográfica más rica de inventiva, de ritmo, de talento creador, que se ha dado hasta ahora en el país".[197] Finalmente, *Como el Uruguay no hay* fue exhibida por los principales cine clubes de Montevideo. Ese año, la Asociación de Críticos Cinematográficos del Uruguay, ACCU, decidió comenzar a elegir anualmente el mejor film nacional y tras la votación, el cortometraje de Ulive se llevó el premio a la mejor película uruguaya de 1960 junto a un modesto monto de dinero.[198] Homero Alsina Thevenet (H.A.T), quien desató la polémica en la prensa dando a conocer la censura del film, subrayó la excepcionalidad de Ulive como la de un realizador que "se juega en lo que dice, como nunca se ha jugado nadie en toda la historia del cine amateur de nuestro país".[199] Para el crítico, Ulive sabía "decir lo suyo con una violencia, una riqueza de ideas visuales, un humor agrio, una variedad de recursos que no tienen similar en este territorio". De igual modo, Mario César Fernández señaló que "ni aquel que pueda sentirse más justicieramente agraviado" podía negar que el cortometraje tenía "momentos de cine totalmente insólitos por estas tierras".[200] Muchos años después, Handler recordaría que en el momento de su estreno "Nadie había visto jamás algo igual".[201]

El film se estructura en bloques narrativos, ensamblados con frases breves interpretadas por el mismo Ulive que revisan las recientes medidas de la política económica y el empobrecimiento de la población –gente viviendo de la basura y niños desnutridos– como su resultado más impactante. Para despejar el misterio de las razones de su censura, repasaré en primer lugar los cambios en la coyuntura política nacional a los que la película hace referencia. De este modo, destacaré su sintonía con el presente, con los sucesos acontecidos en ese momento y procesados en la película con un agudo criticismo. En 1959, el sector herrerista del Partido Nacional, en

[196] *Ibid.*, p. 48.
[197] Benedetti, Mario. "Vino Nuevo en Sodre Viejo", *Marcha*, 29 de Julio de 1960, p. 9.
[198] El premio consistía en 500 pesos uruguayos. Según un informe de Dassori, la elección la ganó por 17 votos a favor en un total de 21 ("Cine uruguayo de hoy", *Época* s/f, Carpeta 3 SZ, Archivo "Walter Dassori", CDC-CU).
[199] Thevenet, Homero Alsina. "La pobreza entre los hombres", *El País*, 19 de Julio de 1960, reproducida en *Programa de Cine Universitario*, 28 de julio de 1960 con motivo de su proyección junto con la película uruguaya *Radio Candelario* (Henry Maurice, 1938) (Sobre: "Ugo Ulive", CDC-CU). El título de la nota de HAT lo tomo de la reproducción de la página de prensa entera que aparece en Ugo, Ulive. *50 años en la vida de un artista*, *op. cit.*
[200] Fernández, Mario César. "Una lujosa diatriba", *Acción*, 28 de julio de 1960, p. 5.
[201] Burton, Julianne. *Cine y Cambio Social…*, *op. cit.*, p. 51.

alianza con la Liga Federal de Acción Ruralista liderada por Benito Nardone, asumió el primer gobierno colegiado blanco (1959-1963) luego de casi un siglo de gobierno colorado. La campaña de la alianza de los blancos con el ruralismo se había basado en una fuerte oposición al "dirigismo" estatal de los colorados que según argumentaban, en detrimento del campo solo favorecía a Montevideo y a los industriales. Cuando la alianza llegó al gobierno las políticas económicas del país sufrieron un giro radical hacia el liberalismo, desarmando los subsidios, el sistema de cambios múltiples y otras políticas económicas del Batllismo. La ley de reforma cambiaria y monetaria de 1959, por ejemplo, instaló el cambio único de la moneda basado en la oferta y demanda que favorecía al sector ganadero exportador. Como resultado de este cambio de poder, ahora en manos de la oligarquía rural, el peso se devaluó, la banca privada se fortaleció, se agravó el desequilibrio de la balanza comercial y el endeudamiento del país.[202] Como establecía la ley, el Consejo Nacional de Gobierno se integró con una mayoría blanca (6) y una minoría colorada (3) y cada año se nombró un presidente. En la película, Ulive no tuvo reparo en hacer montajes satíricos con las imágenes de los dos primeros; por un lado, Martín R. Echegoyen, que presidió el Consejo entre 1959 y 1960 (lo vemos frente a un gran micrófono al comienzo del film), por otro lado, Nardone, que lo hacía en ese mismo momento (1960-1961). Pero eso no es nada. Ulive mostró a Montevideo como una "pequeña ciudad agitada" ocupada por protestas sociales y sindicales tensionada con una fuerte presencia policial-militar. En la película, un montaje de figuras políticas ofreciendo discursos al público con ademanes y gritos, se intercalan con policías a caballo, sujetos uniformados en actitud de vigiliancia y oficiales que piden documentos a los ciudadanos. Esa fachada democrática ocultaba un espacio urbano disputado por la sociedad organizada en marchas con pancartas y por las medidas de seguridad de un gobierno listo para reprimirlas. Pero tanto ese paisaje como el de la profunda crisis económica del país no puede explicarse solamente con el escenario local. Ese es el aspecto clave de la didáctica del cortometraje de Ulive. En plena expansión de inversiones y negocios norteamericanos en la región, el nuevo gobierno blanco había firmado la primera carta-intención con el Fondo Monetario Internacional; los vínculos de Uruguay con Estados Unidos se afianzaron con la apertura de la democracia uruguaya al capital y el colaboracionismo con la doctrina norteamericana de la guerra fría.

[202] Sobre el contexto contemporáneo de la época véase Ruiz, Esther. "El 'Uruguay Próspero' y su crisis. 1946-1964", en Ana Frega, et al. *Historia del Uruguay en el siglo XX [1890-2005]*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2007, pp. 123-162.

Como el Uruguay no hay interpeló al público ciudadano en este contexto señalando la inoperancia de la clase política y su complicidad con el imperialismo norteamericano. Porque si bien las elecciones de 1958 habían implicado una ruptura con el Partido Colorado en el poder, y shockearon, en este sentido, a la clase media progresista atemorizada ahora ante el antimodernismo del campo, había una línea de continuidad que mostraba que la mayoría de los ciudadanos todavía apostaba al sistema de los partidos como la solución a los problemas del país.[203] A mitad del film, una animación satiriza la relación de los partidos comunista y socialista al mostrar a los dos simpáticos dibujos animados peleándose entre sí. Esta suerte de parodia que incomodó a muchos críticos y amigos de Ulive, colocaba a todo el sistema de partidos en un lugar común y desesperanzador ya que ni la izquierda tradicional podía considerarse una alternativa. Frente al descrédito al sistema de rotación de partidos que se incrementará en los años siguientes con el agravamiento de la crisis, *Como el Uruguay no hay* sugería, a su manera, una salida fuera de ese sistema. Al final del cortometraje, la voz señala: "Si queremos que esto cambie, algún día tenemos quizá que salir a la calle no solo a protestar, no solo a divertirnos; sino a impedir que el país siga su marcha hacia un destino brillante"; y en una puesta en escena digna del teatro, se ve una carroza fúnebre frente a la casa de Gobierno. La interpretación de una salida revolucionaria para el Uruguay se insinuaba. Y aunque esa salida todavía no formaba parte de la agenda política uruguaya en ese momento, no olvidemos que la revolución cubana era parte del telón de fondo del cortometraje no solo en la coyuntura extra-fílmica, sino en los registros que mostraban las pancartas que proclamaban solidaridad con la isla. Una parte de la crítica entendió esta salida de la encrucijada política como una postura "imprecisamente" revolucionaria, en algún caso anarquista, y esta última era una lectura que, por cierto, tenía un vínculo real con la militancia juvenil de Ulive.[204] Los críticos subrayaron que a pesar de estar en desacuerdo con la postura política del film –y en particular, con la crítica a la izquierda- el cortometraje era admirable por su lenguaje de avanzada. Mario César Fernández dirá que:

> Aún aceptando a nuestro país como un problema, aún rechazando la versión "dorada," se pueden tener y sostener tesis opuestas a las de Ulive, puede entenderse que en su desesperada diatriba – tal vez nihilista, tal vez revolucionaria, tal vez proclamadora de la unión de algunas "izquierdas"- superficializa muchas cosas al nivel del slogan entrador, no matiza problemas que hacen necesario el matiz y es injusto en muchos aspectos. Por supuesto, esa es materia opinable y no siempre compartible. Pero "Como el Uruguay no hay", creemos debe ser juzgada desde sí misma, desde su condición de obra de arte. Suponemos que a Ulive no le deben hacer ninguna gracia adhesiones estéticas, adhesiones

[203] Markarian, Vania. *El 68 uruguayo…*, *op. cit.*, p.17.
[204] Ulive había militado en una Agrupación de Reforma Universitaria anarquista cuando cursaba secundaria (Gerardo Gatti."Conversación con Ugo Ulive…", *op. cit.*).

> que vean la forma del mensaje que intenta y lo rehacen, parcial o totalmente. Pero esa posición es inevitable porque Ulive ha dicho muchas cosas muy discutibles, pero las ha dicho en un gran nivel cinematográfico.[205]

En la misma sintonía Álvarez marcará:

> El film es polémico, hiriente; encierra una vigorosa tónica panfletaria, contra hombres, partidos, instituciones y modos de pensar. Hace surgir una leyenda negra sobre el Uruguay, pero es evidentemente sincero y valiente. Nunca, como en esa película, Ulive llega tan lejos en un compromiso con sus propias ideas. Ningún otro cineísta nacional tampoco. Estamos ante una obra personal, "escrita" en imágenes, que recurre a efectos dramáticos y a un comentario verbal, incisivo y cruel. *Como el Uruguay no hay* ha de ser entendida muy poco por quien no sea uruguayo y ha de resultar odiosa para muchos; sin embargo, ello no impide que la película aparezca como la obra más lograda, en lo expresivo, del cine nacional; ya que su tratamiento fílmico posee un valor universal. Pueden discutirse, con buenas razones incluso, la validez de muchas observaciones y de muchas conclusiones de *Como el Uruguay no hay*; pero la verdad es que cinematográficamente, ésta es la obra más dura que haya dado a la pantalla un autor uruguayo.[206]

Desde la perspectiva local, el film ubicó otra vez a Ulive nadando contra la corriente de los amateuristas. Para M.C. Fernández; "Entre tanta bobada de muchacho que gusta de la fotografía y no tiene nada que decir, entre tanta película que se hace alrededor de una toma que se supone brillante", el film era la excepción.[207]

1. 2. 2. Un lenguaje insólito

En los créditos iniciales de la película, vemos una mesa de trabajo con fotografías y postales de Uruguay rodeadas de herramientas dispersas que evocan la artesanía del proceso de elaboración. Jarros con lápices y pinceles, unas tijeras, una lupa, una tira de película, una pegadora y hasta un cenicero con colillas en un costado del cuadro, componen ese punto de partida que expone sus medios de producción. Al mismo tiempo, la imagen muestra ese lugar como un espacio-tiempo cerrado, teatral, como una micro puesta en escena de esos recursos materiales para una práctica collagística. Tras la aparición del título pintado a mano con colores fuertes y acompañado del sonido estruendoso de un redoblante, un silencioso paneo recorre lentamente una serie de postales: la playa de Montevideo, un gaucho montado a caballo, un gran edificio de ladrillos sobre la rambla. Mediante un corte al estilo *stop trick*, esta última desaparece para dejar ver la imagen debajo: es el hotel San Rafael del balneario de clase alta,

---

[205] Fernández, Mario César. "Una lujosa diatriba", *Acción*, 28 de julio de 1960, p. 5. *Acción*, fundado en 1948 por Luis Batlle Berres, era el órgano de prensa del sector quincista del Partido Colorado.
[206] Álvarez, José Carlos. "Cine nacional fuera y dentro del SODRE", *La Mañana*, 27 de julio de 1960, s/d. Sobre: "Ugo Ulive" (CDC-CU).
[207] Fernández, Mario César. "Una lujosa diatriba", *op. cit.*, p. 5.

Punta del Este. En un papel colocado en la parte superior se lee "Population´s Welfare" y seguido, otra postal muestra una lujosa residencia frente al mar. Esta cadena de lugares comunes nos recuerda la reflexión de Walter Benjamin sobre la forma en que los "clichés visuales" de los primeros reportajes fotográficos de la prensa suscitan por asociación "clichés linguísticos en quien la mira".[208] Esa asociación que nos lleva al cliché lingüístico del título *Como el uruguay no hay*, se interrumpe con el contrapunto que muestra un rancherío. La voz dice: "Esto también es mi país". Inmediatamente, un piano dramatiza la propuesta excluyente del imaginario turístico y refuerza el contraste con su melancolía, tiñendo de compasión la imagen de dos niños semi-desnudos.



Imágenes de la apertura del cortometraje (arriba) y el corte directo de las postales turístiscas al cantegril (abajo).

Ulive opone dos formas de representación de la nación. A partir de la conocida reflexión de Benedict Anderson sobre el "capitalismo impreso de la comunidad imaginada," podemos pensar que la retórica visual del turismo aparece como el lugar clave desde donde imaginar y narrar el Uruguay moderno y próspero.[209] Pero la puesta en escena presenta este imaginario en su condición de objetos o postales-mercancías para vender al país como destino en una versión estereotipada, de imagen nítida y colorida, que se opone a esa otra representación alternativa del país, la del cantegril, que aparece en un registro fílmico cuya estética "cruda" –al decir de

[208] Benjamin, Walter. "Pequeña historia de la fotografía", en *Discursos Interrumpidos I.* Buenos Aires: Taurus, 1989, p. 82.
[209] Anderson, Benedict. *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 62. Sobre el imaginario turístico en la cultura visual uruguaya y los cortometrajes cinematográficos auspiciados por el turismo, véase Da Cunha, Nelly y otros. *Visite Uruguay: Del balneario al país turístico 1930-1955*. Montevideo: Banda Oriental, 2012.

Jameson– no ha sido mercantilizada. A continuación, un redoblante tensiona la imagen de una vaca carneada y un paisano corta la yugular de otro animal. La voz continúa: "con un campo lleno de riqueza, repartida entre unos pocos". Como en *La tentativa*, que jugaba con la idea de la vaca-país, vemos una cabeza de la res seguida de un mapa de Uruguay. Una sencilla animación convierte los nombres de los departamentos (Artigas, Salto, Tacuarembó, etc.) en los apellidos de las grandes familias terratenientes: Marticorena, Castaño, Santayana, Irazabal, etc.. Al sustituir la dimensión administrativa del territorio con una geografía de la riqueza nacional, Ulive extiende el horizonte crítico del espectador: no basta con entender las fronteras, el contorno o las denominaciones de los departamentos. Con gran economía narrativa, el nuevo mapa sintetiza el resultado de un proceso en el que la estructura económica determinó las relaciones de poder en el país. Así, Ulive reinscribe una dimensión histórica de la división del territorio que el imaginario del mapa administrativo mantiene invisible. Al igual que en otros discursos del arte y la literatura latinoamericana, utiliza la cartografía para mediar el "drama de la tierra" que será, más adelante, un tópico clave del discurso del cine latinoamericano.

Pero el uso de la cartografía animada no termina aquí. Si el primer mapa revela la concentración de la riqueza, el segundo establece su identidad política. Mientras la voz afirma que "Blancos y Colorados, nos han gobernado siempre, y han hecho progresar al país", dos figuras de perfil succionan el "líquido – riqueza" de color blanco-rojo hasta deformar ese territorio convertido ahora en un mate cuyo contorno se reduce de a poco a una larga isla irreconocible. La dimensión territorial del mapa se ve interrumpida por una dimensión temporal: el resultado de la acción del bipartidismo blanco-colorado instalado en el poder por tantos años es representado gráficamente mediante una desnaturalización visual de la geografía nacional. Con el gaucho, Punta del Este, el mapa, el mate, los partidos tradicionales Blanco y Colorado, y más adelante, la animación de la bandera nacional, la murga, Ulive despliega un repertorio de íconos de la identidad nacional para subvertir o cuestionar sus sentidos, como si desmontara el imaginario naturalizado de la nación para mostrar su naturaleza dialéctica y contradictoria. En estas operaciones podríamos localizar un eco del pensamiento de Brecht y el uso de técnicas para lograr el efecto V, de distanciamiento (*Verfremdung*) que propuso para su teatro. Para Brecht, distanciar a un personaje o un acontecimiento "significa, en primera instancia, despojar el acontecimiento de su cualidad manifiesta, familiar y evidente y crear en su derredor una

sensación de asombro y de curiosidad".[210] Se trataba de reforzar el punto de vista "alienado" de "las formas convencionales de identificación y de modos de percepción y comprensión estereotipados". En gran parte de los segmentos de *Como el Uruguay no hay*, el punto de partida es una representación del Uruguay en su versión habitual, que transita –inesperada e insólitamente– de esa familiaridad hacia otro lugar inesperado.

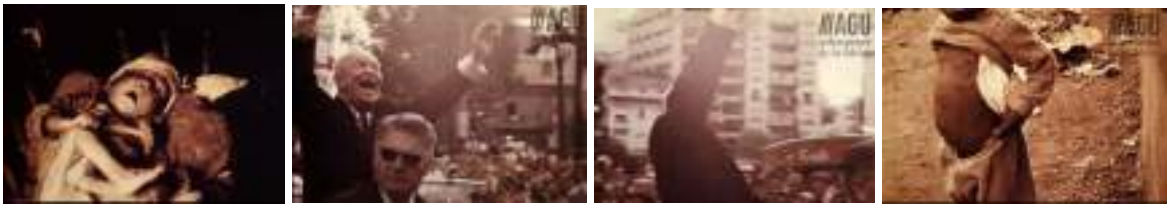


Recordemos que Ulive había formado parte de los montajes de Brecht en El Galpon, y había participado de las discusiones acerca de las técnicas del distanciamiento brechtiano que Del Cioppo intentaba adaptar a las condiciones del teatro uruguayo.[211] De hecho, me atrevería a repensar el inicio del cortometraje con esto en mente: ¿no es acaso el primer plano de *Como el Uruguay no hay* que nos ubica en la trastienda del cortometraje, con las herramientas y los materiales, el equivalente al telón abierto con el que esperaba al espectador el teatro brechtiano? Refiriéndose al trabajo de Brecht, *War Primer* (1955), Didi Huberman destaca la capacidad del autor de usar contrastes y "locate lyricism where it is not normally encountered" como en un primer plano de Goebbles o Hitler, o en las tumbas de soldados.[212] Este lirismo experimental del montaje documental puede encontrarse también, dice Didi-Huberman, "en el *Atlas* de Gerhard Richter, o en las películas de Santiago Álvarez, Artavazd Pelechian, Jean-Luc Godard". Por mi parte, agregaría también en este cortometraje de Ulive. En una escena en la que vemos un grupo concurrido de jubilados manifestándose en la plaza, la voz dice: "Al compás de la banda policial, los jubilados reclamaron al gobierno un aumento".[213] Una marcha

[210] Brooker, Peter. "Conceptos clave en la teoría y práctica teatral de Brecht", en Peter Thompson y Glendyr Sacks (eds.). *Introducción a Brecht*, Madrid: Akal, (1994) 1998, p. 234.
[211] Mirza, Roger. "Productividad del modelo brechtiano en el teatro uruguayo contemporáneo", en Osvaldo Pellettieri (ed.), *Huellas Escénicas*. Buenos Aires: Galerna, 2007, pp. 107-118.
[212] Didi-Huberman, George. "Modest Masterpiece: Bertolt Brecht´s War Primer (1955) // 2007", en David Evans (ed.), *Appropriation*. Cambridge & Massachusetts: The MIT Press, pp. 32-34.
[213] Probablemente, las imágenes corresponden a las protestas semanales que organizó la Confederación Gral. Reivindicadora de las Clases Pasivas que agrupaba a más de 35000 jubilados y que durante 1959 reclamó al Consejo de Gobierno un proyecto de ley que estableciera un aumento mínimo para todas las pasividades de 100 pesos. Todos los jueves de tarde, centenares de jubilados se manifestaron durante varias semanas realizando "la marcha del silencio" frente a la Casa de Gobierno ("El hambre ronda los jubilados", *Marcha*, 6 de noviembre de 1959, p. 15). Destacaría en estas imágenes la presencia de un pueblo encarnado en la figura de los jubilados

policial musicaliza sus rostros y carteles hasta que irrumpe un montaje de imágenes de los rancheríos y sujetos en la pobreza. “Pero a quién le importa cómo viven estos viejos”, dice la voz, “o los niños de nuestro campo, o los que nacerán en los cantegriles, los que viven de la basura o en los rancheríos, los peones y sus familias”. Tras mostrar la miseria, el silencio de la banda sonora invade el plano fijo de un bebé desnutrido que, rodeado de moscas, se rasca una rodilla de sus piernas escuálidas. Para sorpresa del espectador, un corte, acentuado con el sonido de un platillo, nos lleva a la imagen de un sonriente presidente de los Estados Unidos, Dwight D. Eisenhower (“Ike”) que saluda con los brazos abiertos desde un auto descapotable. Se trata de las imágenes a color de su recorrido durante su corta visita a Montevideo en los primeros días de marzo de 1960. Ulive utiliza el silencio para desfamiliarizar su expresión eufórica, que mira hacia arriba con la boca abierta de asombro, saludando a la multitud. Cuando aparece Esienhower, los contrastes son múltiples; el espacio urbano y abierto del desfile del presidente choca con la oscuridad del rancherío, y tanto el movimiento del auto como el de los brazos enérgicos del presidente, contrastan la inmovilidad del plano y la debilidad del bebé. La respuesta emotiva a la miseria de la primera imagen perdura de tal forma que se hace difícil transitar velozmente a un estado de indignación frente a Eisenhower. A continuación, un montaje ilustra la miseria infantil: la barriga de un niño desnudo, una niña cargando a un bebé en brazos, los pies descalzos de un niño sobre la tierra, otra niña de pelo ondulado se cubre del sol con la mano y dirige su mirada a cámara unos segundos, un paneo general muestra los ranchos del cantegril. Similar al lento final de la melodía de una cajita de música, el sonido dulce e infantil inyecta en la secuencia un tono surreal, onírico, que la diferencia cromática refuerza evocando otro realismo, menos real que el blanco y negro y cargado de cierta espectacularidad. Como si en medio de una pesadilla sobre un Uruguay empobrecido, la aparición breve y fantasmagórica de un sujeto extraño, nos hubiera sorprendido.

politizados que protestan y que, de lo investigado hasta ahora, no he vuelto a encontrar en otros discursos cinematográficos. Como veremos más adelante, los adultos mayores aparecerán despolitizados como el pueblo de los humildes y los manoseados por el clientelismo electoral de los partidos Blanco y Colorado en *Elecciones.*



Imaginar un blanco y negro sin el viraje que desafortundamente tienen las imágenes (en este caso, la primera y la última), nos obliga a destacar la forma en que el esquema cromático refuerza el montaje dialéctico de esta secuencia.[214]

Además de destacar su lenguaje y su lirismo, me detengo en este análisis porque *Como el uruguay no hay* representa un aspecto de la política contemporánea fundamental: la dinámica del poder, la forma en que lo global impacta sobre lo local. En los cortometrajes políticos que se harán a fines de 1960, aparecerán otras figuras, como Nixon o Rockefeller, que encarnarán algo más que el imaginario imperialista que Eisenhower representa aquí. Me refiero a la violencia imperialista, un elemento clave para construir al enemigo y activar una respuesta visceral en el espectador que, en una coyuntura posterior, en muchos casos, apelará a la ira y a la acción. En *Como el Uruguay no hay*, la indignación frente al imperialismo norteamericano se desata en su vínculo con la pobreza que representa ese niño rodeado de moscas así como el resto de los planos del cantegril. Al respecto, Olivier Hadouchi ha señalado que, junto con otros ejemplos cinematográficos, la representación de la miseria de *Como el Uruguay no hay* "anticipa todas las imágenes de la miseria en África y el Tercer Mundo en general".[215] Aunque hoy estamos familiarizados con imágenes similares, en aquel momento, explica Hadouchi, era todo lo contrario, y ese imaginario de "niños desnudos o semidesnudos con delgadez aterradora y vientres hinchados por deficiencias alimenticias, caminando descalzos, adultos miserables, viviendo en viviendas precarias, hechas de materiales reciclados", era novedoso.[216] Si bien habría que anotar que para el caso de Uruguay, el cortometraje de 1958 realizado por Alberto Miller, *Cantegriles*, que analizaré en el capítulo siguiente, ya había impactado con la crudeza de la miseria de los rancheríos y las familias revolviendo de la basura para sobrevivir, no deja de ser importante tener en cuenta la observación de Hadouchi para reforzar la novedad de ese

[214] En este momento, en el marco del proyecto de investigación de GEstA (CSIC), coordino junto con Georgina Torello, una línea de estudio sobre el color en el cine uruguayo en la que exploro este tipo de constrastes en los cortometrajes de los años 60 donde se utiliza en el mismo film película color y blanco y negro. En un trabajo futuro analizaré con profundidad esta temática para el caso de *Como el Uruguay no hay*, pero me interesa plantear que ese registro de Ike en color debe pensarse en el lado opuesto del realismo que evocaba en esos años el blanco y negro. Dicho esto, y por eso habría que problematizar esta interpretación, la circulación de esta película a lo largo de la década, posiblemente fue, en el mayor de los casos, en copias blanco y negro en 16 mm.

[215] Hadouchi, Olivier. "La pauvreté vue par le 'nouveau cinéma latino-americain' des années 1960", *CinémAction*, n. 149, 2013, pp. 121-127. Agradezco al autor por haberme enviado este texto tempranamente.

[216] *Ibid.*

imaginario de la miseria y el alto valor de impacto que podían tomar en su relación con la denuncia del imperialismo norteamericano.

Asimismo, la complicidad local con Estados Unidos es otro de los elementos clave que Ulive pone sobre la mesa apuntando al cambio de gobierno. Este proceso está tematizado en la secuencia que sigue a la de Eisenhower. Mientras la voz dice "El nuevo gobierno, al tomar el timón del país, dio un vuelco decisivo a nuestra política económica", una animación de la bandera nacional muestra al sol amarillo transformarse en un timón que dos puños hacen girar hacia un lado. Una mueca de dolor se dibuja en la cara del timón-sol que gira hasta transformarse en una estrella de la bandera norteamericana. Así como el contorno del territorio resultó irreconocible tras ser vaciado de su riqueza por los blancos y los colorados, aquí también, la bandera, es decir, el país, al comprometerse con Estados Unidos, pierde los rasgos singulares que posibilitan su reconocimiento. Por otra parte, la ubicación de esta animación a continuación de las imágenes de pobreza nos lleva a reflexionar sobre la forma en que la técnica del dibujo nos distancia del sabor amargo que provoca el realismo de los cantegriles. De hecho, a lo largo del cortometraje, la dinámica entre el dibujo animado y el registro de lo real, distanciado de una mirada miserabilista, construye una dialéctica que permite explorar, reflexivamente, el valor testimonial y afectivo del registro documental.

Tras la animación de la bandera, una secuencia explica que las consecuencias del giro hacia Estados Unidos en la política económica del país "fueron inmediatas." El sonido de un redoblante dramatiza un travelling que muestra una larguísima fila que da la vuelta en las esquinas para descubrir al mismísimo Nardone que sonríe. La voz irónica dice: "¡Qué risa! ¿eh?". Aclaremos que Nardone, si bien era la figura máxima del Consejo, se había convertido en uno de los blancos favoritos de la sátira política uruguaya de ese momento, y en este sentido, *Como el Uruguay no hay* dialoga con una crítica que circula en otros soportes visuales de la cultura.[217] Y como mencioné, el gobierno Blanco había ganado gracias a su alianza con el ruralismo de Nardone, que era un líder antiindustrialista, antiestatista, antibatllista, antintelectualista. El historiador José Rilla señala que, según cuenta Pedro Bordaberry, a Nardone "le gustaba decir que no bastaba afirmar 'yo no soy comunista' sino que hay (había)

[217] Nardone era una de las vedettes de la satírica política de la revista *Lunes*, una publicación paradigmática del género en todas sus formas (caricatura, chistes gráficos, fotografías, tiras, textos). Según Cilo Villarino, Jorge Pacheco Areco sería el único que suplantaría ese privilegio (*Revista LUNES. La sátira política en Uruguay*. Montevideo: Talleres Gráficos Tradinco, 2017).

que decir 'yo soy anticomunista'".[218] Nardone fue reclutado por los servicios de inteligencia estadounidenses en 1958 y hay una amplia documentación que da cuenta de su colaboración con Estados Unidos durante estos años. De todos modos, la injerencia de Estados Unidos en el país no era nueva; la base de la CIA en Uruguay se había instalado desde el mismo año de su creación, 1947. Pero durante el gobierno de los colorados, los norteamericanos no habían logrado la misma receptividad que tendrían a partir de 1960 con Nardone (blanco) en los asuntos internos.[219] La injerencia norteamericana vivirá un giro de estrategias para neutralizar la influencia soviética. Y en este marco, *Como el uruguay no hay* también pone en primer plano la complicidad de los medios de comunicación uruguayos con la doctrina norteamericana de la guerra fría y su vigliancia anticomunista. Mientras la voz dice: "La civilización occidental tiene aquí buenos perros guardianes", se inicia una animación de la máscara-rostro de César Batlle Pacheco, director del diario del Partido Colorado, *El Día*, miembro del Consejo de Gobierno, hijo de José Batlle y Ordoñez, primo de Luis Batlle Berres. Recordemos ahora lo que mencionaba en la primera parte acerca de este órgano de prensa, y la forma en la que discriminaba la actividad de El Galpón acusándolo de hacer propaganda comunista. La máscara ladra revoleando su mirada hacia una mosca que tiene forma de hoz y martillo hasta que logra comerla; seguido de esto, se hace pedazos y se desarma.



Para culminar el análisis de las estrategias formales de la película, quisiera referirme a la secuencia final como el ejemplo más paradigmático de las técnicas de Ulive. A modo de síntesis, los últimos minutos repasan las imágenes del cortometraje re-montadas con la murga cantando "Uruguayos campeones" (*Patos Cabreros*, 1927), una pieza escrita para celebrar los logros de la selección nacional de fútbol en los años veinte, que se fue actualizando con cada

[218] Rilla, José. *La actualidad del pasado: Usos de la historia política de partidos del Uruguay (1842-1972).* Montevideo: Editorial Sudamericana, 2008, p. 358.
[219] Como ejemplo del contraste entre uno y otro, piénsese que para quien fuera jefe de la base urugaya de la CIA, Howard Hunt, el gobierno anterior de los colorados, el de Luis Batlle, era "antinorteamericano" y de tendencias socialistas (Broquetas, Magdalena. *La trama autoritaria. Derechas y violencia en Uruguay (1958-1966).* Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2014, pp. 65-66).

victoria, incluida la muy famosa de Uruguay a Brasil en el Marcaná de 1950.[220] Las imágenes de pobreza, protesta, represión, funcionan como el contrapunto visual del país excepcional que narra la melodía: "Uruguayos campeones de América y del mundo/ esforzados atletas que acaban de triunfar/ los clarines que vieron/ las dianas de Colombes, más allá de los Andes volvieron a sonar/ A los rumanos los yugoslavos, los italianos y los porteños/ fueron vencidos por los campeones/ por los campeones del mundo entero". Si bien es cierto que emerge aquí con claridad una contradicción histórica a través de la evocación de la garra charrúa futbolera de la melodía –otro de los mitos sobre el que se había erguido el imaginario excepcional del país y con el que dialoga el título del film– y su choque con las imágenes del presente, ¿quién podría afirmar que el espectador no está sacudido, conmovido entre la nostalgia y la decadencia? Pero cuando la película está a punto de ordenar o darle una forma definida a esa emotividad para acomodarse en el malestar o la melancolía, la velocidad de reproducción de las voces murgueras se acelera inesperadamente y el ritmo del montaje se intensifica al compás de una banda sonora que se ha vuelto desconcertante e inteligible. El efecto de choque del montaje sonoro de "atracciones" (una serie de remates que simulan un final estruendoso), frena la inminente respuesta emotiva o un posible desenlace sentimental. El ritmo del montaje sufre un abrupto descenso y da paso a una suerte de epílogo musicalizado con un piano suave mientras vemos un puñado de listas (boletas) de partidos políticos amontonadas en un basural. Un corte nos lleva a un paneo vertical que, tras mostrar a un par de niños jugando de espaldas, se eleva hacia el cielo donde se imprime la palabra "fin". Tanto el estilo de la gráfica, la aparición misma de ese "fin", como el remolino de violines al estilo del final de una película o un dibujo animado, parodian lo "espectacular" de un desenlace feliz del cine Hollywood y, con ello, acentúan el sarcasmo y el desconcierto del espectador.

1. 2. 3. Táctica y estrategia

> - Aparte de "El Gran Tuleque" ¿hiciste alguna otra cosa con Ulive?
> - Sí. Le grabé la murga de "Como el Uruguay no hay". Después le pregunté si se ganaría algún peso de premio en el SODRE y me dijo: "Tenemos que ganar. Si no ganamos andá buscando un abogado porque de ésta vamos todos en cana".
>
> Esclavo, Jorge. "Charlando con el Milonga", entrevista al redoblante J. C Saravia.

[220] Véase el análisis de esta secuencia en Tadeo Fuica, Beatriz y Leticia Neria. "Humor y documental: una mirada sobre la crisis, la corrupción y la impunidad", en Osaba, J (ed.), *Cuadernos de Historia n. 7: Entre lo uruguayo y lo universal: siete escritos en busca del humor*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2016, pp. 75-90 y en Tal, Tzvi, "Cine y revolución…", *op. cit.*.

Lejos de la narrativa realista de su filmografía previa, la ironía, el sarcasmo, la heterogeneidad de los materiales hacen de *Como el Uruguay no hay* un ejemplo del collage documental y una aparición temprana de esta técnica que configuraría una de las tendencias centrales posteriores del Nuevo Cine Latinoamericano.[221] Como hemos visto, apoyándose en gran medida en el contrapunto (de la narración, del tono de la voz, pero sobre todo, del sonido y la música), el ritmo de la película está marcado por la dinámica de un efecto que va y viene, entre el sarcasmo y el lirismo, como lo hará Santiago Álvarez en sus más reconocidos cortometrajes. Ulive utilizó registros donados por noticiaristas, filmó muy pocas escenas y se apropió de materiales que remontó al estilo de las artes plásticas y la tradición de las vanguardias históricas.[222] Sin embargo, es inevitable conectar el collage con el montaje teatral o con la "práctica collagistica" que Ulive experimentaba en ambos campos. Porque justamente, en el mismo año que apareció *Como el Uruguay no hay*, Ulive estrenó *El Gran Tuleque*, una obra que llevó la murga al teatro, escrita por su amigo Mauricio Rosencof, en aquel momento periodista de *El popular*, a pedido suyo.[223] Mientras el diseño del vestuario y el decorado eran de Pieri, las letras en verso (cuplés) eran del conocido dramaturgo Carlos Maggi, y Enrique Almada componía la música. Como señala Peluffo, hay un punto de contacto entre el cortometraje y la obra; son dos trabajos "pioneros en la identificación y escenificación de culturas urbanas en el límite de la marginalidad social, con una dosis de humor no solo piadoso, sino marcadamente crítico".[224] Asimismo, el autor señala que "se informa acerca del universo cultural popular y marginal mediante el formato de collage teatral ("teatro total") combinando recursos de la más diversa índole bajo la consigna de una exploración en la psicología algo melancólica, resignada, y también maníaco-depresiva del marginado social". Cuenta Ulive que si bien por mucho tiempo había pensado en hacer llegar la murga al escenario, siempre había previsto una reacción conservadora: "imaginaba la resistencia que podría suscitar su irrupción insólita en el sacro territorio del 'teatro en serio'".[225] Para Trajtenberg, mientras la obra (el texto) era "de una banalidad sin respiro", el trabajo de Ulive como director era muy bueno: "Por primera vez una

[221] Sobre el collage véase Ortega, María Luisa. "De la certeza a la incertidumbre: collage, documental y discurso político en América Latina", en Sonia García López y Laura Gómez Vaquero (eds.), *Piedra, Papel y Tijera: El Collage en el Cine Documental*. Madrid: Ocho y Medio, 2009, pp. 101-137; y **Del** Valle Dávila, Ignacio. "Crear dos, tres… muchos *collages,* es la consigna. El *collage* en el documental latinoamericano de descolonización cultural", *Cinémas d'Amérique latine*, n. 21, 2013, pp. 42-55 [https://journals.openedition.org/cinelatino/150?lang=es].

[222] Según Ulive, sólo filmó la protesta de los jubilados, una manifestación del 1 de mayo, los "colachatas" en el Palacio Legislativo, y la carroza fúnebre (*Memorias…*, *op. cit*., p. 143).

[223] *El Gran Tuleque* se estrenó en el Festival de Teatro en el Teatro Victoria y tuvo una temporada exitosa en la sala de El Galpón. Véase "Nace el Tuleque", *Ibid*., pp. 132-137

[224] Peluffo, Gabriel. *Crónicas del Entusiasmo…*, *op. cit.,* p. 108

[225] Ulive, Ugo. *Memorias…*, *op. cit*., p. 132.

costumbre popular –la murga– se eleva hasta el teatro, y es estilizada con imaginación y calor. Quizá sea la primera muestra de trabajo en equipo que tenemos". [226] El espectáculo, dice el crítico, partía "de una voluntad de hacer teatro popular con medios populares, y llegaba a una síntesis en que lo que importa no es tanto el 'espectáculo' como la idea y la presencia de una materia 'folklórica' de acuciante vitalidad". A pesar del comentario de Trajtenberg o el de otro crítico como Rama, para quien la obra, aunque tímida en su sátira, "enriquecía la experiencia escénica", la predicción de Ulive en parte se cumplió: un crítico se levantó escandalizado en mitad del espectáculo, y un titular de prensa sentenció "Error de El Galpón. Del tablado al escenario o la decadencia del Teatro Vocacional".[227]

Ese espíritu anti-institucional con el que Ulive llevó una "forma de arte dudosa, de poca monta" al escenario teatral, podría pensarse como el mismo que yace tras la propuesta de llevar un "panfleto" cinematográfico al prestigioso Festival del SODRE.[228]Ulive ha señalado haber inscripto el cortometraje en la categoría de "cine turístico", un gesto provocativo que redoblaría su dimensión anti-instucional al criticar, alegóricamente, a aquella sección dedicada a legitimar la mirada idealista y *for export* del país.[229] La censura de *Como el Uruguay no hay* había logrado forzar los límites de un pilar de la cultura uruguaya como era el SODRE, y agrietar su imagen y su narrativa moderna, cosmopolita, de larga tradición. Como en la primera parte de este capítulo, intento nuevamente hacer hincapié en la dinámica entre el terreno teatral y el cinematográfico para subrayar la forma en la que se ensayan y experimentan ideas y propuestas comunes en uno y otro. Al revisar esta interdependencia y señalar estos puntos de encuentro, podemos ampliar la lectura del cortometraje como una "crítica" que no se limitaba a la clase política, sino que interpelaba también a los colegas de Ulive que participaban en el ámbito cultural. Una nota escrita por Gerardo Gatti en el diario anarquista *Lucha Libertaria* (*LL*) nos

[226] Trajtenberg, Mario. "Ilusión y realidades", *Marcha* [Segunda Sección], viernes 30 de diciembre de 1960, p. 1.
[227] Ulive, Ugo. *Memorias…*, *op. cit*., pp. 136-137. Para reforzar la novedad que trajo consigo *El Gran Tuleque*, cito también el testimonio de uno de los actores protagonistas de la obra, Dervy Vilas, también de El Galpón: "Estábamos haciendo la obra como si fuera una especie de sainete, con cierto realismo, pero un día [Carlos] Pieri vino con los bocetos de lo que sería la escenografía, en base a un collage, nada de lo que uno imaginaba de un conventillo. Me acuerdo de que Ulive los tiró arriba del escenario y preguntó: '¿Qué les parece a ustedes? A mí me gusta'. Todo el mundo se entusiasmó, y se armó la estructura". En su testimonio, según la autora de la nota, Débora Quiring, Vilas recordaba que durante el estreno algunos espectadores se indignaron y se retiraron de la sala. Sin embargo, cuando se realizó la puesta en El Galpón "tuvo un éxito enorme, marcando un quiebre en la historia teatral uruguaya". (Quiring, Débora. "Murió el actor y dramaturgo Dervy Vilas", *La diaria*, 30 de octubre de 2019, [https://ladiaria.com.uy/articulo/2019/10/murio-el-actor-y-dramaturgo-dervy-vilas]
[228] Ulive, Ugo. "A escena con los Maestros", *op. cit.*
[229] Entrevista Mantero, Gerardo y Luis Vidal Giorgi. "Un pionero del teatro y el cine en Uruguay: Ugo Ulive", *Socio Espectacular*, [https://www.yumpu.com/es/document/read/12663254/entrevista-a-ugo-ulive-socio-espectacular]

hace pensar en esta dirección.[230] Gatti, que conocía a Ulive desde su juventud y militancia en la Asociación Agrupación de Reforma Universitaria, dictaminaba que *Como el Uruguay no hay* era "la inventiva más directa que artista alguno haya formulado conta la deliberada falsificación de nuestra realidad". En el texto, "Conversación con Ugo Ulive", que no tiene un formato de entrevista ni usa precisos intercomillados, Gatti transmitía las ideas centrales de ese diálogo y del llamado de Ulive a contrarrestar el uso que hacían los políticos de los medios de comunicación: esa era la tarea común del teatro, la literatura, el cine, es decir, de la cultura uruguaya y de los intelectuales. La cuestión era discutir qué tipo de comunicación y lenguaje usar; descartar tanto las formas elitistas o de los blancos, o los colorados, o del "realismo socialista", así como la" demagogia política de los comunistas". Es decir, había que buscar un lenguaje auténtico, definir una estrategia para llegar al pueblo y no quedarse en el compañero del mismo sector social. En eso consistía la encrucijada de los movimientos culturales como el del Teatro Independiente, y esta fue, por cierto, parte de la problemática que revisé en la sección anterior respecto de la actividad teatral de El Galpón y su propósito de salir de la sala hacia los ámbitos populares. Por eso, y por la forma original y deliberadamente polémica en la que aparece *Como el Uruguay no hay*, el film puede leerse como un diálogo con esa comunidad intelectual sobre las formas posibles de intervenir en la "batalla" cultural que, según Ulive, había que dar de un modo más confrontativo y radical.

Cuando HAT habló del cortometraje, se refirió a este aspecto y le adjudicó un nombre: "Como pensador se podrán objetar a Ulive su simplismo y su demagogia, su afán por el panfleto y por el ruido, tan similares a algo que ha dirigido en teatro (particularmente *El centro-forward murió al amanecer* y *El Gran Tuleque*), pero como artista es un hombre particularmente dotado para este estilo. Tiene un porvenir en el cine nacional, si la política no le cierra el camino".[231] Panfleto y ruido, táctica y estrategia. Ulive hacía ruido donde pudiera y tácticas parecían no faltarle.[232] En el mismo año, 1960, el municipio de Montevideo abrió un concurso para iluminar y decorar la avenida principal (18 de jullio) para el desfile de carnaval. El dibujante argentino Pacho Barnes y Pieri invitaron a Ulive a participar en el equipo y encargarse de la iluminación. La

[230] Gatti, Gerardo. "Conversación con Ugo Ulive…", *op. cit.* Sobre Gatti y el contexto de la época véase Trías, Ivonne, y Universindo Rodríguez. *Gerardo Gatti: revolucionario*. Montevideo: Trilce, 2012.
[231] Alsina Thevenet, Homero. "La pobreza…", *op. cit.*
[232] Como señala el epígrafe que abre la segunda parte de este capítulo, la estrategia de Ulive también fue generar expectativa en relación al proyecto de *Como el Uruguay no hay*. No solo aparece esta mención en la entrevista que le hace Rubén Natale, sino también en una nota aparecida en *Marcha* que señala: "Tiene entre sus manos un cortometraje que estaría pronto para mediados del 60 pero sobre el cual no puede adelantar nada" (R.F.P."Quién es Ugo Ulive", *op. cit.*).

propuesta de Barnes y Pieri rompía con lo que se había realizado hasta ese momento: figuras de tono infantil de mimbre y plástico cambiaban de tema en cada cuadra; "Portal de las Playas", sería la intersección de Ejido con 18 de julio y "Calle de la Luna", etc. Por las terribles inundaciones de aquel año, la iluminación se canceló y en lugar de diseñar las luces Ulive pasó a ser el responsable de adjudicarle un nombre a los tramos del desfile. Así fue como llamó "Calle de los Piratas y los Ladrones" al tramo de los adornos que pasaban por *El Día*, dando cuenta así, no solo del blanco de protesta que significó este órgano de prensa sino de su notable versatilidad creativa a la hora de actuar políticamente, de hacer ruido con diferentes tácticas. Según Ulive, la prensa reconoció el gesto y "opinó violentamente contra 'los extraños colgajos' que pretendían alegrar el carnaval". Como en un gesto auto-referencial, una secuencia cerca del final de *Como el uruguay no hay* evoca –encriptadamente– este episodio que algunos críticos descifraron.[233] La anécdota muestra un perfil inquieto y audaz que aprovechó toda oportunidad –la del cine, el teatro y toda otra– para intervenir en su tiempo con un espíritu provocador, lúdico y contracultural. Y que hoy sabemos pudo haber ido más lejos en su intrepidez. Como un *enfant terrible*, Ulive había pensado en continuar la secuencia de la carroza fúnebre frente a la casa de gobierno con otra en la que "un muchachito llegaba al cine Hindú, santuario del cine semi-porno de entonces, y veía una película en la que una flaca hacía un striptease al son del himno nacional en tiempo de jazz y la ropa que se quitaba era la bandera uruguaya".[234]

Además de hacer ruido, otra estrategia de Ulive era, como ya vimos en la primera parte, involucrar en sus proyectos a un círculo de amigos y figuras destacadas del ámbito cultural, que ahora, para el caso de *Como el Uruguay no hay*, vuelve a reforzar no solo su habilidad a la hora de rodearse de un equipo, sino también la forma en la que el cine actúa como un vaso comunicante con la actividad del teatro independiente.[235] Cuando Trajtenberg señaló que *El*

[233] Tanto Benedetti como Gatti reconocieron la identidad de los adornos. Benedetti, más precisamente, señaló que en el cortometraje se veía a: "Eisenhower, filmado en agresivo tecnicolor durante su desfile dieciochesco, bajo los adornos (marca Ulive) y los ritmos del carnaval montevideano" ("Vino Nuevo…", *op. cit.*) En la secuencia previa a la que marca el final con "Uruguayos campeones", mientras la voz dice: "Si queremos que esto cambie, algún día tenemos quizá que salir a la calle no solo a protestar", un movimiento de cámara muestra los adornos del carnaval colgados sobre la avenida. La voz continúa: "…no solo a divertirnos.." Vemos a una comparsa de tambores en el desfile, un escobillero y una mulata moviendo sus caderas. Otro movimiento de cámara vuelve a mostrar a los simpáticos muñecos y a panear hasta la calle y el carnaval. Un tercer paneo vuelve a iniciar su movimiento hacia abajo desde los adornos dispuestos en la altura y esta vez, en lugar del desfile, la cámara descubre a Eisenhower saludando a una multitud desde el automovil que lleva la bandera uruguaya y norteamericana. Como si en lugar del carnaval o una carroza del carnaval, estuviera ahora Eisenhower, como un elemento más del "Uruguay-espectáculo" a todo color.

[234] Ulive, Ugo. *Memorias…*, *op. cit.*, p. 143.

[235] La película solamente presenta el crédito de su director, posiblemente para no comprometer a sus colaboradores. He reconstruido al equipo en base a la bibliografía y entrevistas de prensa. Según la filmografía de Pastor Legnani y Vico de Pena, la animación y supervisión técnica estuvo cargo de Francisco Tastás Moreno (*Filmografía*

Gran Tuleque "resultó un caso nuevo, inclasificable", aventuró a señalar que, probablemente, la dimensión vital de la obra estaba en lo colectivo: "quizá sea la primera muestra de trabajo en equipo que tenemos".[236] Y este es otro aspecto a pensar aquí también en relación al carácter insólito, "nunca visto", de *Como el Uruguay no hay.* En la sonorización del cortometraje volvió a trabajar con Almada luego de *El Gran Tuleque*. Ulive recuerda que improvisó sobre la marcha con los más variados instrumentos: "trajo un pequeño xilófono, varias cornetas de juguete, una grabación de piano y una de tamboriles".[237]Años después, Almada se referiría a esta experiencia como uno de sus esfuerzos más intensos: "Todo era pura invención y no se limitaba sólo a la música, sino también era sonido, ruido. Ulive me permitió soltarme. Además fue un trabajo simultáneo y paralelo al de Ugo, porque nunca vi el montaje definitivo sino hasta el final. A medida que se iban armando las ideas yo trabajaba las mías".[238] Otro colaborador que había participado en *El Gran Tuleque* era uno de los redoblantes más reconocidos de ese momento; J. C Saravia, alias "el milonga", al que le pertenece la cita de arriba. Un tercera colaboración a destacar en *Como el Uruguay no hay* fue la de Pieri, a quien acabo de mencionar en la anécdota de los adornos, y como responsable del impacto visual de *El gran Tuleque*.[239] Recordemos que Pieri era aquel bohemio pintor (artista plástico en la vida real) que aparecía en el primer cortometraje de cine relámpago sobre la avenida 18 de julio; se había integrado a El Galpón realizando escenografías y había trabajado en la puesta que dirigió Ulive de *Tupac Amarú* (Osvaldo Dragún) en 1957. Su imaginacion fue importante también aquí, en la creación de los dibujos animados de *Como el Uruguay no hay*: "Como había decidido mezclar todos los géneros posibles, nos sentamos con Pieri ante la mesa de animación que tenía Orión y de allí salieron unos cuantos dibujos como el mapa del país con el nombre de sus propietarios y, sobre todo, el rostro de César Batlle, director de *El Día*".[240] Pieri formaba parte de los diseñadores y dibujantes de la Imprenta AS, creada a principios de 1950 por Jorge E. Arteaga, cuyo estilo –el "estilo AS"– se había transformado en una marca de la época.[241] Como ha señalado Peluffo, la estética de esta gráfica se relacionaba, entre otros legados, con la de "la gráfica checa y polaca

uruguaya…, *op. cit.*, p. 74). También colaboraron en la realización, Handler y su hermano Pablo (Concari, Héctor. *Mario Handler…*, *op. cit.*, p. 9).

[236] Trajtenberg, Mario. "Ilusión y realidades", *op. cit.*

[237] Ulive, Ugo. *Memorias…*, *op. cit*., p. 144.

[238] Cuenta Almada: "Cuando vi la casa de gobierno, le dije. 'ahí pondría Uruguayos campeones'. El me contestó: 'Sí. Pero nos van a fusilar'" (Wainer, José, "Entrevista con Enrique Almada: Las Fatigas del Humorismo", *Marcha*, 30 de julio de 1971, p. 17).

[239] Ulive, Ugo. *Memorias…*, *op. cit.*, p. 143.

[240] *Ibid.*

[241] Entre los integrantes pioneros de la Imprenta Peluffo menciona a Ayax "Pacho" Barnes, Hermenegildo "Menchi" Sábat, Antonio Pezzino y Nicolás "Cholo" Laureiro (*Crónicas del Entusiasmo…*, *op. cit.*, pp. 91-92).

de la posguerra conocida en el río de la Plata a través de la revista *Polonia* que distribuía la editorial Pueblos Unidos y de films de animación de origen checo". Al culminar los años 50, explica Peluffo, el trabajo de una gran cantidad de instituciones culturales con esta imprenta "hizo que el 'estilo AS' impregnara ese universo institucional y se proyectara como el naturalmente adecuado para la compleja demanda de comunicación de los años sesenta". En este sentido, la estética de los dibujos animados de Pieri funciona como otro vaso que comunica al film con un imaginario del diseño uruguayo contemporáneo y moderno, que por otra parte, permite reponer en sus insólitas escenas, un aire familiar.



Una trama visual de la época puede pensarse a partir de ese hilo de Pieri que vincula la estética de los dibujos de *Como el Uruguay no hay* (primeras dos imágenes arriba), el diseño de los colgajos del carnaval de 18 de julio, los programas del Teatro El Galpón (abajo, a la izquierda, para la obra *La princesa Clarisa* del Tetrao El Galpón (s/F), las ilustraciones de Barnes y Pieri para los créditos de apertura de *La ciudad en la Playa* (Musitelli, 1961), y el estilo de Pieri en la Cuarta edición de *El país de la cola de paja* que editó la editorial Arca,1963.[242]

1. 2. 4. Desafíos, celebraciones y oráculos de la crítica

Como hemos visto en el primer capítulo, los certámenes de cine de aficionados moldearon una dinámica entre las fechas de filmación y la presentación de cortometrajes a los concursos que ofrecían la posibilidad, muchas veces única, tanto de exhibir las películas públicamente como de recuperar parte del dinero invertido. Parafraseando la idea de Howard Becker de "órden

[242] La ilustración para *La princesa Clarisa* está tomada de Sclavo, Fidel. *Imprenta AS.* Montevideo: AS, 2007, S/p. Agradezco a Riccardo Boglione por esta imagen del libro.

cívico," podríamos señalar que a mitad de los años cincuenta, existía un contexto en donde las condiciones y reglas de estas prácticas de cine –aquí, de índole privado o grupal, en Becker, de índole estatal– habían adquirido estabilidad.[243] Con su participación en los certámenes cineclubistas, Ulive improvisó un camino respetando ese orden, pero al embarcarse en un proyecto en 35 mm (*Un vintén.*.) se desmarcó de ese terreno ordenado al que finalmente le arrojó una granada cuando inscribió su cortometraje *Como el Uruguay no hay* en el Festival del SODRE. Frente a esto, la crítica no solo se vio interpelada por la censura a la que había que responder, sino que también se sintió "intelectualmente" sacudida por el estruendo de la propuesta de Ulive. Cuando los críticos hablaron de *Como el Uruguay no hay* como un "panfleto" percibieron la insuficiencia de esta categoría para comunicarle al lector la experiencia de verla. Algunos lo hicieron vagamente, destacando simplemente el rasgo "insólito" y "extraordinario" de la propuesta de Ulive. Recordemos aquí lo que sucederá con el debate en el campo de la literatura revolucionaria en torno a 1970, y que Claudia Gilman formula como una tensión "entre la eficacia comunicativa y la eficacia estética de la obra de arte".[244] Gilman, refiriéndose a las discusiones sobre la producción literaria cubana y la difícil apuesta a una literatura con "virtudes *extraliterarias*", se detiene a revisar el surgimiento de los nuevos géneros y formatos como el testimonio y la canción de protesta. En este marco, la autora afirma; "la palabra 'panfleto', que había sido emblema de lo que no debía ser el arte revolucionario, fue exorcizada de sus malas connotaciones".[245] El temor a caer en lo panfletario había marcado la práctica y el cuidado de muchos escritores cubanos y latinoamericanos. Si bien la distancia de ese momento (fines de 1960) y el de la aparición de *Como el Uruguay no hay* es inmensa, resulta estimulante para pensar a un Ulive acusado de ser panfletario, como alguien que aquí ya estaba contribuyendo a "exorcizar" el "panfleto" de sus malas connotaciones. ¿Acaso, sin saberlo, no había sido suya también la apuesta a ese género que más adelante será llamado "nuevo cine político"?

Ese "panfleto" cargado de un lenguaje experimental, de un lirismo de técnicas heterogéneas, de humor y sacarsmo, aparece aquí como una forma emergente. Y en este sentido, fue la crítica la que jugó un rol clave, porque fue ella la que subrayó la mala reputación del panfleto para destacar su renovada validez. Contrariamente a *Un vintén*, que se había podido apreciar

[243] Becker, Howard S. *Los Mundos del Arte…*, *op. cit.*, pp. 21-22.
[244] Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en américa latina.* Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2012, p. 335. En particular, ver "Comunicación, verdad, revolución: los nuevos formatos de un arte revolucionario" (pp. 339-354) en el capítulo "Poéticas y políticas de los géneros".
[245] *Ibid.*, pp. 340-341.

fácilmente a la luz de un modelo o de un conjunto de cuestiones estéticas y de representación, el desajuste de convenciones de *Como el Uruguay no hay* hizo que una parte del campo crítico se viera obligado a delinear un terreno de apreciación más extendido que asumía, felizmente, esta contradicción. Este es otro rasgo importante que da cuenta de esa dimensión inaugural del cortometraje a la que me refería en la introducción de este capítulo. La película solicitaba nuevas "claves de lectura" y forzaba a la crítica a trascender los criterios tradicionales. Como si el estímulo que el cortometraje había provocado en el trabajo intelectual de cada crítico llevara a reflexionar sobre otros asuntos además de los cinematográficos. Entre esas "claves de lectura" de la prensa, muchos aludieron al imaginario dominante del país, a las metáforas comunes con las que facilmente se identificaba a Uruguay, es decir, al sistema de sentidos y valores hegemónicos sobre la Nación. Al hacer esto, el ejercicio de la crítica fue desarmar esa idea, identificar los elementos centrales que la integraban.

Una crítica particular del cortometraje merece nuestra atención: el texto de Benedetti aparecido en *Marcha* poco después de la censura del SODRE.[246] En este caso, el escritor se apropió de la película como un satélite de sus mismas inquietudes y, como consecuencia, él mismo se convirtió en una clave para leerla. Más que una crítica cinematográfica, parecería ser un breve ensayo que tomó como excusa la aparición del cortometraje de Ulive para hilar parte de las preocupaciones sobre las que el escritor ya estaba trabajando y que plasmaría en su libro *El país de la cola de paja.* Esta publicación, que sería un éxito de ventas durante los años 60, y que llegaría a tener más de siete reediciones, reunió una serie de textos de Benedetti que habían aparecido en diferentes medios. En este libro, el escritor afirmaba que la crisis del país excedía la dimensión económica, y debía ser considerada como una crisis moral, pública, ciudadana; un diagnóstico que compartió también con otros intelectuales. Como bien notó Martínez Carril, su primera edición apareció tan solo semanas después de la aparición de esta crítica a *Como el Uruguay no hay*.[247] En ella, Benedetti reproduce pasajes enteros de *El país de la cola de paja*, como si hubiera visto cristalizados en el film los temas a los que había dedicado su escritura. Bajo el subtítulo "Los restos de un prestigio", por ejemplo, el escritor advierte sobre la excesiva confianza de los uruguayos en las instituciones y "en el valor simplemente teórico de la palabra democracia".[248] Existe un "autobombo nacional" en los políticos y en los medios de comunicación que se jactan: "¡como el Uruguay no hay!". Dice Benedetti: "Después del

[246] Benedetti, Mario. "Vino Nuevo…", *op. cit.*
[247] Martínez Carril, Manuel. *La batalla…*, *op. cit.*, p. 43.
[248] Benedetti, Mario. "Vino Nuevo…", *op. cit.*

prestigio internacional que nos dieron Rodó y Quiroga, Vaz Ferreira y Figari, Battle y Torres García, Leguisamo y Obdulio Varela, La Cumparsita y el Graf Spee, en el presente al Uruguay sólo le queda un prestigio exportable: su democracia". Mientras en Europa y Estados Unidos veían al gobierno de Uruguay como el de Suiza, en América Latina, las elecciones del 58 habían acentuado el mito de la excepcionalidad del país: "un partido político que había permanecido cerca de un siglo en el poder" entregó pacificamente el mando al gobierno del partido opositor "que lo derrotara en elecciones sin fraude". A todo eso había que sumarle la enseñanza gratuita, la separación de la Iglesia del Estado, la ausencia de analfabetismo, la no discriminación racial ni religiosa: "¿Un país ideal? No exactamente." Para el escritor, "En vez de ser una garantía de libertad, una plataforma de justicia, una defensa de derechos humanos, la democracia uruguaya se ha convertido en un refugio de venales, de arrivistas, de hipócritas".

Finalmente, Benedetti celebraba la aparición del cortometraje de Ulive como "la bofetada ideal" frente al uruguayo dormido o distraído: "Esa alegre, irresponsable, colectiva atrofia, hace tiempo que estaba precisando una buena sacudida". Como buena sátira, el film se burlaba de la corrupción, la "sordera" y la "apataía ciudadana". Pero para Benedetti, lo inédito estaba en el ataque a todos los partidos a través de la denuncia de los beneficios para los legisladores.

> En un momento como el actual, en que la crisis está haciendo ídem, y en que las clases media y obrera ya no pueden apretarse el cinturón sencillamente porque han tenido que venderlo, realmente no conviene que al espectador le entre por los ojos esa imprudente imagen de los [autos] colachatas rodeando el Legislativo. Creo que fue con esa imagen que Ulive se condenó a la ineditez. Si se hubiera limitado a la burla sobre determinados personajes políticos, acaso se hubiera salvado, ya que, frente a la caída de cada damnificado, los demás se hubieran reído con imparcial fruición: pero enfocar el tema de los colachatas es algo así como tocar indiscretamente la bocina en ambos partidos tradicionales.

El artículo de *Marcha* sobre *Como el Uruguay no hay* fue un ejemplo típico de ese criticismo de Benedetti que, como decía Rama, "explicaba con claridad, enseñaba dentro de principios recibidos, ponía el acento en la moral más que en la política o en la sociología".[249] En esa dirección también lo ha explicado recientemente Ximena Espeche: mientras parte de la prensa de izquierda, como los diarios *El Sol* y *El Popular*, señalaban que "lo que estaba afectando era la moral de los partidos tradicionales, y, por ende, el modo en que estos hacían política", Benedetti "estableció una lógica moral para criticar no solo a la sociedad y cultura uruguayas,

[249] Rama, Ángel. *La generación…, op. cit.*, p. 62.

sino, especialmente, las formas en que esa sociedad y esa cultura atravesaron la política de partidos del país, y más precisamente, al Estado".[250] Con todo esto podríamos destacar que el cortometraje, además de conectarnos con figuras que en ese momento están jugando un rol creativo y activo en otros ámbitos de la cultura, funciona como una vía de encuentro con el pensamiento de un intelectual uruguayo como Benedetti. Incluso, de acuerdo a lo que cuenta Ulive, habría que pensarlo como una doble vía porque su inspiración para hacer la película tenía como punto de partida un poema de Benedetti publicado en *Marcha* en el que el escritor se refería a Uruguay de forma metafórica: "La nación es una manzana / una roja invitante manzana / y no sabemos quién la morderá".[251] Por otra parte, y apuntando ahora a pensar en otra cuestión relacionada con la crítica, tanto Benedetti como H.A.T hicieron hincapié en la exhibición cinematográfica para explicar y predecir el lugar que el cortometraje podía ocupar en el circuito local en el que no sería marginado por un problema de formato (profesional o amateur) o de "mercado", sino por la influencia del poder político en las salas. Según Benedetti, la retirada del film del Festival del SODRE, "no sólo le ha quitado a Ulive la posibilidad de participar en el certamen: le ha impedido también llegar al gran público".[252] Si bien los cineclubes lo proyectarían en funciones restringidas, "no hace falta jugar de profetas para predecir que en una red exhibidora controlada por capitales filochicotacistas, la distribución comercial de la película sea un imposible".[253] HAT se refirió a este asunto diciendo: "El espíritu es revolucionario, y ni siquiera el mismo Ulive habrá de sorprenderse si su film, que ya tropezó con los reglamentos del SODRE, tropieza después con alguna dificultad de exhibición pública".[254]

Afortunadamente, el pronóstico de ambos no se cumplió, y la película circuló a través de una red de organizaciones sociales y políticas, así como de vínculos institucionales. La velocidad de este proceso durante el año de su aparición, merece ser detallada para evidenciar su celeridad. La primera crónica de HAT sobre *Como el Uruguay no hay* se publicó en *El País* el 19 de julio de 1960, el 28 de ese mes se exhibió en Cine Universitario con fragmentos de la película uruguaya *Radio Candelario* (Rafael Jorge Abellá, 1939), y al día siguiente salió la crítica de Benedetti. El 13 de agosto un grupo de cineclubistas argentinos vieron el cortometraje en una función en Montevideo, y el 19 se publicó la solicitud para que se exhibiera en el Festival del

[250] Espeche, Ximena. *La paradoja…*, *op. cit.*, p. 70. En el segundo capítulo de esta tesis veremos que este "encuadre moralista" –que reafirma una perspectiva más amplia de la crisis social en la que él está pensando– reaparecerá siete años más tarde para hablar del clientelismo de los partidos tradicionales en *Elecciones.*
[251] Ulive, Ugo. *Memorias…*, *op. cit.*, p. 143.
[252] Benedetti, Mario. "Vino Nuevo…", *op. cit.*
[253] *Ibid.*
[254] Thevenet, Homero Alsina. "La pobreza …", *op. cit.*

SODRE aunque estuviera fuera de concurso. El 5 de setiembre la película se programó en Cine Club Núcleo de Buenos Aires; el domingo 18 en una función de la Federación de Estudiantes Universitarios del Uruguay, FEUU, en el Cine Central (a las 10:30 hs); y el 20 integró la Función Cinematográfica organizada por *Lucha Libertaria* en el Cine Uruguayo, junto con *Il Tetto* (Vittorio de Sica, 1956), y el film polaco *Atentado* (Jerzy Passendorfer, 1959).[255] Según *Lucha Libertaria*, durante esa función, "centenares" de personas no pudieron entrar por falta de localidades y quienes lo hicieron "expresaron con el aplauso, el elogio y las ganas de verla otra vez, su entusiasmo por esta película original".[256] El 9 de octubre se realizó otra proyección en el Cine Princess a beneficio de un sindicato, y ese mismo mes formó parte de otro evento de *Lucha Libertaria*, el "Festival Popular de LL", que organizó la Agrupación Libertaria "Cerro-La Teja" (Federación Anarquista de Uruguay, F.A.U).[257]

Estos recorridos que llevaron a *Como el Uruguay no hay* a públicos cineclubistas, populares o estudiantiles, reponen la contingencia y la dinámica de este proceso y desarman la idea del cenáculo como el inevitable destino de este cortometraje nacional. El órgano de prensa de los anarquistas, *Lucha Libertaria*, tuvo un rol destacado en ese trayecto. Desde sus páginas, Gatti explicaba que las funciones organizadas por *LL* "están abriendo la posibilidad de trascender los circuitos reducidos, para que 'Como el Uruguay no hay' llegue a la gente común, a los barrios, el público que en este caso fundamentalmente importa". Estas exhibiciones vincualdas a entidades gremiales habían logrado que por primera vez, "una producción uruguaya, no comercial, proscripta por el arte oficial, está siendo vista por muchísimos centenares (lo será por miles más) de personas".[258] De algún modo, aquella preocupación de Ulive de llegar al "pueblo" se había cumplido, aunque de manera imprevista, dentro de una red política, social y discursiva que le dio cabida. Mientras, por un lado, la tradición –e institución– del cineclubismo fue clave para concretar la circulación local de *Como el Uruguay no hay*, por otro lado, hubo otra tradición fuera de esa institución que jugó un rol igual de importante: la del uso político del cine que llevaban a cabo las izquierdas uruguayas. El historiador Rodolfo Porrini ha

[255] El aviso de esta función de *LL* incluye a la película *Il Tetto* (Vittorio de Sica, 1956), el film polaco *Atentado* (Jerzy Passendorfer, 1959), y "el film prohibido por los políticos del SODRE: *Como el Uruguay no hay*". Aviso, *Marcha*, 16 de setiembre de 1960, p. 18.
[256] *Lucha Libertaria*, octubre de 1960, p. 13.
[257] Desafortunadamente, no logré identificar aún a qué agrupación gremial corresponde la sigla F.U.U.U. El aviso en *Marcha* informa el resto del programa: "El próximo domingo 9 de octubre a la hora 9 y 45 se llevará a cabo en el cine Princess Theatre una función de beneficio de la F.U.U.U., que consta de los siguientes títulos: *Así nació el ejército rebelde*, *Como el Uruguay no hay* (realizacion de Ugo Ulive) y las producciones checoeslovacas *El dirigible* y *El amor* y *La Barricada Silenciosa*" (*Marcha*, viernes 7 de octubre de 1960, p. 18).
[258] Gatti, Gerardo. "Conversación con Ugo Ulive…", *op. cit*.

estudiado la forma en que, desde los años cuarenta, acompañando el boom del consumo cinematográfico del país, el cine ocupó, en las "veladas culturales de las izquierdas", el espacio que antes habían dominado las representaciones más tradicionales del teatro, la poesía, los bailes, el canto o la declamación. Es decir, en los festivales y encuentros organizados por los comunistas, los socialistas, o los anarquistas, las películas se convirtieron en una buena parte de la atracción central de los programas.[259] El evento que mencionaba arriba, el del "Festival Popular de LL" organizado por los anarquistas en el Cerro, es un buen ejemplo de esta tradición que ahora vemos articulada o puesta en marcha junto con las películas de Ulive. En aquel programa se incluía *Un vintén…*, la película protagonizada por Carlos Gardel, *Cuesta Abajo* (Louis J. Gasnier, 1934), y *Como el Uruguay no hay*, anunciada como "El gran impacto del año".

La actuación del payador "libertario" y muy reconocido, Carlos Molina, cerraba el espectáculo. En el encabezado de la página aparece como parte del titular: "El film Prohibido". A la hora de evocar "lo popular" la música ocupaba un lugar central; ya sea a través del tango (tanto en la figura de Gardel como en la historia que narra *Un vintén*) como en la payada y la celebridad de Carlos Molina. Es decir, acoplado a este itinerario folklórico de icónicos representantes de la cultura popular, se situaba la actitud revolucionaria y rebelde que traía consigo el cortometraje de Ulive, un film honrado, realzado en su moral por la censura y la prohibición del oficialismo. A continuación, bajo la frase "Por Revolucionaria la Prohibieron los Políticos", se reproducía la crítica de *Como el Uruguay no hay* escrita por HAT en *El País*. Asimismo, el cortometraje se hizo habitual en varios de los actos de Apoyo a la Revolución Cubana que se realizaron tanto en Montevideo como en el interior del país a lo largo de la década. Tanto en este como en otros circuitos, su exhibición estuvo acompañada de cortometrajes cubanos. El Cine Club Juventud, que funcionó como un espacio dentro de la Juventud del Partido Comunista, para citar un ejemplo concreto, ofreció una función en el Cine Renacimiento a fines de setiembre de 1964 donde *Como el Uruguay no hay* se programó junto con una serie de noticieros de la isla.[260]

[259]Porrini, Rodolfo."Las izquierdas/usando al cine en Montevideo. Una aproximación (1920-1950)", Trabajo presentado en las XIV Jornadas Interescuelas / Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, octubre de 2013, p. 11.

[260] Agradezco a Vania Markarian por compartirme un valioso documento de los archivos de la Dirección Nacional de Información e Inteligencia de la policía uruguaya en el que se detalla la actividad del Cine Club y se describen los títulos cubanos que acompañaron esa función: "*Por qué nació el ejército rebelde*; *Punta del Este nueva derrota del imperialismo* (Filmada en Uruguay), *Adelante, Muerte al invasor*, *Por vez primera*".


Función Cinematográfica de
"LUCHA LIBERTARIA"
Neo - realismo italiano
"IL TETTO", de Vittorio de Sica
Nuevo cine polaco
"ATENTADO", de Jerzy Passendorfer
Y EL FILM PROHIBIDO
por los políticos del Sodre:
"COMO EL URUGUAY NO HAY",
de Ugo Ulive
Cine URUGUAYO
FAU

Marcha, 16 de setiembre de 1960, p. 18.


Un Vintén Pa'l Judas, GARDEL, El Film Prohibido y MOLINA
El Miércoles 5 en el "Cosmópolis" del Cerro
Festival Popular de "LL"
Por Revolucionario lo Prohibieron los Políticos

El programa del Festival de *Lucha Libertaria* (octubre de 1960, n. 199, año XVIII, p. 13).

A este recorrido del film que sucedió en tan solo unos meses habría que sumarle otros, no solamente para contrarrestar un imaginario de su circulación reducida, sino para reforzar la importancia de esta película tanto en la trayectoria de Ulive como en la historia del cine uruguayo. En primer lugar, cabe destacar su circulación en Cuba, ya que Ulive llegó a la isla a fines de 1960 llevando consigo este cortometraje. Al verlo, los dirigentes del cine cubano, como Santiago Álvarez y Tomás Gutiérrez Alea, le ofrecieron sumarse al flamante ICAIC.[261] Y en 1961 *Como el Uruguay no hay* circuló en la isla, y se programó en varias oportunidades durante los años siguientes.[262] La recepción fuera de Urugauy es otra cuestión a profundizar porque los

[261] E. L. "5 años en Cuba", *Época*, 8 de marzo de 1966. También lo menciona Ulive en la entrevista de Mantero, Gerardo y Luis Vidal Giorgi. "Un pionero del teatro y el cine en Uruguay: Ugo Ulive", *op. cit.*

[262] *Como el Uruguay no hay* se exhibió en la Cinemateca Cubana en las primeras semanas de diciembre de 1961, y en 1963 se programó junto a otros cortometrajes latinoamericanos, hasta enero de 1968 y diciembre de 1969. Agradezco enormemente a la archivóloga Guillermina Martin Doil por haberme proporcionado esta información (CDC-CU).

críticos uruguayos también se equivocaron cuando vieron en el film un localismo dominante que actuaba como un muro de entendimiento hacia los de afuera. No he expandido esta investigación para dar cuenta de su recepción en la isla, pero sí podemos pensarla en relación a los argentinos. Casi un mes antes de que la película llegara a la pantalla porteña, un grupo de cineclubistas argentinos había viajado a Montevideo por unos días para ver 23 horas de celuloide en siete funciones organizadas por Cine Club Universitario y Cine Club del Uruguay.[263] El cortometraje de Ulive recién censurado se programó entre Buñuel, Keaton y Genet, y resultó un "gran suceso". "Sólo los nombres cambian, las situaciones son iguales", comentó uno de estos cineclubistas argentinos.[264] Y cuando ese mismo año, *Como el Uruguay no hay* fue exhibido en el Cine Club Núcleo de Buenos Aires, el reconocido crítico J. Agustín Mahieu observó en el entusiasmo de los porteños otra faceta de la universalidad del film:

> Por los medios directos del documental, del noticiario, del dibujo (hábilmente combinado por un intencionado y ágil montaje de atracciones) Ulive comenta y toma posición, fustiga con pasión y lucidez. Aunque para algunos esta oposición sea una visión demasiado simplista del panorama. Sin embargo, de la afectividad y la precisión de su escapelo satírico, habla el eco entusiasta de nuestro público (exhibido en Cine Club Núcleo) que supo captar a través de las alusiones harto locales de su sátira, muchos problemas de vigencia universal. Pues Ulive ha partido de una visión personal de una realidad construida estéticamente y fundamentada en un análisis riguroso de la misma, expresada sin ambaje ni oropeles costumbristas. Un film-panfleto para algunos. Sin duda lo es. Pero insospechable de la rutina o el conformismo que suelen aquejar a las obras de propaganda […] Un brillante lenguaje (ocasionalmente reiterativo, con un ritmo algo trunco al final) opera como medio de expresión adecuado al vigor y la valentía con que Ulive testimonia sus ideas.[265]

Tal era el alcance de su "universalismo" que *Como el Uruguay no hay* era también "el primer film que Uruguay puede exhibir orgullosamente como punto de partida de un cine nacional". En sintonía con la crítica montevideana, Mahieu planteó el problema del cine uruguayo señalando la existencia de dos "alternativas igualmente peligrosas": "el pequeño film de

---

[263] Sin firma. "Pesadilla de un Cineclubista (Páginas de un Diario o Expedición Porteña de Cineclubistas)", *Marcha*, 19 de agosto de 1960, p. 9. La función también se anunció bajo el título "Cineclubistas argentinos" en el programa de mano de Cine Club Universitario: "Los días 13, 14, 15 de este mes, un nutrido conjunto de cineclbistas argentinos, procedentes de La Plata, Rosario, Mar del Plata y la Capital Federal, y encabezados por Cine Núcleo, de Buenos Aires, visitaron Montevideo, para asistir a un ciclo especial de exhibiciones cinematográficas, con films no conocidos en Argentina, organizado por Cine Club y Cine Universitario del Uruguay". (Programa de mano de Cine Universitario, agosto de 1960, CDC-CU)

[264] Sin firma. "Pesadilla…", *op. cit.*

[265] Mahieu, J. Agustín. "Cómo el Uruguay no hay", *Tiempo de Cine*, n. 2, setiembre 1960, p. 29. *Como el Uruguay no hay* se anunció como "estreno" en el programa de Cine Club Núcleo del 5 de Setiembre de 1960. Al anuncio incluyó otros títulos en el siguiente orden: Dibujo americano *Tuity el Malandrin es un gloton* (Frtiz Freleng), *¿Acusaría usted?* (Stuart Heisler, 1951), y *Como el Uruguay no hay*, 1960. Programa de CCN, Exhibiciones n. 400-401, 7ª temporada de 1960, Buenos Aires. Agradezco a Lucio Mafud por localizar esta valiosa documentación para esta investigación de en el archivo de la Biblioteca del ENERC.

aficionados, con aspiraciones vanguardistas fallidas por la precariedad formal y técnica; y el registro rústico o el relato de circunstancias, igualmente modestos". Frente a este panorama, Ulive ofrecía una estrategia: "explotar las limitaciones técnicas a través de un lenguaje nervioso e imaginativo, donde hasta las fallas ocupan un lugar funcional". Tal como lo señaló Mahieu, Ulive había encontrado un modelo para enfrentar las precarias condiciones para hacer cine y las limitaciones técnicas de un medio como el uruguayo. Al referirse a *Como el Uruguay no hay* muchos años después, Martínez Carril, en una reseña crítica sobre la historia del cine uruguayo de los años 90, señaló este aspecto al que apuntaba Mahieu con la certeza que le ofrecía la mirada retrospectiva. Porque desde ese lugar, y dentro de una narrativa más amplia, la película no solo tenía un rasgo pionero al proponer la técnica del collage como una estrategia para el precario contexto uruguayo, sino que mostraba también el estilo de los cortometrajes "de agitación que satirizaban la política" que años más tarde denunciarían la represión.[266] Pero volviendo otra vez a 1960 y a la recepción al otro lado del charco, en una nota que cubría los sucesos culturales en Buenos Aires publicada en *Marcha*, otro crítico argentino, Alberto Ciria, mencionaba también la "buena acogida" del público cineclubista a la proyección de *Como el Uruguay no hay* en la ciudad:

> Parece que Ulive ha encontrado un tema vigente y actual inclusive para esta orilla. Aunque muchos no conozcan las efigies de algunos gobernantes en su nombre y apellido, la comprensión no se pierde. Además, las villas miseria y los cantegriles son comunes. Y la politiquería, y los vicios electorales, y el imperialismo. De modo que no sería raro que las soluciones para poner fin a todo eso, también lo fueran.[267]

Las observaciones de Mahieu, de Ciria y las del anónimo cineclubista argentino, dan cuenta de la capacidad de la película de ser leída en otros contextos y no solo fácilmente –con el simple ejercicio de "cambiar los nombres"– sino asumiendo una consciencia política compartida con los uruguayos. En este sentido, podríamos hablar de esta lectura como "rioplatense", y en relación a los años posteriores, potencialmente latinoamericanista. Es decir, si bien el cortometraje no incorporaba esa perspectiva en su discurso y en su contenido explícito, podía desplegarla con la lectura atenta de un espectador o de un crítico que, como en este caso, estuviera dispuesto a activarla, expandiendo así su propuesta política. Asimismo, y aquí estaría también otro aspecto clave de este potencial de lectura, el latinoamericanismo, como ha explicado Rama, "no puede disociarse del antimperialismo, que es su otra cara".[268] Si *Como el*

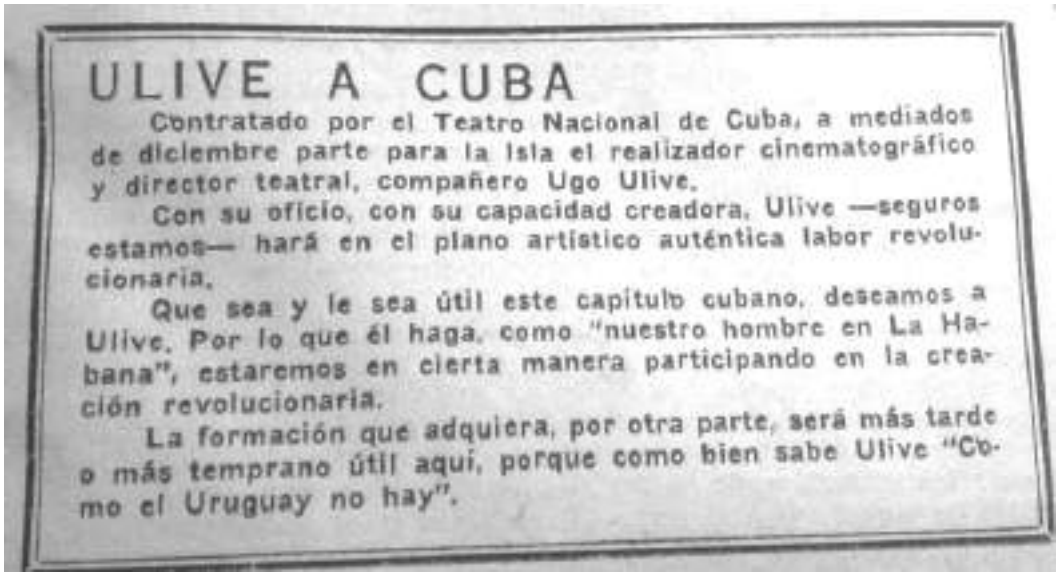
[266] Martínez Carril, Manuel. "Uruguay", *op. cit.*, p. 296. Traducción de la autora.
[267] Ciria, Alberto. "Buenos Aires: Primavera, teatros, lindezas", *Marcha*, 14 de octubre de 1960, p. 9.
[268] Como explica Rama, los orígenes del latinoamericanismo están en siglo XIX, y cobraron forma más moderna

Uruguay no hay hablaba de una realidad común imperialista, esa doble condición hacía que la película tuviera el potencial de despertar "la solidaridad interna y de lucha con el enemigo externo". Por eso, volviendo a lo ya mencionado en el análisis, es clave destacar la aparición en el film de esa dinámica del poder global que encarnan la figura de Eisenhower y las animaciones que dramatizan la injerencia norteamericana en Uruguay.

Para terminar, quisiera referirme a una idea que plantea Trajtenberg en su balance cinematográfico del año publicado en *Marcha*. Allí, el crítico destacaba "dos ejemplos rioplatenses de cine joven" en 1960: por un lado, Ulive con *Como el Uruguay no hay*, y, por otro lado, Fernando Birri con *Tire Dié*, proyectada en el Festival del SODRE. La película de Birri, decía el crítico, "se basa en la iniciativa más sólida de un instituto, pero su originalidad es igualmente llamativa: mediante una cruda técnica de "fotodocumental", recoge escenas de miseria en Santa Fe que son una bofetada a la complacencia de las ciudades prósperas". Trajtenberg, ponía atención en el vínculo común y generacional entre ambos para explicar el desafío a la mirada complaciente y la intención de incomodar al espectador.[269] Es decir, el gesto de esa "bofetada", metáfora que también usó Benedetti (y seguramente otros) admitía, según el crítico, diferentes estilos cinematográficos provenientes de una misma audacia juvenil en los dos márgenes del río. Mientras que el camino de *Tiré Dié* sería mucho más celebrado, y recuperado en la región, el de *Como el Uruguay no hay* permanecería en un terreno menos visible, más encubierto. Y por esta razón, es importante recuperar este vínculo que propuso Trajtenberg en aquel momento para pensar en *Como el Uruguay no hay* como otra pata de un gesto común, una bofetada sincrónica, regional e inaugural, y no menos importante que la de Birri.

en la década del treinta con las revoluciones y revueltas de Sandino (1926), Perú (1930), Brasil (1930), el Chaco (1932), Cárdenas (1934), hasta la revolución cubana de 1959 (*La generación…*, *op. cit.*, pp. 57-58).

[269] Trajtenberg, Mario. "Un Mirados Sobre el Mundo", *Marcha* [Segunda Sección], 30 de diciembre de 1960, p. 4.



ULIVE A CUBA

Contratado por el Teatro Nacional de Cuba, a mediados de diciembre parte para la Isla el realizador cinematográfico y director teatral, compañero Ugo Ulive.

Con su oficio, con su capacidad creadora, Ulive —seguros estamos— hará en el plano artístico auténtica labor revolucionaria.

Que sea y le sea útil este capítulo cubano, deseamos a Ulive. Por lo que él haga, como "nuestro hombre en La Habana", estaremos en cierta manera participando en la creación revolucionaria.

La formación que adquiera, por otra parte, será más tarde o más temprano útil aquí, porque como bien sabe Ulive "Como el Uruguay no hay".

Lucha Libertaria, diciembre de 1960, p. 3.

En este primer capítulo intenté mostrar la importancia de revisar el inicio de la década a la hora de pensar en el cine social y político de los años 60. Al reconstruir el marco de aparición de *Como el Uruguay no hay* he querido mostrar a la película operando en un contexto cultural y en sincronía con otros acontecimientos, discursos, paratextos, más allá de su conocida censura. He pensado en la construcción de sentidos de este cortometraje, ampliando el horizonte fuera del marco nacional. El desconcierto que provocó *Como el Uruguay no hay*, pero también *El Gran Tuleque*, dan cuenta de un momento de alto contraste con "lo dominante" y con las convenciones estéticas, técnicas, discursivas, narrativas, mostrando un escenario de novedad "inaugural". Pensar en el cine amateur de los 50 mostró un escenario conectado y dinámico, pero fue en el ambiente teatral en donde distinguí un ámbito politizado para pensar a Ulive, allí, la relación de la cultura con los sectores populares y las temáticas de "lo popular" tuvieron un lugar central en las discusiones cotidianas y su formación intelectual. Por otra parte, iniciar el capítulo con El Galpón permitió pensar en una trama de saberes transmitidos por figuras reconocidas, como la de Del Cioppo, pero también por otros vínculos anónimos o simplemente menos consagrados, como el de "Negro" José González. Esa socialización de conocimiento que caracterizó las experiencias concretas del teatro, y el trabajo de Ulive en la radio, en los rodajes de sus películas, dinamizaron estas experiencias y lo formaron como un joven director de cine y teatro, pero también, como un docente. Su sueño de ir a Cuba, cumplido gracias a la solidaridad de sus compañeros, se lo llevó rápidamente del escenario uruguayo.

Capítulo II

Rostros, voces y miradas del pueblo

Introducción

Tras haber revisado el protagonismo de *Como el Uruguay no hay* en 1960, y siguiendo mi interés en contrapesar la atención que se le ha prestado al cine social y político uruguayo de los últimos años, en este capítulo profundizaré en la coyuntura que corresponde a la mitad de la década. Por un lado, analizaré el tópico del pueblo en *Carlos: cine-retrato de un "caminante" en Montevideo* (Mario Handler, 1965), *Elecciones* (Mario Handler y Ugo Ulive, 1967). Como señala Giorgio Agamben, la palabra *pueblo* implica dos polos opuestos, ya que "abarca tanto al sujeto político constitutivo como a la clase que, de hecho, si no de derecho, está excluida de la política".[270] Aunque no pertenece al mismo período, en el inicio de la primera parte presentaré el cortometraje de Alberto Miller, *Cantegriles* (1958), para revisar la práctica amateur a fines de los años 50 y el impacto del registro de los asentamientos en la periferia. En este sentido, *Cantegriles*, *Carlos…* y *Elecciones* mostraron a ese pueblo excluido hurgando en la basura, deambulando por la ciudad o alienado por la política tradicional. Con esto, ofrecieron una imagen del país que muchos reconocieron como "nueva", focalizando en los límites del Estado de bienestar y el sistema democrático uruguayo. En tal sentido, este capítulo puede entenderse como un análisis de la poética de configuración del pueblo anterior a la que traerá consigo el estallido del cine militante pos-1967, que cristalizará, como veremos más adelante, en la épica estudiantil de *Me gustan los estudiantes* (Mario Handler, 1968) o que mostrará al pueblo como multitud frente a su líder en una izquierda unida en *La bandera que levantamos* (Eduardo Terra y Mario Jacob, 1971). Por otro lado, pondré atención en la relación de *Carlos…* y *Elecciones* con el contexto regional de la modernidad cinematográfica, una dimensión que todavía no ha sido estudiada en profundidad y que, por otra parte, obliga a recuperar festivales, (como el Primer Festival de Cine Independiente Americano o "del Cono Sur" de Montevideo), encuentros (como el Primer Encuentro Argentino-Brasileño de Realizadores de Corto Metraje), y vínculos todavía no abordados por la historiografía. Con este telón de fondo, pensaré con qué

[270]Agamben, en Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014, p. 214.

discursos y prácticas globales se vinculó la novedad de estas películas. Como ha señalado Paranaguá, las tendencias cinematográficas (documentalismo británico, el neorrealismo italiano, el cine directo y *cinema vérité*), tecnológicas (cámaras livianas, la película más sensible, el sonido sincrónico, la grabadora nagra) culturales (ciencias sociales, el periodismo, la televisión) conformaron un conjunto de temas que se discutieron al mismo tiempo en todas partes,[271] y este capítulo dará cuenta –en el radar de esa discusión global– del tintineo de la luz roja en Uruguay.

Primera Parte

2. 1. 1. Uruguay *¿Tierra sin pan*?

En 1958, tras la finalización de la exhibición de películas uruguayas en el III Festival de Cine Documental y Experimental del SODRE, Martínez Carril destacó de aquel programa la presencia del tema de la miseria como "denuncia social".[272] Por un lado, la película a color *Primera Misión a Polanco* (L. Barindelli Irisarri y Saúl E. Giordano, 1955) presentó "para vergüenza nacional, el desamparo en el que viven los pobladores de Polanco de Barriga Negra," en el departamento de Lavalleja. Se trató de una "honesta contribución al estudio del problema de los rancheríos" pero "carente de sentido cinematográfico". Contrariamente –y con parecidos propósitos– la película amateur *Cantegriles* "recoge con sentido de protesta y documentación los distintos temas de la vida miserable y antihigiénica de los pobladores de los cantegriles ciudadanos. Cada imagen del film denuncia el horror y lo hace con una violencia lacónica que omite comentarios", dice Martínez Carril. Efectivamente, mediante planos breves y escasos movimientos de cámara, el cortometraje muestra la vida cotidiana en el asentamiento acompañado por la melodía de un piano. Aunque el fenómeno tenía ya varios años, hasta ese momento, la academia poseía escaso conocimiento empírico de estas poblaciones a las que no había podido categorizar ni cuantificar.[273] El llamado a los realizadores a hacer una película

[271] Paranaguá, Paulo A. "Origen, evolución y problemas", *op. cit.*, p. 53.
[272] Martínez Carril, Manuel. "Finalizó la exhibición de Films Nacionales en el Sodre", *La mañana*, 26 de mayo de 1958, p. 6.
[273] Entre 1948 y 1949 se formó el primer cantegril de la ciudad con aproximadamente 800 ranchos. En Trochon, Yvette. *Escenas de la vida cotidiana. Uruguay 1950-1973: Sombras sobre el país modelo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2011, p. 99. Otro cortometraje de amateur de los rancheríos fue *Extramuros*, ganador de una mención en el 4to Concurso organizado por Cine Club del Uruguay en 1952. Si bien en la filmografía de Pastor Legnani y Vico De Pena aparece dirigido por Nelson A. Fariña, en el fotograma del inicio se lee: "R.I.C.A Realizadores Independientes de Cine Amateur, presentan". Carpeta: UY.UDELAR.AGU.FH. I. ICUR-004 Extra Muros (AGU) Agradezco a Lucía Secco por la inspección de la película. Sobre otros registros cinematográficos

sobre las zonas suburbanas que propuso la Universidad fue uno de los indicadores de lo que María José Bolaña ha distinguido como el momento en el que las ciencias sociales y los estudios académicos comenzaron a preocuparse por el problema.[274] Por eso, *Cantegriles* era un ejemplo de un cine que aportaba conocimiento al estudio de un problema social, una capacidad que fue celebrada con la obtención del premio de la Universidad de la República en aquel Festival.[275] Pero para HAT, dentro de la filmografía amateur, *Cantegriles* era excepcional porque excedía el impacto de su tema, evitaba un discurso explicativo en off, lograba una buena fotografía y un buen uso del montaje. No solo "recoge el detalle con gran sagacidad" sino que "encadena y compara imágenes con una conseguida fuidez".[276] ¿Pero cómo reconocer el Uruguay en la realidad del cantegril? Aunque resulte exagerado, aclaraba Martínez Carril, "la aproximación al Buñuel de *Tierra sin pan* se impone ante esta obra a la que sólo debilita una música monótona". Frente a los seres humanos sobreviviendo en extremas condiciones, el público enfrentaba el horror de "un mal que no debiera existir en nuestro país".[277]

Al documentar la miseria de la "Suiza de América", el cortometraje sintonizó con el espíritu regionalista del encuentro que, en aquella edición, mostró la contracara de una América Latina de la folletería turística. Me refiero a la programación que incluyó las películas de Brasil de Nelson Pereira dos Santos, *Rio 40 grados* (1955) y *Rio, Zona Norte* (1957), *Vuelve Sebastiana* (J. Ruiz, Bolivia,1953), los cortometrajes de Manuel Chambi (Escuela de Cuzco), así como la exposición de los fotodocumentales de la Escuela de Cine Documental de la Universidad del Litoral de Santa Fé, dirigida por Fernando Birri, que darían lugar al documental *Tire Dié* (1958-1960). De hecho, cuando HAT mencionó que John Grierson, invitado al Festival ese año, se había interesado en *Cantegriles* durante su visita a Montevideo, no se contuvo en señalar:

---

de los rancheríos en el interior del país, véase García Alonso, María. "La propaganda de la acción o la acción de la propaganda. Las filmaciones en las misiones laicas", en Alicia Alted y Susana Sel (comp.), *Cine científico y educativo en España, Argentina y Uruguay.* Madrid: Universidad *Nacional* de Educación a Distancia –UNED/ Editorial Universitaria Ramón Areces, 2016, pp. 63-73. Véase también el reportaje fotográfico aparecido en la revista *Reporter* en 1961, que ilustra el artículo de Gustavo Adolfo Ruegger, "Cantegriles insalubres; viviendas económicas vacías" (n. 14, 31 de mayo de 1961, pp. 8-11).

[274] Bolaña, María José. "El fenómeno de los 'cantegriles' montevideanos en estudios sociales, 1946-1973", *Contemporánea*, año 7, vol. 7, 2016, pp. 87-104.

[275] "La Universidad ha respondido brindando un premio de 5000 en efectivo para un film que se refiera al tema de los rancheríos en la zona suburbana o rural: El banco hipotecario con otro." "Repasos del año 1957", *El Diario*, 29 de diciembre de 1957, s/n (CDC-CU). Véase Amieva, Mariana. "Alberto Miller, precursor del cine social en Uruguay". Trabajo presentado en el VI Congreso de ASAECA, 7-10 de marzo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad del Litoral de Santa Fé, 2018.

[276] Thevenet, Homero A. "Cine uruguayo en vidriera" (cont.), 14 de mayo de1958, s /d. Sobre: "Alberto Miller" (CDC-CU)

[277] Martínez Carril, Manuel. "Finalizó la exhibición…", *op. cit*.

"atención escoceses: ésa es una parte del Uruguay".[278] Además del visto bueno del "padre del documental", Miller fue elogiado por la crítica local que aprovechó la ocasión para reconocer su carrera y ubicarlo como una gran promesa para el cine uruguayo. De familia muy humilde, Miller vivía en Villa Muñoz, una zona popular de Montevideo donde se concentró la inmigración judía.[279] De chiquilín repartía programas del Cine Teatro Avenida y de adolescente estudiaba Mecánica y Electrotécnica en la que trabajó desde muy joven. A mediados de los años 40s, antes del movimiento cineclubista, asistió a reuniones de un grupo de cine experimental en el café Sorocabana y fue a través de ese núcleo que participó de la realización de una película basada en "El Hijo" de Horacio Quiroga.[280] Debutó en el II Concurso Relámpago de Cine Universitario de 1952 con *Un feriado* y al año siguiente participó en el mismo certamen con *La carreta*. Sus trabajos premiados –además del ya mencionado *Un feriado*–, habían sido *La diligencia* (1955) y *La doma* (1957). Hasta *Cantegriles*, entonces, había filmado motivos "montevideanos" que caracterizarían su práctica documental posterior.[281]Al recordar su carrera, Miller reflexionaría: "Siempre me atrajo lo vernáculo [...] comunicar todo aquello que nos es propio: lo que está ligado íntimamente a nuestra literatura, plástica y realidad social o costumbrista".[282] El cantegril, podríamos sugerir, se sumó muy al inicio a ese proyecto de aficionado que promovió un repertorio más precisamente montevideano que, guiado por un espíritu cívico, recortó los tópicos locales dentro del ámbito nacional. Películas como *Medio Mundo* (1960), sobre el famoso conventillo de la Ciudad Vieja de Montevideo, o *Feria (*1962*)* sobre la feria tradicional de la calle Tristán Narvaja, expresan ese impulso a "mapear" los paisajes populares, urbanos y la vida cotidiana.

Cantegriles comienza con un plano general de una gran avenida de Montevideo que funde a negro para mostrar una vista desde lo alto de los rancheríos. La pobreza aparece como la otra cara de la promesa del progreso y la modernización urbana y toma una "forma social" que el plural "cantegriles" en los créditos sobre-impresos sugiere como representativa de un marco

[278] Buela, Álvaro, Gandolfo, Elvio E., y Fernando Martín Peña. *Homero Alsina Thevenet. Obras Incompletas* (Tomo II – A). Buenos Aires: INCAA, p. 621.
[279] Wainer, José, entrevista con la autora, Montevideo, julio de 2017.
[280] Sin Firma. "Alberto Miller: Cine y Testimonio. 'Hacer un cine profundamente ligado con la gente'", 2 de julio de 1958, prensa s/identificar. Sobre: "Alberto Miller" (CDC-CU). Posiblemente se trató del cortometraje *El hijo* (Ildefonso Beceiro, 1951) que mencioné en el primer capítulo.
[281] Como los cortometrajes *Medio Mundo* (1960), *Entrevero* (1961), *Feria (1962)*, *Remolcadores* (1962) *En la Playa* (1963), *Motonauta* (1963), *Candombe* (1963, animación de títeres de Vila en color), *La copa de Cristal* (1964), *Jazz Puppet* (1964), *Candombe del 800* (realizado con cuadros de Figari), *En Marcha* (1965), *Mis Carnavales* (1965).
[282] Arena, Francisco. "Una historia de nuestro Montevideo", *El Día* [Suplemento Huecograbado], 9 de setiembre de 1973, p. 6. (Sobre: "Alberto Miller", CDC-CU)

mayor.[283] Un paneo general del cantegril al comenzar el día pone atención en los materiales de las viviendas: chatarra, cartón y chapas. En el interior de uno de los ranchos vemos dos fotografías familiares colgadas de la pared; una muestra un retrato de un señor bien vestido y otra, a una pareja de edad mayor. Del marco de esta última imagen cuelga una medalla y a su lado hay una lámina con una modelo en traje de baño. Seguido, una mujer sacude el cuerpo de un niño flaco y desnudo entre unas mantas mientras un hombre duerme en un catre. En el plano siguiente, la mujer está barriendo y junto a ella, en el piso, hay otro niño más pequeño. De este modo, este comienzo desafía a los rancheríos imaginados como "refugios de bichicomes y marginales"[284] y nos presenta al cantegril como una población de familias, un marco "universal" reforzado por los detalles de los objetos-retratos que sugieren la idea de un hogar. Esas fotografías encarnan un pasado digno no muy lejano, que contrasta la experiencia –en decadencia– de una generación de uruguayos con la otra. La propuesta del film, podríamos sugerir, es generalizar al resto de los ranchos ese interior de la vivienda y reponer la humanidad en ese entorno de perros, caballos y basura.



Fotogramas de *Cantegriles*[285]

Si bien la crítica destacó el buen montaje de *Cantegriles*, son escasos los momentos en los que podríamos señalar un uso expresivo para comentar la realidad (como la metáfora del inserto de

[283] Los rancheríos eran llamados "pueblos de ratas". Según Mauricio Rosencof, el origen del nombre "cantegriles" se vincula con una fotografía de los rancheríos (tomada por el fotógrafo Aurelio González) publicada en el diario *El Popular* en la que se mostraba un cartel donde se leía "Cantegril Catre Club", aludiendo con ironía al reconocido "Cantegril Country Club" de Punta del Este (Butazzoni, Fernando. *Seregni-Rosencof: Mano a mano*. Montevideo: Santillana, 2002. p.196).

[284] Véase una descripción del cantegril por dentro en el relato de Carlos María Gutiérrez "Visitando un cantegril en 1953", en Trochon, Yvette. *Escenas de la vida cotidiana…, op. cit.*, p. 102.

[285] Fotogramas tomados de la copia en soporte de acetato de celulosa, 35 mm, del Fondo Fílmico del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (AGU). Agradezco a Isabel Wschebor y los compañeros del Laboratorio de Preservación Audiovisual, LAPA-AGU por estas imágenes. La copia utilizada para el análisis pertenece al Archivo Fílmico de Cinemateca Uruguaya (AF-CU). La copia de *Cantegriles* de AGU no incluye el plano inicial de la ciudad que funde a negro ni el título sobre impreso en el plano general, y carece de una imagen que muestra a los niños del rancherío que sí pueden verse en la de Cinemateca.

un plano de perros peleando que irrumpe en una pelea cuerpo a cuerpo de dos sujetos) o incorporar una micro narración (como cuando el orden de planos sugiere que mientras una mujer se arregla las uñas, la otra lava la ropa contra la tabla). En su mayor parte, el montaje sólo organiza el material, sigue una continuidad temática dibujando categorías. La falta de agua potable, cloacas y saneamiento se desprende como la problemática poblacional que une las primeras escenas que muestran individuos de todas las edades transportar agua en recipientes diversos; tarros, baldes, medios tanques, damajuanas, bidones, cargados al hombro o en carritos. No hay cifras estadísticas, pero los planos de madres y padres con sus bebés sugieren el crecimiento poblacional del cantegril y, con ello, la urgencia de atender a este fenómeno. Tras hacer énfasis en la organización "familiar" del asentamiento, la película redirige la atención a la cotidianeidad de cada uno de sus miembros. Mientras una serie de planos ilustra las tareas de las mujeres que cosen, lavan ropa, hacen la comida, otra narra la vida de los niños que juegan con los perros, con cubiertas de autos o pescan en el charco mientras las niñas hacen rondas. El fútbol, la taba y las cartas ocupan el tiempo libre de los hombres. La rutina parece reunir a todos en el trabajo común donde los niños, mujeres, ancianos, hombres, revuelven el basural ayudándose con palos y escarbando entre los deshechos para seleccionar lo que se puede comer o guardar para vender. En su mayor parte, los encuadres arraigan a los sujetos en su contexto; priman los planos medios o generales y son muy pocas -casi nulas- las ocasiones en las que una mirada a cámara busca la compasión del espectador. De hecho, en varias situaciones, Miller sacrifica los rostros durante la acción -como al comer o cocinar- para mostrar la cultura material; la olla, el plato compartido, el balde roñoso en el que se prepara una bebida. Nótese cómo vemos a los niños en planos quietos, como postales, desconociendo la presencia de la cámara por estar entretenidos en un juego o directamente de espaldas o perfil, evitando una mirada fácilmente conmovedora. Casi al cierre, nos sorprende una serie de primeros planos que contrasta diferentes reacciones frente a la cámara: una mujer se pinta los labios con atención, un sujeto sonríe recostado en el pasto junto a una damajuana, volvemos a ver a la mujer que continúa pintándose con naturalidad, y seguido, otros dos sujetos ríen en planos semi-frontales. En este montaje, los rostros de los sujetos abstraídos de su entorno parecerían subrayar una fisonomía popular: la mirada bizca de uno de los sujetos, la dentadura incompleta de ambos.



Montaje final de los rostros en el cantegril.

2. 1. 2. El entusiasta

> Todo eso se hizo en condiciones absolutamente uruguayas; es decir, todo el cine de esa época, era un cine sacrificado, muy sacrificado, hecho en forma totalmente artesanal, por personas que ponían todo su esfuerzo personal en el asunto, pero en la mayoría de los casos sin ningún apoyo de nadie, es decir, librados a su único y total esfuerzo […] Alberto Miller, para filmar "Medio Mundo", tuvo que vender la motoneta en la que andaba y empeñar el sobretodo, porque había que alquilar una cámara, había que comprar rollos y revelarlos. Siempre fue difícil.

Castillo, Andrés. *Investigación sobre las fuentes documentales del cine uruguayo 1991* (CDC-CU).

Una fotografía que acompaña una nota de prensa sobre *Cantegriles* muestra a Miller concentrado y observando, con la ayuda de una lupa, los cuadros de una tira de celuloide que sostiene entre sus dedos. Está sentado frente a una visionadora de cine con dos carretes a cada lado, una lámpara de escritorio y un cenicero con colillas. El pié de foto dice: "Alberto Miller en su laboratorio". No sabemos con precisión dónde está ubicado ese lugar de trabajo o si la fotografía fue tomada en un momento anterior al de *Cantegriles,* pero la imagen construye al cineasta amateur en un ambiente de seriedad y austeridad. Como vimos en el capítulo anterior, el plano inicial de *Cómo el uruguay no hay,* con su despliege de materiales y herramientas, sugería, al igual que esta imagen de la prensa, una forma artesanal de hacer cine. Claro que, el cuidado escénico de la puesta de Ulive evitó una disposición ordenada de los elementos para evocar un ambiente informal – que podría ser hasta doméstico– de esa actividad manual. En este caso, la atmósfera que transmite la imagen es más ambigua y la denominación de "laboratorio" que muestra el pie de esta fotografía de Miller sugiere un trabajo atravesado –o

comprometido– con la experimentación y la prueba, una tarea que demanda esa concentración que expresa el gesto de su pose.



J. A. A. "Realizadores uruguayos: Alberto Miller", *El Día* [Suplemento Huecograbado], 24 de julio de 1958, p. 10.

En una entrevista a propósito de *Cantegriles*, Miller daba cuenta de un fuerte compromiso con su proyecto amateurista hacia el futuro y la forma en la que contemplaba su desempeño con la técnica: "Antes de hacer un largometraje en 35 mm en color o en Cinemascope [...] quiero, aparte de dominar mi cámara, adquirir experiencia en lo que respecta a la fotografía y montaje, ser exigente antes de exponer mi trabajo y seguir haciendo cine en 16 mm en blanco y negro y en cortometraje".[286] Claro que, para manejar una cámara había que conseguir una, probablemente prestada, aprender a colocar el rollo de película, fotometrear, encuadrar, enfocar, prácticas que requerían entrenamiento. Pensemos que, como otros integrantes del movimiento amateurista, Miller se formó en el cineclubismo y los cursos en Cine Universitario que dictaron Miguel Castro, Alfredo Castro Navarro y Walter Dassori en los años 50: "todos moríamos en conferencias, mesas redondas, polémicas, de las cuales había grandes maestros. Escuché hablar a Alsina Thevenet, a Emir Rodríguez Monegal, Giselda Zani, Álvarez Olloniego, Eugenio Hintz, Gastón Blanco y muchos más. Y en un sentido me sirvieron, pero a mi escuchar sólo conferencias no me servía, sólo eso no me servía".[287] El obstáculo estaba en esa frontera que dividía, por un lado, el conocimiento teórico conceptual y, por otro lado, el

[286] *Ibid.*

[287] Miller, Alberto. *Investigación sobre las fuentes documentales del cine uruguayo 1991*. (CDC-CU). En 1957 Cine Club del Uruguay ofreció cursos de un año sobre teoría, estética e historia del cine y al año siguiente incursionó con un curso de cine para niños, un ciclo de clases que se repitió en 1960. En el caso de Cine Universitario se planificaron cursos de teoría, técnica, historia y realización entre 1958 y 1960 que se repitieron en 1964 y 1965 (Martínez Carril, Manuel. "El cine que nadie enseña", *La Mañana*, 22 de febrero de 1967, p. 8).

"tácito" o de "ejecución", que es el más difícil de explicar sin la experiencia.[288] En el primer capítulo ya me referido a este rasgo de aprender sobre la marcha. Y tanto Richard Sennett como otros materialistas culturales se han referido a esta idea sencilla que atraviesa toda práctica cultural: uno aprende mejor a hacer algo –desde hablar un idioma hasta tocar un instrumento– haciéndolo, practicando.[289]Antes de *Cantegriles*, con su cortometraje, *La diligencia* (1955), Miller había experimentado con el montaje animando las patas y la cabeza del caballo de la conocida escultura de José Belloni de 1922, cortando de a cuatro cuadros con una enorme cantidad de pegaduras.[290] El esfuerzo fue reconocido con una mención al montaje del film en el Concurso Nacional de Cinematografía de 1955 que organizaba la Cinemateca Uruguaya. Una versión mejorada de este cortometraje obtuvo otra distinción al "Estudio del montaje" en el II Concurso de Cine Nacional del SODRE de 1956. Asimismo, había colaborado en el montaje del film color de recortes animados para niños, *Montevideo, historia de una ciudad americana* (1956), dirigido por la cabeza fundadora de Cine Universitario: Nelson Nicoliello.

De esas primeras experimentaciones formales a la realización de *Cantegriles*, el salto era notable. Filmar una película sobre los rancheríos requería de otras habilidades y colaboraciones que hubo que improvisar en lo que resultó ser un proceso de aprendizaje constante. No fue fácil registrar la cotidianeidad del cantegril, confesaba Miller tiempo después: "la gente no quería mostrar las condiciones en que vivían y era muy difícil que las madres nos permitieran mostrar a los niños si no estaban bien peinados y con las mejores ropas. Fue un proceso lento, hasta que fueron aceptando nuestra presencia".[291] Como mostraron desconfianza hacia una persona cargando una cámara, y más de un sujeto reaccionó con insultos y pedradas, resolvió el asunto contratando a dos sujetos que, simulando llevar el equipo, le hacían de guardaespaldas: "la gente no tiraba piedras para no pegarle a uno de ellos". Cuando faltó un jugador en un partido de fútbol "me pusieron de puntero derecho y me los conquisté [...]. En la mitad del partido se reventó la pelota y se tuvo que suspender el juego. Al domingo siguiente llevé una nueva, reluciente. Se pusieron tan contentos que hasta me abrazaban". Antes de filmar, Miller fue a buscar a un joven dramaturgo, Andrés Castillo, a quien quisiera presentar brevemente porque permite establecer contactos con dos ramas importantes de la vida cultural de ese momento.

[288] Tomo la distinción de tácito o de ejecución de Dormer, Peter. *The Art of the Maker: Skill & its meaning in Art, Craft & Design*. London: Thames & Hudson, 1994.
[289] Calhoun, Craig y Richard Sennett. "Introduction", en Calhoun Craig y Richard Sennett (eds.), *Practicing culture*. Usa & Canada: Routledge, 2007, pp. 1-12.
[290] Miller, Alberto. *Investigación sobre las fuentes…*, *op. cit*.
[291] "Alberto Miller: Cine y Testimonio…", *op. cit.*

Castillo había formado parte de la Comisión de Extensión Cultural del Centro de Estudiantes de Derecho que dirigía Héctor Hugo Barbagelatta, y fue co-fundador del Teatro Universitario del Uruguay (1942). En ese espacio surgió una sección para cine, el Departamento de Cine de Teatro Universitario, que daría origen a Cine Universitario.[292] Pero Castillo justamente, nunca se unió a este grupo. Si bien se vincula a ese espacio madre que fue el Centro de Estudiantes, su rol central y comprometido fue con el movimiento teatral al que me referí en el primer capítulo.[293] Durante los años 50 escribió obras realistas que abordaron diferentes temáticas sociales.[294] Cuando en 1957, con el Teatro del Pueblo, estrenó *La Cantera*, sobre la problemática de jóvenes marginados en un cantegril, Miller le propuso ser el guionista de la película sobre los rancheríos que pensaba filmar. Castillo aceptó, y este sería el primero de una serie de proyectos que desarrollarían juntos en los años posteriores. En el inicio, la metodología para filmar la realidad, para comunicar esa experiencia de vivir pobreza, tenía un punto de partida: una historia particular sería narrada por la película. De hecho, José Wainer, que en alguna ocasión acompañó a Miller a filmar allí, recuerda que en un principio él pensaba contar una historia cotidiana que tenía como protagonista a uno de los sujetos del cantegril que aparece en el inicio de la película.[295] Finalmente, esa idea original se diluyó y la historia de ese sujeto se dispersó en la estructura.

Wainer, que será un importante crítico de cine del semanario *Marcha* durante los años 60s, había conocido a Miller cuando era niño, "El y yo somos producto de Villa Muñoz, de la comunidad judía".[296] Siendo un adolescente, Miller, cuyo nombre era "Abraham", había sido un líder juvenil (un "sub-oficial") del movimiento sionista de aquel momento. Así se habían conocido con Wainer, en una relación niño – adolescente o niño y líder de la comunidad judía. Pasó el tiempo y Wainer se asoció primero a Cine Club del Uruguay y luego a Cine Universitario, cursó Bachillerato en el IAVA y luego Facultad de Derecho. Cuando Miller

[292] Castillo, Andrés. *Investigación sobre las fuentes documentales del cine uruguayo 1991*. (CDC-CU). Sobre el origen de Cine Universitario y el Centro de Estudiantes de Derecho véase Costa, Jaime E, y Carlos Scavino. *Por amor al cine: Historia del Cine Universitario del Uruguay*. Montevideo: Ricardo Romero Curbelo Editor, 2009.
[293] Además de ser co-fundador del Teatro Universitario del Uruguay (1942), fue fundador de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (1947) y del Teatro Victoria (1956). Castillo fue co-propietario del Cine Pocitos a principios de los 60. En 1971 participó del grupo vinculado a Cine Universitario, "América Nueva", que filmó *La rosca* (1971), difundida durante la campaña electoral del Frente Amplio.
[294] Algunas de sus obras de corte realista y con un trasfondo social fueron *Llegada* (1950), *Parrillada* (1957), *La noche* (1959), *La bahía* (1960), *La jaula* (1960), *El negrito de pastoreo* (1964). Sobre Andrés Castillo, véase Pérez, Luis Marcelo. *Relato de un apasionado. Andrés Castillo, el teatro que respiro*. Montevideo: AG Editores, 2018.
[295] Ese sujeto era el padre de una de las familias que aparecen en el cortometraje e introdujo a Miller al cantegril (Wainer, José, entrevista con la autora, Montevideo, julio de 2017).
[296] *Ibid.*

comenzó a hacer sus películas se reencontró con él y lo acompañó a filmar algunos de sus cortometrajes, como el de *La doma* durante la semana criolla. Mientras Miller filmaba, Wainer lo sostenía en el ruedo cuidándolo de los caballos. Según recuerda, Miller, posiblemente no tuviera una intención de denunciar y se inclina a pensar en *Cantegriles* como el resultado de una práctica ingenua. Incluso, apunta a pensar el título –"Cantegriles"– que Miller había elegido: "Era una bofetada a la idea que el Uruguay se hacía a sí mismo. Yo no sé si él la tenía. El no se dio cuenta que podía ser ofensivo que alguien hiciera una película llamándola simplemente *Cantegriles*". [297] Wainer recuerda que Miller visionó el material filmado para este cortometraje en el local de la CX 10 Radio Ariel, la histórica radio del Partido Colorado que había comprado en 1936, Luis Batlle Berres, ex-presidente de Uruguay (1947-1951). La Radio Ariel había sido un espacio para las audiciones de los movimientos antinazis, antifascistas, antifranquistas durante la guerra.[298] Incluso, Cine Universitario, donde Miller trabajaba además de ser socio, tenía allí un programa semanal que difundía las actividades y noticias de la institución.[299] El espacio de la radio constituyó una suerte de puente entre ese mundo amateur y el profesional que contribuyó, con su infraestructura y su gente, al proyecto de Miller y como hemos visto, también al de Ulive en el caso de la Carve. En más de una ocasión, Wainer visitó el local de la radio Ariel en donde Enrique Almada componía la melodía. De estas visitas, Wainer recuerda la siguiente anécdota:

> Estábamos mirando los fragmentos proyectados a medida que los iba armando y una noche se abrió la puerta y, como en las películas, se proyectó la luz que venía de afuera y se cerró. Apareció (el ex-presidente) Luis Batlle y se sentó en la primera fila. Ya estaba en una fase muy avanzada de producción. La miró y no dijo una palabra; se levantó y se fue. No le objetó nada, no le dijo a nadie que lo echaran, ni "ese maldito que viene a hacer propaganda izquierdista u opositora".[300]

Extraordinaria escena en la penumbra de lo que fue un durísimo 1958 para el expresidente Batlle. Su liderazgo en el Partido Colorado no resultó lo suficientemente fuerte como para frenar la fractura que separaría a su sector ("quincisimo") del liderado por los hijos de Jose Batlle y Ordoñez ("catorcismo"). Luego de 93 años de gobierno de su partido en el país, ese noviembre ganaría el Partido Blanco en una épica elección que daría paso a un giro radical hacia el liberalismo económico, dejando atrás el dirigismo estatal que caracterizó a la tradición

[297] *Ibid.*
[298] Véase María Sanguinetti, Julio. *Luis Batlle Berres: El Uruguay del optimismo*. Montevideo: Taurus, 2014.
[299] Programa de Cine Universitario, agosto 1957 (CDC-CU).
[300] Wainer, José, entrevista con la autora, Montevideo, julio de 2017.

colorada.[301] El cambio en la coyuntura internacional había tirado abajo el modelo de industrialización por sustitución de importaciones por el que Luis Batlle había apostado. En ese año también, entre el descrédito del gobierno, la especulación financiera, la crisis social y económica, los estudiantes salieron a la calle por la Ley Orgánica de la Universidad junto con los sindicatos y sus reclamos laborales bajo la consigna "Obreros y estudiantes unidos y adelante". Cerca de las elecciones, la campaña electoral se centró en los casos de corrupción y en la responsabilidad del coloradismo ante la crisis. Pero si bien esta proyección privada habla más del Uruguay de ese momento o hasta del mismo Luis Batlle que del caso concreto de *Cantegriles*, nos permite dimensionar el alcance político del cortometraje en esa coyuntura crítica.

En un testimonio posterior, extraído de una entrevista realizada en la década de 1990, Miller recuerda que el film había sido cuestionado porque "era un testimonio frío, que no atacaba las raíces del problema, que no denunciaba quiénes eran los culpables, que no acusaba a nadie". [302] Como respuesta a aquella imputación, el realizador se preguntaba: "¿por qué tengo que entrar en el terreno de la sociología o la crítica social, diciendo los culpables son éstos o aquellos?".[303] Si bien refiere a un momento mucho más temprano, el trabajo de Tepperman sobre el contexto norteamericano y las películas amateurs que abordaron problemáticas sociales y "causas progresistas" en las primeras décadas del siglo XX nos permite reflexionar sobre este asunto. Desde el punto de vista de la investigación esto implica abordar o explorar una tensión entre el tema, la práctica y la estética amateur.[304] ¿Deberíamos pensar en los grandes paradigmas del cine documental que para 1930 habían redefinido al cine social? Tepperman advierte que para el caso amateur hay que hacer una distinción respecto a esta tendencia. Es decir, si pensáramos aquí de esa manera, a diferencia del modelo griersoniano, por ejemplo, *Cantegriles* no orientaba al espectador-ciudadano a entender la realidad de los rancheríos.[305] Como señala el autor,

[301] Ruiz, Esther. "El 'Uruguay Próspero' y su crisis. 1946-1964", en Ana Frega, et al. *Historia del Uruguay en el siglo XX [1890-2005]*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2007, pp. 123-162.
[302] Miller, Alberto, *Investigación sobre las fuentes*…, *op. cit.*
[303] Bolaña, María José. "El fenómeno de los 'cantegriles' montevideanos a través de la memoria: discriminación y estigmatización socio-urbana (1946-1973)", *Hemisferio Izquierdo*, agosto de 2017, [https://www.hemisferioizquierdo.uy/single-post/2017/08/12/El-fenomeno-de-los-Ccantegriles-montevideanos-a-traves-de-la-memoria-discriminacion-y-estigmatizacion-socio-urbana-1946-1973]
[304] Tepperman, Charles. *Amateur Cinema.*…, *op. cit.*, p. 230.
[305] Como señala Bill Nichols, parte del modelo de Grierson fue ofrecer soluciones a los problemas sociales. "Solutions, no traumas", era una distinción de esa tradición. Claro que, no por esta razón *Cantegriles* evocaba, siguiendo a Nichols, y pensando ahora en la relación con otras tradiciones, a un Joris Ivens que, en la vereda opuesta a Grierson había interpelado la falla del Estado en películas como *Misère au Borinage* (1934), *The Spanish Earth* (1937), o *Indonesia Calling* (1946) (*Speaking truths with film: evidence, ethics, politics in documentary*. California: University of California Press, 2016, pp. 29-31).

"mientras que la tradición progresista esperaba aprovechar lo poderes del cine para adoctrinar, incluso mientras se transformaba en 'película documental', los aficionados más a menudo reclamaban una comunicación imparcial y racional son su espectador".[306] El sentido del cine amateur de Miller podría ser entendido de este modo, distante del objetivo de ilustrar a los espectadores y –parafraseando a Tepperman– cercano a una idea del cine como herramienta para expresar su compromiso con un problema social, con el uso de las imágenes para testimoniar y ofrecer una mirada personal sobre los cantegriles.[307]

Al igual que en ese trabajo de Tepperman, Ryand Shand, otro especialista en el tema, plantea una serie de limitaciones del concepto teórico del "cine amateur" e intenta diferenciar la práctica y el contexto de los aficionados del más reducido ámbito casero y doméstico.[308] Con un nuevo marco teórico, el autor sugiere poner el acento en la exhibición. Partiendo del término *home mode* ya instalado en los estudios de cine amateur, Shand propone utilizar la expresión *the community mode* para referirse de manera más precisa a estas producciones amateurs de todos los géneros, realizadas tanto por individuos como por cine clubes y que –y aquí esta la propuesta del autor– se definieron "por el ambivalente espacio de exhibición que ocuparon entre el modo casero y el modo masivo".[309] El acento puesto en la exhibición es útil para reflexionar sobre *Cantegriles*. Dada la experiencia previa de Miller con otros cortometrajes, esta película, podríamos pensar, fue realizada con el escenario local en mente, es decir, para ser vista en los espacios formales en los que circulaban los títulos amateurs, principalmente el del certamen de cine del SODRE y cineclubes. De hecho, y como era habitual con las películas nacionales destacadas por el Festival, *Cantegriles* se exhibió en el local de Cine Club del Uruguay dentro del programa de los "Cineastas nacionales" junto con otros títulos premiados en el SODRE.[310] Su programación coincidió con la exposición en ese mismo local de los fotodocumentales de la Escuela de Santa Fé que habían participado en el Festival y que, en esa ocasión, se mostraban por última vez en Montevideo. Esta serie de fotografías acompañó la antesala del espectador a una realidad emparentada con la santafesina en un lenguaje diferente

[306] Tepperman, Charles. *Amateur Cinema…*, *op. cit.*, p. 230.
[307] *Ibid.*
[308] Shand, Ryan. "Theorizing Amateur Cinema: Limitations and Possibilities", *The Moving Image*, vol. 8, n. 2, Fall 2008, pp. 36-60. Traducción de la autora.
[309] *Ibid.*, p. 53.
[310] *Cantegriles* se exhibió en Cine Club del Uruguay a fines del mes de julio de 1958 junto con *Rataplan* (Boris Cristoff, 1958), *Montevideo Vía aérea* (Miguel Castro, 1957-1958), *El Parque de las Sorpresas* de Ildefonso Beceiro (h.), 1958, *Isla de Lobos* (H. Ponce de León y H. Acosta y Lara, 1957). Programa de Cine Club del Uruguay, agosto 1958 (Archivo personal de la autora).

al del cortometraje de Miller pero igualmente amateur y preocupado por la experiencia social y el registro de la realidad.[311] Pero tras su aparición en el Festival y su programación en el Cine Club, *Cantegriles* se mostró también en facultades, instituciones culturales y según Miller, su proyección fue un *best-seller* en algunos sindicatos.[312] Estas funciones fuera de la sala estuvieron acompañadas de otra práctica: una charla previa y un debate posterior a cargo de Castillo. Como propuse en el capítulo anterior, la colaboración de esta dupla parecería dar cuenta también de un ejemplo de convergencia entre el cine amateur y el programa del teatro independiente de esos años. Incluso, podríamos conjeturar que esas presentaciones de *Cantegriles* fuera del circuito tradicional hayan sido el resultado de ese trabajo colaborativo con Castillo. Con esto no quisiera insinuar que todo intento de llevar el cine fuera de las instituciones tradicionales tuviera un vínculo con el movimiento teatral y con su preocupación acerca de llegar al pueblo, pero sí subrayo que el sentido de ir hacia los ámbitos populares con una narración de la experiencia cotidiana sobre la que pesaba un gran problema social del país, materializó propósitos y afinidades comunes. Si volvemos a pensar en el modo comunitario de exhibición que plantea Shand, la presentación de *Cantegriles* en circuitos politizados como los sindicatos, que probablemente acentuaron el sentido confrontativo de esas imágenes de los uruguayos revolviendo la basura, podría entenderse como un desvío del modo convencional. Y como en el caso de Ulive, lo que me interesa es pensar en una posible confluencia (teatro independiente y cine) que potenció el proyecto amateurista porque lo extendió a un ámbito fuera de la institución de la crítica y el dictamen de jurados para construir otro "valor" social en otros contextos. Si bien resta recuperar este trayecto fuera de las instituciones tradicionales (la sala de cine del Festival y del Cine Club), *Cantegriles* nos lleva a imaginar otras condiciones materiales en las que los sentidos y valores de las imágenes de los rancheríos se diferenciaron de su recorrido más visible y formal.

Como parte de ese recorrido visible, podría citar aquí algunas fuentes institucionales que la muestran circulando durante los años 60. En 1964, por ejemplo, volvió a exhibirse en Cine Universitario con una presentación de Miller y Castillo anunciada como una "revisión de sus films".[313] En 1965, Walter Dassori, como representante de la Cinemateca Uruguaya, participó en Brasil del Congreso de Museos de Cine, y de Historiadores de Cine, y presentó, entre otros

[311] Mestman, Mariano y Christopher Moore. "On the Amateur Origins of Fernando Birri's Documentary School of Santa Fe", en Masha Salazkina y Enrique Fibla (ed.), *Global Perspectives on Amateur Film Cultures.* Indiana University Press, 2020, pp. 149-168.
[312] Miller, Alberto. *Investigación sobre las fuentes…, op. cit.,* (CDC- CU)
[313] *Resumen de actividades- Cine Universitario del Uruguay*. Montevideo: 1970 (CDC-CU).

cortometrajes uruguayos, la "casi totalidad" de las películas de Miller.[314] Ese mismo año, la Academia y Escuela Cernuschi de Buenos Aires, organizó un ciclo cultural llamado "Temas y cosas del Uruguay (1955-junio-1965)" en el que se proyectaron 10 películas de Miller, entre ellas, *Cantegriles*.[315] Como veremos más adelante en esta tesis, a fines de los años 60, bajo la órbita del Departamento de Cine de *Marcha*, el cortometraje sería resignificado como el origen del verdadero cine nacional. Si bien la dimensión de crítica social de *Cantegriles* recuperada en esos años sería evidente, su sentido político en ese contexto —antiimperialista, latinoamericanista y tercermundista— y en esa coyuntura histórica debe ser distinguido de su primera aparición pública a fines de los años cincuenta. En este sentido, esta sección intentó ofrecer un punto de partida desde donde repensar estas apropiaciones posteriores que hicieron más hincapié en ciertas dimensiones, desplazando otras.

2. 1. 3. Mario Handler

Cuando Wainer acompañó a Miller al cantegril, no era la primera vez que iba por allí. Durante un corto tiempo, de los 17 a los 18 años, Wainer había sido crítico de cine del órgano del Partido Comunista, el diario *Justicia* y como parte de su militancia juvenil conoció el cantegril cuando voceaba el diario, rancho por rancho. Contrariamente, con veintipocos años, cuando Handler participó en algunas jornadas de filmación junto a Miller, fue todo un descubrimiento: "*Cantegriles* para mí, fue un paso moral […] Fue ahí que conocí 'gente marginal'", recuerda.[316] Frente a la grave crisis nacional, el interés de un cine amateur de escasos recursos en aquel tema social evocó un tipo de gesto, como lo pensó Handler mucho después, ético-moral, vinculado diría yo, al de la "ética neorrealista", que impulsó el desplazamiento físico hacia experiencias sociales cotidianas en lugar de la vida folklórica. De igual modo podríamos repensar el gesto de Handler, años más tarde, cuando al volver de su estadía en Europa al Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (ICUR) desmontó la cámara del laboratorio —de ese interior que podríamos leer como "estudio"— para registrar la cotidianidad de un

[314] En la nota de prensa de la que obtuve esta información, no se especifica en cuál de estos eventos tuvo lugar la proyección de los cortometrajes. Sin Firma. "En Rio de Janeiro: Hoy comienza Festival de Cine", *Época,* 15 de setiembre de 1965, s/p, "Archivo Dassori", (CDC-CU).

[315] En el programa de esa función (27 de junio de 1965) se lo presenta como el realizador de "16 películas, 6 premios y 6 menciones". Se destaca una mención en el Festival Internacional de Dinamarca a su cortometraje *En la Playa* y la mención a la fotografía que obtuvo su película *Remolcadores* en el Festival Latinoamericano de Argentina. En una breve filmografía que acompaña el programa se destaca que *Cantegriles* "interesó mucho a John Grierson, pionero y maestro del documental británico cuando estuvo en Montevideo" (Programa de Mano, Sobre: "Alberto Miller", CDC-CU).

[316] Concari, Héctor. *Mario Handler…*, *op. cit.*, p. 31; Burton, Julianne. *Cine y cambio social…*, *op. cit.*, p. 56.

marginal en la calle en lugar de atender la fauna, los insectos y otros temas científicos propios de la institución.[317] Hijo de una familia de judíos húngaros emigrados a Montevideo, Handler vivió en el barrio La Comercial. Su padre era ingeniero de un Taller mecánico de fundición y fábrica de máquinas ("Tournier y Cía.") donde Handler llegó a trabajar casi dos años cuando era adolescente.[318] A diferencia del origen popular tanto de Ulive como de Miller, Handler crece en un ambiente de la clase media. A Handler le gustaba la matemática, la física, y cursó la carrera en Facultad de Ingeniería, pero abandonó poco antes de concluirla. De niño estudió violín durante casi nueve años; fue amante del tango y en ocasiones lo tocaba en público. Cuando a principios de los 60, el uruguayo Horacio Ferrer montó su primera obra en el Teatro Circular sobre la vida de un tanguero de principios de siglo, Handler interpretó al violinista y compositor argentino Tito Roccatagliatta junto con el pianista Juan José Itirruberry, (que interpretaba a Agustín Bardi) y con Ariel Martínez en el bandoneón. A este capítulo del tango volveré más adelante, pero agrego aquí que también fue amante del jazz y de la música afrocubana sobre la que leyó, entre otros libros, en *La música en Cuba* (1946) de Alejo Carpentier. Handler fue socio de Cine Club del Uruguay y de Cine Universitario. En los inicios se formó en los cursos y charlas que ofrecían estas instituciones, pero fue –primero– un buen fotógrafo. Trabajó en varias oportunidades para la revista *Reporter*, cubrió, por ejemplo, el Consejo Interamericano Económico y Social (CIES) en Punta del Este, en agosto de 1961, al que asistió Ernesto "Che" Guevara.[319]



Nuñez, Carlos."Mr. Che, usted se queda solo", *Reporter*, n. 20, 23 de agosto de 1961.

[317] El giro de lo científico a "lo humano" y su viaje a Europa véase Concari, Héctor. *Mario Handler…*, *op. cit.*, pp. 34-38.
[318] *Ibid.*
[319] Nuñez, Carlos. "Mr. Che, usted se queda solo", *Reporter*, n. 20, 23 de agosto de 1961, pp. 36-43.

Si bien ha reconocido tener más de un maestro a lo largo de su formación cinematográfica, el primero de ellos fue uno de los co-fundadores de Cine Universitario, Alfredo Castro Navarro, abogado, aficionado al cine y apasionado por la técnica de la fotografía. Había sido el encargado de la fotografía de aquella primera película que realizaron en plena posguerra los estudiantes de derecho reunidos en el Departamento de Cine de Teatro Universitario, *El escarabajo de oro*. Castro Navarro fue un autodidacta y estudioso de la fotometría y el trabajo en el laboratorio, y durante los años 50 y 60 ofreció cursos de fotografía en Cine Universitario.

> Luego fui alumno de Alfredo Castro Navarro, que sería gran amigo y mecenas, en Cine Universitario y en fotografía al mismo tiempo. Al año siguiente él me puso de profe en su curso y yo enseñé fotografía. Así, de a poco, fui metiéndome; más que filmar, me acerqué a gente que filmaba. Colaboré con Ugo Ulive y Alberto Miller. Con Castro Navarro filmamos películas de aficionado.[320]

Otro maestro central fue Plácido Añón (1926-1961), profesor de Historia y Teoría de la Ciencia del Instituto de Profesores Artigas.[321] Añón se había iniciado en la fotografía en los años 40s de forma autodidacta y se convirtió en un especialista en fotoquímica, micro y macro cinematografía. Trabajó en el ICUR desde 1957 donde inició la profesionalización de la documentación científica en Uruguay y perfeccionó la técnica hasta registrar de forma pionera la reproducción del escorpión o la araña de lino, hazañas reconocidas en ámbitos nacionales e internacionales.[322] Como detalla Wschebor, Añón dictó cursos sobre las técnicas de foto-cinematografía en la Universidad y ofreció una importante conferencia sobre la historia del cine científico que fue presenciada por Handler, entre otros estudiantes de ingeniería.[323] Según un testimonio de Handler de 1965, Añón fue una figura muy influyente no solo por el conocimiento que le transmitió, sino por haber encarnado una cultura académica imaginativa, poco usual en aquel momento, que lo ayudarían a superar "las condiciones negativas del foco cerrado y conformista ambiente cinematográfico montevideano y de la Universidad".[324] En ese sentido, la relación con Añón había trascendido la enseñanza de la técnica para convertirse también en

[320]Paiva, Aníbal. "Mario Handler: el cineasta incómodo", *Continuidad De Los Libros*, [http://continuidaddeloslibros.com/mario-handler-el-cineasta-incomodo/]

[321] Wschebor, Isabel. "Los orígenes del cine científico…", *op. cit.* Véase también el trabajo fotográfico de Añón recuperado por Wschebor para la muestra homenaje realizada en el Centro de Fotografía de Montevideo en marzo-abril de 2012 [http://cdf.montevideo.gub.uy/exposicion/placido-anon-uy-muestra-homenaje#]

[322] Wschebor, Isabel. "Los orígenes del cine científico…", *op. cit.* y véase también "Cine y ciencia en la Universidad Reformista (1950-1960)", en Alted Vigil, Alicia y Susana Sel (comp.), *Cine científico y educativo en España, Argentina y Uruguay*. Madrid: Universidad *Nacional* de Educación a Distancia –UNED/ Editorial Universitaria Ramón Areces, 2016, pp. 151-174.

[323] Wschebor, Isabel. "Del documento al documental…", *op. cit.*, p. 13.

[324] Sin Firma. "'Carlos' Cine-Retrato de un Caminante en Montevideo", *El Diario*, Paysandú, 27 de diciembre de 1965, p. 7, Sobre: "Alberto Miller" (CDC-CU).

una "docencia individual" que lo formó en base a un modelo de libertad y creatividad. Recientemente, Handler resumió así este proceso:

> De niño yo era filmómano, como mis hermanos y mis amigos, íbamos mucho al cine del barrio. A los catorce años me hice socio del Cine Club y del Cine Universitario. Pasaba horas, horas y horas. De un cine club me iba al otro y también iba a las salas comerciales. Durante años yo veía todo, simplemente todo. Llegó un momento en el que con una camarita que teníamos empecé a probar. Cuando me puse a estudiar Ingeniería en la Universidad, también empecé a preocuparme por aprender cómo se hacía cine. Tuve un extraordinario profesor, Plácido Félix Añón, que en el 56 dio un curso de cine científico. Éramos alrededor de quince alumnos, pero abandonaron todos y solo quedé yo. Al final más que clases eran conversaciones en las que discutíamos sobre grandes temas. Él me recomendaba libros y yo leía todo. De las teorías del cine Añón las sabía todas y lo mismo de fotografía. Lamentablemente murió muy joven, a los treinta y tres años. Con él aprendí que necesitaba la base fotográfica. Como estudiaba Ingeniería, ya tenía la base física, química y matemática, por eso yo leía sobre el tema lo que no leía nadie.[325]

Cuando Añón murió, Handler ocupó su lugar en el ICUR, y el director de esta Institución, el Dr. Rodolfo Tálice, le consiguió una beca para que se formara en Europa durante tres meses. En sus estadías en los más prestigiosos institutos de cine científico, Handler tomó contacto con un entorno de avanzada, logró practicar técnicas con una tecnología inexistente en Uruguay y participar en rodajes de películas documentales en los que observó a los técnicos en acción. En contraste con el Instituto uruguayo, aquel mundo científico filmaba en 35 mm y en colores. Desde la película hasta el revelado: "Todo era de calidad superior en Europa", recuerda Handler.[326] En el Instituto de la Universidad de Göttingen filmó "arañas copulando o tejiendo una red", visionó una gran cantidad de cine científico y tomó contacto con especialistas en micro y macrofotografía. En su estadía en el Instituto de Cine Científico de la Universidad de Utrecht, encontró un ambiente más liberal. Desde Montevideo, su padre le había comprado una cámara Bolex que Handler recogió en Suiza y con ella filmó *En Utretch* (1964), un cortometraje sobre la ciudad que le permitió probar diferentes ópticas y lentes de excelente calidad. En Checoslovaquia obtuvo una pasantía en la escuela de cine y filmó otro cortometraje, *En Praga* (1964).[327] A esa altura, había extendido su estadía en Europa gracias al dinero que su familia le enviaba desde Montevideo.

Luego de su experiencia en Europa, Handler volvió al ICUR. En ese marco, sus películas, como *Cañeros* (1965) sobre la movilización de los trabajadores del gremio de la caña de azúcar desde

[325] Paiva, Aníbal. "Mario Handler: el cineasta incómodo", *op. cit.*
[326] Handler, Mario, entrevista con la autora, Montevideo, mayo de 2018.
[327] Sobre *En Praga* véase Concari, Héctor. *Mario Handler…*, *op. cit.*, pp. 111-112.

Bella Unión a Montevideo o *El entierro de la Universidad* (1967) que registra una protesta estudiantil de 1965, ejemplificaron lo que Wschebor destacó como un giro hacia el documental social que se completó con *Carlos.…*. Esta nueva dirección de la práctica se materializó en lo que la historiadora señala como una ruptura en la frontera tradicional entre "cine y producción de conocimiento" en la que los equipos del ICUR "avanzaron en otros campos de observación fuera de las paredes del laboratorio universitario".[328] Tanto la literatura del cine latinoamericano como la crítica histórica del cine uruguayo pone atención en *Carlos.…* y *Elecciones* en relación a la consagración de Handler como cineasta – a través de premiaciones en los festivales – o para señalar la integración de Uruguay al movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano.[329] Aunque también establece un vínculo directo con las prácticas de los años venideros, en particular con la C3M, Wschebor reubicó estas películas en un corpus y una tradición institucional local que las precede: es desde ahí que se hace visible la ruptura que significó la aparición de estos documentales y es desde ese marco también que se explica la tensión y "escalada de conflictos internos" que llevarían al ICUR a esa frecuente encrucijada epocal que vivieron las instituciones regionales.[330]

En casi todas las entrevistas que acompañaron el estreno de *Carlos.…* el viaje a Europa apareció como el punto de inflexión de la formación de Handler, como una clave para entender su proyecto. En *Carlos.…*, con una cámara en mano y cortes en acción que muestran al sujeto entrar y salir de cuadro, Handler sigue el deambular de un *bichicome* por la calle y lo observa en el baldío, en el campito frente a la rambla, recolectando papeles o acodado al mostrador. Una crónica tras el estreno de la película, introducía al realizador destacando que "fue enviado a Europa a aprender técnicas del cine científico donde tomó conciencia del carácter excesivamente subordinado de esta rama y volvió a sus primeros ideales, lo de la documentación humana, de ahí una crisis expresiva y el re-aprendizaje total".[331] El mismo artículo enfatizaba su "auto-enseñanza" permanente y cómo, en Europa, se había nutrido de un ambiente en el que pudo mejorar su capacidad técnica, aunque "no es un fotógrafo de total competencia, ni compaginador, sonidista, ni libretista". Recientemente, Handler ha recordado este viaje como una revelación acerca del tipo de documental al que no quería abocarse y con

[328] *Ibid.*
[329] Burton, Julianne. *The Social Documentary…*, *op. cit.*, e Frías, Isaac León. *El nuevo cine latinoamericano…*, *op. cit.*
[330] Wschebor, Isabel. "Cine y Universidad…", *op. cit.* Véase en el trabajo de Wschebor los cortometrajes científicos en los que trabajó Handler.
[331] "'Carlos' Cine-Retrato de un Caminante en Montevideo", *El Diario* (Paysandú), 27 de diciembre de 1965, p. 7.

el que manifestó varias veces su disconformidad. La metodología europea que había conocido le resultó superficial y autoritaria: "dirigían a los campesinos para que actuaran frente a la cámara. Me entraron dudas sobre el método, me di cuenta de que ese no era el documental que yo quería. Prefería un documental más vital".[332] Mientras el campo del cine científico lo distanciaba, los cines de las nuevas olas de todas partes del mundo, lo entusiasmaron.[333] Su estadía había combinado el encuentro con un ambiente cultural y contracultural del que no solamente fue espectador. En julio de 1964 participó como jurado internacional en el Festival de Karlovy Vary de 1964 para elegir el premio del Tercer Mundo donde conoció a los cubanos Jorge Fraga y a Alfredo Guevara.[334]

2. 1. 4. La voz del uruguayo, el rostro de Montevideo

Carlos… ha sido revisada críticamente por la academia en análisis comparados y perspectivas críticas novedosas.[335] Mientras Julianne Burton, la primera en otorgarle a Carlos… un lugar relevante en la historia del cine documental latinoamericano, consideró a la película como la aproximación más cercana dentro del movimiento del documental social del período al cine observacional, Jorge Rufinelli ha destacado en ella el modelo documental de exploración del "otro", cuya influencia podría rastrearse en el trabajo de otros cineastas latinoamericanos.[336] Por otra parte, el crítico Mirito Torreiro ha hecho hincapié en la forma en que la biografía de este linyera aparece como el correlato de la crisis uruguaya. Torreiro se refiere al testimonio de Carlos que ubica el abandono de su ciudad natal, Colonia, en diciembre de 1953, una fecha que coincide con el inicio de la crisis económica.[337] Al comienzo del film, un texto sobre planos fijos de la ciudad humeante y delineada por edificios, contrasta ese contexto urbano contemporáneo con otra temporalidad y otro paisaje: "Caminante", explica el sobreimpreso, era

[332] Burton, Julianne. *Cine y cambio social…*, *op. cit.*, p. 52. En otras ocasiones, su estadía ha sido recordada como una estrategia: "un simulacro de beca, porque yo iba a un congreso de cine científico en la Universidad de Jen, Alemania Oriental, con la muy secreta intención de dedicarme al cine documental y no al cine científico. ¡Una trampa!" (Concari, Héctor. *Mario Handler…*, *op. cit.*, p. 34).
[333] Tadeo Fuica, Beatriz. "*Uruguayan Cinema…*", *op. cit.*, p. 41.
[334] Concari, Héctor. *Mario Handler…*, *op. cit.*, p. 37; T. Bretysova. "¡Paso libre a las jóvenes cinematografías!", *Cine Cubano*, año 4, n. 22, pp. 13-19.
[335] Véase el capítulo de Meredith Wrigley sobre *Carlos* y *Aparte* (Mario Handler, 2003) en el que la autora también refiere a *Cantegriles* en Wrigley, Meredith. *Más allá de la basura: La representación y la voz del recolector informal de materiales reciclables en textos escritos y fílmicos sudamericanos.* Madrid: Editorial Verbum, 2016.
[336] Como ejemplos de esta influencia el autor cita a los colombianos Ciro Durán (*Gamín*, 1977) y Victorio Gaviria (*Rodrigo D. No futuro*, 1990) y al argentino-brasileño Héctor Babenco (*Peixote*, 1980) (Rufinelli, Jorge. "Uruguay 2008: The Year of the Political Documentary", *Latin American Perspectives*, setiembre de 2012, p. 3; Burton, Julianne. *The Social Documentary…*, *op. cit.*, p. 61.
[337] Torreiro, Mirito. "Carlos: cine-retrato de un caminante en Montevideo (Mario Handler, Uruguay, 1965)", en Paulo A. Paranaguá (ed.), *Cine documental…*, *op. cit.*, pp. 309-312.

aquel sujeto que en el campo iba quedándose de estancia en estancia, "trabajando ocasionalmente, siempre solo". Para Beatriz Tadeo Fuica, la película pondrá en tensión ese marco de identidad al mostrar a Carlos como un emigrante rural desencajado y en un ambiente que ha desplazado su condición de caminante por la de *homeless.*[338]

Junto con "la belleza de la fotografía", la "utilización sensible del sonido", la música "piazzolesca" y la inigualable calidad técnica del registro "de gente humilde tomada en su propio medio", la crítica hizo hincapié en la novedad del uso de la voz de Carlos, que escuchamos en *over* contando su experiencia, opinando sobre el país y la vida en general. "Yo soy de Colonia […] L'único oficio que tenía, alguna changa, a veces agarraba, algún trabajito, en fin, cétera, ¿no?", dice Carlos.[339] El arrastrar de las palabras, el relato fragmentado —el "farfulleo inconexo"—,[340] la risa nerviosa, llevan al espectador a una escucha más consciente y atenta que refuerza su distanciamiento. Su forma de hablar no tiene la sonoridad, la gramática ilustrada del comentario tradicional ni la dicción profesional del locutor o el actor que podrían doblarla. Quizá podríamos señalar en la preocupación de Handler por salvar la jerga de Carlos, una forma de reivindicar lo que Agamben señala como ese patrimonio de "gestos y técnicas culturales" (aquí, la poética del lenguaje) con el que resiste el pueblo humilde al otro pueblo que lo aliena.[341] Más aún, podríamos ubicar también en este patrimonio la condición de "caminante" —reivindicada en el título y reafirmada en la narración de Carlos como parte de su singularidad— como una forma de salvaguardar ese caminar como tradición popular. El gesto de no negociar la autenticidad de la voz, aun en detrimento de la comunicabilidad, está presente en la transcripción del relato de Carlos publicada en el semanario *Marcha* —y años después en *Cine Cubano*—bajo el título "Habla el propio Carlos".[342] Tomando las reflexiones de Hugo Achugar, podemos pensar ese texto como una combinación de elementos de la vida íntima de Carlos —de la autobiografía—, así como de su presencia en la esfera pública —su testimonio.[343] De hecho, como señala el autor, si bien hay diferencias entre el testimonio y la

[338] Tadeo Fuica explica que, en el inicio del proyecto, el director del Instituto le había ofrecido a Handler una serie de libros sobre el *clochard*, la versión parisina del *bichimome* que aparecía en la literatura de la posguerra francesa. Este otro imaginario más idealista y romántico habría marcado la expectativa con la película que se vería frustrada (*Uruguayan Cinema...*, *op. cit.*, p. 42).
[339] Sin firma. "Habla el propio Carlos", *Marcha*, 19 de noviembre de 1965, p. 25.
[340] Alfaro, Hugo. "Carlos: de Mario Handler", *Marcha*, 1 de abril de 1966, p. 25.
[341] Agamben, en Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos…*, *op. cit.*, p. 215.
[342] "Habla el propio Carlos", *op. cit.*, pp. 25-26. Se publicó con el mismo título en *Cine Cubano*, n. 42 / 44, pp. 171-173.
[343] Achugar, Hugo. "La historia y la voz del otro", en John Beverley y Hugo Achugar (ed.), *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa.* Guatemala: Papiro, (1992) 2002, pp. 68-69.

autobiografía, podríamos considerar al testimonio como la "autobiografía del iletrado o de aquel que no controla los espacios de la historiografía y de la comunicación".[344] Dice Carlos:

> La mujer me engañó; me engañó de una manera más terrible, que nunca más, ni verla quiero. Yo agarré y le dije, bué, tomá y andate, ¿oíste?; te vas de mi lao, te vas, y te vas pa siempre, dejame solo. Chau. Vendí todo y me vine p'acá, pa Montevideo, y aquí estoy, eh, ¿qué te parece?; decime, vos ¿qué harías vos, si te engaña una mujer?[345]

Aunque este no es el momento de la radicalización de fines de los años sesenta, como cuando en 1970 Casa de las Américas inaugura el rubro Testimonio en sus concursos, Handler podría ser ese "letrado solidario" cuya producción de conocimiento social intersectaba otras prácticas discursivas. El "efecto de oralidad/verdad," como lo llama Achugar, quedaba preservado en la voz de Carlos y operaba como "ícono de la realidad experiencial," acentuando la legitimidad de la voz del *otro*[346] tanto en la transcripción publicada como en la película. Pero esta apuesta a lo que podríamos señalar como una "política de la voz" implicó un complejo procesamiento material. Handler grabó a Carlos en una sala del ICUR y luego montó la grabación, en un proceso que constituyó la mayor dificultad técnica de la película y un "brutal aprendizaje".[347] Como en *Cantegriles* y como en *Como el Uruguay no hay*, en *Carlos…* también participó Almada: elaboró la ambientación sonora de la película que se grabó, al igual que el cortometraje de Miller, en la Radio Ariel.[348]

---

[344] *Ibid.*

[345] Sin firma. "Habla el propio Carlos", *op. cit.*, p. 26.

[346] Achugar, Hugo. "La historia…", *op. cit.*, 77.

[347] Handler, Mario. "Empezando Cuesta Arriba", *op. cit.*, p. 61, y véase el trabajo con el sonido en Concari, Héctor. *Mario Handler…*, *op. cit.*, pp. 44-45.

[348] Según los créditos de la película, la grabación en la Radio Ariel tuvo la colaboración de C. Bordes y A. Bello, y la regrabación del ambiente sonoro se hizo en los Laboratorios Alex, de Buenos Aires. En una entrevista que le hiciera Wainer en 1971, Almada recordaba: "Con Carlos, trabajé muy ordenadamente. Había que "poner" el sonido. Te aclaro que ahí solo trabajé en los ruidos propiamente dichos […] El puerto hubo que "hacerlo". No podíamos ir a la aduana y abrir el micrófono del grabador, simplemente. No habría salido nada. Hubo que componer dada sonido. ¡Si cuento cómo hicimos el remolcador! Ese sonido del motorcito y a cosa mojada, a cosa líquida. Utilizamos un mojador de sellos del correo que por supuesto tiene rodillo que gira en el agua. Atención: no todos los mojadores servían. Los de bakelita, por ejemplo, no. Tenía que ser de porcelana por el chirrido. Estaba apoyado en una base de madera y ahí teníamos que resolver el problema del ritmo, porque todos los motores tienen ritmo. Entonces lo resolvíamos con un golpe suave y regular del dedo sobre la madera, mientras giraba y chirriaba el rodillo. El chirrido tenía su ritmo, de golpe otro y junto al "medio" actuático daban muy bien la idea del puerto. La grabación tiene sus misterios o sus mentiras. Llegamos a esa solución probando mil cosas" (Wainer, José. "Entrevista con Enrique Almada: Las Fatigas del Humorismo", *Marcha*, 30 de julio de 1971, p. 17).



HABLA EL PROPIO CARLOS

A lo largo del film, Carlos dice: "Yo soy de Colonia, de la ciudad de Colonia mismo. Ahora en ciertas ocasiones me vine, porque los recursos míos no daban; sin ningún, no tenía ningún oficio. L'único oficio que tenía, alguna changa, a veces agarraba, algún trabajito, en fin, cétera, ¿no? Y muchas cosas más.

Y yo me vine de a pie, el 3 de diciembre de Colonia, de 1953. Me vine p'acá pa'la ciudad. Y de ahí anduve pernoctando por todos lados. Caminando por todos lados. En fin, como un hombre que... buscando su trabajo, buscando su oficio, otra vez, vamos a ver, qué sucede o qué representa vamos a ver qué encontramos, en nuestra vida, si encontramos la felicidad de encontrar algún trabajo, etc., y algunas cosas más, vamos a ver y seguimos p'adelante compañero. Vamos a luchar hasta el último, ¿verdad? Porque si no, estamos perdidos, como dijo José Gervasio Artigas: "los vallentes adelante".

Y el fútbol es lindo por sus características que tiene y según su aprendizaje y asigún los jueces también, ¿qué me dice usté amigo de los referís? Porque a veces, seguro, usté entra a la cancha y ocasiones una mala jugada... les cobra cualquier cosa, y ¡eso no puede ser Don Claudio!

DIGAME, ¿usté nunca ha caminao, ¿no? Y, uno camina a veces, para olvidar muchas cosas, ¿no? Otros caminan porque, en busca de felicidades, otros porque ya les gusta caminar, otros porque son caminantes, igual que yo; les gusta andar pa' un lao y p'al otro. Yo he recorrido muchos departamentos: San José, Flores, Florida, Treinta y Tres, Lavalleja, Rocha, y me di todo el contorno a la vuelta.

L'única trabajo donde no he trabajado es en el Jurgado, escribir... No he conseguido. Y si consiguiera trabajaba... Es lindo, es un trabajo suave, que usted no se lastima, usted está sentadito, no se cansa, es movimiento solo, es movimiento de plumas nada más. Otro trabajo más lindo, también, el del juez. ¿Qué me dice Ud., amigo, del del juez?, trabajito lindo tiene, porque tiene que aprender muchos Códigos y saber muchos más... porque hay muchos jueces que no saben nada... ¡Ah! son gente buena, gente muy buena... pero cuando duermen, ¡eh! Y son gente buena, dentro de la autoridad, como el Juez. Y, ellos están pa cumplir. Porque el juez como la autoridá. Y el juez está pa cumplir estrictamente sus leyes que reclaman los códigos nacionales. Y la autoridá está pa cumplir estritamente toda la vigilancia, y velar por el orden público. ¿Verdá, no?, ¿es así o no es así?

Ah, pero cuestión de votar, voté muy pocas veces. Voté los blancos, después voté los colorados, ninguno de los partidos llegó a nada. Puras promesas, puros halagos, pero, y aquí me tiro al agua, dijo una vieja pero era algo más. Y el político, usté lo que le da las promesas, le da mucha cosa, primeros días le da el alce como pa llevarlo a que le de el fruto pa él y yo, no no, se acabaron esas historias, dijo José Gervasio Artigas. Ahora vamos a cumplir, ahora.

Y, mire, el mundo está hecho a la medida, como dijo Carlos Gardel y será y será y fue siempre será una porquería, eso ya lo sé, eso ya lo sabemos, porque el que tiene más quiere tener más, y el que tiene poco quiere tener más y el que no tiene nada quiere tener algo. Tamo'.

YO estuve en el ejército. Y ahí en el ejército es lindo. Es lindo hasta cierto punto. Aprende mucho, aprende el manejo de armas, el manejo de sable, el manejo de espada, en fin, según l'arma que sea, no. Y después, aprende a conocer las armas, ahí dentro, tanto un cañón como un mortero, como una bazooka... y ahí usté aprende... Me aburrió. Estuve 14 años. Casi. Me fui un 24 de agosto. Me aburrió. Es lindo, aprende, pero entonces es una vida muy esclava, muy esclava porque usté vive allí, está encerrado y no es dueño de nada ni hasta de su misma persona. Y después, ya le digo, en la calle, tiene que marchar derechito, porque hay superiores y después, ¿no?, ya sabe lo que le espera. He hecho muchas cosas, he vendido diarios, revistas, de todo un poco.

TENGO una hija, tengo. Tuve mi señora, no tuve yo. Casao no, amigao. Ahora debe tener 17, 18 años, debe estar en Riachuelo, estaba, la dejé con la vieja, con la abuela. Si empezamos a narrar, compañero, ¡Dios nos libre!

Y la escuela, mire jue pa nosotros una enseñanza muy linda, muy agradable, una enseñanza preciosa, con una maestra muy buena, que le decían la René y la otra Doña Paulina y fue pa nosotros una madre porque nos enseñó muy bien y nos dio la educación, el camino que nos guió, después de grandes, hasta Dios. Yo fui hasta 5º año. Leer y escribir sé, correctamente. Ahora lo que sé poco es cuentas, sé poco, pero leer y escribir sé. Poco cuentas porque la maestra no se preocupó mucho por eso. Se preocupaba más por Historia, de Gramática, Geografía, eso sí, pero así custión de Matemáticas se preocupó muy poco. Leo, leer leo mucho, sí. De todo, todo, revista, novela, geografía, estudios médicos, menos inglés y francés.

DE mi vieja, mirá, de mi pobre madre, lo único que te puedo decir, que para mí jue una vaca. Abandonar los hijos y no quererlos es lo último para una madre. ¿Oíste bien? Y por eso ando tirao. Si vos tenés una madre, vamos a suponer, en esta suposición, te abandona en la vida, de cuna, ¿qué hacés? Vos chiquito, como chiquito, como jui yo,

(Pasa a la pág. siguiente.)

Sin Firma. “Habla el propio Carlos”, *Marcha*, 19 de noviembre de 1965, p. 25.

Como resultado, no hay aquí una mezcla de volúmenes, sino bloques sonoros independientes que exponen con mayor claridad la diferente producción de sentido que logra la música, los sonidos y la voz al encontrarse con las imágenes. La textura nostálgica y contemporánea de la melodía refuerza el contrapunto del ambiente urbano en el que vive este caminante que solía atravesar las estancias. Cerca del inicio, la cámara espera a Carlos acercarse con sus perros y gira cuando estos pasan por delante para quedarse en un plano general en el que lo vemos alejarse de espaldas, como un buen actor. Un corte nos lleva a una cámara en mano que sigue a Carlos de espaldas y de perfil, mientras la música dramatiza el desplazamiento de su figura —su gorro, su bolsa de arpillera al hombro— recortada con el contraluz de las vidrieras y ensombrecida contra las rejas de los comercios cerrados. Es cierto que por momentos la melodía dramatiza lo visual intensificando su sentido, como cuando Carlos sostiene su cuerpo borracho contra la pared del baldío y un fuerte bandoneón subraya su desazón. Pero en su mayor parte, la música impregna de poesía las imágenes, como en las secuencias de “naturalezas muertas” de la ciudad —los pollos asándose al espiedo, la fruta sobre un mostrador—, que funcionan como transiciones temporales y pausas en la narración. Contrariamente, los sonidos ambientales —bocinas, ruidos, voces que recreó Almada— reintroducen una mayor ambigüedad en la imagen, como cuando vemos la silueta de Carlos moviéndose en la multitud

que se dispersa por el carnaval, una secuencia que acentúa la soledad del sujeto entre la gente y que la música o la presencia de su voz hubiera transformado en un momento sentimental.



La luz nocturna y diurna de los planos de Carlos en la ciudad convierte su silueta en movimiento en un andar poético.

La voz puesta en *over* de Carlos aparece como una interrupción arbitraria y artificial que enmudece las imágenes al marcar su contraste con los bloques de música y sonido. En este sentido, la complicidad de la voz *over* tradicional con el espectador es desplazada por ese silencio de Handler, ahí presente, escuchando como nosotros en un espacio-tiempo indefinido. Esta situación sonora flota como otra capa de lectura en la que se cuela la idea de un reportaje cuya intimidad con su interlocutor desdibuja a Carlos como objeto de estudio. En 1934, refiriéndose a la posibilidad de utilizar la propia voz de los trabajadores, Grierson subrayaba que su efecto de autenticidad e intimidad en el espectador no podía igualarse.[349] Pero aquí, además de esa autenticidad e intimidad, hay un montaje en *over* de esa voz sobre la imagen que, como señala María Luisa Ortega, despliega "la potencia de la asincronía".[350] Si bien en gran parte de las escenas aquello que narra la voz evita la redundancia de sentido con la imagen logrando un efecto poético, podemos pensar esa asincronía en otra dirección. Como recuerda Handler, la película tenía escenas "etnográficas" identificadas con la tradición del ICUR; "vos ves en extremo detalle resabios del cine científico: cómo el tipo toma pacientemente una *Gillette* (hoja de afeitar) vieja y usada, la ata con un piolín a un palito, se pone un jabón en la cara y se va afeitando con enorme cuidado".[351] Sin embargo, mientras lo que se ve acentúa el contraste de la experiencia cotidiana del sujeto con la del espectador, cuando Carlos habla en *over* su voz tiende un puente común de humanidad que nos lo acerca. Tal vez en el sentido que propone Jacques Aumont: "Hasta cierto punto, una voz es, al igual que un rostro, un 'objeto' con el que la comunicación se sitúa, de entrada, en el nivel más íntimamente humano".[352] O tal

[349] Winston, Brian. "The Tradition of the Victim in Griersonian Documentary", en Larry Gross, John Stuart Katz, y Jay Ruby (eds.), *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television*. Nueva York: Oxford University Press, 1998, p. 39.
[350] Ortega, María Luisa. "Mérida 68. Las disyuntivas del documental", *op. cit.*, p. 384.
[351] Concari, Héctor. *Mario Handler…*, *op. cit.*, p. 42.
[352] Aumont, Jacques. *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós, 1998, p. 55.

vez, por ese reconocimiento de un marco cultural común cuando Carlos canta "¿Te acordás, hermano, qué tiempos aquellos? 25 abriles que no volverán", o en el momento en que afirma que "el mundo está hecho a la medida, como dijo Carlos Gardel, y será y será y jue siempre será una porquería".[353] Martínez Carril señaló que Carlos "es uno de esos atorrantes típicamente montevideanos que viven de la recolección de papeles, se emborrachan con alcohol de primus y duermen en lugares inhóspitos […] Pero es, también, un ser humano, con sentimientos, con ideales de vida, con puntos de vista políticos".[354] Ese humanismo, reivindicado en críticas y memorias posteriores, se vio en aquel momento reforzado por las fotografías que acompañaron las notas de prensa en las que aparece Handler dándole fuego a Carlos y Carlos a Handler, un gesto de ida y vuelta que desterraba la presunción de un vínculo complaciente de Handler con Carlos o distante, como si Carlos fuera un objeto de estudio.



Handler y Carlos compartiendo un gesto de ida y vuelta. De izquierda a derecha: Wainer, José. "Antes del Estreno: El ICUR persigue un caminante", *Gaceta Universitaria*, año VII, n. 35, julio de 1965, pp. 15-18.; Sin firma."'Carlos' Cine-Retrato de un Caminante en Montevideo", *El Diario* (Paysandú), 27 de diciembre de 1965, p. 7; Sin firma. "*Carlos*, lo mejor", *Época*, miércoles 29 de diciembre de 1965, p.15; Alfaro, Hugo. "Carlos: de Mario Handler", *Marcha*, 1 de abril de 1966, p. 25.

Por otra parte, Rufinelli ha subrayado la forma en que la categoría de "caminante" del título "lo elevaba de la común concepción léxica del 'pordiosero', 'vagabundo', 'bichicome'".[355] Esa dignificación de la figura del marginal de la calle sensibilizó a la prensa al ver la "pulcritud" y el "decoro de un pordiosero que "se afeita, se lava, se peina, y no dice malas palabras".[356] Esos registros de hábitos y costumbres a los que se refiere Rufinelli, como la muy recordada escena ya mencionada que muestra a Carlos afeitándose, condensaron una experiencia y un conocimiento de Handler a esa cultura del *bichicome*. Menciono este aspecto pensando en los comentarios de Howard Becker para referirse al trabajo fotográfico sobre los "sin techo" del sociólogo Douglas Harper donde justamente también hay una imagen de un vagabundo

[353] Sin firma."Habla el propio Carlos", *op. cit.*
[354] Martínez Carril, Manuel. "Carlos: Entrañable cine uruguayo", *La mañana*, 4 de noviembre de 1965, p. 8.
[355] Rufinelli, Jorge. *Para verte mejor…*, *op. cit.*, pp. 538-539.
[356] *Ibid.* p. 539.

afeitándose.[357] Esas fotografías, que según Becker, si se publicaran en la prensa serían interpretadas "en base al inventario de estereotipos que los lectores de los periódicos traen consigo", nunca aparecerían realmente en un diario: "en parte porque es poco probable que un fotoperiodista quiera, o pueda, pasar con él los meses que le permitieron a Harper acceder a esa situación y más importante aún, desarrollar el conocimiento que le permitió entender el significado de la imagen". Esta observación de Becker resulta relevante para pensar en Handler, que pasó horas con otros sujetos de la ciudad vieja antes de conocer a Carlos. Al principio, la impresión de Handler fue que Carlos se forzaba y actuaba frente a la cámara: "A medida que pasaban las sesiones se fue abstrayendo en sí mismo, y actuando independientemente de mí y de la cámara, y yo podía filmarlo con la cámara a treinta centímetros de distancia sin que se cohibiera. Me convertí en quizá un amigo, una persona que iba con él: se acostumbró, lo tomó con gran naturalidad".[358] En este sentido, la fotografía que mencionaba arriba, (la de Carlos dándole fuego a Handler y Handler a Carlos), condensó también esta temporalidad del proceso y del aprendizaje que implicó para Handler hacer una película con un marginal, conocer su mundo.



Carlos fabrica su herramienta para afeitarse.

Cabe resaltar también que, como había sucedido con *Un vintén pal judas*, varios críticos destacaron el realismo urbano y la posibilidad que ofrecía la película de revisitar la ciudad. Para Martínez Carril, por ejemplo, con *Carlos…* "surge un rostro inédito de Montevideo, esa ciudad que está detrás del personaje, que lo empuja a vivir marginalmente, que procura ocultarlo".[359] Por un lado, como es sabido, el paisaje de los suburbios y las historias acontecidas en los márgenes de las grandes ciudades constituyó uno de los tópicos principales de las nuevas olas globales y del cine moderno de la región. Como señala Monterde, las narraciones modernas problematizaron "la dialéctica entre lo rural y lo urbano o entre la gran ciudad y la provincia, en definitiva, entre una naturaleza que posiblemente no resulta tan idílica como un paraíso

[357] Becker, Howard. *Para hablar de la sociedad la sociología no basta*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2015, pp. 228-231.
[358] Handler en Wainer, José. "Antes del Estreno…", *op. cit.*
[359] Martínez Carril, Manuel. "Carlos: Entrañable…", *op. cit.*

perdido y una ciudad que siendo cruel e insensible no deja de admitir una nueva poesía, aunque sea la del suburbio".[360] *Carlos…* hizo eco de esta estética urbana global que reivindicó otros escenarios hasta entonces descartados, como el de la costanera de la Ciudad Vieja. Cerca del final de la película, por ejemplo, vemos a Carlos alejarse contra el borde del muelle. Una serie de planos fijos muestran la luz reflejada en el agua del rio que se mueve transformando la superficie de las rocas. La belleza abstracta de las formas o el misterio de los objetos cotidianos, también parecerían celebrarse cuando Handler se detiene en un matorral de algas o en un plano fijo que muestra los residuos sobre la arena. Por otro lado, desde una perspectiva local, la dimensión moderna de la película se leía en función de una tradición específica de imaginar Montevideo. Al comenzar los años 60, esa tradición comenzó un proceso de renovación en otras manifestaciones culturales. Alfaro, por ejemplo, subrayó la forma en que Handler mostraba una "orilla de Montevideo que el país oculta a los turistas", similar a la mirada que ofrecían las fotografías de Isabel Gilbert y las crónicas de *El Hachero* de Julio César Puppo, también reveladoras de ese paisaje sub-expuesto y de una ruptura con el imaginario montevideano.[361] La crítica de Alfaro nos recuerda aquello que la prensa también celebró con la aparición el "neorrealismo" de las locaciones de *Un vintén*:

> Aquí hay un escenario, un personaje y una historia nuestros, del todo uruguayos, casi del todo montevideanos. El escenario vale, negativamente por lo que no es: no es Pocitos ni el Centro ni los bien maquillados barrios residenciales. Pero más vale, positivamente, por lo que es: es el breve cinturón de la costanera, entre Juan Lindolfo Cuestas y la Compañía del Gas, esa franja al costado de Sarandí en que la ciudad vieja parece que se fuera rodando hacia el río por el empedrado de Guaraní y Reconquista. Baldíos, casas bajas, poblados conventillos, un aire colonial, continuamente hendido por la estrepitosa ferretería de los ómnibus; un cómodo deseo de dar la espalda a la ciudad oficial, paga de sí misma y cursi.[362]

La lectura polarizaba las representaciones de Montevideo mediante un criterio dicotómico en el que las diferencias de las clases sociales parecerían espacializarse en diferentes estéticas urbanas. Frente a la dominante tradición del *clisé* de la ciudad, los escenarios que mostraba Handler promovían un nacionalismo decadente y poético que rompía con esa manera instalada –y homogénea– de conocer Montevideo. En cierta medida, Alfaro sintonizaba con la crítica

---

[360] Monterde, José Enrique. "La renovación temática", en José Enrique Monterde y Esteve Riambau (coord..), *Historia General del Cine, Volumen XI, Nuevos Cines (años 60)*. Madrid: Cátedra, 1995, pp. 155-156.

[361] El comentario de Alfaro sobre este periodista y escritor uruguayo que utilizaba el seudónimo de *El Hachero*, abre otro vínculo con la literatura vernácula. En el año en que se estrena *Carlos...*, se publica en *Ese mundo del bajo*, (1965).

[362] Alfaro, Hugo. "Carlos: de Mario Handler", *op. cit.*

que, en relación a la literatura uruguaya y sobre esta misma cuestión, había elaborado Benedetti. En su ensayo "La literatura cambia de voz" que el escritor leyó en el Encuentro de Escritores de la Universidad de Concepción de Chile en 1962, Benedetti señaló la forma en que tanto los lectores como los autores se resistían a admitir el Montevideo verdadero y se aferraban a una mirada de la ciudad pasada de moda: "El Montevideo real de 1962 no corresponde a nuestro Montevideo ideal, indatable y ajeno".[363] Para Benedetti, no era posible

> pretender que la ciudad de hoy aparezca viva y contradictoria como es, si se la está expresando o se la está leyendo (dos modos particulares de medirla y de captarla) con los patrones mentales, con los prejuicios, favorecedores o desfavorecedores, del pasado vencido y sin vigencia […] La realidad montevideana (no la de los monumentos, que siguen siendo iguales, sino la de los hombres que ya no son los mismos) se resiste a otorgar su aval a una versión deformada, que pretende que la ciudad siga siendo lo que seguramente ya no es ni puede ser.[364]

Al rechazar las tradicionales descripciones escolares o turísticas, Handler encarnó ese narrador, o el gesto de ese narrador que, como dice Benedetti, "antes de escribir, rompe las lindas postales en *Kodachrome* y toma sus propias instantáneas para tener la fuerza de creer en ellas". Cualquier escritor que tomara por ese camino se enfrentaría con la resistencia de aquellos críticos a "sacrificar su colección de postales".

> Y si un lector encuentra algún día en cierta obra literaria un rincón montevideano, una esquina vulgar, un café conocido […] y no tiene tiempo de ponerse los prejuiciosos anteojos que le hubieran llevado a encontrar ridícula esa mención de lo cotidiano, entonces sí estará echado el primer fundamento de aquella tradición literaria que reclamaba Martínez Moreno y que tiene lugar cuando una ciudad no estorba al creador".[365]

En *Carlos…*, esos espacios están ocupados por el fútbol, el carnaval y el boliche, y aparecen en la película despojados de su régimen visual turístico-periodístico para convertirse en escenarios cotidianos, vividos por Carlos. El mundo que retrata Handler bordea el baldío y, parafraseando a la historiadora Milita Alfaro, se despliega como "masculino, nocturno, de alguna manera clandestino, que se congrega en torno al mostrador".[366]

---

[363] Posteriormente publicado en *Revista de la Universidad de México* y *Nexo* y reproducido en Benedetti, Mario. *Literatura uruguaya siglo XX*. Montevideo: Alfa, 1963, p. 16.
[364] *Ibid.*, pp. 16-17.
[365] *Ibid.*
[366] Alfaro, Milita. "Cultura subalterna e identidad nacional", en Hugo Achugar y Gerardo Caetano (comp.) *Identidad Uruguaya: ¿Mito, crisis o afirmación?* Montevideo: Trilce, 1992. p. 126.



2. 1. 5 Un primer y único Festival

Una de las razones por las que *Carlos…* obtuvo visibilidad dentro de la literatura sobre el Nuevo Cine Latinoamericano fue la obtención de una mención en el V Festival de Viña del Mar, que se llevó a cabo entre el 1 y el 8 de marzo de 1967. Incluso, la bibliografía ha subrayado este evento, que fue también el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, como el de la consagración de Handler y el momento emblemático en el que el cine uruguayo se incorpora al movimiento regional. Sin desmentir esto último, un momento anterior podría suscitar las mismas conclusiones de una misma inserción. Me refiero al evento en el que tuvo lugar su estreno en Uruguay: el Primer Festival de Cine Independiente Americano o del Cono Sur" de Montevideo.[367] Allí, *Carlos* obtuvo el premio en la categoría experimental "por la originalidad con que maneja su testimonio humano".[368] El veredicto del jurado legitimó la idea de que el film podía representar a Uruguay a nivel internacional y a fines de ese año, esta valoración sería reconfirmada con el premio de la Crítica uruguaya a *Carlos…* como la Mejor Película Nacional por la Asociación de Críticos Cinematográficos del Uruguay.[369] El Festival de Cine Independiente, que llegó a tener una sola edición, se llevó a cabo desde el 25 al 30 octubre en el Instituto General Electric del Uruguay, IGE, (1963-1969) y en salas de Cine Club del Uruguay. El evento tenía un rasgo original: la institución que motorizaba esta iniciativa no se ocupaba específicamente del cine. Mientras Cine Club sí era un pilar fundacional de la cultura cinematográfica uruguaya nacida a fines de los años 40s, su nuevo asociado tenía apenas dos años. Dirigido y creado en 1963 por Ángel Kalenberg, el IGE era uno de los espacios más representativos del arte moderno en Uruguay que reunía a la vanguardia local —las artes plásticas, el diseño, la música, la danza la fotografía, el *happening*— en un ambiente que

[367] El evento aparece en la prensa con ambos nombres.
[368] Sin firma. "Festival de Cine Independiente Americano", *Clarín*, Buenos Aires, 4 de noviembre de 1965, p. 10.
[369] Sin firma. "Carlos, lo mejor", *op. cit.*, p. 15.

aspiraba a estar al día con lo contemporáneo.[370] Como muchos de su generación, durante los años cincuenta, Kalenberg había participado activamente de la cultura cineclubística de Montevideo como socio de Cine Universitario del que fue hasta boletero. Cuando creó el IGE, sostuvo un sólido vínculo con Cinemateca Uruguaya, cuya oficina administrativa llegó a alojar en las instalaciones del Instituto, y concretó varias actividades especiales con Cine Club.[371]

Con sus salones de pintura, conciertos de música electrónica y concreta, certámenes de literatura y de fotografía periodística, el IGE era un espacio legitimador del experimentalismo que, parafraseando a Kalenberg, sacudía "el mundo del arte nacional en múltiples direcciones".[372] A pesar de los intereses comunes de ambos organizadores, el imperativo de "lo nuevo" distinguía a la agenda del IGE más que a la de Cine Club. A nivel local, el Instituto había desplegado ese espíritu transgresor de la época con eventos como el del concurso relámpago "Actualidad General Electric" que reunió en 1964 a periodistas, fotógrafos, cineastas, músicos y artistas en una fiesta caótica de diez horas.[373] Aunque, como explica Peluffo, "el experimentalismo transgresor y a veces snob realizado en Montevideo no alcanzó el clima de euforia y despilfarro que campeó muchas veces en el Instituto Di Tella",[374] pensando ahora en el momento del Festival, ese imperativo de estar al día con un tipo de producciones culturales en torno a lo nuevo, probablemente moldeó expectativas y atravesó con su narrativa la experiencia del evento y el sentido de las cinematografías latinoamericanas –entre ellas, la uruguaya– que participaron. La categoría "independiente" del Festival pretendió promover "la producción cinematográfica que, por su forma experimental o su contenido insólito, escapa a la exhibición en las pantallas comerciales". Un cine realizado "con el esfuerzo personal o en forma cooperativa" prometía ser ejemplo de la libertad de expresión y creación en el ámbito cinematográfico que mostraría un continente "joven y libre".[375] De todos modos, reconociendo la ambigüedad del término –o previendo quizá, la dificultad de encontrar un cine "insólito" en la región– el Festival también abriría sus puertas "a los films no experimentales ni de contenido osado" pero realizados fuera de la industria y el espectáculo. Como "un primer certamen", el encuentro serviría "de bosquejo a los venideros": si bien en esa ocasión se limitaba a los países

[370] Peluffo, Gabriel. "Instituto General Electric de Montevideo. Medios masivos, poder transnacional y arte contemporáneo," en E. Oteiza (ed.), *Cultura y política en los años '60*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales,1997, pp. 109-130.
[371] Kalenberg, Ángel, entrevista con la autora, Montevideo, abril de 2018.
[372] *Ibid.*
[373] Peluffo, Gabriel. "Instituto General Electric…", *op. cit*., p. 119.
[374] *Ibid.*, p.127.
[375] Anuncio. *Marcha,* 22 de octubre de 1965, p. 26.

del Cono Sur –Chile, Argentina, Brasil y Uruguay– en el futuro contaría con la participación de México, EE.UU, Venezuela, Bolivia, Perú, etc. La intención era convertirlo "en una contrapartida de los Festivales Europeos, integrando progresivamente a todo el continente americano".[376] El crítico y directivo de Cine Club, José Carlos Álvarez, explicaba:

> Paradójicamente, en nuestro país y en general en las demás naciones de América Latina, poco o nada se conoce de los films realizados fuera de los grandes circuitos de producción comercial, sean estos norteamericanos, mexicanos o argentinos. Esa situación de aislamiento afecta especialmente a la producción independiente, al punto de ser casi ignorada fuera de los medios cineclubísticos, y determina que aún dentro de éstos se mueva con dificultades […] Signos de ese hecho a la vez sociológico y comercial, se dan en todos los campos de la cultura. No debe sorprender entonces que del cine independiente latinoamericano se sepa más en Europa (en buena medida por la acción del 'Columbianum') que en Buenos Aires, Río, México o Montevideo.[377]

La programación se armó de forma colectiva. Cada institución y los llamados "seleccionadores" –críticos o curadores– de los países invitados, actuaron como un primer jurado local (en cada país) de los títulos que representarían a Chile, Argentina, Brasil o Uruguay en el Festival. Según el reglamento, la plataforma de vínculos del encuentro continuaría haciéndolo en sus próximas ediciones cuya sede, según lo planeado, rotaría de país en país.[378] La competencia comprendió tres categorías: narrativa, experimental y documental sin importar su metraje (un cortometraje competía con un largo en la misma categoría). El jurado estuvo integrado por el brasileño Rudá de Andrade, de la Cinemateca Brasileña, el crítico Hans Ehrmann, presidente del círculo de críticos de arte de Chile, y los críticos uruguayos Alfaro y Lucien Mercier.[379] En la categoría narrativa, el primer premio lo obtuvo *Dios y el diablo en la tierra del sol* (Glauber Rocha, 1964) "por la riqueza de su tema y la fuerza expresiva de su realización", mientras que en la documental se premió, como anticipé en la introducción, a *Viramundo*, "por el rigor con que

[376] Sin firma."Cine Independiente: Comienzan [sic.] Primer Festival del Cono Sur. Participan Argentina, Brasil, Chile y Uruguay", *La mañana*, 24 de octubre de 1965, p. 3.
[377] *Ibid.*
[378] *Ibid.*
[379] Si bien *Carlos…* fue el único film uruguayo estrenado para el Festival se mostraron otros cortometrajes nacionales. Del mismo Handler, por ejemplo, se programó *En Praga* (1964) y *Variaciones Cine-danza cine 1 y 2* (1962). Se exhibieron otros títulos que ya habían sido distinguidos por el Concurso Nacional del SODRE de ese mismo año, como *Ecce Homo* (Jorge Blanco, 1965) y *El encuentro* (Oribe Irigoyen, 1965) que obtuvieron el primer y segundo premio respectivamente. Entre otros cortometrajes uruguayos se proyectaron *Mis Carnavales* (Alberto Miller, 1965), que había obtenido el 5to Premio en el certámen del SODRE, *Dinámica y ritmo*. (A Pucciano y M. Luz Alvarado, 1964), *Los ojos del monte* (Omero Capozzoli, 1965), *Pepino es carnaval* (Alfredo Pucciano, 1965), *Delito* (Eduardo Darino,1964), distinguido con menciones el año anterior (Asociación de Críticos del Uruguay, Asociación de Críticos del Uruguay, Cine Club Fax, Concejo Departamental Mdeo).

conjuga sus valores de investigación y los cinematográficos".[380] El jurado otorgó tres menciones: al cortometraje brasileño, *Rodas & outras estórias* (Sérgio Muniz, 1963), a la animación chilena *Érase una vez* (Pedro Chaskel, Héctor Rios, 1965) y a "la brillante calidad del conjunto de films brasileños". Entre estos títulos celebrados se encontraba el conjunto de cortometrajes producidos por Thomaz Farkas: *Memória do cangaço* (Paulo Gil Soares, 1965), *Nossa Escola de Samba*, (Manuel Horacio Giménez, 1965) *Subterrâneos do futebol*, (Mauricie Capovilla, 1965) y *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965), reunidos años más tarde en el film *Brasil verdade* (1968) y también conocidos por la bibliografía como "Primera Caravana Farkas". Por otra parte, por méritos del libreto y realización, Cine Club otorgó una distinción a *Pajarito Gómez* (Rodolfo Kuhn, 1965): "atendiendo a su sentido independiente frente a los mecanismos usuales de la producción cinematográfica argentina".[381] A través de artículos y entrevistas, tanto Rudá en Brasil como Ehrmann en Chile, divulgaron el Festival y celebraron la filmografía latinoamericana allí reunida.[382] En la prensa montevideana, Álvarez evaluó que el "hecho de que en Montevideo se conozcan" estos films, "constituye un notable acontecimiento para nuestra cultura cinematográfica, ya que se trata de películas que han obtenido un aura de leyenda para nuestros aficionados, a través del comentario de la crítica extranjera".[383] Fuera de concurso se exhibió *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963) que si bien no fue premiada, tuvo un notable impacto en la crítica.

[380] Sin firma. "Festival de Cine Independiente Americano", *Clarín*, *op. cit.*
[381] Martínez Carril, Manuel. "Primer Festival de Cine Independiente Latinoamericano", *Tiempo de Cine*, n. 20 / 21, marzo de 1965, pp. 20-21.
[382] Véase, por ejemplo, un fragmento del Suplemento Literario de *O Estado* de San Pablo publicado el 6 de noviembre de 1965 en el catálogo de la muestra de 1997 (con curaduría de Sérgio Muniz) *A Caravana Farkas: Documentários:1964-1980*. Centro Cultural Banco de Brasil, 1997, p. 45.
[383] Álvarez, José Carlos. "Un Festival en su apogeo", *La Mañana*, 28 de octubre de 1965, p. 9.



Afiche del Festival (Gentileza de Ángel Kalenberg)

En relación a los "nuevos cines" de los años 60s, Micciché ha señalado que son varios los actores que determinaron o propiciaron la unidad "entre todo lo nuevo"[384] (las nuevas cinematografías del mundo, las nuevas olas). Tanto los cineastas contemporáneos, como Rocha, Oshima o Birri, así como los festivales (como la Semana de la Crítica de Cannes o la Mostra de Pésaro), las revistas especializadas, críticos renombrados o instituciones relacionadas con la cultura cinematográfica, delinearon y apoyaron las "singularidades desde el exterior" de las nuevas cinematografías. Siguiendo a Micciché, podríamos pensar que el Primer Festival de Cine Independiente Americano de Montevideo encarnó esta tendencia como un intento en el que, la comunidad de críticos e instituciones del Cono Sur, señalaron esa singularidad del nuevo cine regional. Mientras que para la cultura cinematográfica uruguaya el hecho de que ciertos títulos llegaran a Montevideo la ponía al día con respecto a la región, para el público local fue una luz verde para pensarse como parte de esa comunidad internacional de espectadores del cine latinoamericano propia los circuitos europeos. Lo mismo podría decirse de los críticos uruguayos y la comunidad internacional de la crítica ya que, gracias al Festival, había sido

[384] Miccichè, Lino. "Teorías y poéticas del Nuevo Cine", en José Enrique Monterde y Esteve Riambau (coord.), *Historia General del Cine vol. XI Nuevos Cines (Años 60)*. Madrid: Catedra e imagen, 1995, pp. 24-25.

posible dejar de citar los juicios ajenos para escribir los propios. Para Wainer, por ejemplo, el encuentro había mostrado que la cinematografía brasileña daba muestras de "un lúcida sincronización con la problemática de nuestro continente y marcan el rumbo más firme y decidido en el destino de la producción latinoamericana".[385] Cuando intentó generalizar la temática de los films brasileños vistos en el Festival, el crítico Carlos R. Oroño señaló que apuntaban "con señalable insistencia hacia una zona del Brasil, donde el desarraigo, la pauperización, controvertida realidad aparece enclavada en su verdadera magnitud […] nos estamos refiriendo al nordeste, donde millones de seres arrastran una vida miserable, que linda con lo infrahumano".[386] Pero más allá del impacto de ese paisaje de Brasil, el festival mostró la versión regional de un estilo moderno y global del cine documental; fue un encuentro de la crítica con un cine-verdad latinoamericano y materializado en los cortometrajes brasileños que se exhibieron en Montevideo. Y será en relación a este programa de novedad que trajo el cine de Brasil que *Carlos.*.. fue leída y consagrada. Ahí es donde es posible distinguir ecos de esa renovación del documental a la que se refiere Paranaguá citada en la introducción de este capítulo. Eso no significa afirmar que encontraremos aquí un "debate" intelectual sobre las formas del documental, como entiendo lo sugiere Paranaguá teniendo en mente otros casos, como el de las intervenciones críticas de Glauber Rocha acerca del estilo directo.[387] En todo caso, lo que sugiero es pensar esa renovación documental en su materialidad histórica, como un encuentro concreto de la crítica con lo nuevo; como un descubrimiento que celebró con consciencia la sincronía del cine de esta parte del mundo con una tendencia moderna y global. Si como señaló Rocha en ese mismo año, 1965, "la conceptualización crítica de cine-verdad es reciente", lo que exploro aquí es la forma en que el encuentro de Montevideo y la circulación de estas películas intervinieron en ese novedoso y joven proceso.[388]

Comenzaré por las observaciones generales del Festival que destacaron las nuevas tecnologías del sonido sincronizado y un registro más espontáneo y azaroso de la cámara. Desde Montevideo, por ejemplo, el corresponsal de *Clarín*, Paco Urondo, confirmó que "un grupo de

[385] Wainer, José. "Hacia la madurez", *Marcha*, 5 de noviembre de 1965, p 27-28. Respecto al conocimiento del cine de Brasil en Uruguay, destaco el Festival de Cine Brasileño que tuvo lugar en Montevideo, en octubre de 1960, organizado por los dos Cine Clubes principales, la Cinemateca Brasilera, la Cinemateca Uruguaya, y el Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileño (Programa del Festival, Impreso en Imprenta Rosgal, 1960 (Archivo personal de la autora).

[386] Oroño, Carlos R. "Brasil, la mejor muestra", *El Popular*, 6 de noviembre de 1965, p. 8.

[387] Como referencia, véase "Cine verdad", intervención de Rocha en un debate realizado en 1965 (Rocha, Glauber. *La revolución es una Eztetyka*. Buenos Aires: Caja Negra Editorial, 2011, 43-51).

[388] *Ibid.*, p. 43.

realizaciones brasileñas exhibidas aquí ha sido considerado por la crítica internacional como 'el encuentro de un verdadero camino para el cine-verdad latinoamericano'".[389] De igual modo lo hizo Ehrmann para la revista estadounidense *Variety* cuando subrayó la excelencia de estos cortometrajes para los estándares internacionales, destacando el exitoso uso de las técnicas del "cine-verité" y la forma en que los brasileños aprovechaban el color local no para mostrar lo bello o lo pintoresco sino para subrayar los problemas del país.[390] De hecho, cuando finalizó el Festival, Álvarez rápidamente formuló el estreno de estos títulos como un hito local: "Existe un notable movimiento de 'Cine Verdad' en Brasil, y el 1er Festival de cine independiente americano lo ha demostrado ampliamente".[391] Mientras para algunos críticos *Memória do cangaço* era "un documento único sobre el bandolerismo en el Nordeste, con reportajes vividos y directos a quienes fueron actores de un saga fabulosa y bárbara",[392] para otros, narraba la lucha del cangançeiro contra la policía y los terratenientes dueños del sertón; "reflejaba esa lucha por la tierra y por la tragedia de los humildes, que hoy con otras orientaciones ha cobrado mayor fuerza y sentido".[393] *Subterrâneos do futebol*, era una "encuesta sociológica sobre los hombres que viven del fútbol". Con entrevistas a espectadores, futbolistas y técnicos, el film lograba ser "un examen exhaustivo de las entrañas del fútbol y su función social en Brasil" que penetraba en los intereses del espectáculo a través de una "cámara nerviosa" y "comentario indagador".[394] *Nossa Escola* ilustraba los preparativos para el desfile del carnaval carioca, así como la vida cotidiana en el morro. Para Wainer, el más comprometido era *Viramundo* "porque no tiene el trampolín de los pintoresco para saltar hasta el interés de la platea".[395]


Uruguay Film Fest Makes It Clear:
Brazil Now Leads Latin Cinema

Nota de Hans Ehrmann en *Variety* (s/f) (gentileza de Ángel Kalenberg)

[389] "Montevideo: Reúne al Cine Independiente de Cuatro Países el Festival del Cono Sur", *Clarín*, 1 de noviembre de 1965, p. 11.
[390] Nota de Hans Ehrmann en *Variety* (s/f) (Archivo personal de Ángel Kalenberg).
[391] Álvarez, José Carlos. "Cine Brasileño en el Festival (2)", *La Mañana*, 7 de noviembre de 1965, p. 18.
[392] *Ibid.*
[393] Oroño, Carlos R., "Brasil, la mejor…", *op. cit.*
[394] Wainer, José. "Hacia la madurez", *op. cit.*
[395] Wainer, José. "Una necesaria reunión de familia", *Marcha*, 29 de octubre de 1965, p. 8.

Desde una perspectiva contemporánea, Pessoa Ramos, ha subrayado la forma en que estos cortometrajes nutrieron el imaginario nacional de Brasil con los gestos, la mirada y el habla popular.[396] Como explica el autor, el estilo continuaba el modelo iniciado por *Integraçao Racial* (Paulo César Saraceni, 1964) y *Maioria absoluta*, que también se mostró en el Festival y fue "recibida con calurosos aplausos del público" e "injustamente ignorada por el jurado".[397] Asimismo, y también desde la literatura contemporánea, Michael Chanan ha destacado en *Maioria absoluta* y en *Viramundo*, la fuerza de ese rasgo que disuelve la narración de la voz –o el monólogo– de autoridad "en favor de una yuxtaposición dialógica de diferentes sujetos, que permiten al cineasta aplicar una interpretación dialéctica del tema" y por lo tanto, más politizada.[398] Pero en 1965, como exponentes latinoamericanos del documental moderno y las nuevas técnicas, la programación de estos cortometrajes habilitó en aquel momento una oportunidad pedagógica para la crítica que se esforzó en describir y explicar, con expresiones como "alto periodismo" o "perspectiva sociológica", los rasgos que distinguían al nuevo estilo del modelo más clásico. Wainer, por ejemplo, detalló que "nadie simula la presencia de la cámara, percibimos en la grabación sincronizada el ruido de su mecanismo, oímos las voces de los entrevistadores que conducen a el interrogatorio".[399] Tras explicar que el cine directo de estos cortometrajes era "la variante del 'cinéma verité', que alarga a veces "los reportajes a las personas involucradas", Oroño resumió su impacto al comentar que "el alcance testimonial es como un latigazo para el espectador".[400] Para Wainer, "Mucha afinidad con estos testimonios guarda *Carlos…*". En sintonía con este comentario, *Clarín* señaló que Handler, "apoyado en las experiencias del 'cine-verdad'" reporteó a su protagonista largamente: utilizó "una banda sonora ajustada y en función de un relato sin retóricas ni preciosismos y un montaje económico, que no abunda innecesariamente, favorecen la consistencia de este film que muestra cabalmente la realidad de un tipo de hombre latinoamericano".[401] Si bien la voz de Carlos no era resultado del sonido directo, mediante la experimentación con el sonido asincrónico, la práctica de Handler sintonizó con la modernidad desplegada en este encuentro y el lugar que en ella tenía la voz testimonial y popular.

[396] Pessoa Ramos, Fernão. *Mas afinal..O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.
[397] C. R.O. "Brasil - la mejor muestra", *El Popular*, 6 de noviembre de 1965, p. 8.
[398] Traducción de la autora. Chanan, Michael. *The Politics of Documentary*. London: British Film Institute, 2007, p. 195.
[399] Wainer, José. "Una necesaria reunión…", *op. cit.*
[400] Oroño, Carlos R., "Brasil, la mejor…", *op. cit.*
[401] Sin firma. "Festival de Cine Independiente Americano", *Clarín*, *op. cit.*

Chanan ha subrayado que frente a la "rareza" de las cámaras y el sonido sincrónico en muchos de los casos latinoamericanos, los documentalistas buscaron "otros medios para construir una banda sonora que desplazara la voz de autoridad", y en este sentido, *Carlos.*.. constituye un ejemplo de esta búsqueda.[402] Un crítico como Saratsola, que en 1965 no estaba pensando teóricamente como lo hacemos hoy, junto con Chanan, al referirnos a ese "desplazamiento de la voz de autoridad", apuntó a valorar esa forma alternativa de la voz de la película como una "hazaña técnica", que se destaba en relación a otros cines con mayor "fama" que el uruguayo:

> En todo momento la película impresiona por su frescura, tanto de imágenes como de lo que dice el protagonista, e interesa demás por el registro, nunca en el cine uruguayo tan bien como ahora, de gente humilde tomada en su propio medio. Una cámara inquieta que ausculta una y otra vez personajes y lugares, los trozos de opiniones del caminante –sobre política, Gardel, el fútbol, su vida, etc., casi todo contado en tren campechano de broma– que han sido colocados con inteligencia, un acompañamiento musical piazzoleano, ajustado y breve, y en especial un nivel técnico inusual para nuestro cine, coadyuvan para que CARLOS sea el mejor film uruguayo que hemos visto. […] este corto puede enviarse a certámenes en el extranjero con buena chance. Necesita, tal vez, algunos muy breves cortes – un total de cinco minutos más o menos–, sobre todo unas escenas filmadas durante el pasado carnaval, que son prescindibles, están un poco oscuras y bajan el nivel general […] El certamen organizado por Cine Club y el I.G.E. mostró que otras cinematografías de más prestigio, con todo un pasado artesanal detrás y cierta fama, sólo por excepción logran el nivel que tiene este film en su categoría, el cortometraje. Como un verdadero comienzo, y ojalá que sí lo sea CARLOS es muy promisorio.[403]

Con lo dicho hasta ahora, aquí también he mostrado que, como en el caso del collage de *Como el Uruguay no hay*, *Carlos.*.. constituyó una oportunidad para que la crítica uruguaya señalara en ella no solamente una poética del pueblo y un paisaje urbano alternativo, sino también, una técnica artesanal con la que podía identificarse, a partir de entonces, el cine nacional. Pero el asunto que me interesa remarcar, y que constituye el argumento central para reconstruir este Festival en este capítulo, es el rol que juegan las películas que circulan junto con *Carlos.*.. a la hora de valorar el film, su técnica, y distinguir la novedad y modernidad de su propuesta. Los cortometrajes de Brasil funcionaron como paratextos que interconectaron a la película de Handler provocando lecturas críticas interrelacionadas. Como hemos visto, *Carlos.*.. fue acompañada por comentarios sobre las tendencias del *cinéma-verité* o el cine directo. Sin embargo, Handler expresó resistencia a rotularla de ese modo.[404] Es cierto que él se identificaba

---

[402] Elsewhere, however, sync cameras were still relatively rare, and the documentarist had to find other means to construct a soundtrack which displaces the voice of authority

[403] Saratsola, Osvaldo. "Carlos: Uruguaya y Excelente", *El Popular*, 1 de noviembre de 1965, s/d. Sobre: "Mario Handler" (CDC-CU).

[404] Wainer, José. "Antes del estreno…", *op. cit.* Handler siempre tuvo en cuenta esa lectura de la crítica acerca de *Carlos.*.. como exponente del estilo del directo. Véanse entrevistas posteriores, como la que le hace Isaac León Frías y Antonio González Norris en el Festival de Viña del Mar de 1969: "Jamás pretendí en Carlos hacer cine directo, aunque se ha exhibido como cine directo y el crítico tiene derecho a pensar otra cosa" ("El cine de cuatro minutos: Entrevista con Mario Handler", *Hablemos de Cine*, n. 52, marzo-abril 1970, p. 46).

con la técnica del *cinéma-verité* del francés Chris Marker en *Le Joli Mai* (1963) que utilizó "la entrevista directa con micrófonos y reporteador evidentes" y una "fotografía inspirada sobre la propia marcha de la filmación y librada a la intuición del camarógrafo".[405] Lo que más le inspiraba era la cámara de Marker moviéndose en el espacio urbano sin buscar un gran argumento, pero centrando su atención en las figuras anónimas y experiencias más cotidianas. De hecho, la reconoció como una influencia a la hora de realizar su cortometraje *En Praga* (1964).[406] Pero Handler, que conocía el trabajo de Drew Associates y el estilo *living camera*, con su sonido sincronizado directo, cámara en mano, y la idea de la mínima intervención en la realidad, marcaba la diferencia en la temática que distinguía al cine de los norteamericanos: "Pero es evidente que Drew-Leacock solo recurren a personas públicas, políticos, atletas o 'show-men', es una realidad muy especial. Lo de la no intervención es un mito, basta con elegir colocaciones de cámara o elegir unas tomas sí y otras no".[407] Se refería a los films que había visto; *Jane Fonda* (1962) y *Susan Starr* (1962), sin llegar a *Primary* (1960) y *The Chair* (1962), de las que había oído que superaban a las otras. Cuando en una entrevista Wainer le preguntó: "¿Cinéma-vérité?", Handler respondió: "Para utilizar un membrete más aplicable al género, cine directo, creo que no, que *Carlos* no se puede incluir en él". Prefería hablar de un "cine-retrato" y no de un "cine-verdad":

> Un retrato fotográfico retiene una situación en un instante dado, expresado a través (no fuera) de la historia. Está en las arrugas, en la manera de mirar, de estar vestido. Se trata de una persona, en singular, no un ejemplar de bichicomes o de caminantes, de cuarenta años, nacido en Colonia. Pensaba hacer primero: algo que no tuviera ni principio ni fin, algo suelto, trozos dispersos de la vida. Después, sin embargo, le di forma, estructura, comienzo, fin, clima, lo unifiqué en tres o cuatro días con tres noches, más o menos, aunque no hubiera unidad ni de ambiente ni de vestimenta.[408]

Al igual que las instituciones (el Festival y la crítica), el discurso de Handler en la prensa también reforzó la idea de la renovación de la práctica. Él mismo sentenció: "El documental clásico no da para más".[409] En primer lugar, la metodología era otra y ya no se trataba de elaborar un plan para filmar un tema definido y estructurado –un guion– sino que el azar y el encuentro con lo real formaban parte del proceso. En un principio, Handler pensó en una

[405] También confesó haberse conmovido (en Europa) con el relato de ciencia ficción de *La jetée* (1962) (Wainer, José. "Mario Handler: De vuelta al pago", *Marcha*, 24 de diciembre de 1964, p. 14).
[406] Frías, Isaac León y Antonio González Norris. "El cine de cuatro minutos. Entrevista con Mario Handler", *Hablemos de Cine*, n. 52, marzo-abril de 1970, p. 46.
[407] Handler, Mario. "Fin de año sin lotería," *Marcha*, 14 de marzo de 1965, p. 27.
[408] Wainer, José. "Antes del estreno…", *op. cit.*
[409] Álvarez, José Carlos. "Handler, o la realidad elaborada", *La Mañana*, 27 de junio de 1965, p. 12.

estructura coral, de cinco o seis personajes que completarían una hora y media de una película que los pondría en relación, pero la acción imaginada no sucedería en Montevideo sino en otras ciudades del país más pequeñas, como San José o Durazno. "Filmar la vida de una persona, después la de otra conectada con aquella, y la de una tercera conectada con ambas", explicó Handler. "Parecido a *Rocco y sus hermanos*: lo social visto a través de los individuos, a través de una serie en que, como en la película de Visconti, la predominancia sucesiva de cada uno va acentuando cada aspecto del contenido global, que los encierra a todos", agregó.[410] Ese desafío a la dicotomía "ficción vs documental" constituye otro aspecto global a distinguir en esta coyuntural local que estamos revisando. Se trata, como explica Paranaguá, de ese momento de contaminación de la década de los sesenta en el que "las fronteras adquieren una porosidad o fluidez absoluta".[411] Esa "simbiosis" y ese "sincronismo en la renovación del documental y del cine de argumento" a nivel global es lo que me interesa destacar en la aparición de *Carlos*... Cuando Handler se refería, por ejemplo, al comportamiento del sujeto frente a cámara, discusión que globalmente asumía protagonismo con la aparición de las nuevas tecnologías del directo, lo situaba fuera del terreno de la institución del documental: "En toda la historia de la actuación uruguaya, (Carlos) hizo lo que no hizo ni puede hacer nadie. Es un actor de sí mismo, cumple una condición del cine moderno. El actor tal como habla en el teatro, no sirve; su carga académica lo obliga a declamar. Mastroianni, por ejemplo, es un caso de actuación moderna, porque no se adecúa al personaje, no trae la "*physique du role*", sino que el papel es de su físico, un papel de sí mismo".[412] En ese mismo sentido, Alfaro, por ejemplo, intercambiaba diferentes marcos de referencia para hablar de la película, ya sea en relación a las expectativas frente a un cine documental o ficcional. Dice el crítico: "¿La historia? No la hay, en el sentido convencional. Pero el atareado zigzaguear de la cámara, tras los pasos de Carlos, es más nutritivo que muchos "argumentos".[413] En definitiva, podríamos sumar esa porosidad de la ficción y el documental como otro debate que la aparición de *Carlos.*… provocó.

[410] Wainer, José. "Antes del estreno…", *op. cit.*
[411] Paranaguá, Paulo A. "Origen, evolución y problemas", *op. cit.*, p. 65.
[412] La cita continúa: "Hay un momento en una borrachera, en que Carlos da vueltas por un baldío, sin destino, y alcanza mucha fuerza trágica, con una expresión que nunca se le había ocurrido a ningún actor. Fue espontáneo, auténtico, se expresó con un habla de gran pureza regional, cosa que no se conseguiría si el diálogo lo hubiera elaborado" (Wainer, José, "Antes del estreno…", *op. cit.*).
[413] Alfaro, Hugo."Carlos, de Mario Handler", *Marcha*, 4 de noviembre de 1966, p. 25. Isaac León Frías ha señalado que Carlos "no es solo un sujeto de referencia o el signo vivo de la estadística de los *homeless* en Montevideo" y que la película elabora "un protagonismo con 'visos ficcionales'", como "un personaje que 'se va construyendo' aunque no del modo canónico que una ficción lo haría". (*El nuevo cine latinoamericano…, op. cit.*, p. 290).

2. 1. 6. Más encuentros y afinidades en 1965

Pocos días después del Festival de Montevideo se realizó en Buenos Aires el Primer Encuentro Argentino-Brasileño de Realizadores de Corto Metraje. Fue Rudá de Andrade, según cuenta Handler, quien lo invitó a participar con *Carlos…* y el aceptó. El evento tuvo lugar entre los días 11 y 14 de noviembre en el Auditorium de la Subsecretaría de Cultura y celebró los diez años de la Asociación de Realizadores de Corto Metraje de la República Argentina junto con la participación de la Asociación Brasileña de Autores de Films.[414] Junto con el Festival de Montevideo, la reunión de Buenos Aires condensaría un espíritu optimista; tanto así que, al finalizar el evento, Handler escribirá en el semanario *Marcha*:

> Se ve más cine latinoamericano en París que en cualquier ciudad lat-am. Los cineastas lat-am se conocen en Europa. Muchos viven de lo que consiguen exportar. Pero desde hace un tiempo algo cambia. Aquí se pudo conocer y aplaudir a Birri y Pereira dos Santos (traídos por Danilo Trelles para los Festivales del Sodre), cuando recién iniciaban sus ciclos creativos, lo que es mucho más importante que la tan cacareada erudición rioplatense sobre Bergman o Antonioni. Pero de vez en cuando, sobre todo últimamente, es posible ver algo lat-atm, hasta en Lat-am, y conocerse". [415]

Los participantes del Encuentro porteño, en su mayor parte cineastas, conocieron una gran cantidad de títulos y discutieron "la realización y distribución de films de ambos países, el intercambio y desenvolvimiento de mutuas relaciones y la organización de un festival anual latinoamericano".[416] La asociación brasileña envió una delegación conformada por Luis Amado (presidente) Maurice Capovilla, João Batista de Andrade, Ana Pareschi y el argentino Edgardo Pallero que desde hacía dos años trabajaba en Brasil como productor. De hecho, Pallero había sido el productor ejecutivo de los cuatro cortometrajes de Farkas que acababan de proyectarse en Montevideo y que se exhibieron en esta muestra junto a *Maioria Absoluta*, *Vidas Secas* y otros films que no habían llegado a Uruguay, como *Integraçao Racial* (Paulo César Saraceni, 1964) y *Garrincha, alegría do povo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1962). De Argentina se programaron *Buenos Aires* (David J. Kohon, 1958), *Buenos Aires en camiseta* (Martín Schor, 1963), *Faena* (Humberto Ríos, 1960), *Imágenes del pasado* (Guillermo Fernández Jurado, 1961), *Quema* (Alberto Fisherman, 1962). Se proyectaron títulos de la Escuela de Santa Fe,

[414] Contó con el auspicio del Instituto Nacional de Cinematografía, el Fondo Nacional de las Artes, la Subsecretaría de Cultura del Ministerio de Educación y Justicia y la Secretaría de Cultura y Acción Social de la Municipalidad de Buenos Aires.

[415] Handler, Mario. "Encontrando documentales", *Marcha*, 27 de noviembre de 1965, p. 25.

[416] "El cine argentino en Latinoamérica", *Revista de Cine*, Publicación del Instituto Nacional de Cinematografía, año II, n. 2, marzo 1966, p. 92.

como *Hoy-cine-Hoy* (Diego Bonacina), *El hambre oculta* (Dolly Pussi, 1965), *Reportaje a un vagón* (Jorge Goldemberg, 1964) y *Jasene* (M. Mittelman, 1965).[417] En el marco de esta muestra no competitiva, el debate giró en torno a la dimensión económica, la producción y el mercado. La serie de cortometrajes documentales de Farkas asumió gran protagonismo y fue pensada como modelo desde dónde se podría construir un proyecto de producción y cooperación bilateral entre Brasil y Argentina. Dos argentinos habían participado en ella: Pallero, como ya mencionamos, y Manuel Horacio Giménez, director de *Nossa Escola de Samba*.[418] Pallero y Giménez se habían formado en el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral de Santa Fé y marcharon a Brasil junto con Fernando Birri en 1964.[419] Cuando Handler regresó a Montevideo escribió una crónica en *Marcha* donde señaló aspectos de esta trama que acabo de mencionar:

> Sorpresivamente, el Encuentro se llamaba de "Cortometrajistas"; el estandarte del documental que llevó adelante Birri, desde la Universidad del Litoral, se había movido al Brasil, a través de su permanencia como invitado en Sao Paulo, hace unos 3 años. *Tiredié* había representado mucho en Lat. Am.; por otro lado, la influencia dominante de Pereira dos Santos en el "Cinema Novo" determinaba que, por dos lados, más el lado que ellos importaron y adaptaron – el del neorrealismo italiano – se llevara adelante el documental o la ficción documental.
> Muchas influencias más auguraban su porvenir al documental brasileño: el excelente foto-periodismo, que no vaciló en usar intensamente el concepto de "luz existente", y que se concretó, p.e. en la persona de Luis Carlos Barreto (fotógrafo de Vidas Secas y productor de varios films del Cinema Novo), o Rucker Vieira, el deseo de desahogarse tanto en los errores caros, europeos y refinados de la Vera Cruz y Cavalcanti como de la "chanchada", y volver a lo básico, a lo primitivo, y el interés por la cultura popular y regional. En cambio, Buenos Aires: Torre Nilsson, etc., y Montevideo pegado, críticos a la inglesa o a la francesa, etc.[420]

[417] Seguramente se proyectaron más títulos argentinos, pero de lo revisado en prensa hasta el momento, esta es la lista más extensa que pude recuperar.
[418] Una crónica en la publicación del Instituto Nacional de Cinematografía que describe el encuentro de Buenos Aires comenta sobre la experiencia de los dos argentinos: "Que en el corto período que media entre su llegada al Brasil y el momento actual (dos años aproximadamente) ambos hayan podido participar de esta experiencia – con sentido de equipo total, aclara Pallero– da al pauta de la vitalidad el nuevo cine brasileño y de las facilidades que brinda a los técnicos y artistas argentinos auténticamente capacitados. Estos mediometrajes, realizados como pilotos para la distribución mundial en la TV europea, canadiense, mejicana, y estadounidense, son de una calidad infrecuente, con pocos equivalentes en nuestro país: adoptando las técnicas del cine-verdad sus autores han precisado una imagen clara de problemas que realmente conciernen al Brasil de hoy" ("El cine argentino en latinoamerica", *op. cit.*)
[419] Como cuenta Fernão Pessoa Ramos, es Rudá de Andrade, el vínculo clave entre la Escuela de Santa Fé y Brasil. El brasileño había sido compañero de Birri en los cursos del Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma. Rudá gestionó la ida a la escuela documental de Capovilla, luego director de *Subterrâneos do futebol*, y de Vladimir Herzog a comienzos de 1963. Cuando llegaron los argentinos a Brasil, Rudá les abrió las puertas y organizó una muestra de los trabajos de la Escuela en la Cinemateca de San Pablo que permitiría el encuentro entre Pallero y Farkas y el resto del grupo paulista (*Mas afinal..O que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008).
[420] Handler, Mario. "Encontrando documentales", *op. cit.*

Si semanas antes, en el mismo semanario en el que apareció esta nota, la crítica escrita por Wainer durante el Festival de Cine Independiente había subrayado el estilo moderno y testimonial de la serie de cortometrajes brasileños, en la de Handler, ese "cine-verdad" era desarmado como una reconfiguración histórica de tradiciones y poéticas transnacionales que no podían desligarse del impacto de figuras como la de Birri y Pereira dos Santos, por ejemplo. En ese marco regional de intercambios que renovaron el documental brasileño, o esa "ficción documental", el Rio de la plata, según Handler, quedaba fuera por un factor no negociable: el lugar que ocupaba – para el cine, para la crítica– la cultura popular. Pero dentro del abordaje de una cultura popular, el gran problema –técnico– al que los realizadores se enfrentaban, era el de la voz. Más adelante en esa misma crónica Handler explicaba que al no poder hacer sonido directo, muchos "documentaristas argentinos, debiendo recurrir a la voz en *off*, se creen perdidos y recurren a comentarios inflados, dichos por actores llenos de vibratos y radioteatro; en realidad hay un conflicto entre habla 'culta', y 'popular' que no es más que un conflicto clasista o regional, en el caso del centralismo porteño y dentro de Buenos Aires, el habla de 'élite'".[421] Handler ilustró su postura con el ejemplo del doblaje de los sujetos en *Tire Dié*: "hasta Birri tuvo que retroceder y superponer Petrone y María Rosa Gallo a las voces de los niños de *Tire Dié*". Al mismo tiempo, aprovechó para extender esta cuestión al marco específico del cine uruguayo subrayando el desinterés de una parte de la crítica nacional por promover la voz popular.[422] Esta discusión sobre los aspectos formales del cine como una toma de posición ética constituía otro eco de lo global. Es decir, el planteo de Handler estaba bien en sintonía con la manera en la que discutían otros cineastas alrededor del mundo "la unión

[421] Para el uruguayo, *Memória do cangaço*, *Nossa Escola de Samba*, *Subterrâneos do futebol* y *Viramundo* eran "cuatro documentales humanos" que harían historia: "Muestran hechos brasileños que interesan a todo el mundo- lo que quizás se comprueba en la venta, ya prevista –fueron pensados para TV, usan técnicas directas, tanto de sonido como de imagen, y pretenden (con éxito, agrego) mostrar lo que está detrás de las imágenes" (*Ibid.*)

[422] Si bien el tema del uso de la voz sintoniza con la renovación del documental moderno, Handler planteó, en esa misma nota, la discusión del tema de la voz popular para el caso de Uruguay haciendo una crítica a las reglas de juego de lo sucedido años antes con un concurso local de cortometrajes turísticos: "no es casualidad que el grupo asesor de la Comisión de Turismo de Uruguay en 1962, comandado por Alsina [HAT], exigiera la eliminación de comentario: ¿por qué? 1) Alsina y los demás son reaccionarios, no hay que decir nada; 2) no se interesaban por la cultura popular y regional; 3) por miedo a los excesos de cursilería, eliminarion el sentimiento hablado, aunque con el habla eliminaran también la razón" (*Ibid.*). Las normas de juego tallaban un proyecto de cine nacional que excluía a la voz nacional y popular, una postura que, para Handler, encarnaba la figura de HAT. Si rastreamos el asunto de la voz en la prensa, cuando HAT elogió *Cantegriles*, subrayó el modo en que la ausencia del comentario en *over* despegaba al cortometraje de lo que el crítico veía como "el defecto del cine nacional" y "la comodidad de hacer decir a un locutor lo que no dice la imagen, invirtiendo así una condición natural del medio" ("Cine uruguayo en vidriera (cont.)", *op. cit.*).

"indisoluble de forma (estética) y contenido (moral), vistos no como opuestos sino como simple diversidad denominativa de un mismo gesto", como explica Micciché.[423]

Con lo dicho hasta ahora, he evitado observar la experiencia desde las categorías de estilos que empiezan a canonizarse en ese momento, y he intentado explorar estas estéticas en la forma en que fueron experimentadas (en su materialidad y sociabilidad); ya sea celebradas en la vivencia de un encuentro o transformadas en materia de reflexión mediante la escritura para la prensa. Al respecto, las crónicas de Handler aparecidas en *Marcha* durante 1965 no condensaron una "teoría" en términos convencionales o de la manera en la que lo harán los cineastas latinoamericanos más adelante, pero es inevitable no atender a la forma en la que mapearon una política de la práctica del cine nacional y regional que planteó esa relación de la moral, la estética y la técnica, que dominaba las discusiones de otros cineastas. A pesar de que Handler no fue, durante ese año, el líder de un movimiento de renovación cinematográfica nacional, la agudeza de sus comentarios no puede pasar inadvertida. Aquí quisiera retomar otra idea de Micciché sobre las nuevas olas cinematográficas del mundo para pensar estas crónicas de Handler. Para Micciché, la unión de estos cines modernos se consolida más "por la comunidad de las negaciones (los "no") que por la de los consensos (los "sí")".[424] En cierto sentido, en estas secciones sobre *Carlos…* hemos revisado un "no" a la espectacularidad de temas o personajes (sí a lo cotidiano y popular), "no" a la voz explicativa y a la voz del pueblo doblada (sí a la autenticidad del hablar popular), "no" a la pureza de las categorías o a la rigidez técnica (sí a la experimentación creativa y material), "no" a la dicotomía entre documental y ficción. Incluso, basándonos en los comentarios de Handler de ese mismo año sobre la política del VI Festival Internacional del SODRE, sumaría a este listado otro "no". Se trató de un "no" a las categorías que seguían "conceptos de hace 15 años", dejando fuera del documental artístico, por ejemplo, "los reportajes documentales" o que entendían el "film cultural" como un film "sobre Arte con mayúscula" dejando fuera de la "cultura" "a la Ciencia o a la cultura popular".[425] La mejor opción era, según Handler, "no clasificar nunca nada".

[423] Miccichè, Lino. "Teorías y poéticas…", *op. cit.*, p. 37.
[424] *Ibid.*, p. 24.
[425] Handler, Mario. "VI Festival del Sodre: Hasta el Próximo", *Marcha*, 6 de abril de 1965, p. 16.

2. 1. 7. Reconocimientos y complicidades.

Cuando todavía no había realizado *Carlos.…*, en marzo de 1965, Handler conoció la ópera prima de Leonardo Favio en el VII Festival de Cine de Mar del Plata. La película lo conmovió enormemente y en una nota que tituló "Un argentino comprometido", contó:

> Apenas salí del cine, el sábado de noche, luego de ver *Crónica de un niño solo*, empezó una cierta deterioración consistente en volver a la nacionalidad montevideana: a lo largo de algunos días pareció casi posible compartir un anhelo: el de querer expresar o entender cinematográficamente la realidad inmediata. Uno tuvo alguna fracción de la nerviosidad optimista de Leonardo Favio y sus colaboradores.[426]

Mientras le impactaba la proximidad territorial de la película –en el país de enfrente–, a Handler le afligía el aislamiento montevideano, como si la existencia de *Crónica* hubiera revelado la soledad de su proyecto cinematográfico –moderno– en un país sin ayuda estatal ni realizadores con quiénes compartir su interés. De hecho, hacer un film de ese nivel técnico en Uruguay era impensable ya que no solo no era posible obtener un subsidio (de casi un 50%) sino que los materiales contrabandeados desde Buenos Aires hubieran costado el doble. Handler celebró la forma en la que Favio se había concentrado en el "comportamiento de su personaje, manera exacta de mostrar lo social; los factores que modelan (o empujan) a 'polín' aparecen sin didactismo".[427] Es decir, a Favio no le había importado lo que el público, aunque reaccionario, pudiera elaborar sobre estos marginales. En esta actitud Handler reconocía la tradición de Birri: "Es bueno saber que Favio considera la línea de Birri como la más importante del cine argentino: eso implica compromiso revolucionario con la realidad, ruptura completa con el cine 'normal' argentino". El uruguayo se identificó con el modo de abordar la temática elegida de Favio, ése es el tipo de abordaje que él quisiera hacer. Como señalan Aguilar y Oubiña, Favio encontraba cinematográficamente interesante "un reformatorio, una villa miseria o la vida insignificante de un empleado del pueblo. Descubre la complejidad de los humildes".[428] Ahora bien, podríamos partir de esta afinidad estética-ideológica que está operando aquí, en esta crónica publicada sobre la película de Favio, y extenderla a lo que he revisado antes; la circulación de películas de Brasil y Argentina, al Festival de Montevideo y el encuentro de los Cortometrajistas en Buenos Aires.

---

[426] Handler, Mario. "Un argentino comprometido", *Marcha*, 26 de marzo de 1965, pp. 25-26.
[427] *Ibid.*
[428] Oubiña, David y Gonzalo M. Aguilar. *El cine de Leonardo Favio*. Buenos Aires: Nuevo Extremo, p. 14.

Y a este panorama amplio de afinidades regionales también podemos sumarle el Festival del SODRE de 1965, en el que Handler, se interesó por *Revolución*, de Jorge Sanjinés, y por *La tierra quema* (Raymundo Gleyzer, 1964). A esta última la consideró inscripta en una "línea de realismo áspero e incandescente" que si bien, debido a la pasión de la denuncia, caía en una "retórica prescindible", era una "visión indignada, perentoria, encendida, de nuestro continente".[429] El mismo Raymundo Gleyzer tipeó en su Olivetti esa crítica de su cortometraje aparecida en *Marcha*, y este hecho nos habla también del rol que cumplió el semanario en la circulación de esas sensibilidades recíprocas.[430] Visto de esta manera, 1965 parecería haber propiciado el reconocimiento de estas afinidades, o de lo que podría pensarse como una afinidad de carácter emergente, todavía no cristalizada (en un frente de realizadores o en un grupo, o en un programa), pero suficientemente convincente como para despertar el entusiasmo acerca del futuro del cine en la región. Un ejemplo combina este aspecto con otro de gran interés para esta investigación: los aprendizajes. Meses después del festival de Mar del Plata, en junio de 1965, Cine Club Universitario invitó al director argentino José Martínez Suárez a Montevideo para presentar su película *Dar la cara* (1962). En esa oportunidad, Handler elogió el film en una crónica que escribió para *Marcha* señalando que estaba "hecho con temas sentidos por el pueblo argentino y uruguayo y con lenguaje popular".[431] En la charla, Martínez Suárez se refirió a la proyección de su película en sindicatos y villas, al intercambio con un público que respetaba mucho más que a la crítica argentina, reflexiones que se ganaron aún más la admiración de Handler. Después de una concurrida conferencia, cuando ya estaban en un bar, el uruguayo le pidió al argentino si podía acercarse a ver el material de una película que estaba filmando y juntos escucharon las grabaciones y revisaron las secuencias filmadas de *Carlos...* hasta la madrugada.

Según Handler, fue una experiencia de "docencia directa" que quedaría plasmada en los créditos de la película en la que Martínez Suárez aparece bajo el rótulo "asesoramiento cinematográfico". La anécdota es útil para pensar la singularidad de esa docencia. Partiendo de una observación del trabajo de George Steiner, propongo pensar esta dinámica entre Martínez Suarez y Handler como una "pedagogía contingente". [432] Claro que, en su trabajo, Steiner no se refiere a los maestros de cine, sino a los de la literatura. Mientras que históricamente la

[429] Wainer, José y Mario Handler. "IV Festival del Sodre: Sigamos Bajando", *Marcha,* 28 de mayo de 1965, p. 26.
[430] Sapire, Juana y Cynthia Sabat. *Compañero Raymundo*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 2015, p. 42.
[431] Handler, Mario. "Dar la cara, por cierto", *Marcha,* 18 de junio de 1965, p. 26.
[432] Steiner, George. *Lecciones…*, *op. cit.*, p. 63.

instrucción de los maestros de disciplinas como la pintura o la música está más documentada y formalizada en escenarios tangibles (estudios, talleres, clases magistrales), la instrucción de la literatura, señala el autor, implica un desafío mayor para el investigador por su falta de fuentes y de iconografía: "Los procesos de guía didáctica, de consejo ejemplar, son contingentes", explica Steiner.[433] Al margen de las instituciones, las lecciones de estos maestros tuvieron lugar en el club, en la casa de té o en otros espacios cotidianos. Esa modalidad pedagógica podría extenderse a otros campos culturales, y quizá precisamente por eso vale la pena destacar que, en el caso de Martínez Suárez, no solo se trató de un maestro que transmite el conocimiento de la "técnica" (narrativa, de montaje, etc.); Handler reconocía en él una afinidad política-intelectual, así como también, un proyecto inspirador de ruptura (en este caso, con lo tradición del cine argentino). En una nota de prensa, aparece una referencia a esta instancia de Handler con un "distinguido director argentino": "vio el material antes del montaje y ayudó a destruir confusiones con su comprensión profesional y su bondad docente".[434] Con el gesto de reconocer su rol docente, Handler se ubicaba en un lugar que merece ser destacado; el del aprendiz, el de alguien que está en un proceso de formación.

Pero volviendo a pensar en el terreno de las "afinidades", podríamos ampliar el terreno del cine hacia otro campo estético desde donde se desplegaron vínculos y colaboraciones. Concretamente, me refiero a la música; y más precisamente, al tango. *Carlos...* contó con la colaboración del compositor y bandoneonista, Ariel Martínez que, en el momento que estamos revisando, era, como decía una nota de prensa, "el mejor tanguero uruguayo", aunque no del estilo tradicional.[435] Martínez encarnaba la experimentación de un vanguardismo "culto" y disidente, como lo llama Gabriel Peluffo, que batallaba contra "los recursos de domesticación cultural masiva operados por la cultura de mercado".[436] Durante esos años, experimentó con la improvisación y participó de los eventos más emblemáticos de las tendencias contemporáneas de la música concreta y aleatoria en el Instituto General Electric.[437] Martínez había tenido sus maestros en el bandoneón y la composición (Nicolás Peppe, Toto D´ Amario, Turriziani), pero también había sido un autodidacta.[438] Tiempo después, se iría a vivir a Buenos Aires, donde

[433] *Ibid.*
[434] Sin firma. "'Carlos'…", *El Diario* (Paysandú), *op. cit.*
[435] *Ibid.*
[436] Peluffo, Gabriel. *Crónicas del Entusiasmo…*, *op. cit.*, p. 158.
[437] Participó junto a Coriún Aharonián y Conrado Silva en el "Primer Encuenro Internacional de Música Aleatoria" organizado por el I.G.E en 1966. En ese evento también están los argentinos Gerardo Gandini, Luis Arias y Mariano Etkin (*Ibid.*, p. 159).
[438] Sin firma. "'Carlos'…", *El Diario* (Paysandú), *op. cit.*

llegó a ocupar el cargo de Jefe del Laboratorio de electro acústica del Instituto Torcuato Di Tella. En el cine, colaboró con el cortometraje *21 días* (Ildefonso Beceiro, 1963), y escribió y ejecutó la música original para el cortometraje de Handler, *En Praga*. Al encargarse de la creación musical para *Carlos…*, la dimensión experimental de la película se acentuó, y con ella, su conexión con un marco local –rioplatense– del tango renovado y moderno.[439] Es decir, Martínez permite conectar a *Carlos…* con ese telón de fondo moderno al que me refería en la introducción, pero ahora, en su vínculo con otra zona que no pertenece específicamente al cine, sino que lo trasciende, y que, en esos años –y en Montevideo–, está en plena ebullición. Y, además, porque Martínez es una figura vanguardista, radical, experimental. Como señaló Wainer; Piazzolla era el modelo, la vanguardia, pero "Martínez quizá era más vanguardista que Piazzola".[440]

Quizá podríamos pensar que, si en la función del estreno de *Carlos...* en la ciudad de Paysandú, por ejemplo, Martínez acompañó a Handler al evento, no solo era ésta una muestra de amistad o resultado de la participación real del compositor de la película, sino también de una complicidad compartida acerca de los marcos de creación, los modelos, las tendencias que rozaban límites o apuntaban hacia los extremos. Por otra parte, Martínez y Handler se habían conocido en los años 50s en el mítico "centro montevideano de la investigación tanguera": el Club de la Guardia Nueva, que en esos años funcionaba en un sótano de la calle Soriano.[441] Como explica el investigador Boris Puga El Club había sido fundado en 1954 por Horacio Arturo Ferrer, Jorge Seijo y otro grupo de jóvenes que "creían que la música popular merecía una valoración inteligente".[442] Según Puga, aquel lugar constituyó un espacio para el "estudio

[439] Según los créditos de la película, la música de Martínez para *Carlos…* fue interpretada por Néstor Casco (contrabajo), Víctor Stevenazzi (guitarra), y Martínez (bandoneón).

[440] Handler, Mario, entrevista con la autora, Montevideo, mayo de 2018. Guilherme de Alencar Pinto explica que Martínez había tocado con el pionero Quinteto de la Guardia Nueva y cuando el pianista Héctor Tosar, un erudito de la composición, volvió a Uruguay en 1964, armó un grupo de estudio en casa de Daniel Viglietti. Martínez se unió a ellos con Viglietti y dos reconocidos nombres del estudio de la música y el periodismo musical, Coriún Aharonian (compañero de liceo de Martínez) y Conrado Silva. Después de esta experiencia pedagógica al margen de la dinámica de los conservatorios Martínez armó el Trío Nuevo con Darwin Viscuso (piano) y Enrique del Puerto (contrabajista), que se describe habitualmente como "un paso más allá de Piazolla en el desarrollo del tango" y el momento en el que incorpora "elementos del serialismo integral, grupos de sonidos y aleatoriedad" ("Ariel Martínez (1940-2019): Proliferaciones", *Brecha*, 25 de julio de 2019, p. 24). Agradezco al autor por enviarme esta nota tan preciada.

[441] Handler también era un gran admirador del jazz, pero no del clásico, por supuesto: "Nos convertimos en lo más moderno, que era el 'be bop', con lo cual entramos en enorme contradicción con esa generación del 45, que se reunía en un sótano con Grezzi, donde estaban Alfaro, Alsina y todos los demás, a los que llamábamos *mouldy figs* (higos podridos). Ellos escuchaban a Louis Armstrong. Para nosotros eso ya había terminado, así que escuchábamos a Charlie Parker" (Concari, Héctor. *Mario Handler…*, *op. cit.*, p. 25).

[442] Borteiro, Martín, y Regina Chiappara. *Tango revelado*. Montevideo: CDF ediciones, 2013, p. 244.

y la difusión del buen tango, entendido por tal, las manifestaciones no comerciales, las de contenido creativo y artístico, con lineamientos evolucionistas de apertura".[443]El Club organizaba reuniones semanales, abiertas al público, recitales, publicaba un boletín y editaba discos con otras instituciones. "Todos estudiábamos tango", explica Handler.[444] Y un gran estudioso del tango había sido Wainer. De hecho, Wainer, como también lo hacía Martínez, ejerció el periodismo musical además de ser un crítico de cine de primera línea de *Marcha*. Si bien Handler y Wainer se cruzaban en Cine Universitario, fue en el Club de la Guardia Nueva donde afianzaron su vínculo. Es más, las cartas que le enviaría Handler desde Europa impulsaron a Wainer a proponerle al director del semanario, Carlos Quijano, que se convirtiera en un colaborador de *Marcha*. Este espacio de sociabilidad del Club de la Guardia Nueva, nos permite otra vez mostrar esta conectividad del escenario local, y pensar también en un sentido colaborativo basado en una sensibilidad y afinidades estéticas comunes que comparten lo "nuevo", más allá de la órbita cinematográfica. Así lo explica Wainer: "Era la música moderna, el cine moderno, era la reivindicación de la modernidad, la reivindicación de Mario era la modernidad, Mario lo que quería era la modernidad radical. Ese cine, con toda la pobreza que tenía, era un cine que estaba adelante. En cualquier lado era el cine que iba a adelante. Eso era lo que queríamos hacer todos, cada uno en su territorio, en su papel".[445]

Para culminar, volveré a hacer hincapié en los marcos de sentidos y en los circuitos alternativos que se crearon a través de lazos y redes que contrarrestaron, entre otras cosas, la dificultad de difundir una película en 16 mm. Si la película de Ulive se disparó de la mano del cineclubismo y las redes anarquistas, *Carlos…* circuló inmediatamente a través de la primera, así como mediante otras redes institucionales de la región. En diciembre de ese año, por ejemplo, mientras Cine Club Fax la exhibió como parte de un programa compuesto por los títulos uruguayos candidatos al premio de la Asociación de Críticos Cinematográficos del Uruguay, Cine Club Núcleo la programó junto con una serie de films independientes americanos, de David Brooks, Noami Levine, Ron Rice, Harry Smith y Andy Warhol.[446] Un programa como éste último, reforzaba la dimensión experimental de *Carlos…* y hoy nos permite pensar en la

[443] *Ibid.* El Club tuvo una importancia capital en la formación de otras figuras de la cultura uruguaya como la de Jorge Varlotta (Mario Levrero) que se refiere a ella como" un reducto troilero y piazzollero que para mi fue como una especie de universidad"(Montoya Juárez, Jesús. *Mario Levrero para armar: Jorge Varlotta y el libertinaje imaginativo.* Montevideo: Trilce, 2013, p. 26).
[444] Handler, Mario, entrevista con la autora, Montevideo, mayo de 2018.
[445] Wainer, José, entrevista con la autora, Montevideo, julio de 2017.
[446] Sin firma. "*Carlos*, lo mejor", *op. cit.*; Programa de CCN, 10 de diciembre de 1965. Agradezco a Lucio Mafud por localizar esta documentación en el archivo de la Biblioteca del ENERC.

flexibilidad de un horizonte del espectador que veía a la película uruguaya acompañada del cine joven de la región o de la vanguardia norteamericana. En 1966 se proyectó en el IX Festival de Cine del semanario *Marcha*, y a través de Dassori circuló en Brasil. En octubre de 1966, el director de la Cinemateca Uruguaya envió la película a través del agregado cultural de Brasil en Uruguay en valija diplomática a Cosmes Alves, director de la cinemateca del Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro.[447] Más adelante, *Carlos.*.. participó en el Festival de Cine De Tours de 1968, en el que si bien no fue premiado tuvo una buena recepción y recibió una buena cantidad de votos.[448]

La película se exhibiría en Viña, 1967, y como ya he mencionado, es en relación a la memoria de *Carlos.*.. en ese marco, y a su vínculo con el proceso del Nuevo Cine Latinoamerciano, que mi análisis ha intentado contribuir. Porque de alguna manera, habíamos heredado el sentido de *Carlos.*.. de ese otro momento histórico, y no del de su aparición original que he reconstruido en esta parte. Fue necesario reponer una coyuntura de modernidad, y su impronta para poder destacar ese desplazamiento en los años posteriores.[449] Por otra parte, he mostrado al año 1965 como un momento clave de la circulación del cine latinoamericano en la región dominado por un claro optimismo en el futuro no muy lejano. La ilusión de encontrar, ya no aislada ni remotamente una salida a la producción y circulación de una filmografía documental, alternativa y regional, se palpitó *in crescendo* en estos encuentros que he revisado.

[447] La película iba acompañada de una copia versión en francés del monólogo de Carlos. "Archivo Dassori", documento C2 -RR21, (CDC-CU).

[448] Sin firma. "Film cubano premiato a Tours", *L´Unità*, Italia, 1 de febrero de 1968, p. 8.

[449] En 1970, Martínez Carril señalaba: "Visto con la perspectiva del tiempo quizá haya disminuido su impacto formal, amortiguado por la evolución posterior del cine" ("La muerte lenta", *Hablemos de Cine*, n. 52, marzo-abril 1970, p. 42).

Segunda Parte

2. 2. 1. Vuelve un maestro

> Hanlder: Simplemente voy a elegir al mejor para trabajar conmigo, ¿quién es el mejor?
> Mi maestro Ulive.
>
> Concari, Héctor. *Mario Handler*.

En 1966, al momento de comenzar a hacer su segundo proyecto en el ICUR, Handler convocó a Ulive que acababa de regresar de Cuba. Con 31 años, Ulive había retornado a Uruguay en febrero de 1966 e inmediatamente retomó esa dinámica entre el teatro y el cine que expuse en el primer capítulo: ocupó su cargo como profesor de español en el liceo del Cerro, reinició su actividad en El Galpón con *Sopa de Pollo* (Arnold Wesker) y comenzó una película con Handler. Antes de abordar este proyecto, quisiera destacar la experiencia de Ulive durante sus años fuera del país con el fin de dimensionar lo que significaba para un medio tan pequeño y sin industria de cine como el uruguayo, trabajar junto a él. Como mencioné en el primer capítulo, Ulive había llegado a Cuba de la mano del teatro, ese fue su primer vínculo con la cultura de la revolución. "Cuando yo llegué lo primero que ocurrió es que llegó la copia de *Como el Uruguay no hay* y la exhibí en la dirección del ICAIC. Les interesó mucho y me invitaron a hacer un cortometraje con ellos", contaba Ulive en una visita a Uruguay en 1964.[450] Para ese primer proyecto pensó en hacer un cortometraje similar a *Como el Uruguay no hay* basado en reportaje de Jean Paul Sartre. "Huracán sobre el azúcar" (1960), se iba a llamar, "una mezcla de realidad con dibujos", pero la idea no prosperó. Ulive conoció a Tomás Gutiérrez Alea ("Titón") quien, junto con Julio García Espinosa, eran los directores de cine más importantes en la isla.[451] Ambos habían estudiado en el Centro Sperimenale di Cinematografía de Roma, pero según Ulive contó a los uruguayos, habían "hecho cine amateur de una manera mucha más azarosa y difícil que nosotros".[452] Tras haber dirigido *Historias de la revolución* (1960), y en camino hacia su segundo largometraje, Gutiérrez Alea le propuso a Ulive adaptar al cine la novela rusa *Las doce sillas* (Ilf y Petrov). [453] En ese momento, Ulive no se animaba a dirigir y el proyecto de Titón que, como sabemos, sería la película *Las doce sillas* (1962), lo

[450] Martínez Carril, Manuel, et al. "Ugo Ulive: Cine en Cuba", *Cuadernos de Cine Club*, octubre de 1965, n. 11, Montevideo, pp. 58-75.
[451] Borrero, Juan Antonio. "Latinoamericanos en el ICAIC". *Intrusos en el paraíso: Los cineastas extranjeros en el cine cubano de los sesenta*. Granada: Filmoteca de Andalucía, 2009, pp. 177.
[452] Martínez Carril, Manuel, et al. "Ugo Ulive: Cine en Cuba", *op. cit.*
[453] *Ibid.*

marcó profundamente: "Para mí fue un aprendizaje violento, sin cortapisas, un retorno al oficio de 'escribir cine' y sobre todo, un primer paso en la tarea de traducir en situaciones e imágenes el hecho revolucionario".[454] El argentino Osvaldo Dragún, con quien Ulive tenía una larga amistad por haber realizado la puesta en escena de algunas de sus obras en Montevideo, llegó a la isla invitado por el Teatro Nacional. Junto con él, Ulive escribió primero el guion para un cortometraje, *El hombre del reloj*, una sátira sobre la propiedad privada que no llegó a realizarse.[455] En ese momento, el ICAIC le solicitó una idea para un largometraje, y así se originó *Crónica Cubana* (1963) que dirigió él mismo, con un guion escrito junto con Dragún. La película era el séptimo largo de ficción que realizaba el Instituto de Cine y narra cinco historias interconectadas sobre la revolución y los problemas que surgieron tras el triunfo, entre enero de 1959 y abril de 1961.[456] Los sacrificios vividos para hacer *Un vintén…*, contrastaron la experiencia de hacer cine en Cuba: "La filmación supone 15 camiones enormes con arcos, reflectores […]; 30 personas para las luces, 20 personas para hacerte el "greep" […] o un "dolly" de varios tipos: con una pluma que sube y baja o sin pluma, como se te dé la gana; dos "Mitchell", dos "Arriflex", una "Haymond"[…] 90000 pies de película que es una cantidad bastante respetable (son noventa rollos de negativo)".

Claro que, Ulive era uno entre otros latinoamericanos que habían llegado al ICAIC. Por allí pasarían, entre otros, los mexicanos Manuel Barbachano Ponce y Sergio Véjar, el argentino Alejandro Saderman, el brasileño Iberé Cavalcanti, y el dominicano Öscar Torres.[457] Pero, claro, Ulive había sido invitado para trabajar en teatro; fue director de la Escuela Nacional de Artes Dramáticas de Cuba y director invitado del Conjunto Dramático Nacional. *El círculo de tiza caucasiano, La casa de Bernarda Alba* (García Lorca), *Las ranas* (Mauricio Rosencof, 1961), *Y nos dijeron que éramos inmortales* (Dragún, 1963) fueron algunas de las obras que dirigió en Cuba. Al igual que Handler, Ulive pasó un tiempo en Europa; visitó Londres, París, Praga y Berlín. Asistió a obras de Peter Broook, de Giorgio Strehler en Italia y vio cuatro veces la obra *Coriolano* (Shakespeare-Brecht) dirigida por Weckwert, donde Helene Weigel, viuda

[454] Ulive, Ugo. "Biografía de Crónica Cubana", *Cine Cubano*, n. 10, año 3, p. 2.
[455] La idea de este film tenía la influencia de *Dos hombres y un ropero* (Roman Polanski, 1958) (*Ibid.*, p. 3).
[456] Sobre *Crónica Cubana* véase Jiménez Murguía, Salvador, O´Reilly, Sean, Mc Menamin, y Amanda Eaton (eds.). *A Cuban Cinema Companion*. London & Maryland: Rowman & Littlefield, 2019, pp. 69-73. Ulive reconoció en la película influencias de todo tipo: desde la novela *Manhattan Transfer* de John Doss Passos, Sartre, hasta la idea de la ciudad de *Río, 40 Graus* (Nelson Pereira do Santos, 1956) ("Biografía de Crónica…", *op. cit.*, p. 5).
[457] Borrero, Juan Antonio. "Latinoamericanos en el ICAIC". *Intrusos en el paraíso: Los cineastas extranjeros en el cine cubano de los sesenta*. Granada: Filmoteca de Andalucía, 2009, pp. 177.

de Brecht, interpretaba el rol de la madre de Coriolano, una actuación que para Ulive resultó "la mejor ilustración con patas del efecto de distanciamiento y de las doctrinas de Brecht, puesto arriba de un escenario". Entre los títulos de cine que había conocido en su viaje destacaba la película de Federico Fellini, *Giulietta degli spiriti* (1965), el film *Pierrot le fou* (Jean-Luc Godard, 1965) y reconocía haber quedado fascinado con *El silencio* (Ingmar Bergman, 1963). En una entrevista a la prensa uruguaya de 1966, Ulive contaba la estadía de 11 días que vivió con el grupo creado por Brecht, *Berliner Ensemble* que, según su opinión, era el ejemplo más "alto del teatro en occidente". En esa conversación Ulive dejó entrever el entusiasmo de alguien que había vivido un aprendizaje, una instancia de formación: "la más grande experiencia de mi vida artística".[458] Dice Ulive: "Entraba al teatro a las nueve de la mañana y salía a las 11 de la noche. Preguntaba constantemente sobre el por qué de cada cosa que veía hacer; sabía que para ellos resultaba un 'pesado' pero con sus amables contestaciones yo aprendía; al 'viejo' Brecht lo conozco ahora al derecho y al revés".[459] Nótese cómo Ulive se ubicaba en ese lugar de aprendiz (como el que señalaba en Handler anteriormente) y cómo el viaje a Europa había marcado tantos "descubrimientos" y un itinerario fructífero para su trayectoria. De lo que da cuenta este relato también es de sus tremendas inquietudes intelectuales, de sus estrategias para avanzar en el terreno que le interesaba, y de sus conexiones internacionales. En el mismo año de la filmación de *Elecciones*, Ulive gestionó un proyecto para dirigir una co-producción uruguaya-argentina con un elenco encabezado por Lautaro Murúa, Virginia Lago y Walter Vidarte sobre un libreto escrito por él mismo junto con Rosencof.[460] Se trataba de una ficción que narraba los problemas de la juventud de su protagonista y la propuesta era filmar durante el verano de 1967. Handler, según contó Ulive en ese momento, probablemente sería el fotógrafo del film. Si bien no llegó a realizarse, recuperarlo aquí nos recuerda tanto el lugar de los proyectos de ficción en los propósitos del uruguayo como ese perfil que lo destacaba, el de una personalidad muy bien relacionada con ámbitos que excedían el escenario nacional. Por último, pensemos que en el largo artículo de *Cine Cubano* que escribió Ulive sobre su película, *Crónica Cubana*, hay un subtítulo en un apartado que dice: "La necesaria colaboración", y que refiere a la llegada de Dragún a Cuba. Como vimos en el primer capítulo, el escenario del nacimiento de esa amistad había sido el del teatro independiente uruguayo y argentino, y por

[458] E. L. "5 años en Cuba", *Época*, martes 8 de marzo de 1966, s/n. Sobre: "Ugo Ulive" (CDC-CU).
[459] *Ibid.*
[460] Jacob, Mario. "Ulive en coproducción", *Cuadernos de Cine Club*, n. 12, octubre de 1966, XII, pp. 55-56. Para setiembre de ese año, el proyecto de filmar esa película en Buenos Aires se había detenido: "Todo eso está parado por Onganía. Cortaron los créditos del Instituto de Cine y es posible que se vuelva a la época de cuando se hacían cuatro o cinco películas al año" (Rein, Mercedes. "Con Ulive a propósito de Wesker", *Marcha*, 2 de setiembre de 1966, p. 25. Sobre: "Ugo Ulive", CDC-CU))

sobre todo, la puesta en escena en El Galpón en 1957 de la obra de Dragún, "Tupac Amarú".[461] Como revisaba anteriormente, el sentido de colaborar y trabajar en proyectos comunes podía asentarse en afinidades estéticas, ideológicas, pero también podía ser el punto de partida de un trabajo creativo. Lo destaco porque eso fue también lo que sucedió con Handler: el propósito fue trabajar junto con Ulive primero, y la idea de la película sobre *Elecciones* llegó después:"Yo admiraba a Ulive por todo: por el cine, por el teatro…Le pregunté: ¿Qué te parece si nos juntamos para un proyecto?".[462] Por eso, en el recorrido del cine social y político uruguayo del período, analizar *Elecciones*, constituye un tarea central aunque más no fuera por el hecho de implicar el trabajo conjunto de Handler y Ulive. En la trama de aprendizajes e intercambios que revisamos en esta tesis, esta relación colaborativa es fundante de lo que constituye una película clave de la historia del cine uruguayo.

2. 2. 2. *Elecciones*

> Handler y yo estamos haciendo un documental sobre las elecciones. Aproximadamente 28 minutos. Ya hay mucho material filmado.
> ¿Qué estilo? "El de Handler". ¿Nada de Cómo el Uruguay no hay?
> ¡No, no! Completamente objetivo. Estará pronta para marzo.
>
> Jacob, Mario. "Ulive en coproducción".

Elecciones centra el relato en dos candidatos a diputados de los partidos tradicionales en las elecciones de 1966: Saviniano Pérez (*Nano*) por el Partido Nacional en el interior del país (Cerro Largo) y Amanda Huerta de Font por el Partido Colorado en Montevideo. Junto a los actos de los presidenciables, la película muestra a estos dos sujetos en campaña, en medio de prácticas clientelísticas y rituales electorales hasta el día de la votación.[463] La película fue censurada en el VII Festival del SODRE por contradecir el artículo del reglamento que señalaba que "no se admitirán películas que efectúen propaganda de hechos, sistemas o teorías políticas o religiosas, con fines proselitistas", el mismo por el cuál había sido rechazado *Como el Uruguay no hay* en 1960. [464] Pero la polémica sobre el film se había desatado meses antes, cuando el director del ICUR, Rodolfo Tálice, pidió a la Universidad que estudiara sus

[461] De hecho, Ulive había conocido versiones del guion de *Los de la mesa 10* (1960), la película argentina de Simón Feldman basada en la obra de Dragún.
[462] *Ibid.*
[463] Como resultado de estas elecciones, el Partido Colorado retornó al gobierno con la fórmula presidencial Óscar D. Gestido-Jorge Pacheco Areco.
[464] Martínez Carril, Manuel. *La batalla…, op. cit.*, p. 108.

condiciones de circulación y presentación institucional.[465] Esta discusión dio cuenta de las expectativas e ideas preconcebidas en relación al cine documental como categoría los discursos que, como el de la ciencia y la imparcialidad, se vinculaban cotidianamente. Si bien hubo gran acuerdo en el Consejo Central de la Universidad sobre el valor artístico de la película, su falta de objetividad la descalificaba como un documental, y, por ende, hacía que quienes habían votado el presupuesto para su realización se sintieran engañados. Uno de los miembros del Consejo, Bombau, señaló que no era un documental sobre las elecciones porque no era objetivo y no se ajustaba a la realidad: "porque las elecciones no están en Cerro Largo ni en un reparto de ropas en el Pereira Rosell; deben estar en el acto eleccionario, en la propaganda electoral".[466] Lo que Handler y Ulive no mostraban eran las elecciones de las "que nos vanagloriamos todos, que han significado para el mundo un verdadero acto de democracia, no aparecen en la película". Porque el proyecto original por el que él había votado tenía el objetivo de dar a conocer "la forma en que las elecciones se desarrollaban en nuestro país" y reafirmar los dichos de la prensa internacional de que constituían uno de los puntos "más altos de la vida democrática de todo el mundo".[467] Desde otra perspectiva, por ejemplo, otro miembro del consejo, Bazzano, señalaba: "Para poder estudiar un fenómeno es necesario volver entre otras cosas qué es lo que lo rodea, cómo se le precede. Parecen esos requisitos mínimos. Y eso que podemos aplicar para la investigación científica – y dicho así, muy llanamente– creo que es aplicable también para la documentación, al menos social. Por supuesto que no abarca toda la documentación de ese fenómeno social, pero ahí es donde se puede decir que existe un criterio y una subjetividad por parte de los autores al elegir determinados aspectos de ese fenómeno. Pero que documenta ese fenómeno, no me cabe la menor duda. Es mucho más documental, para mí que no entiendo nada de cine, esta película, que mostrar las colas de las elecciones y cómo es el proceso en el cuarto secreto".[468] Finalmente, un informe elaborado por un grupo de consejeros que habían visto la película señalaba que "la imagen de las elecciones uruguayas que se desprende de esta película podría resultar deprimente" y que "las expresiones de algunas de las personas que han sido filmadas parecen alteradas como resultados del uso de ciertos recursos técnicos".[469] Las expectativas convencionales que despertaba la categoría documental fueron desafiadas por al

[465] Véase Wschebor, Isabel. "Cine y Universidad", *op. cit.*, pp.76-79; Martínez Carril, Manuel. *La batalla…*, *op. cit.*, pp. 103-109; Villaça, Mariana. "A crítica cinematográfica como campo de disputa política no Uruguai: a repercussao do documentário Elecciones (Mario Handler / Ugo Ulive 1967)", *Antítesis*, v.10, n. 19, jan. / jun. 2017, pp. 475-495,
[466] *Actas del Consejo Directivo Central de la Universidad*, 13 de marzo de 1967, p. 294 (AGU).
[467] *Ibid.*
[468] *Ibid.*, p. 295.
[469] *Ibid.*, p. 181.

estética de la película, pero por sobre todas las cosas, la identidad nacional –y sus reconocidas elecciones– se veía fuertemente interpelada.

Mientras el Consejo debatía la autoría del film y su grado de institucionalidad – y mientras *Carlos…* era premiada en Viña del Mar–, la noticia sobre un documental retenido momentáneamente por la Universidad se filtró y dio rienda suelta a una serie de especulaciones. Sin haberlo visto, parte de la prensa lo acusó "de presentar las prácticas políticas uruguayas como una expresión de bajeza, inmoralidad y corrupción" y de constituir una evidencia "de los procedimientos que utilizan los comunistas".[470] Ulive y Handler escribieron una carta a las autoridades del Festival solicitando una rectificación de la decisión. Allí explicaron que el debate en el Consejo de la Universidad "alimentó una enfermiza sugestión en ciertos círculos, alentada por viejos prejuicios, que más o menos expresaría de esta manera: si Hasta la Universidad debatió si autorizaba su exhibición […] sólo podía contener dinamita pura".[471] En defensa de la película, el crítico Oribe Irigoyen sostuvo que con *Elecciones* "todo el trasfondo de la política nacional es desmontado ante los ojos del espectador"[472] y Benedetti la catalogó como el mejor film uruguayo, una "cruda imagen de un pueblo, usado como instrumento de una maquinaria política que en el fondo lo menosprecia".[473] Si bien los comentarios sobre el contenido temático del film y las polémicas que suscitó fueron centrales en el impacto de *Elecciones*, la novedad de su lenguaje fue igualmente subrayada. Tálice expresó esta cuestión cuando solicitó al Consejo que la viera porque "es una película muy difícil de transmitir en su sentido estricto y en su contenido, en su significado e intención".[474] No era fácil reducir *Elecciones* a una línea argumental porque su estilo era radical.

Mediante un realismo de perspectivas inusuales, picados, contrapicados y primerísimos primeros planos, la película deconstruye el momento electoral para romper con el ilusionismo de la participación democrática. Handler y Ulive fragmentan los discursos, aíslan los jingles, re encuadran las imágenes, observan bajo el estrado y tras él y revierten la política de representación de la campaña poniendo en primer lugar aquello que generalmente queda

[470] Fuentes, Hugo. "La propaganda disolvente, la Universidad y Elecciones", *La Mañana*, febrero de 1967, S/ más datos, Sobre: "Elecciones" (CDC-CU).
[471] Wainer, José. "'Elecciones', un incómodo espejo de la realidad nacional", *Gaceta Universitaria*, n. 41, agosto de 1967, pp. 16-17.
[472] Irigoyen, Oribe. "*Elecciones*, de Mario Handler y Ugo Ulive. Un gran documental", *El Popular*, 31 de mayo de 1967, p. 6.
[473] Benedetti, Mario. "El voto que el alma denuncia", *Marcha*, 18 de agosto de 1967, p. 25.
[474] Actas del Consejo Directivo Central de la Universidad, 2 de marzo de 1967, pp. 179-180. (AGU)

relegado a un segundo plano. Al igual que *Carlos…*, *Elecciones* rechaza la voz guía del locutor y continúa el uso de la voz puesta en *over,* en su mayor parte asincrónica, donde los gritos en primer plano de "¡Heber nomá!", "¡Batlle, Batlle!", "¡Gestido!", o la descripción del Nano por un sujeto borracho contrastan con los jingles que repiten, como los candidatos, la palabra *pueblo* hasta transformarla en un clisé del lenguaje electoral. Mientras vemos el título y créditos sobre manos erguidas, difusas y un primer plano de perfil de la candidata a senadora por el Partido Colorado, Alba Roballo, escuchamos la muchedumbre, aplausos y tamboriles, un paisaje sonoro que ubica al espectador con eficacia en el clima de la campaña electoral. A continuación, un plano contrapicado del candidato Jorge Batlle hablando frente a un micrófono es interrumpido con un detalle de su puño pegando sobre una superficie. Se escucha: "¡Muy bien Batlle!" y un paneo titubea buscando a quién lo ha gritado hasta detenerse en un sujeto que aplaude animosamente y mira a cámara con simpatía. Luego, desde un ángulo a ras del piso sobre el estrado vemos al candidato presidenciable por el Partido Nacional ubicarse tras un micrófono delante de un gran retrato de su persona. Se escucha un locutor: "El Dr. Alberto Gallinal expresó los siguientes conceptos: El Uruguay es como un virgen que no se puede tocar sin el escándalo de la humanidad". El montaje vertiginoso de esta apertura contrasta la experiencia de la campaña política de los noticieros, la prensa y la radio que *Elecciones* ofrecerá al espectador.[475]

Tras los créditos iniciales, un corte nos lleva del primer plano de un candidato que habla en un acto al rostro de una madre en un hospital. Un paneo muestra a su bebé recién nacido y luego a Amanda, la candidata a diputada colorada que co-protagoniza la película. Mientras escuchamos su voz en *over* explicando el impulso que la llevó a concretar ese gesto de caridad, la vemos repartir ajuares a las jóvenes que han parido. Al conmemorarse dos años de la muerte de su líder político, Luis Batlle, pensó "que tenía que hacer algo distinto […] Y no encontré otra cosa que hacer tejer ajuares de bebé, rebozos, ajuares completos. Y llevé veinte ajuares de bebé a la maternidad. Fue un homenaje a Luis Batlle […] nadie sabía quién era yo". La escena final de esta secuencia culmina con un plano en donde al fondo y con escaso foco, se ve a la candidata en medio de un semicírculo de madres mientras que, ocupando gran parte del plano y con gran nitidez, vemos el cuerpo de espaldas de un fotógrafo disparando su cámara. La composición visual ubica esa pose acartonada en una zona borrosa y de escaso detalle, subvirtiendo la natural

[475] Tomo este contraste con la prensa del trabajo de Sanders, Dave. *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties.* London and New York: Wallflower, 2007.

atención en la acción de la "protagonista" para centrarse en el hombre con la cámara. El contraplano devela la construcción de una imagen –mediática y electoral– satirizada tras el comentario del supuesto anonimato de la visita de Amanda, desmentido con la presencia del fotógrafo. Esta primera secuencia es bien representativa de la perspectiva de *Elecciones* que podríamos pensar como la mirada de un *outsider* que está fuera de la institución – de los partidos y de la campaña. Durante toda la película, la cámara se ocupará de desentrañar micro narrativas de esa gran narrativa del momento electoral, como cuando durante el discurso del candidato blanco, Washington Beltrán, nos muestra a un sujeto que pacientemente sostiene un vaso de agua y espera a que el orador sienta sed. O el momento en que habla otro candidato del Partido Nacional, Alberto Heber, y un paneo descubre a un sujeto con una flor en la oreja. Aquí, interesa tanto el rostro anónimo como el movimiento de cámara que se atreve a dejar una pequeña referencia del cuerpo de quien está ahí para ser el centro de la atención pública. Durante toda la película no solamente hay una mirada que observa sino una constante elaboración de una imagen más compleja, que utiliza la profundidad de campo, la composición del cuadro, la luz, el ángulo, del uso de la técnica para comentar sobre lo que sucede y construir significados.



Ejemplos de la composición de los planos en *Elecciones* y el uso de la profundidad de campo.

Durante el rodaje, mientras Handler miraba por el lente de la cámara, Ulive estaba atento a la muchedumbre para señalarle a qué sujetos filmar.[476] Cuando la sensibilidad de la película no era suficiente, había que colocar luces: "Todo consistía en introducirse en los lugares con mayor premeditación y alevosía que en mi película anterior. Carlos era íntima. Aquí, la intimidad se lograba a costa de llegar un poco más allá".[477] Handler se ocupó de la parte administrativa, de la fotografía y la película. Utilizó dos cámaras: la Arriflex del ICUR y la suya que era a cuerda, ambas cargadas con película reversible de diferente sensibilidad. En base a un artículo escrito por Aldo Solari, Ulive había elaborado la sinopsis para que el proyecto de *Elecciones* fuera aprobado en la Universidad por el Consejo Directivo Central. Durante el rodaje hizo las tomas de sonido directo y tuvo prioridad en las decisiones de montaje. Handler describió el rol de

[476] Handler, Mario, entrevista con la autora, Montevideo, mayo de 2018.
[477] Concari, Héctor. *Mario Handler…*, *op. cit.*, p. 52.

Ulive como el de un productor de campo; fue él el que logró la participación y cooperación de Amanda a la que conocía como estudiante de actuación en la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD).[478] Para filmar la campaña del Nano en Cerro Largo, ambos simularon tener afinidad con los sectores conservadores: "no podíamos decir que éramos de la Universidad porque la Universidad era veneno", recuerda Handler.[479] Ulive se inventó un personaje de acento caribeño que lograba imitar muy bien y se hizo pasar por un representante de una Universidad de Puerto Rico acompañado de su camarógrafo, una estrategia que, por cierto, da cuenta de un clima político nacional más allá de los tiempos electorales y recupera las connotaciones que alcanzaban tanto a la Universidad como a los universitarios en el interior del país.[480]

Aunque dedica una breve mención a la película, en su trabajo sobre el Nuevo Cine Latinoamericano Isaac León Frías ha llamado a *Elecciones* "la versión tercermunidsta de *Primary*".[481] Y si bien, como mencioné antes, Handler no la había visto, el tópico de las elecciones, la cercanía de su momento de aparición (1960) así como la modernidad de su retórica visual y narrativa, hacen inevitable que mencionemos a la película de Richard Leacock y Don Allan Pennebaker que revolucionó a la televisión con su estilo directo y su modelo observacional.[482] No solo ambos títulos utilizan una cámara que testimonia sin trípode y en aparente libertad, sino que hacen evidente la capacidad visual y sonora del cine en relación al mundo escrito de la prensa. Mientras que el desafío al discurso tradicional y periodístico de las elecciones es un punto fundamental de la conexión entre *Primary* y *Elecciones*, no podríamos afirmar lo mismo de sus repercusiones políticas en relación al paradigma democrático. Porque mientras que tanto por su contenido como por su censura la película de Hanlder y Ulive arremetieron contra la famosa democracia uruguaya, *Primary* tuvo el efecto opuesto: fue celebrada por política norteamericana, y como destaca Dave Saunders, evocó con su estilo el acceso libre y la libertad de prensa de un estado democrático que difundió como un mito.[483] Cabe mencionar aquí otro film que Handler sí había viso en Europa, el *Primary* francés *Sucre Amer* (Yan Le Masson, 1963), sobre la campaña política de Michel Debré en las Islas de la

[478] *Ibid.*, p. 51.
[479] Concari, Héctor. *Mario Handler…*, *op. cit.* p. 52.
[480] *Ibid.*
[481] Frías, Isaac León. *El nuevo cine latinoamericano…*, *op. cit.*, p. 300.
[482] Ortega, María Luisa. "Cine Directo: Notas sobre un concepto", en Ortega, María Luisa y Noemí García (eds.). *Cine Directo: Reflexiones en torno a un concepto*, Madrid: T&B Editores, 2008, pp. 17-19.
[483] Sanders, Dave. *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. London and New York: Wallflower, 2007, p. 25.

Reunión contra la independencia de Francia.[484] Lo menciono no solo porque se había ganado la admiración de Handler –y su forma de retratar al pueblo tendría un vínculo estético evidente con la propuesta de *Elecciones*– , sino porque también, a pesar de su éxito en el Festival de Berlín, fue censurada en Francia y debió exhibirse clandestinamente. Desde otra perspectiva, Pablo Alvira ha propuesto revisar la película de Ulive y Handler en el marco de un análisis comparativo regional y en su vínculo con tres películas que registran las campañas de partidos políticos tradicionales: *Maranhao 66* (Glauber Rocha, 1966), y *México la revolución congelada* (Raymundo Gleyzer, 1971).[485] Los tres arrojan una crítica a la democracia liberal-representativa "como sistema engañoso, como una ilusión" y al mismo tiempo muestran registros que contaron "con el visto bueno de los protagonistas de las campañas, pero resultaron luego en filmes de denuncia". El punto que me interesa destacar es la sincronía de ese vínculo entre el tópico de la política electoral, el estilo visual del proyecto uruguayo, y la forma en la que esta combinación provocaba, a nivel global, sorpresas, consecuencias políticas severas (como la censura) y una discusión sobre el cine documental que involucraba cuestiones novedosas, como el consentimiento, la ética, la idea de la actuación o veracidad de la *performance* frente a cámara.[486]

2. 2. 3. La poética electoral

> Como en todos los rincones de América Latina, en el Uruguay el fenómeno político ha mediatizado importantes aspectos de la vida cultural. Hoy en día resulta difícil entender lo que culturalmente sucede en el Uruguay, si no se atan ciertos cabos del proceso político […] Es difícil comprender, por ejemplo, el fenómeno tan extraño de que toda la política uruguaya se base la existencia de sólo dos partidos: El Blanco y el Colorado, pero más arduo resulta entender que prensa, oradores y opinión pública, los siga llamando partidos tradicionales cuando hace un buen rato que ambos se han apartado del andarivel de sus respectivas tradiciones.
>
> Benedetti, Mario. *Literatura uruguaya siglo XX*. Montevideo: Alfa, 1963, p. 31.

[484] Handler, Mario. "Fin de año..", *op. cit.*

[485] Alvira, Pablo."Democracia 'burguesa' y elecciones según el documental latinoamericano de intervención política". Ponencia presentada en el XXIV Encuentro Internacional *Visible Evidence*, Buenos Aires, 2-6 de agosto de 2017.

[486] Tanto así que, hasta el Ministro de Cultura, Luis Hierro Gambardella, opinó sobre la película, y cito un fragmento de su comentario para dar cuenta de una voz elocuente que, dentro del gobierno, argumentó a favor del film: "Alguna secuencia no escapa a un cierto humor caricaturesco, como la que se refiere al Dr. Wáshington Beltrán. Pero fueron mucho más duras las caricaturas que Beltrán tuvo que soportar cuando fue presidente del Consejo manteniendo entonces un ejemplar respeto por la libertad de prensa. Desde el punto de vista de las libertades, nadie, creo yo, puede sentirse afectado por esta nueva manifestación de una libertad que es un patrimonio de todos" ("Opina el Ministro de Cultura Luis Hierro Gambardella", *La Mañana*, 14 de mayo de 1967, Sobre: "Elecciones", CDC-CU)).

Fuera de la tradición cinematográfica y pensando ahora en la historia intelectual uruguaya, *Elecciones* puede ser leída como el eco de un proceso cultural y político protagonizado por la izquierda que, durante la década del sesenta, y al decir del historiador José Rilla, "puso las historias tradicionales a la defensiva". [487] Este proceso entroncó "el pensamiento crítico, el revisionismo histórico, la crisis galopante del país y la interpretación de ésta a luz del pasado y con fines políticos". Quisiera atravesar la lectura de la película con este marco de discusión en mente para mostrar cómo *Elecciones* hace eco de un repertorio de ideas y discursos que implicó la crítica al bipartidismo blanco y colorado: "a los soportes legales e institucionales de su hegemonía histórica, a su carácter representacional, de clase […] a su manejo abusivo del pasado oficializado, a su clientelismo, a sus caudillismos personalistas, a su autoritarismo frente a la movilización social, a su funcionalidad con respecto a planes y estrategias diseñados fuera del país".[488] Con esto quiero decir que, más allá de la denuncia del "clientelismo", la película acompaña una tendencia intelectual más amplia y profunda. Décadas atrás, una figura emblemática del socialismo uruguayo como Emilio Frugoni había dirigido una serie de acusaciones a los Partidos Blanco y Colorado señalándolos como partidos "vacios de ideas". Para Frugoni, estas instituciones mantenían una tradición histórica con "el recuerdo de las hazañas de sus héroes y el culto idolátrico a su memoria, junto con la religión del odio a la memoria de los caudillos adversarios".[489] Como hemos visto en la secuencia analizada arriba, las acusaciones de Frugoni resuenan en la voz de la candidata colorada Amanda cuando explica las razones de su acto de caridad en el Hospital en honor a su líder. Más adelante, para justificar su apoyo al candidato a presidente Vasconcellos que lidera su lista, Amanda también recurrirá a un juego de herencias cargado de mística: "En Vasconcellos veo el hombre que sigue la escuela de Luis Batlle, aquellos principios de aquel hombre que tenía para todo momento la palabra precisa, el gesto preciso". Para argumentar su actividad política, la candidata explica: "Es agotador, pero hay una meta, un deseo de triunfo, hay una cosa de sacar a los blancos […] Hay algo que llevamos adentro […] no importa el sueño, no importa el cansancio, la alimentación, nada. Lo único que importa es reconquistar el país este que tan hermoso fue y lo han dejado a la miseria". Su discurso, parafraseando la crítica de Frugoni a los blancos y colorados, no habla de programas sino que recurre a "pasiones de idolatría y odio en vez de

[487] Rilla, José. *La actualidad del pasado: Usos de la historia política de partidos del Uruguay (1842-1972).* Montevideo: Editorial Sudamericana, 2008, p. 400.
[488] *Ibid.*, p. 401.
[489] Caetano, Gerardo, Gallardo, Javier, y José Rilla. *La izquierda uruguaya: tradición, innovación y política*. Montevideo: Trilce, 1995. p. 43.

ideas".[490] De hecho, Amanda despliega la dimensión irracional y metafísica de la cultura política de los partidos tradicionales en las que la izquierda había puesto el acento a la hora de la crítica: "Creí que Batlle era inmortal. Siempre me decía que luchara, que yo tenía algo especial para seguir en la lucha, que yo había venido a este mundo con una misión y que la misión mía era seguir este ideal". Esta crítica de la película que apunta a desenmascarar estos aspectos de la irracionalidad política tradicional, tiene su correlato en el partido rival, el Partido Blanco, y en la construcción de la figura del Nano, el otro co-protagonista de *Elecciones*. En la primera secuencia en la que lo vemos, el Nano camina delante de un muro en el que se lee su nombre. Mientras conversa con los vecinos y pinta una pancarta, la voz alcoholizada y en *over* de un sujeto dice: "Si hay un dios en el cielo, ese dios nos va a alentar para que Nano Pérez salga de presidente del Concejo de la Intendencia, para bien de los humildes, de los pobres". Gente con ponchos, banderas y a caballo rodean al Nano en un ambiente que celebra la tradición del Partido Blanco con su folklore. En ese contexto semiurbano abunda el alcohol –probablemente contrabandeado de la cercana frontera con Brasil– el juego y las grandes comilonas. El entorno dicharachero y masculino de Cerro Largo en el que el Nano hace su campaña contrasta con el ámbiente refinado y femenino que rodea a Amalia en Montevideo. Ambos mundos representan dos versiones decadentes del pasado político: un proyecto colorado cosmopolita opuesto a la matriz blanca de una identidad nacional bárbara.[491]

Pero *Elecciones* pone atención, y hasta podríamos señalar que "tematiza" la importancia de los rostros de los líderes de esos mundos. En cierta medida, ofrece una colección de rostros políticos emparentados con las figuras fundacionales de cada partido. Al hacer esto, la película parece ir construyendo un argumento abstracto que advierte la necesidad de atender, dentro de esa crítica al bipartidismo, a las imágenes como proveedoras de poder y legitimidad y sostenedoras de esa relación mítica con el pasado. Desde esta perspectiva, la crítica de *Elecciones* trasciende la denuncia del clientelismo electoral, que por cierto la tiene, para señalar un campo de batalla y una pelea obligada que la izquierda debía dar en el orden de las representaciones. Un ejemplo que ilustra esta idea lo constituye el montaje de distintos planos fijos en el Club del Nano que se inicia con un cuadro del caudillo Aparicio Saravia, líder del Partido Nacional. A continuación, vemos al Nano ubicado delante de esa imagen desde un ángulo contrapicado y seguido, en su perspectiva contraria, desde arriba y frente a otro cuadro

[490] *Ibid.*
[491] *Ibid.*, p. 27.

de Saravia a caballo. Como parodiando un retrato fotográfico, la sonrisa tímida del Nano escenifica la tradición del partido como una tradición de poses y gestos artificiales que refuerzan la idea de un proyecto estético -más que político- en el que el Nano parece no ajustarse cómodamente. La imagen invita a preguntarnos qué es lo que vincula a Saravia y el Nano, al pasado y el presente, al mito del caudillo y el candidato actual que gana votos ofreciendo carne o puestos de trabajo. Del mismo modo, Handler y Ulive exploran este lugar de las imágenes para el caso del Partido Colorado, pero dándole ahora una mayor atención a los soportes y objetos. En la escena en que Amanda entra a su club, nótese el movimiento de cámara que la sigue de espaldas y la forma en que, antes de entrar al local, panea hacia arriba para mostrarnos su rostro en la fachada. Ya dentro, la candidata saluda a un montón de señoras que la esperan y la acción se recorta contra un fondo en el que se distingue un retrato de Luis Battle Berres. A continuación, un paneo que se inicia en una pintura del rostro de Amanda enmarcada en la pared, gira para mostrar una gran fotografía icónica de José Batlle y Ordoñez de cuerpo entero.[492] La candidata entra a una sala pequeña repleta de gente y el encuadre deja ver tras ella otro retrato de Batlle Berres más grande que el primero, y a un costado, otra imagen con el rostro de Amanda. Mientras se acomoda para hablar, el montaje inserta un plano detalle de una pequeña cabeza de bronce de Batlle y Ordoñez sobre el escritorio.



La idea del epígrafe de Benedetti que señala que los partidos tradicionales se habían desviado de sus andariveles, se expresó en estas y otras imágenes de *Elecciones* gracias a la complicidad del espectador que leyó la imagen en su complejidad dialéctica ¿Cómo reconciliar el mundo corajudo del caudillo Saravia a caballo con el rostro y la pachorra del Nano? ¿Cómo no reflexionar frente a Amanda y su proyecto de beneficencia en la desaprobación de la mirada de Luis Batlle o la vergüenza del padre del Batllismo en miniatura?

La secuencia da cuenta de la importancia de la cultura material que rodea a la política, de los soportes de lienzos, vidrios, telas. Las imágenes, ya sean fotografías o pinturas, ponen en primer plano lo que Jean-Luc Nancy determina como el "estado civil" del retrato: "cuando se hace referencial e individualizador (retrato para el reconocimiento -en todos los sentidos del término- de la posteridad, el pueblo, la familia y hasta la policía, como ocurrió más de una vez), la

[492] Presidente de la República en dos períodos; 1903-1907 y 1911-1915, padre fundador del "Batllismo" y tío del ex-presidente Luis Battle Berres.

identidad pictórica se pierde al ajustarse a la otra".[493] Si bien Nancy se refiere a la pintura, su reflexión puede pensarse en relación a las imágenes que he descripto en cada club político e incluso en las que aparecen en los estrados tras los oradores y que no escapan a su referencialidad. Pero frente a esta abundancia de rostros materiales que se han convertido en objetos, parafernalia y cartelería electoral, Ulive y Handler responden con otra colección de rostros, retratos, cuya "referencialidad", como lo utiliza Nancy, nos interpela. Cerca del comienzo de la película, por ejemplo, mientras escuchamos al Nano en un acto nocturno, el montaje subraya la demagogia de su discurso al intercalar sus promesas y arengas partidarias con los rostros de los humildes oyentes. Pero nuestra atención se desvía de ese sentido más evidente para reparar en la forma en que se revelan esos *otros* en la penumbra. Las luces y sombras estetizan los rostros, aíslan y recortan, por ejemplo, el perfil nítido y arrugado de un anciano contra un fondo desenfocado, el primer plano de un joven que mira seriamente al lente tras un *zoom* al cigarro que sostiene en su boca, guiando nuestra mirada a este detalle. Como señaló Wainer, la cámara de *Elecciones* era manejada con la perspectiva "de un retratista consumado, capaz de otorgar a las siluetas que capta un relieve siempre original".[494] Desde un ángulo bajo, vemos un grupo de señoras filmadas de forma pictórica y, seguido, un sujeto rodeado de niños mira a cámara desconfiado. Si bien el pueblo aparece en escasos planos generales como multitud o en las escenas de los festejos tras los resultados finales, lo nuevo e impactante del film eran esas miradas y rostros captados gracias a una cámara "excéntrica", un ángulo bajo, la técnica del *zoom* o la cercanía física.



[493] Nancy, Jean-Luc. *La mirada del retrato.* Buenos Aires, Madrid: Amorrortu, editores, 2000, p. 24.
[494] Wainer, José. "Persecución y asesinato", *Marcha*, 2 de junio de 1967, p. 25.



Miradas y rostros (en orden de aparición) en la secuencia del acto nocturno del Nano

Irigoyen aludió a este aspecto cuando señaló que *Elecciones* concreta "una visión insólita del pueblo uruguayo —rostros, posturas, gestos, actitudes, etc.—, e insólita precisamente por veraz".[495] Esos rostros parecen trascender su sentido como "pueblo alienado" para desdoblarse como un contrapunto diferente, la contracara de los otros rostros que muestra la película: los de los candidatos, del público de clase media del acto de Amanda o, incluso, de los manifestantes de izquierda que avanzan con los puños en alto cantando "obreros y estudiantes, unidos y adelante". Alfaro señaló así esta cuestión:

> Como somos una vasta clase media apiñada en la capital (funcionarios, ex-funcionarios y candidatos a funcionarios), todos estamos cortados por la misma tijera, y desde Pocitos al Cerro nos creemos los únicos orientales posibles. Es bueno comprobar, para bajarnos del irrisorio copete, que esos mestizos, abrasilerados, de escasos dientes y dudosa edad, que *Elecciones* capta con parsimoniosa simpatía, son tan uruguayos […] como la pituca de Carrasco o el capitalista de quinielas.[496]

En esta lectura, los rostros interpelan al espectador en relación con un pueblo-ciudadano que evidencia el falso imaginario de una ciudadanía homogénea e idealizada. O, parafraseando a Didi-Huberman, esos rostros populares daban cuenta de la subexposición de estos *pueblos* uruguayos que desafiaban al público montevideano a reconocerlos como parte del Uruguay.[497] Además, el efecto reflexivo de las miradas –movimientos de cámara, montaje, etc.– redirigen constantemente la atención al proceso que configura esa *otredad cívica.* Incluso, *Elecciones* podría leerse como una oportunidad histórica, para Handler y Ulive, de experimentar con los recursos del lenguaje cinematográfico para retratarla. En ocasiones, el movimiento de cámara dramatiza la pasividad de los sujetos, como cuando casi al final del film, en el club político semivacío de Amanda, un plano general muestra a una anciana en un rincón rodeada de los retratos de Luis Batlle Berres, Amílcar Vasconcellos, José Batlle y Ordóñez, y Amanda. La

[495] Irigoyen, Oribe. "*Elecciones*…", *op. cit.*

[496] Alfaro, Hugo. *Ver para querer.* Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1970, p. 105. Mientras que Pocitos era un barrio de clase media que bordea la rambla montevideana, el Cerro era el de clase obrera-trabajadora y Carrasco una zona residencial y distinguida de clase alta.

[497] Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos…*, *op. cit.*, p. 14.

composición parecería evocar la vulnerabilidad de un pueblo frente al poder afectivo de los rostros de la política tradicional que acechan a la anciana desde la parte superior de la pared. Tras este plano inicial, y mientras escuchamos un reporte radial con los resultados de la elección, la cámara se acerca hasta obtener un plano cerrado frontal de la anciana que le sostiene la mirada, ofreciendo una imagen que podríamos llamar *pedagógica*, y que se extiende sin cortes en un paneo hacia arriba que muestra en primer plano a las figuras enmarcadas del Partido Colorado. "Tengo la impresión de que a todos nos avergüenza un poco esa mirada", señaló Benedetti. [498]

En otra escena, el sentido del plano-secuencia es bien diferente: refuerza tanto el azar del registro del directo como la espontaneidad —y el humanismo— de las reacciones. Cuando vemos el pequeño acto del presidenciable Óscar Gestido en un paraje rural, la cámara lo sigue entre la gente —con sonido sincronizado—, registrando las manos de los paisanos sobre el hombro del candidato, y contrasta así la intimidad de esa experiencia social con la de los grandes actos. Un sujeto tropieza con la cámara y cuando gira para disculparse simpáticamente, en un primerísimo primer plano, la mano del camarógrafo se asoma, cariñosa, y lo toma de la nuca, con lo que él también participa en esa cadena de gestos auténticos, impredecibles. La continuidad del espacio-tiempo de esta escena corresponde con ese estilo de montaje que caracterizó al cine directo de esos años y que era su gran novedad: la edición en cámara que cambia su valor de plano sobre la marcha, se acerca con un plano detalle, panea, se aleja del sujeto o de los objetos. Sin embargo, no es ése el estilo de montaje que domina en *Elecciones*. En su mayor parte, la estructura de cada escena se apoya en la articulación de planos discontinuos y no en el registro de "momentos" en cámara. Como señaló la crítica, en términos formales, no había "esfumaturas" ni "encadenados".



La imagen pedagógica de *Elecciones* y su puesta en escena dentro del club político (primer y segundo cuadro) contrastan la secuencia en exteriores del acto del candidato Gestido donde la cámara reacciona espontáneamente a la experiencia vivida.

[498] Benedetti, Mario. "El voto…", *op. cit.*, p. 164.

Al igual que en el caso de *Carlos…*, los realizadores comentaron que la película no tenía una forma convencional. "Es una película compleja, para ver dos o más veces", señaló Ulive.[499] Si había un momento arriesgado y experimental en la propuesta, esa era la secuencia final del film que podía hasta llegar a ser "chocante" para el espectador. Así lo aclaró: "Debíamos optar entre los tantos finales convencionales que se adecúan a temas semejantes, pero optamos por la solución menos convencional".[500] De hecho, de todas las miradas recuperadas en el análisis de este capítulo, la del final de *Elecciones* es la más inquietante. Mientras vemos una camioneta con un altoparlante circulando entre unos rancheríos, escuchamos una invitación a los vecinos a participar en una reunión política. Con la cámara ubicada en la caja del vehículo, un grupo de niños corre mientras intenta atrapar los volantes que un sujeto va arrojando desde la cabina. El sonido de la escena se corta abruptamente. Mientras la cámara se aleja, el montaje de las imágenes continúa su ritmo vertiginoso en silencio y culmina con el rostro de un niño que mira al lente con expresión seria. El plano se corta en movimiento con un cuadro negro donde leemos "Fin". Para Alfaro, esta última imagen marca el momento en que el espectador comprende "que es él quien está preso en la trampa del sistema".[501] Sin embargo, la poesía de este final podría ser leída como una línea de fuga que libera a la mirada del niño de un encuadre moralista, que no acusa al espectador ni lo avergüenza, sino que lo impregna de una imagen emotiva, incierta, esperanzadora. El corte en movimiento logra un efecto de extrañamiento de la clausura de la narración del film en el que se asoma una salida política fuera del relato y la temporalidad electoral.



Final en fuga, la última mirada de *Elecciones*

[499] Sin firma."Un film uruguayo sobre las elecciones", recorte de prensa de febrero de 1967, s/identificar, Sobre: "Elecciones" (CDC-CU).
[500] *Ibid.*
[501] Alfaro, Hugo. *Ver…*, *op. cit.*, p. 105.

Para culminar, si bien la censura –junto con el debate de la Universidad– constituyó un intertexto de tan alto impacto que una crónica llegó a sugerir que "ganó una insólita expectativa pública, mayor que cualquier otro film uruguayo de 1895 en adelante", la reacción en cadena de excusas con las que los principales exhibidores locales rechazaron programarla fue uno de sus resultados más notorios.[502] Mientras que un fragmento de *Elecciones* formó parte de la programación del Festival de Cine de *Marcha* de junio de 1967, la película completa se estrenó en agosto de ese año en la sala del cine Renacimiento en un doble programa junto con el segundo largometraje de Leonardo Favio, *Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más* (1966), anunciada por una parte de la prensa como la mejor película de la historia del cine argentino.[503] Como veremos en el próximo capítulo, involucrado en estas programaciones estaría la figura del productor y distribuidor, Walter Achugar. El trabajo colaborativo de esta dupla reunía dos proyectos modernos para la cinematografía nacional que en un momento se vislumbró como un camino posible:

> Tanto Ulive como Handler se encuentran plenamente satisfechos de la mutua colaboración en Elecciones y piensan mantener el equipo para futuras realizaciones. Opinan que el film ha sido una experiencia muy positiva para ambos, un paso adelante para superar algunos problemas de la realización cinematográfica en el doble plano de la teoría y la práctica, es decir, de los proyectos, las ideas, y la realización de las mismas con un criterio de cine nacional.[504]

Pero tras *Elecciones* las trayectorias de Ulive y Handler se separan. Por un lado, a fines de 1967 Ulive fue invitado a dirigir una obra de teatro en Caracas. El plan era salir de Uruguay en diciembre y volver en marzo, pero Ulive se quedará en Venezuela para siempre.[505] Allí seguirá su actividad teatral y cinematográfica y se vinculará al Departamento de Cine de la Universidad de los Andes donde estaba otro uruguayo que había llegado poco antes, Jorge Solé. Solé era un buen amigo de Handler. Además de figurar en los créditos de *Carlos…* como el fotógrafo (que capturó ese momento en el que veíamos a Carlos dándole fuego a Handler), una nota de prensa le adjudica también su colaboración en el montaje y su "apoyo moral" al director.[506] En

[502] Sin firma. "Dos estrenos que importan", 3 de agosto de 1967, s/datos, Sobre: "Elecciones" (CDC-CU).
[503] El estreno fue el 4 de agosto de 1967.
[504] Sin firma. "Un film uruguayo sobre las elecciones", *op. cit.*
[505] Volvería a Montevideo durante la dictadura uruguaya, en 1975, con la intención de pasar Navidad con su familia. Lo llevarían preso por un corto tiempo y tras la influencia del gobierno venezolano lo liberarían y retornaría a Caracas.
[506] Sin firma. "'Carlos' Cine-Retrato…", *op. cit*.

Elecciones, participó en una segunda unidad de rodaje.[507] En ese momento, Solé trabajaba para el Departamento de Cine de noticias del diario *El País*, y mientras Ulive y Handler montaban la película, partió a Venezuela. Allí conoció a Carlos Rebolledo que estaba terminando *Pozo muerto* (1966), la otra película que, junto con *Elecciones*, sería censurada en el Festival del Sodre de 1967. A mitad del año asumió la jefatura del Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes, ULA, y ya casi en el final de 1967, Solé se unió como camarógrafo al equipo de realización.[508] A comienzos de 1969, y por la iniciativa de Solé, Ulive se incoroporó al grupo en Caracas y realizó tres cortos experimentales, *Diamantes* (1969), *Caracas, dos o tres cosas* (1969) y ¡*Basta!* (1969). Roberto Rojas, que ha reconstruido la historia del Departamento de Cine de la ULA explica: "Desde el comienzo, el Departamento de Cine se convirtió en escuela para los jóvenes que se iniciaban en este trabajo, de la mano de Rebolledo, Solé y Ulive, quienes iban adentrando a los noveles cineastas en los secretos del arte cinematográfico: fotografía, cámara, edición, sonido, montaje, revelado y copiado; el cine se aprendía haciendo rodando, quemando pies de película".[509]

Por otro lado, la confrontación latente de Handler con las autoridades del ICUR tendrá su resolución con su suspensión y un sumario iniciado por el director del Instituto.[510] En este sentido, la rigidez del marco institucional funcionó como un dique que desvió la trayectoria de Handler por otros caminos. Vistos en retrospectiva, *Carlos.*.. y *Elecciones* constituyen la punta del hilo de un proyecto de cine nacional que, al quedar huérfano de un espacio institucional, jugará un rol central en otro entramado del período protagonizado por una institución clave en la vida intelectual, cultural y política del Uruguay: el semanario *Marcha*.

En este segundo capítulo he explorado las representaciones del pueblo y las repercusiones en el escenario local de tres films que a fines de la década y en un contexto más politizado serán una referencia para definir un programa de cine nacional. Como mencionaba en el capítulo

[507] Según Handler, Solé habría registrado los festejos en Melo junto con él y Ulive, mientras que Walter Dassori y Miguel Castro filmaron los de Montevideo (entrevista con la autora, Montevideo, mayo de 2018).
[508] Se producen los reportajes *Noti-ULA* 1 y 2 (1968) dirigidos por Rebolledo y Solé. El documental ULA Andes (1969) dirigido por Rebolledo con la cámara de Solé. (Rojas, Roberto. "El Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes 1962-2003". *Boletín del Archivo Histórico*, año 10, enero-junio de 2011, n. 17. Universidad de los Andes, Mérida-Venezuela).
[509] En 1971 el Departamento se traslada a Mérida y Ulive queda en Caracas. Además de escribir y dirigir teatro, Ulive dictó cursos con Rebolledo para escribir guiones de cine y televisión (*Ibid.*, pp. 34-35).
[510] Wschebor, Isabel. "Cine y Universidad…", *op. cit.*

anterior en relación a *Como el Uruguay no hay*, aquí también he mostrado la forma en la que los discursos y las propuestas estéticas de estos films irrumpieron en la órbita pública provocando debates sobre la nación y marcaron un contraste con las convenciones y las formas conocidas del cine. Mientras que el acercamiento a la "realidad" de Miller nunca se había visto en el cine nacional, el proyecto de *Carlos.*… fue leído como "un experimento" y *Elecciones* no se podía explicar con palabras. He analizado la novedad de estos tres films tanto en la forma en que desafiaron el imaginario de un pueblo-nación, como en su relación con la formación de cada uno de los realizadores. Las colaboraciones que he recuperado contribuyen a pensar con amplitud los contornos de sentido de esta práctica que trazan lo común entre quienes cooperan y aportan creativametne a estos proyectos desde diferentes zonas de la cultura. El de Miller, por ejemplo, fue un sentido vinculado al espíritu amateurista-entusiasta, mientras que el de Handler y Ulive, estuvo inscripto en un marco de modernidad, en sintonía con los ambientes vanguardistas locales asi como con las tendencias del teatro y el cine experimental a nivel global.

Capítulo III

De la ráfaga al torbellino: el cine en la órbita de *Marcha*

Introducción

Al comentar el momento en que *Elecciones* fue rechazado en el certamen del SODRE, en 1967, el crítico Manuel Martínez Carril señalaba en el diario *La mañana* que los gritos de los realizadores contra los responsables del evento hacían del Festival "el primero que se aproxima a los desórdenes y protestas que en Cannes o Venecia son la sal y la vida de todo encuentro internacional".[511] Es que en 1967, la cultura cinematográfica local se ponía a tono con el crecientemente caldeado clima de los festivales internacionales que, como se sabe, estallarían al año siguiente con la suspensión de Cannes y los acontecimientos de Pesaro y Venecia.[512] Y no solo en lo referido a lo ocurrido con el SODRE. Meses después del caso *Elecciones*, se produce una ruptura fundamental con el giro que toman los Festivales de Cine del semanario *Marcha* que hasta ese año premiaba el cine "de calidad", europeo y norteamericano.[513] Rompiendo con su propia tradición, la nueva programación difundió un cine anunciado no solamente en oposición al cine espectáculo de Hollywood, sino enmarcado en un contexto de compromiso político, anti-imperialismo y contra-información. En base a un relevamiento detallado sobre sus programas y anuncios, en este capítulo analizaré los festivales de *Marcha* a partir del giro de 1967 y hasta la creación del Cine Club de *Marcha* en 1969. La densidad de las fuentes que caracteriza esta sección de la tesis se justifica porque mi propósito es destacar su magnitud y el impacto de estos festivales como zurcidos de imaginarios (anti-imperialistas y tercermundistas) marcados por una fuerte impronta global. Más que atender a cada una de las películas, la atención de mi trabajo estará puesta en el marco discursivo y en el programa de cada función; o para decirlo de otro modo, en el montaje de los títulos. Mostraré como lo global

[511] Citado en Amieva, Mariana. "El auténtico destino del cine: fragmentos de una historia del Festival Internacional de cine Documental y Experimental. SODRE, 1954-1971", *33 Cines*, n. 2, 2010, p. 19.
[512] Me refiero a la clausura en mayo de Cannes 1968, la *autocontestazione* de la IV Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro en junio de 1968, y el conflicto que amenazó con suspender la Mostra de Venecia a fines de agosto de 1968 (Mestman, Mariano. "Tracing the Winding Road of The Hour of the Furnaces in the First World", en Javier Campo y Humbero Pérez-Blanco (eds.), *A trail of fire of political cinema: The hour of the Furnaces Fifty years later*. Bristol, UK /Chicago, USA: Intellect, 2019, pp. 135-158).
[513] Jacob, Lucia. "Marcha: de un cine club a la C3M", *op. cit.* Sobre los festivales de cine de *Marcha* a partir de 1967, véase también Tal, Tzvi. "Cine y Revolución…", *op. cit.* y Villaça, Mariana. "Os Festivais de Cinema de Marcha …", *op. cit*.

constituyó el aspecto clave que distinguió a los festivales del semanario de los que consagraron el Nuevo Cine Latinoamericano, como el de Viña (67 y 69) y Mérida (68). Parafraseando la conocida expresión epocal que adoptaron tantas manifestaciones culturales sesentistas, el caso de *Marcha* podría pensarse como el del "Festival como arma", aunque se trate de una metáfora poco usada para el caso de los festivales de fines de los 60s. Con esto no pretendo hacer simplemente un juego de palabras sino subrayar la instrumentalización que hizo *Marcha* de su festival. Junto con el trabajo de un grupo de gente que fue conformando un núcleo de apoyo estable y emprendedor, el semanario se apropió de las posibilidades de este formato y las explotó con creatividad. Lo hizo entre continuidades y novedades siempre articuladas a esa idiosincrasia formadora, a ese espíritu pedagógico que caracterizaba al semanario.

3. 1. *Marcha* y "una ráfaga de viento"

Antes de explorar la magnitud de la ruptura de los festivales de *Marcha*, creo necesario introducir los rasgos centrales de esta publicación y los cambios que sucedieron en su sección cultural. Porque *Marcha* fue un semanario que excedió la práctica periodística: fue pionera en el debate crítico cultural y político latinoamericano y por eso también, ha sido objeto de diversos estudios académicos.[514] Desde su emergencia en el escenario uruguayo, *Marcha* (1939-1974) había sido un proyecto colectivo de brillantes intelectuales, comenzando por su fundador, Carlos Quijano, y continuando con el filósofo Arturo Ardao, el primer secretario del semanario, Juan Carlos Onetti, y renovados escritores y críticos como Carlos Real de Azúa, Francisco Espínola, Emir Rodríguez Monegal, Eduardo Galeano, Homero Alsina Thevenet, María Esther Giglio, y Hugo Alfaro, por nombrar solamente algunos. Para el crítico Pablo Rocca, fue una "publicación atípica" que había nacido en una pequeña ciudad en un país liberal, europeizado, y había sido hecha y leída por "clases medias integradas a la economía distributiva y a la educación de fuertes tonos democrático-radicales, tempranamente pauperizada".[515] En su introducción al volumen colectivo, *Marcha y América Latina*, Mabel Moraña señala que el

[514] Moraña, Mabel y Horacio Machín (eds.). *Marcha y América Latina*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2003; Rocca, Pablo. *35 años en Marcha. Crítica y literatura en Marcha y el Uruguay 1939-1974.* Montevideo: Intendencia de Montevideo, División de Cultura, 1992; Espeche, Ximena. "Marcha del Uruguay: hacia América Latina por el Río de la Plata", en Carlos Altamirano (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina. Los avatares de la ciudad letrada en el siglo XX*. Buenos Aires: Katz, 2010, pp. 211-234; Peirano Basso, Luisa. Marcha *de Montevideo y la formación de la conciencia latinoamericana a través de sus cuadernos*. Montevideo: Javier Vergara, 2001.

[515] Citado en J.Vior, Eduardo. "Perder los amigos, pero no la conducta: Tercerismo, nacionalismo y antiimperialismo: *Marcha* entre la revolución y la contrarrevolución (1958-74)", en Mabel Moraña y Horacio Machín (eds.), *op. cit.*, p. 84.

semanario "significó una *interrupción* necesaria y eficaz de los discursos oficiales y realizó una *intervención* fundamental en las dinámicas de la vida pública".[516] No es posible, explica la autora, reducir la tarea de *Marcha* solamente al periodismo: el semanario "instaló, sobre todo en el espacio crítico de América Latina, una ética política que ayudó a delinear […] la misión histórica de generaciones que se enfrentaban al desafío de repensar las estructuras del liberalismo desde los horizontes alternativos que proponía el marxismo".[517] Tanto en el campo cultural latinoamericano como en el político, la práctica intelectual de *Marcha* fue de vanguardia: ofrecía reflexiones innovadoras que desafiaban las líneas de discusión más convencionales.[518] La reconocida crítica de arte, Marta Traba, lo tradujo gráficamente cuando expresó que escribir en *Marcha*, para ella y sus compañeros de América Latina, era "como sacar la cédula de identidad que corresponde".[519]

Su director, Quijano, abogado, economista y periodista, poseía un profundo conocimiento sobre la economía y los problemas sociales e históricos del siglo SXX y su pensamiento –caracterizado por su anti-imperialismo y un nacionalismo latinoamericanista– fue de gran influencia en los debates intelectuales de la región. Sirva de ejemplo el diálogo que sostuvo Quijano con Ernesto 'Che' Guevara y que hizo que *Marcha* fuera el primer semanario en publicar su texto "El socialismo y el hombre en Cuba". Para una especialista en este tema como Claudia Gilman, el hecho de que el héroe de la revolución se dirigiera en una carta a Quijano "es emblema del reconocimiento del rol de *Marcha* como pionera indiscutible de la difusión y esclarecimiento de las posiciones que en los sesenta y setenta se tornarían hegemónicas".[520] El latinoamericanismo y anti-imperialismo promovido por *Marcha* desde su creación en 1939, se hicieron más urgentes con las circunstancias políticas de principios de los años 60 y especialmente con la Revolución Cubana de 1959. Abril Trigo señala que en este período "la necesidad de indagar, cuestionar y explicar una crisis nacional que era también crisis de imaginario y de proyectos, coincidió con la urgencia de tomar posiciones y actuar políticamente".[521] Asimismo, Rocca subraya el urgente debate que el semanario promovía en torno a la integración de Uruguay a la región como única posibilidad para su desarrollo y

[516] Moraña, Mabel. "Introducción", en Mabel Moraña y Horacio Machín(eds.), *op. cit.*, p. 10.
[517] *Ibid.*, pp. 11-12.
[518] *Ibid.*, p. 9.
[519] *Marcha*, 3 de octubre de 1969, p. 16.
[520] Gilman, Claudia. "Batallas de la pluma y la palabra", en Mabel Moraña y Horacio Machín (eds.), *op. cit.*, p. 278.
[521] Trigo, Abril. "La larga *Marcha* hacia los estudios culturales latinoamericanos", en Mabel Moraña y Horacio Machín (eds.), *op. cit.*, p. 392.

remarca que en 1965, la idea de la unidad Latinoamericana se transformó en "programa de inevitable realización, en único salvataje posible ante las manifiestas imposibilidades nacionales sometidas a la presión y el arbitrio estadounidenses".[522] Dentro de esta campaña latinoamericanista "Uruguay aislado nada significa".[523] Para Quijano, la unión continental era un proyecto político urgente y señala en 1966: "América, nuestra América, realizará su integración al margen de las formas capitalistas y en lucha contra ellas. Y tendrá que crear, sobre bases socialistas, sus propias estructuras. La integración será antiimperialista, y si no, no será".[524]

Como consecuencia de esta radicalización del discurso de *Marcha*, las repercusiones en el área cultural fueron profundas. Aquí es donde se hace necesario subrayar que hablar de cultura en relación a *Marcha* es hacer referencia, en primer lugar, a su sección literaria. Como explica Trigo, al comenzar los años sesenta, "los modelos literarios y culturales dejan de ser europeos y norteamericanos para ser latinoamericanos y del tercer mundo; la crítica pasa de un refinado formalismo estilístico a una socio-crítica bastante ecléctica"; de "Literarias" la sección pasa a llamarse "Culturales".[525] La politización de lo cultural hizo visibles las diferencias de dos grandes proyectos críticos que dominaron las páginas de la sección. Por un lado, con Emir Rodríguez Monegal, director de "Literarias" desde 1945-1959, se priorizó una crítica pura, objetiva, basada en los valores estéticos de la obra dejando a un lado su contexto, origen o ideología.[526] Por otro lado, desde 1959 bajo la dirección de Ángel Rama se abandonó el tratamiento de los textos aislados de su marco social para dar prioridad a los aspectos históricos y sociológicos de la literatura. Ambos proyectos críticos implicaban diferentes modos de entender la cultura. Trigo define al modelo de Rodríguez Monegal como "un modo humanista y letrado, europeizado e idealista", mientras que el impuesto por Rama refería a una mirada "más atenta a lo masivo y lo popular, lo contingente y lo social, lo político y lo histórico".[527] Para Jorge Rufinelli, por otra parte, la nueva orientación de Rama impuso en la crítica literaria

[522] Rocca, Pablo. "La idea de América Latina y de su historia literaria", en Mabel Moraña y Horacio Machín (eds.), *op. cit.*, p. 314.
[523] Ardao, Arturo. "El latinoamericanismo de Quijano", en Mabel Moraña y Horacio Machín (eds.), *op. cit.*, p. 181.
[524] La cita corresponde a la editorial de *Marcha* del 18 de noviembre de 1966 titulada "La verdadera integración". Citada en *Ibid.*, p. 180.
[525] Trigo, Abril. "La larga *Marcha*…", *op. cit.*, p. 394.
[526] *Idem.*
[527] *Ibid.*, pp. 13-24.

la "noción y ejercicio del compromiso ideológico político".[528] Así lo exponía el mismo Rama en su texto "La construcción de una literatura" publicado en *Marcha* en 1960, donde llamaba al crítico a no pretender ser objetivo y "no dejarse llevar por una crítica estilística […] no dejarse estar tampoco en la crítica impresionista que apela a la simple subjetividad del gusto, ni satisfacerse en el inteligente uso de una tradición puramente estética".[529] Al igual que el radical anti-imperialismo del semanario, este discurso cultural pre-existente permite imaginar una antesala, un terreno fértil y predispuesto a ofrecer una calurosa bienvenida a las nuevas películas que formarían parte del Festival. Y en este sentido, la nueva programación que sustituyó la celebración estética por una mirada politizada da cuenta de un vaso comunicante, de una dinámica entre el campo crítico de la literatura y la crítica cinematográfica a la hora de pensar en la singularidad histórica del fenómeno cultural que analizaremos aquí.

Desde los años 50, el semanario organizaba festivales anuales que celebraban el cine de calidad –principalmente de origen europeo y norteamericano– con una selección de fragmentos de las mejores películas estrenadas y elegidas por la crítica.[530] Pero en 1967, al cumplirse diez años del Festival, la política de su programación tomó un giro radical de la mano de su director, Hugo Alfaro. Alfaro, a quien he citado en varias oportunidades en los capítulos anteriores, además de crítico, participaba como miembro de jurado en diversos certámenes del SODRE y cineclubes. En los años 30, había dejado sus estudios en derecho comercial para dedicarse al periodismo. Trabajó junto a un jovencísimo H. Alsina Thevenet en *Cine Radio Actualidad*, bajo la dirección de Arturo René Despouey, y escribió por un tiempo en *El País*, cuando el crítico Hugo Rocha dejó su lugar para viajar a Estados Unidos. Cuando ingresó a *Marcha* hizo crítica de cine junto con H. Alsina Thevenet, y se convirtió en administrador del semanario, responsable de la página de espectáculos y mano derecha de Quijano.[531] En sus memorias, Alfaro narró el giro del festival de 1967 evocando la escena siguiente:

> Entonces se presentó en *Marcha* Walter Achugar y dijo: "yo creo que las grandes películas, las que van por los circuitos comerciales, ya tienen bastante promoción y más bocas de salida que necesitan. ¿Por qué *Marcha* se convierte con sus festivales en una boca más?

[528] Rufinelli, Jorge. "Ángel Rama, *Marcha* y la crítica literaria en los 60s", *Nuevo Texto Crítico*, año VII, n. 14-15, julio 1994 - junio 1995, p. 53.
[529] Rocca, Pablo. *Ángel Rama: Literatura, cultura y sociedad en América Latina*. Montevideo: Trilce, 2006, p.48.
[530] Los Festivales comenzaron en 1953. Durante los primeros seis años se realizaban en el mes de febrero. En 1959 se corre la fecha tradicional para marzo (Sin firma. "VII Festival Cinematográfico de Marcha", *Marcha*, 6 de febrero de 1959, p. 19). No siempre se proyectaron fragmentos. De lo investigado hasta ahora destaco la proyección completa de *Un condenado a muerte se escapa* (Robert Bresson, 1956) en 1959 (*Marcha*, 6 de marzo de 1959, p. 15).
[531] Véase Martínez Carril, Manuel. "Las generaciones críticas", *op. cit.*, pp. 5-15.

> Hay, en cambio, todo un cine alternativo, tercermundista, sin posibilidades de distribución como no sea en un centro estudiantil, un sindicato o un cine club. Ese es el cine que debería nutrir los festivales de *Marcha*. Hasta por una razón de coherencia política: los documentales sobre las luchas de liberación deberían ser conocidos por tus lectores como lo son las correspondencias semanales. Una oportunidad para estar informados con independencia. Es un cambio radical el que te propongo, ya lo sé, en momentos en que a ustedes les va muy bien con el festival que tienen. Pero creo que vale la pena. Pensalo. Yo tengo vías para llegar a ese material". Y –en el mejor estilo de Walter– la misma ráfaga de viento que lo trajo se lo llevó. Nos miramos, cavilamos; Quijano decía con aire ausente: "¿Este mozo es serio?".[532]

El trabajo de ese "mozo" y su trayecto profesional, recorre y explica una gran parte de lo que narraré en este y en los siguientes capítulos de esta tesis. Achugar había tenido una participación muy activa en Cine Universitario y frecuentaba tanto los Festivales del SODRE de los años 50s como los que organizaba *Marcha* cada año. Comenzó su carrera como distribuidor comercial con una compilación de Charlie Chaplin, *Las joyas de Carlitos* (1958), *La dama desaparece* (Alfred Hitchcock, 1938), y *El sheik blanco* (Federico Fellini, 1952).[533] Asimismo, participó en proyectos locales, como el de la serie de cortometrajes para la Comisión Nacional de Turismo (1960) del que fue Productor Ejecutivo, y reunió a dos de los más renombrados críticos uruguayos, H. Alsina Thevenet y E. Rodríguez Monegal, en una misma publicación sobre Ingmar Bergman.[534] Aunque Achugar nunca fue un cinéfilo, pronto se convirtió en un pilar fundamental para la cinefilia rioplatense.[535] Su vínculo con Cineclub Núcleo (CCN) de Buenos Aires –a través de Salvador Sammaritano y Héctor "Tito" Vena– lo convirtió en el distribuidor

[532] Alfaro, Hugo. *Por la vereda del sol*. Montevideo: Ediciones de Brecha, 1994. p. 181. Véase este párrafo leído por el mismo Achugar en Jacob, Lucia. *C3M…*, *op. cit.*

[533] Uno de sus primeros mentores en el campo de la distribución fue un amigo de su padre, Horacio Hermida, Gerente General de la Compañía Central Cinematográfica, C.C.C., quien llegó a acompañarlo a Buenos Aires a comprar películas cuando recién se iniciaba. Hermida era Gerente de tres salas importantes en Montevideo: Cine Central, Plaza y Casablanca (Achugar, Walter, entrevista con la autora, Montevideo, febrero de 2017).

[534] Con los auspicios de Cine Universitario y bajo el nombre de "Ediciones Renacimiento" el libro reunió una selección de artículos que los dos críticos habían publicado durante 1953 y1954 (Thevenet, H. Alsina, y Emir Rodríguez Monegal, *Ingmar Bergman: Un dramaturgo cinematográfico.* Montevideo: Ediciones Renacimiento, 1964).

[535] En su trabajo sobre el estreno en 1963 de *La tierra tiembla* (Luchino Visconti, 1948) en el Río de la Plata, Máximo Eseverri señala que la llegada de la película a Cine Universitario fue posible gracias al contacto de Achugar con Cineclub Núcleo de Buenos Aries ("Introducción. La Tierra Tiembla: Episodio del Río", en Máximo Eseverri (coord.), *La tierra tiembla.* Buenos Aires: Eudeba, 2010. p. 36). En sus primeros años de socio de Cine Unversitario, Achugar colaboró en el Taller de Cine para niños, organizó la prensa del archivo, y más tarde se involucró en la gestión de la institución. La lista que integró por primera vez para formar la directiva estaba encabezada por sus fundadores, Jaime Francisco Botet y Alfredo Castro Navarro, al que mencioné como uno de los maestros de Handler en el capítulo anterior. De hecho, piénsese que en esa misma lista también estaba Miller, y entre los suplentes figuraban HAT (en un segundo lugar) y Handler (en un séptimo lugar) (Costa, E. Jaime y Carlos Scavino. *Por amor al cine…*, *op. cit.*, p. 53). Detallo los nombres para resaltar a Cine Universitario como un punto de encuentro de varias figuras de esta tesis durante los años 50 y principios de los 60.

y representante en Uruguay de la revista *Tiempo de cine*.[536] En la conocida entrevista que Julianne Burton le hizo mucho tiempo después, Achugar resumía su experiencia durante estos años de la siguiente manera:

> Mi involucramiento social con el Cine Universitario, mi contacto con un campo más amplio de películas por medio del cineclub y los festivales de documentales del SODRE, y mi amistad con varias personas de Montevideo y Buenos Aires, muchas de ellas cineastas, gradualmente transformaron mi manera de ver el mundo. Comencé a poner en dudas las actitudes políticas que había heredado y empecé a orientarme a la izquierda. Birri y uno de sus asociados de la Escuela de Cine Documental fueron muy participativos en ese proceso.[537]

El asociado al que se refiere era el productor Edgardo "Cacho" Pallero, a quien me referí en el capítulo anterior al revisar los encuentros de 1965 y los cortometrajes de Farkas del que fue productor. Pallero fue el principal maestro y amigo de Achugar; él lo introdujo a la actividad del cine en la región.[538] Se habían conocido en un bar de Buenos Aires junto a Birri, cuando el uruguayo escribía una nota para el *El País* sobre la filmación de *Los inundados* (Fernando Birri, 1962).[539] En 1966, Pallero, Bernardo Zupnik, Breski y Achugar montaron en Buenos Aires la distribuidora independiente "Renacimiento Films" que había tomado el modelo de la DIFILM de Brasil.[540] Al momento de entrar en *Marcha* como una "ráfaga de viento" Achugar ya había estado en la III Exposición de Cine Latinoamericano en Sestri Levante (1962) y en el Festival de Cannes de 1964, donde conoció al Jefe de Relaciones Internacionales del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), Saúl Yelín, y vio *Dios y el diablo en la Tierra del Sol* (G. Rocha, 1964); había sido productor asociado de *Crónica de un niño solo* (Leonardo

---

[536] Héctor "Tito" Vena fue organizador de las funciones especiales en Uruguay para los socios de CCN que, en tiempos de censura en Argentina, viajaban a Montevideo para conocer el cine que no se estrenaba en Buenos Aires (Achugar, Walter, entrevista con la autora, Montevideo, febrero de 2017).

[537] Achugar, Walter. "Usar el cine…", *op. cit.*, p. 283. En la entrevista que le hace Sergio Trabucco, Achugar cuenta que en 1960 había recorrido África (Casablanca, Senegal, Liberia, costa de Marfil, Gana, Nigeria) "pretendiendo vender muebles, mantas, telas y mantequilla, alpargatas, zapatillas de lona" (*Con los ojos abiertos. El Nuevo Cine chileno y el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano*. Santiago de Chile: Lom Ediciones, 2014, p. 119).

[538] El uruguayo definió a Pallero como "una especie de casa de cambio humana para el cine políticamente comprometido a lo largo de todo el continente" (Achugar, Walter. "Usar el cine…", *op. cit*., p. 286). Sobre Pallero, véase Aimaretti María, Bordigoni Lorena y Javier Campo, Javier. "La Escuela Documental de Santa Fe: un ciempiés que camina", en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (eds.), *Una historia del Cine Político y Social en Argentina (1896-1969)*. Nueva Librería: Buenos Aires, pp. 359-394.

[539] Achugar, Walter, entrevista con la autora, Montevideo, febrero de 2017.

[540] En un comienzo, la empresa se pensó para distribuir el Cinema Novo brasileño en los circuitos de Buenos Aires, pero el éxito de estos films resultó menor que en Uruguay. En una mirada retrospectiva al emprendimiento, Achugar evaluó: "Renacimiento Films sirvió a varios propósitos: otorgó una base material para una serie de esfuerzos, incluida la producción de varios cortos; ayudó en nuestros esfuerzos por ampliar el margen de películas que podían exhibirse; incluso sirvió como depósito para las películas semi-clandestinas que después traeríamos para los festivales de *Marcha* que eventualmente se volvieron parte de la colección de la Cinemateca del Tercer Mundo"("Usar el cine…", *op. cit.*, p. 285).

Favio, 1965) y productor ejecutivo de *Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más* (Leonardo Favio, 1966) y con la primera de Favio había participado en la "Reseña Mundial de Festivales" de 1965 en México.[541] A través de Pallero viajó al V Festival de Cine de Viña del Mar y el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos que tuvo lugar en marzo de 1967 y al que también asistieron Wainer, Handler y Walter Dassori (director de la Cinemateca Uruguaya). De Chile retornó a Uruguay con una copia del cortometraje cubano sobre la lucha por los derechos civiles en Estados Unidos de Santiago Álvarez, *Now* (1965), otra de *Mayoría Absoluta* (León Hirszman, 1965), y "un plan para distribuir cine cubano y un nuevo concepto para el festival de *Marcha*".[542] Evidentemente, Viña incidió en la propuesta para el Festival porque allí Achugar no solo se volvió a encontrar con Yelín y con el director del ICAIC, Alfredo Guevara, sino que su compromiso con la distribución del cine latinoamericano se convirtió en el eje de su trabajo junto con Pallero.[543] Es decir, crear circuitos alternativos para ese cine latinoamericano asumió la prioridad en ese momento de su carrera.

Pensemos que con toda esta experiencia vivida y el conocimiento que tenía, Achugar debió haber sido muy persuasivo y convincente cuando conversó con Alfaro sobre su propuesta en el local del semanario. Con el trabajo de ambos, el X Festival de *Marcha* arrancó en junio de ese año a la 1 de la madrugada. La función, que intercalaba títulos completos con fragmentos, se extendió hasta casi las 5 de la mañana con el siguiente programa: la película sobre el Apartheid en Sudáfrica del cineasta independiente norteamericano Lionel Rogosin, *Come Back África* (1959, fragmento); *Dios y el Diablo en la tierra del Sol (*Glauber Rocha, 1964, fragmento); el impactante documental soviético de Mijail Romm sobre el nazismo en Alemania, *El fascismo corriente* (1965, fragmento); *Mayoría Absoluta* (León Hirszman, 1965); el film de Joris Ivens *El Cielo, la tierra* (1966, 30 min.) que mostraba la guerra de Vietnam desde sus dos frentes (y que se exhibía en todo el mundo recaudando fondos en solidaridad con los vietnamitas); los dos cortometrajes sobre la realidad colombiana realizados por los franceses Jean-Pierre Sergent y

[541] En este evento, que tuvo lugar en Acapulco, se exhibían películas premiadas en otros festivales. Uno de sus ciclos paralelos fue "La semana del Cine Nuevo Mejicano" donde se mostraron las seis películas del Primer Concurso de Cine Experimental de México. El hecho de que Achugar llegaba a conocer esta filmografía antes que ningún uruguayo lo convirtió en una fuente confiable de adelantos para la prensa local (Mansilla, Lucio. "Lo que cuenta Walter Achugar. Un uruguayo en Acapulco", *Marcha* 31 de diciembre de 1965, p. 21).
[542]Achugar, Walter. "Usar el cine…", *op. cit.*, p. 286.
[543] En 1959, cuando se creó el ICAIC, Achugar había escrito una carta a Alfredo Guevara (al que todavía no conocía) de la que nunca obtuvo respuesta. En diciembre de 1967, Pallero y Achugar viajan a Cuba y coordinan la distribución del cine cubano en la región. (Trabucco Ponce, Sergio. *Con los ojos abiertos…*, *op. cit.*, p. 119).

Bruno Muel, *Camilo Torres* (1965), en el que se incluía una entrevista al sacerdote previa a su pasaje a la clandestinidad y *Ríochiquito* (1965), sobre el comienzo de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC); el cortometraje del argentino Raymundo Gleyzer que denuncia las extremas condiciones de vida en el nordeste de Brasil, *La Tierra quema* (1964); un fragmento del film de Jonas Mekas, *The Brig* (1964), una película basada en la obra de teatro de Kenneth Brown y actuada por el colectivo *The Living Theatre* (Nueva York) que muestra, al estilo del verité, la vida de los presos en una prisión militar norteamericana; la uruguaya *Elecciones* (fragmento); la película de la República Democrática Alemana *El hombre que ríe* (Gerhard Scheumann y Walter Heynowski, 1966, fragmento) en la que vemos una impactante entrevista al ex-oficial nazi, el "kongo" Müller, y un material de archivo y fotografías de los crímenes cometidos en el Congo como los asesinatos a los militantes del partido de Lumumba; el cortometraje cubano de Santiago Álvarez, *Now* (1965) sobre el racismo y la lucha por los derechos civiles en Estados Unidos; el film norteamericano *El tiempo del Saltamonte* (Peter Gessner, 1966) que reunía material sobre Vietnam de los noticieros estadounidenses, de los camarógrafos del Frente de Liberación Vietnamita y del film de la televisión japonesa "Sangre, lágrimas y tumbas" en el que mostraba escenas de torturas a los combatientes vietcongs por el ejército sud-vietnamita; y por último, la película mucho menos política sobre África colonial, *Batouk* (1967), cuyo guion había sido escrito por el uruguayo Carlos Páez Vilaró.[544]

Previo a esta función inaugural en el Cine Censa, el ambiente era de fiesta: el Festival se había transformado en un acontecimiento y coincidía con el vigésimo-octavo aniversario del semanario.[545] Con entradas agotadas una semana antes, una crónica expresaba el asombro de los organizadores: "Nunca esperamos adhesión semejante"; los trabajadores de la oficina de *Marcha* no habían hecho "otra cosa que atender pedidos de entradas para el Festival" y la gente que había llegado del interior y otros, especialmente de Buenos Aires, pedían una repetición.[546] En el número siguiente, Alfaro hizo una lectura del éxito del Festival como una reafirmación de la nueva orientación de sus películas.[547] No había duda de que el programa había resultado demasiado largo y en futuras ediciones se descartarían las películas que tendrían difusión en el circuito comercial. Muchos fragmentos de los films seleccionados necesitaban una explicación

[544] *Marcha*, 12 de mayo de 1967, p. 26. Si bien se anuncia como una película de Carlos Paéz Vilaró, el uruguayo había sido el guionista y no el director. *Batouk* fue dirigida por Jean-Jaques Manigot y había sido elegida para clausurar el Festival de Cannes de 1967. A propósito de esta película, véase la entrevista que le hace Achugar a Paéz Vilaró ("Carlitos Páez en Cannes 67", *Marcha*, 19 de mayo de 1967, p. 27).
[545] El X Festival de Cine apareció mencionado en la portada de *Marcha*, 23 de junio de 1967.
[546] *Marcha*, 23 de junio de 1967, pp. 24-25.
[547] *Marcha*, 30 de junio de 1967, p. 23.

introductoria y esta opción sería considerada por los organizadores, aunque esto alargara la extensión de las funciones. Además, las opiniones estaban divididas a la hora de tomar una decisión respecto de las películas sin subtítulos. Pero con estas y otras cuestiones a resolver, el semanario determinó que el Festival se repetiría. Así fue como en el mes de julio volvió con un programa que excluyó a *Dios y el Diablo en la tierra del Sol Dios*, *Batouk* y *El fascismo corriente*. Otros tres títulos se incorporaron a esa función: *Revolución* (Jorge Sanjinés, 1963) y dos de los 17 cortometrajes que integraron el film *Por la vida contra la guerra* (*For life against the war*, Hilary Harris y Les Hurwitz, 1967) realizada por la organización neoyorquina "Angry Arts" que, como aclara la nota de *Marcha*, reunía a escritores, músicos y artistas que en ese momento conformaban "un centro de resistencia intelectual a la guerra de Vietnam".[548] Como señala Villaça los temas de estas primeras funciones dan cuenta de una evidente preocupación acerca de los dramas del Tercer Mundo y de América Latina: la guerra de Vietnam, el nazismo, las tensiones en África, el movimiento por los derechos civiles afroamericanos en Estados Unidos, el hambre y el problema de la tierra en Brasil, la guerrilla en Colombia, la tensión social y República Dominicana y en Bolivia, así como la democracia uruguaya.[549]

Al año siguiente, el XI Festival de *Marcha* continuó con la misma orientación de su programación, pero se repitió más veces durante el año. Los siguientes títulos integraron las ediciones de julio y agosto: *La sexta cara del Pentágono* (François Reichenbach, Chris Marker, 1968) en la que se registró la protesta masiva en Washington contra la guerra de Vietnam en 1967, la película de Santiago Álvarez sobre el conflicto del sudeste asiático, *Laos, la guerra olvidada* (1967, versión completa); el retrato de la guerrilla de la Guinea Portuguesa que realizó Mario Marret, *Nossa Terra* (1966, versión completa), el film de Nelson Pereira Dos Santos sobre la miseria del nordeste brasileño que tanto había impactado en su estreno en el 65, *Vidas Secas* (1963), el cortometraje argentino sobre el cierre de los ingenios azucareros de Tucumán, *Ollas Populares de Tucumán* que, como sabemos, es de Gerardo Vallejo (1967) pero aparece aquí como "film argentino anónimo", y el documental de Ivens sobre la resistencia vietnamita frente a la invasión norteamericana, *Paralelo 17* (1968). El cortometraje *Now*, por haberse convertido en "el numen del 'nuevo' Festival de Marcha", se repetía en esta nueva edición.[550]

[548] Eric Bentley, Richard Avedon, Eli Wallach, Jules Feiffer, Allen Ginsberg, Dwight Macdonald, integraban ese grupo (*Marcha*, 23 de junio de 1967, p. 24, y *Marcha*, 7 de julio de 1967, p. 28).
[549] Villaça, Mariana. "Os Festivais de Cinema de Marcha e seu papel na constituição de um circuito cultural de resistência política (Uruguai, 1967 e 1968)", *op. cit.*, pp. 286-287.
[550] Sin firma. "El Festival de Marcha con Todo. Casi agotadas las entradas para el 28, se repite el 4 de agosto", *Marcha*, 20 de julio de 1968, p. 25.


Domingo 28: XI festival de MARCHA

OPINIONES FRANCESAS SOBRE "PARALELO 17"

EL PROGRAMA

LAS ENTRADAS

Marcha, 12 de julio de 1968, p. 19


casi agotadas las entradas para el 28, se repite el 4 de agosto

OPINIONES SOBRE "VIDAS SECAS"

EL PROGRAMA

2a. EDICION DEL DISCO

Marcha 20 de julio de 1968, p. 25.

Con la nueva programación, la tradición del festival de exhibirse en localidades del interior del país continuó. En 1967, luego de tres semanas en Montevideo, el X Festival recorrió durante tres meses 20 ciudades y pueblos con un programa de siete films, la mayoría latinoamericanos.[551] Ese año, *Marcha* recibió solicitudes para llevar el Festival a Salto, Florida, Minas, Rocha, Ombúes de Lavalle, Tacuarembó y Carmelo.[552] En 1968 se organizó "la vuelta del Uruguay" del XI Festival con funciones en Rocha, San Carlos, Florida, Tacuarembó, Paysandú, San José, Maldonado, Canelones, Durazno, Mercedes y Paso de los Toros.[553] Asimismo, las iniciativas de *Marcha* en torno al cine no se limitaron a un cambio en la programación. Por un lado, con los recursos del Festival el semanario se convirtió en coproductor del cortometraje de Handler *Me gustan los estudiantes* (1968) y financió su finalización. El cortometraje formó parte de los programas del 68; desplazó el lugar estrella que tenía *Now* en 1967 y pasó a ser la "vedette" del Festival.

[551] El programa básico que viajó por el interior del país en 1967 contaba con *Now*, *Revolución*, *Camilo Torres*, *Riochiquito*, *Elecciones*, *La tierra quema*, y *El cielo, la tierra*. En Paysandú se agregó *Mayoría Absoluta*. *Marcha*, 11 de agosto de 1967, p. 27.
[552] *Marcha*, 11 de agosto de 1967, p. 27.
[553] *Marcha*, 15 de noviembre de 1968, p. 26, y *Marcha*, 29 de noviembre de 1968, p. 26.

Por otro lado, en un contexto de crecimiento de la industria discográfica y con el auge de la canción de protesta, *Marcha* lanzó el disco *Canciones del Festival de Marcha* que, como señalaba Alfaro en el texto de su tapa, era capaz de extender la temporalidad del Festival una vez que este se había terminado.[554] El álbum incluía varias canciones de películas cubanas, entre las que se destacaba *Now*, la canción hebrea Hava Nagila interpretada por Lena Horne, cuyo perfil se desdoblaba en la cara interna del sobre del disco. También se incluían las baladas "Virgen del Rosario" y "Balada" de *La tierra Quema*; la canción de *Revolución* "Lloran las ramas del viento" interpretada por Altahualpa Yupanqui; la de *Dios y el Diablo en la Tierra del sol*, "Perseguiçâo y Sertâo vai virar mar" cantada por Sérgio Ricardo; y la guaracha interpretada por Carlos Puebla, "Después de un año", que pertenecía a la película que no llegó a estrenarse en ese año, *Cuba Sí!* (Chris Marker, 1961). En un principio, *Canciones del Festival de Marcha* se pensó como un disco de colección al que le seguiría un segundo volumen que finalmente no llegó a concretarse. Si bien no tuvo visibilidad en ese momento, y no es fácil encontrarlo en las fuentes de la época, hay que pensar en Achugar como el ejecutor y promotor de estas ideas para el semanario. Como ráfagas de viento, y gracias a su alianza entusiasta con Alfaro, Achugar improvisó estos proyectos interconectados, la forma en la que el cine de *Marcha* y el evento del festival podían expandirse.



Tapa, contratapa y diseño del interior del disco. El gesto del vietnamita con el fusil en alto y la cantante y actriz afroamericana Lena Horne, trascendieron las fronteras de un imaginario uruguayo o regional-latinoamericanista y evocaron un imaginario transnacional que distinguió al Festival.

[554] Texto de Alfaro en la tapa del disco *Canciones del Festival de Marcha*. Ediciones Marcha-Renacimiento. Dirección Técnica y Armado de la Grabación: Conrado Silva y Jorge Larrosa. Impreso por Signo / Morales.

El extenso listado que acabo de detallar se justifica porque desde su primer programa en 1967, la agrupación de estos títulos tuvo un efecto particular en el espectador y esta idea es una de las propuestas analíticas claves de este capítulo. En su estudio sobre la exhibición y programación del cine *avant-garde* durante los años veinte y treinta, Malte Hagener pone atención en cómo el público de ese momento se veía obligado a cuestionarse "qué constituía el denominador común si esa (una) diversidad de películas podían combinarse en un programa".[555] Para el autor, existía un montaje externo donde la naturaleza confrontativa del cine *avant-garde* "era menos un efecto de un solo film que el de la confrontación entre diferentes títulos".[556] En el caso de los nuevos Festivales de *Marcha,* es justamente el montaje externo más que los títulos individuales el que enfrentó al espectador con un común denominador que reemplazaba al cine de calidad. El binomio tradicional de un cine-arte versus un cine-comercial se modificó con una tercera categoría que constituyó la novedad y estuvo marcada por el signo ideológico de las cinematografías cuyo valor estético, aunque nunca negado, quedó en un segundo plano. Entonces, si los cineclubes locales ya ofrecían un circuito alternativo al comercial, el espectador-lector tenía claro que los Festivales de *Marcha* significaban otra cosa y que su agenda no se reducía a un criterio artístico. En 1967, el giro del nuevo programa se explicaba en base al déficit en Montevideo de películas que demostraban la capacidad del cine como "testigo sigiloso, persuasivo, temible, perseguido, de nuestro tiempo".[557] Claro que no solo fue la programación sino también los paratextos los que enfatizaron y ofrecieron una racionalidad para ese cambio y para entender el nuevo común denominador que agrupaba a estas películas. Así por ejemplo lo formulaba el semanario en 1968: "Hay demasiadas oportunidades para ver los exponentes cinematográficos (algunos admirables) de la sociedad de la abundancia. Y demasiado pocas, para ver los testimonios del cine documental independiente, del cine-verdad, el cine-denuncia, el cine-amor. Nos hemos propuesto […] mostrar las luchas que por su liberación han desatado los pueblos del Tercer Mundo".[558] El énfasis en el "nuevo rumbo militante" del Festival fue *in crescendo* con el éxito de público y las repeticiones que en ese año llegaron a reunir en dos domingos, hasta cuatro mil quinientas personas.[559] A través de un insistente planteo dicotómico, el semanario fue posicionándose moralmente en oposición al resto de las instituciones de la cultura cinematográfica uruguaya. Para diciembre de 1968, así

[555] Hagener, Malte. "Programming Attractions…", *op. cit.,* p. 270.
[556] *Ibid.*
[557] *Marcha*, 12 de mayo de 1967, p. 26.
[558] *Marcha*, 12 de julio de 1968, p. 19.
[559] *Marcha*, 26 de julio de 1968, p. 25.

describía y reafirmaba Alfaro la tradición institucional, la de los festivales anteriores de *Marcha*, que se había abandonado:

> Era el Festival de la Buena conciencia, y de la coexistencia. No es que ahora miremos con desdén hacia el pasado... Pero una cierta ceguera, una especie de colonialismo mental puede imputársenos. ¿Qué sentido tenía el que nosotros, públicos de un país corroído hasta el tuétano por el subdesarrollo, nos extasiáramos ante los lujosos productos de la sociedad de la abundancia y el consumo? El que se tratara, en el mejor de los casos, de la angustia existencial (Bergman, Antonioni, Godard o Mongodard), no les quitaba a sus películas el carácter de artículo suntuario, vistas de este lado de la raya que divide a las naciones ricas y proletarias. Esos creadores también reniegan como los nuestros, de un sistema que los desconoce y los aliena, pero hay alguna diferencia entre hacerlo desde la saciedad o desde el infraconsumo. Y antes de ponernos comprensivos y compasivos con la burguesía industrial milanesa […] deberíamos conocer e indagar nuestras carencias vitales para mejor combatirlas. Y si nos sobra tiempo y queremos ser ecuánimes, todavía podemos reconocer (sin contradecirnos) que *El desierto rojo* es una gran película, ¿y qué?[560]

En esta expresión de ruptura parecería haber un llamado a hacer *tabula rasa* o marcar un "punto de no retorno", como lo habían planteado los franceses de los Estados Generales del Cine en la huelga de mayo del 68.[561] Como lo ha señalado Lucía Jacob, la experiencia del semanario consolidó categóricamente un nuevo modo de entender el hecho cinematográfico.[562] Abandonando su condición de espectáculo y entretenimiento, el cine bajo la órbita de *Marcha* adquiría la función social de concientizar y transformar al espectador en un actor político promoviendo su capacidad de actuar en la realidad. En una mirada más amplia, Germán Silveira ha explicado cómo, en ese contexto, el núcleo del semanario comienza a resistir a "la cultura cinematográfica tradicional, que hunde sus raíces en el cine de autor promovido desde las páginas de los *Cahiers du Cinéma* en Francia durante los años cincuenta, y encarnada en Uruguay por los cineclubes y la Cinemateca Uruguaya".[563] En este escenario, señala Silveira, se enfrentaron dos maneras de interpretar el cine; por un lado, la que "pretendía promover un público comprometido políticamente en una sociedad combativa y, por otro, aquella que entendía al cine no como instrumento de combate, sino como un medio de expresión artística capaz de despertar una lectura crítica en el espectador frente al hecho cultural, en sentido amplio".[564] Sin negar esto último, cabe aclarar, como lo hace Alfaro provocativamente en la cita de arriba, que la crítica de *Marcha* no dejó de celebrar al cine de autor y a la cultura cinematográfica de Europa y Estados Unidos. El parteaguas se planteó fundamentalmente en

[560] *Marcha*, 27 de diciembre de 1968, p. 31.
[561] *Le cinema s´insurge*. *Etats généraux du cinéma*, Bulletin n. 1, Paris: Editions du Terrain Vague.
[562] Jacob, Lucia. "Marcha: de un cine club a la C3M", *op. cit.*, p. 400.
[563] Silveira, Germán. "Un cine sin espectadores...", *op. cit.*, p. 52.
[564] *Ibid.*

relación a los canales de circulación de cine. Los anuncios del Festival fueron de la mano de un fuerte criticismo al sistema de distribución dominante que dirigió la atención del lector-espectador al rasgo alternativo y marginal de los títulos programados, así como al circuito de exhibición creado por *Marcha*.

Es sabido que en los años sesenta, en todas partes del mundo los nuevos cineastas y productores estaban pensando nuevas formas de enfrentar el sistema de distribución de cine norteamericano. Y el Festival hizo eco de esta tendencia global. No tendremos en el caso de *Marcha* "cineastas independientes" agrupados en una lucha. Tampoco habrá, como en el caso de Brasil, una producción de películas nacionales que buscaron nuevos canales de distribución, sino un distribuidor, un cineasta y la crítica cinematográfica del semanario apadrinados por esa institución contra-informativa, alternativa, latinoamericanista y tercermundista. La forma de poner en práctica el "nuevo" Festival de *Marcha* no tenía un modelo pre-restablecido, y en este sentido, en este capítulo mostraré la impronta experimental de su proceso. Antes de zambullirnos en el análisis, quisiera mencionar un proyecto paralelo de Achugar vinculado a los festivales que también se relaciona con esa dimensión a la que me refiero, y a la creatividad que envisten estas experiencias. Se trata del Renacimiento, una sala que antes exhibía películas Clase B y que Achugar abrió el mismo año del giro de los Festivales, 1967, con el doble programa de *Elecciones* y *Este es el romance del Aniceto y la Francisca* (1966) que se mantuvo cuatro semanas en cartel. Achugar intentaría convertirla en un espacio cultural que excedería el ámbito cinematográfico con exposiciones, conferencias, charlas.[565] Según ha contado en más de una ocasión, el Renacimiento completaba una estrategia comercial: se promovían las películas a través del Festival de *Marcha* que luego se exhibían en esta sala.[566] En el caso del Renacimiento, la tradición de la cinefilia y el cineclubismo, desde Jaques Tati a M. Kobayashi, se articuló con los nuevos cines latinoamericanos; desde el Cinema Novo a Santiago Álvarez. De alguna manera, lo que el discurso de Alfaro marcaba como irreconciliable aquí había encontrado un ámbito de negociación y convivencia. Ese cine de autor que se ubicaba simbólicamente en la "vereda opuesta" al cine que mostraba la realidad latinoamericana o la lucha anti-imperialista del Tercer Mundo, coexistía en la estimulante programación del Renacimiento.

[565] Achugar, Walter. "Usar el cine…", *op. cit.* p. 287.
[566] *Ibid.*



El ingenioso anuncio del cine renacimiento ilustrado por Luis Blanco Álvarez ("Blankito") de la tercera semana de *El romance del Aniceto y la Francisca…* y *Elecciones* daba cuenta de la dinámica del Festival de *Marcha* con el Renacimiento y de los problemas técnicos para exhibir 16 mm en las salas comerciales (Gentileza de Achugar)

En noviembre de 1967, por ejemplo, se planificaron funciones de trasnoche con películas desconocidas, estrenos y reposiciones seleccionadas por la Asociación Uruguaya de Críticos Cinematográfico.[567] En el mismo mes, Renacimiento presentó la "Semana de Cine

[567] Esta programación estaría compuesta por *Lady Macbeth en Siberia* (Andrzej Wajda, 1962), *Dos hombres y un armario* (1958) y *El cuchilllo bajo el agua* (1962) de Roman Polanski, *Cronica de un amore* (Michelangelo Antonioni, 1950), *Accattone* (Pier Paolo Pasolini, 1961), *El tesoro de la Sierra Madre* (John Huston, 1948), *El silencio es oro* (René Clair, 1947), *Lotna* (Andrzej Wajda, 1959), *La ronda* (Max Ophüls, 1950), censurada en Uruguay años antes (que se anunció con un debate previo sobre "Como cambian los cánones morales"). *Tierra de España* (Joris Ivens, 1937). Gran parte de las copias de estos films se alquilaban en Buenos Aires para una sola exhibición y retornaban inmediatamente. Jacob, Mario, "Calidad Multiplicada: El Renacimiento con nuevos planes", *Época*, 11 de noviembre de 1967. Otros programas del Renacimiento combinaron modernidades cinematográficas dispares, como la que seleccionó los mejores films de 1967 y en enero de 1968 ofreció; *El Aniceto* con *Harakiri* (Masaki Kobayashi,1962), *Darling* (John Schelsinger, 1965) con *La mandrágora* (Alberto Lattuada, 1965), y *La guerra ha terminado* (Alain Resnais, 1966) con *Una cuestión de honor* (Luigi Zampa, 1965). *Marcha*, 19 de enero de 1968, p. 26.

Latinoamericano" con títulos como *Crónica de un niño solo*, *Tierra em Transe*, *Pajarito Gómez*, *Garota de Ipanema* (Leon Hirszmann, 1967), *Lucía* (Humberto Solás, 1968), *La hora y el momento de Augusto Matraga* (Roberto Santos, 1965), *En este pueblo no hay ladrones* (A. Isaac).[568] Otras funciones tuvieron un tono más contra-informativo, como la de 1968 titulada "América Latina Hoy" que programó *Cuba sí!* (Chris Marker, 1961) junto con dos films de Santiago Álvarez; la guerrilla colombiana en *Golpeando la selva* (1967) y el homenaje al Che, *Hasta La Victoria Siempre* (1967).[569] Cuando Achugar describió al Renacimiento como un experimento, probablemente también haya tenido en mente la militancia y la solidaridad revolucionaria que se vivió en este espacio, como un rasgo extraordinario de este circuito comercial. Si bien merece un estudio mayor al que puedo dedicarle en esta sección, basta con mencionar aquí la organización de funciones cuya entrada iba destinada a los movimientos de liberación latinoamericanos exhibiendo películas vinculadas a las experiencias guerrilleras, como la de Guatemala.[570] Achugar, por ejemplo, recuerda que, en una tarde de octubre de 1967, "organizamos una función a beneficio de la campaña guerrillera del Che Guevara en Bolivia. Aterrados por ese paso, los dirigentes de la cooperativa vieron necesario señalarme que el contrato estipulaba que el teatro se usaría solo para exhibición de películas y que no querían formar parte de 'otro tipo de actividades'".[571] Estas tensiones con los empleados ocasionaron el fin de su proyecto con la sala a fines de abril de 1968.[572] Con Achugar a la cabeza, tanto el Festival como el Renacimiento materializaron una lucha cultural anti-imperialista en la arena de la distribución y exhibición de cine, una batalla que por escasos meses se libró en dos frentes alternativos y experimentales en el escenario local. La sustentabilidad de este tipo de proyectos no se reducía al aspecto económico, como hemos visto. Pero el Festival continuaría.

[568] En enero de 1968 se lanzó la "Semana de Cine Nuevo" con *Vidas Secas*, y dos títulos de Volker Schlöndorff, *Nido de escorpiones* (1966) y *El joven Torless* (1966). Además, la intención era proyectar el primer largometraje del fotógrafo argentino Juan José Stagnaro y la visita a Uruguay de los directores Glauber Rocha y Leonardo Favio y de los actores Federico Luppi y Diego Puente CHECK- *Dios y el diablo en la tierra del sol, Revolución* (Sanjinés), *Historias de la Revolución* y *Las doce sillas* (Gutiérrez Alea), *Manuela* (Solás), *Cerro Pelado*, *Now* y *Hanoi, martes 13* de Santiago Álvarez, el cine latinoamericano tuvo un fuerte protagonismo en su cartelera.
[569] *Marcha*, 5 de abril, 1968, p.10.
[570] El escritor Miguel Ángel Olivera recuerda una función en la que se proyectaba una película sobre Guatemala en la que estaba presente el escritor Eduardo Galeano quién había estado con la guerrilla: "Todos sabíamos que la recaudación iba para esos movimientos de liberación, pero no era explícito" (Olivera, Miguel Ángel, entrevista con la autora, Lagomar, marzo de 2015).
[571] Achugar, Walter. "Usar el cine…", *op. cit.*, p. 288.
[572] La fecha es aproximada. En la entrevista con Burton, Achugar ubica el cierre de la sala en marzo de 1968, pero la última función habría sido el 15 de abril de 1968. Sobre la relación a la hora del cierre entre la cooperativa y Achugar, véase la nota de Martínez Carril, Manuel, "Renacimiento, o como empezar nuevamente", *La Mañana*, 16 de abril de 1968, s /d (Archivo Achugar)





Programa (izquierda) anuncia *La jungla de cemento* (Joseph Losey, 1960), *Todo comienza en Sábado* (Karel Reisz, 1960), en trasnoche: *Morir en Madrid* (Fréderic Rossif, 1963) con el cortometraje del argentino Leopoldo Maler, *Hombres en Silencio* (1964) (*Marcha*, 29 de marzo de 1968, p. 14). A la derecha, el programa citado arriba sobre América Latina (*Marcha*, 5 de abril, 1968, p.10).

3. 2. El festival como zurcido de imaginarios

En su trabajo sobre la imaginación política en torno al antiimperialismo en el Cono Sur, Aldo Marchesi toma la idea de Benedict Anderson sobre la Nación como *comunidad imaginada* para señalar que "la noción de antiimperialismo podría ser concebida como una suerte de extensión de la idea de nación" en tanto implica imaginar una comunidad que la trasciende. Marchesi explica: "Aunque los discursos antiimperialistas se dieron en escenarios nacionales, en la mayoría de los casos implicaron un sentimiento de pertenencia a una comunidad más amplia que se construía en oposición al imperio".[573] *Marcha* se hizo eco de esta noción de comunidad y de la observación que hace Marchesi cuando señala que las fronteras entre los "antiimperialistas" y los "imperialistas" no eran territoriales sino políticas. La programación ampliaba el contexto político internacional poniendo en relación lo común de las luchas y arraigando al espectador a un marco de identidad anti-imperialista. Por ejemplo, al proyectar el programa recién mencionado de 1968 y ver cómo tras *La sexta cara del Pentágono, Laos la guerra olvidada*, aparecía *Me gustan los Estudiantes* seguido de *Nossa terra, Vidas Secas*, etc., los enfrentamientos callejeros que tenían lugar en ese momento en Montevideo adquiría otra dimensión: Uruguay pasaba a ser escenario activo y participante de la lucha contra el imperialismo.[574] De hecho, podríamos pensar la aparición de *Me gustan los estudiantes* como un momento –del cine uruguayo, del movimiento estudiantil, del Uruguay– de legitimación y de pertenencia simbólica a esa comunidad antiimperialista a la que se refiere Marchesi.

[573] Marchesi, Aldo. "Imaginación política del antiimperialismo…", *op. cit.*
[574] El programa es el que se anuncia en *Marcha,* 26 de julio de 1968, p. 25.

Habría que mencionar también que al difundir un repertorio de paisajes y narrativas protagonizados por los "nuevos" sujetos de la historia (negros, estudiantes, pueblos del Tercer Mundo[575]), las funciones de *Marcha* configuraron ámbitos mediadores para la interpretación y significación –entre la militancia cultural y política asistente– de las nociones que circulaban en los discursos epocales y militantes en torno, por ejemplo, del tercermundismo. Un anuncio que comentaba la edición del Festival de noviembre señalaba: "Nuestro Festival ha servido, ante todo, para descubrirnos un cine poco menos que insospechado, un cine que vino a darnos la evidencia tangible de una realidad de la que sólo teníamos referencias remotas".[576] Además de la fuerte presencia de los títulos sobre el heroico ejército vietnamita (*Paralelo 17*), el de Laos (*Laos, la guerra olvidada*), la guerrilla anticolonialista en la Guinea Portuguesa (*Nossa terra*), cabe mencionar el estreno, a fines de 1968, de un fragmento de la producción argelina-italiana *La Batalla de Argelia* (Gilio Pontecorvo, 1966) sobre la guerra por la Independencia respecto de Francia (1954-1962).[577] Como señala Robert Stam, este film mostró la lucha anticolonial a través del prisma de Franz Fanon y su obra *Los Condenados de la Tierra*, convirtiéndolo en la primera película europea de ficción que adoptaba una mirada solidaria con la lucha tercermundista.[578] Además de su realismo innovador (cámaras en mano, voces en over narrando en el estilo de los medios de información, etc.), la película desplegaba mecanismos de identificación en favor de los colonizados, "presentando a la lucha argelina como un ejemplo inspirador para otros pueblos colonizados".[579] El semanario no perdió la oportunidad de utilizar el Festival para formar al lector en la problemática tercermundista. Como ejemplo, veamos la crítica que apareció bajo el título "Las dos caras de la guerra" en la que una larga nota de Juvenal Parra explicaba el beneficio de programar *Paralelo 17* y *La sexta cara del Pentágono* en la misma función.

> El espectador del festival de MARCHA, si conserva la cabeza fría ante la riqueza del material que estará viendo y puede evitar el casi seguro impacto de la emoción, tendrá oportunidad de cotejar un curioso paralelismos de actitudes que es, al mismo tiempo, la medida de las

[575] Como lo expresa Fredric Jameson en *Periodizar los 60*. Córdoba: Alción, 1997, p. 20.
[576] *Marcha*, 25 de octubre de 1968, ¿p.?
[577] Véanse las críticas de José Wainer, "Realismo del Tercer Mundo", en *Marcha,* 22 de noviembre de 1968, p. 25, y de Raúl Gadea, "El cine como arma explosiva", en *Marcha*, 6 de diciembre de 1968, p. 28.
[578] Traducción de la autora. Stam, Robert. "The 'long 1968' and radical film aesthetics", en Christina Gerhardt y Sara Saljoughi (eds.), *1968 and Global Cinema*. Detroit: Wayne State Press Detroit, pp. 29-30.
[579] Días después de la proyección de *Marcha* la película se estrenó en una sala comercial (Trocadero) del circuito Glücksman, y fue vista por 25000 espectadores durante tres semanas a sala llena hasta que el Ministerio del Interior la prohibió por tratarse de una película "subversiva". Fue elegida como el mejor film de 1968 por la Asociación de Críticos del Uruguay y volvió al circuito comercial en octubre de 1969. Véase el capítulo "*La batalla de Argelia*", en Martínez Carril, Manuel. *La batalla…, op. cit.,* pp. 123-128.

> diferencias entre dos sistemas: por un lado, en el film de Ivens, el pueblo de Vietnam conllevando con oscuro heroísmo, con modestia y casi en silencio la aventura impar de la guerra de conquista más feroz de todos los tiempos; por otro, la juventud de los Estados Unidos, en *La sexta cara del Pentágono*, de Chirs Marker, asaltando el Pentágono sin más armas que cantos y banderas.[580]

La lucha anti-imperialista fue el marco interpretativo de las realidades y narrativas que mostró el cine del Festival, y si bien el semanario sostenía esa línea política desde su creación, ese anti-imperialismo no era el mismo: se había transformado en una lucha global. Esa globalidad es la dimensión que me interesa enfatizar en la programación de cine de *Marcha* y la que, por otra parte, marca la singularidad de estos festivales respecto de las muestras que suelen considerarse fundacionales del Nuevo Cine Latinoamericano de la región como conjunto (los de Viña en 1967 y 1968, y el de Mérida en 1968). Señalo este rasgo también, tomando como referencia un trabajo más reciente de Marchesi en el que aborda las organizaciones revolucionarias que promovieron la violencia política en el Cono Sur a fines de los años sesenta y principios de los setenta. Propongo seguir al historiador y recuperar los hechos históricos relevantes que dan cuenta de este giro hacia la lucha global. Por un lado Marchesi refiere al texto de Guevara aparecido en el primer número de la revista *Tricontinental*, en abril de 1967, en el que se propone una "estrategia de lucha global" contra el imperialismo: "sacar al enemigo de su ambiente" para enfrentarlo con otros "hábitos de vida". [581] Por otro lado, recupera tres hechos que tuvieron un impacto profundo en países que, como Uruguay (también Argentina, Chile), habían sido percibidos como excepcionales (europeizados) en el continente: la Conferencia Tricontinental de enero de 1966 (Conferencia de la Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina); que reunió a las naciones de América Latina y a los movimientos políticos de liberación del Tercer Mundo, la campaña del Che en Bolivia entre 1966 y 1967, y la Conferencia de la OLAS en julio de 1967. Para Marchesi, que está pensando en las agrupaciones de la izquierda armada, estos eventos "fueron fundamentales para la construcción de la noción de cercanía subjetiva en el mapa de la revolución latinoamericana".[582] El autor subraya la forma en la que, en esta coyuntura, las manifestaciones culturales como la poesía y la canción de protesta fueron portadoras y promotoras de esa nueva percepción de lo lejano y lo cercano que fortificó los lazos subjetivos de la solidaridad revolucionaria.

[580] *Marcha*, 7 de mayo de 1968, p. 23.
[581] Marchesi, Aldo. *Hacer la revolución: Guerrillas latinoamericanas, de los años sesenta a la caída del Muro.* Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2019, p.77.
[582] *Ibid.*, p.72.

Dicho esto, entonces; ¿cómo no pensar también en el cine como promotor de esa subjetividad? Y al mismo tiempo ¿cómo no volver a subrayar la importancia de ese montaje externo en esa nueva percepción de la globalidad de la lucha? Ese giro en el programa de los Festivales de *Marcha* es la expresión desde el campo simbólico del giro imaginario hacia una lucha global.[583] Si bien ya he dado cuenta de esa globalidad a través de los programas mencionados, revisemos otros ejemplos para observar cómo funciona en aspectos singulares. Tomemos la segunda edición del Festival del 68 que se proyecta en noviembre y donde se anuncia un programa que abordaría "áreas desconocidas". *Marcha* lo anticipaba así:

> Las calles de México ayer nomás cubiertas de muertos y heridos, el pueblo de China y su revolución cultural […]; las andanzas de la gente de Chombé en el Congo, a través de un increíble documento producido por la República democrática Alemana, la edición del diario del Che en Cuba, y sus conexiones con el caso Arguedas, que Santiago Álvarez y su diestro equipo del noticiero del ICAIC convierten en un brillante ejercicio de periodismo cinematográfico; y la inenarrable epopeya del pueblo argelino en esa joya del cine de masas que es "La batalla de Argel" […] donde el documento y la ficción se confunden con un poderoso dramatismo, he ahí el programa del domingo en el Plaza. Culmina con el film vedette del XI Festival Cinematográfico de Marcha: "Me gustan los estudiantes", que "reaparece" después del éxito de Mérida.[584]

La descripción se refiere a *Cuarto Comunicado* (CUEC, México 1968), *Mao, un sol rojo* (China), *Comando 52* (Walter Heynowski, 1965), *Caso Arguedas* (1968), *La Batalla de Argelia*. El anuncio enfatiza esa globalidad al describir la función del Festival como una experiencia exploradora, un itinerario por diferentes geografías (más que cinematografías), pero también como un recorrido de emociones donde experimentar la ira, la sorpresa, el miedo, la esperanza. Al final del camino, el cortometraje uruguayo aparece como otra recompensa afectiva y moral que vendría a coronar la aventura del espectador. Podríamos pensarlo también como un internacionalismo tercermundista, que es la expresión que utiliza habitualmente la academia para referirse a esta cuestión y refirmar la solidaridad con las luchas globales. Veamos otro ejemplo en una edición diferente de 1968. En setiembre, el semanario llama a la función de esa noche "El Festival de los estudiantes" y repite *La sexta cara del pentágono* y *Me gustan los Estudiantes* e incorpora *Epopeya Estudiantil* (Cuba, 1960), que mostraba a los estudiantes cubanos contra el régimen de Batista hasta la llegada de la revolución y en "primicia absoluta

[583] Cito las palabras del senador socialista chileno Carlos Altamirano citado por Marchesi ya que ejemplifican claramente esta cuestión: "La contradicción de nuestra época ya no está constituida por los términos 'imperialismo/países socialistas', sino por otros 'imperialismo/países periféricos'. A través de la Tricontinental y ahora a través de las OLAS, el Tercer Mundo asume el relevo de esa tarea. La Habana será, de ahora en adelante, la capital de la nueva internacional que instrumentará la liberación latinoamericana". *Ibid.*, pp. 82-83.
[584] *Marcha*, 1 de noviembre de 1968, p. 25.

para Sudamérica", *Testimonio de una agresión* (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, CUEC, México, 1968, "*cameramen* anónimos"). Este último título reunía los comunicados del Consejo Nacional de la Huelga de la Universidad de México donde mediante fotografías fijas e imágenes en el estilo "directo" se mostraban "los enfrentamientos estudiantiles sucedidos un mes antes".[585] Si bien además de estos films el programa incluía *Paralelo 17, Laos, la Guerra Olvidada, Ollas populares en Tucumán* y *Now!,* el semanario enfatizaba que "el sentido de la rebelión estudiantil" era el mismo "en las tres Américas" y que el panorama era uniforme: "los estudiantes batiéndose por la libertad en todos los frentes".

> En Washington, contra el genocidio de Vietnam; en Montevideo, contra el cónclave de presidentes (y dictadores) reunido en Punta del Este, abril del 67; en La Habana, contra la tiranía de Batista, desde el fracasado asalto al cuartel de Moncada (con un Fidel barbilampiño en la extrema juventud) hasta el triunfo de la revolución, a través de un documento invalorable por la hazaña de los camarógrafos, filmando bajo fuego la otra hazaña, la de los estudiantes. Y en primicia absoluta para Sudamérica, como que acaba de ser filmado, "Testimonio sobre una agresión", con la rebelión de los estudiantes mexicanos y sus cruentos encuentros con la policía, ocurridos hace menos de un mes. Desde Estados Unidos de N. América hasta nuestro Uruguay, pasando por México y Cuba, el sentido de la rebelión estudiantil es el mismo y surge limpiamente de estos cuatro films que presenta hoy el Festival.[586]

El protagonismo de los estudiantes estallaba en la pantalla y se leía en su dimensión global. Mientras transportaba simbólicamente lo nacional al mundo, el Festival mostraba a las cámaras de cine apuntando a las movilizaciones estudiantiles. Días después de la función en Montevideo, *Testimonio de una agresión* se exhibió en la Primera Muestra de Cine Documental Latinoamericano de Mérida de setiembre de 1968, junto con *Me gustan los estudiantes* y otros cortometrajes sobre la insurgencia estudiantil y la universidad, como *Asalto* (Carlos Álvarez, 1967), que muestra la intervención militar a la Universidad Colombiana sucedido en junio de 1967 y *La Universidad vota en contra* (Jesús Guédez, Nelson Arrieti, 1968) sobre las diferentes posiciones de los estudiantes de izquierda en Venezuela durante las últimas elecciones universitarias. Refiriéndose a "los documentos sobre las agitaciones estudiantiles", el crítico italiano Guido Aristarco, integrante del jurado de Mérida, destacó la importancia de documentar "que en todo el mundo los estudiantes se mueven, aun cuando sea de una manera confusa".[587] Y en esa oportunidad, agregó: "Estos documentos, hechos en Caracas o en México, tienen

[585] Infiero que, al igual que en Mérida, bajo ese título se presentaron los comunicados n. 1 (*La agresión*) y el n.2 (*La respuesta*). Véase la nota en *Cine al día*, diciembre, n. 16, 1968, p. 25. Véase también Vázquez Mantecón, Álvaro. "El 68 cinematográfico", en Mariano Mestman (coord.), *Las rupturas del 68…*, *op. cit.*, pp. 285-310.
[586] *Marcha*, 13 de setiembre de 1968, p. 11.
[587] Capriles, Oswaldo, Filippi, Alberto, Marrosu, Ambretta y Alfredo Roffé. "Mirarse en un espejo o verse por dentro, entrevista con Guido Aristarco", *Cine al día*, diciembre, n. 6, 1968, p. 21.

importancia también para nosotros en Roma, Milán o Turín. Es decir que cuando los estudiantes se rebelan, ya no es un hecho nacional, sino internacional, y los gobiernos se encuentran obligados a tomar en cuenta esto".[588] Asimismo, en su trabajo sobre la violencia revolucionaria que abarca una cronología bastante más amplia que la que abordo aquí, Isabelle Sommier se refiere a la coyuntura del 68 y a la forma en la que la solidaridad con diferentes movimientos reprimidos alrededor del mundo se volvió transnacional.[589] De este aspecto daba cuenta Aristarco, justamente, con la apreciación que veíamos arriba. Pero como aclara Sommier, si una manifestación en repudio al mismo acontecimiento, como el del intento de asesinato a un líder estudiantil, se reproducía en protestas en diferentes ciudades del mundo, esto se debía a un factor clave en este proceso que fueron los medios.

> Si bien el fenómeno de circulación de la protesta no es para nada nuevo, la capacidad de reacción, evidentemente, es acelerada por los medios de comunicación, en particular la imagen, que forja por primera vez el imaginario sobre esta generación de activistas. Los *savoir-faire* se intercambian de país en país, así como las manifestaciones cadenciadas en todas partes al ritmo de los saltos, al tiempo que se cantan los "Che, Che, Che Guevara" y "Ho, Ho, Ho Chi Minh".[590]

En el caso uruguayo, no es menor resaltar la velocidad de circulación de estos imaginarios de las protestas globales y la capacidad del grupo de *Marcha*, pero en particular, la de Achugar, para acceder a los films. Así lo demuestra el programa del "Festival de los estudiantes" donde *Testimonio de una agresión* se proyectó en Montevideo apenas terminada en México y se anticipó a la proyección en Mérida.[591] El trabajo de hacer circular estas películas corre subterráneamente al festival como un conducto cuya presión y velocidad parecería ir en aumento desde 1968. La globalidad y el alcance de esta corriente y la forma en que sus ramales se interconectaron con instituciones, colectivos o directores de cine, rara vez estuvo a la vista. Se asomó por un instante a la superficie en el inicio, cuando *Marcha* publicó un listado de los colaboradores del Festival de 1967 donde agradecía: "(a) Marcel Martin, a Joris Ivens, a Jean Paul Sergent, de París; a "Angry Arts", a Hilary Harris, a Brandon Films, de Nueva York; al Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica; al brasileño Leon Hirszman; a la Cinemateca Argentina y a Renacimiento Films de Buenos Aires; y por último al ICUR, a

[588] *Ibid.*
[589] Sommier, Isabel. *La violencia revolucionaria*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2009, p. 62.
[590] *Ibid.*, p. 62.
[591] El Encuentro de Mérida tuvo lugar entre el 21 y el 29 de setiembre de 1968, y el anuncio de la proyección de la película mexicana aparece el 13 de setiembre.

Artkino Pictures, al Movimiento Uruguayo por la Paz y a Carlos Páez Vilaró".[592] Mientras un ejercicio imaginario capaz de reconstruir las colaboraciones de cada función nos mostraría, probablemente, una cartografía transnacional de los actores, agentes, directores, colectivos de cine, instituciones que operaron en sincronía con el Festival, otro ejercicio que superpusiera el itinerario de los viajes de Achugar nos revelaría, posiblemente, los destinos (ciudades, países) regionales e internacionales así como las visitas o reuniones con figuras comunes a ambos mapas. Tanto la asistencia de Achugar a un festival en Nueva York como su estadía en Paris durante el Mayo del 68, tuvieron una relación directa con lo que se mostró en estos festivales. Y en ocasiones, también funcionó a la inversa. Piénsese que, en el tercer boletín francés de los Estados Generales del Cine de 1968, aparece, bajo el nombre de "Uruguay", la descripción de lo que parecería ser *Me gustan los Estudiantes*, anunciada como parte de las películas que estarían próximamente a disposición de los militantes. [593]



EL FESTIVAL DE LOS ESTUDIANTES

Y LUEGO, AL INTERIOR

Marcha, 13 de setiembre de 1968, p. 11.

Con todo lo dicho hasta ahora, entonces, no habría que subestimar el rol que tuvo el cine en la órbita de *Marcha* en definir qué era el Tercer Mundo o qué significaba luchar contra el imperialismo en el escenario cultural uruguayo. Podemos imaginarlo incluso como un espacio en el que se propaga un nuevo canon cinematográfico y una cinefilia tercermundista que, en su mayor parte, reproducía relatos de resistencia y revolución, discursos que alimentaron una subjetividad comprometida y una atmósfera de indignación y optimismo. Si bien frente a esta

[592] *Marcha,* 23 de junio de 1967, p. 24.
[593] *Etats généraux du cinéma,* Bulletin n. 3, Paris: Editions du Terrain Vague. p. 19. Aún más, el material revelado que usó Handler para hacer esta película llegó desde Cuba a Uruguay en 1968 a través de Achugar Véase el relato completo en Concari, op. cit., pp.58-59. El rol de Achugar como puente entre Europa y Uruguay, pero en particular *Marcha*, puede verse en Gapenne, Camille. "El semanario Marcha y el Mayo francés: un aporte al estudio de la construcción de la noticia internacional", *Contemporánea*, año 9, vol. 9, 2018, pp. 111-127.

avalancha de imágenes y textos, convendría retomar la precaución de Fredric Jameson y repensar hasta qué punto el cine en ese ámbito promovió una simplificación imaginaria del Tercer Mundo, "como un momento en el cual, en todo el globo, las cadenas y los grilletes del imperialismo clásico eran desechados en una incitante ola de "guerras de liberación nacional"",[594] hay que tener en cuenta que en este mismo contexto y durante estos años, el semanario concretó nuevos proyectos editoriales portadores de las perspectivas izquierdistas, tercermundistas o antiimperialistas. Me refiero, por ejemplo, a los *Cuadernos de Marcha*, que se publicaron mensualmente desde mayo de 1967 a 1974 y cuyo temario incluyó: "Rodó", "Estudiantes", "Vietnam", "Las raíces de la independencia uruguaya", "Cuba", "Marx", "Ché Guevara", "Iglesia hoy". Podríamos pensar entonces, que estas colecciones y proyectos editoriales ofrecían un marco histórico y discutían en términos conceptuales la violencia que mostraban las imágenes (muchas de ellas "espectaculares") de las películas de los festivales. Incluso, diría, exponían la racionalidad de la violencia y los estallidos en el Tercer Mundo que muchos de los cortometrajes no ofrecían. Se trató de una colección escrita con la colaboración de intelectuales como Ángel Rama, Benedetti, José Pedro Barrán, Juan E. Pivel Devoto, entre otros.[595] En 1971, cuando Quijano revisó los primeros 15 títulos de los *Cuadernos*, comentó en su semanario:

> esa variedad temática y la deseada objetividad de los planteos no desmienten – al contrario, confirman – el propósito primero y último de los "Cuadernos", por otra parte el mismo de "Marcha" y de la "Biblioteca de Marcha": liberar o ayudar a liberar, por la información y el estudio, a la patria chica oriental y a la gran patria latinoamericana, de la explotación imperialista, de la dependencia y la miseria de nuestros pueblos.[596]

Al igual que los proyectos editoriales, los festivales configuraron una relación de transmisión de conocimiento entre *Marcha* y los lectores-espectadores, y estuvieron inmersos en ese espíritu pedagógico de la institución. De hecho, ¿cómo no pensar en *Marcha* como una "escuela" en este recorrido? Un fragmento de un editorial de Quijano de 1958 da cuenta de este aspecto que estoy resaltando:

> Lo primero que debimos reconocer es que no servíamos para la acción política o si se quiere para la actividad electoral. Y no hay que lamentarlo. Las vocaciones encuentran su camino. Si en el campo de la política activa, del ajetreo electoral, no lo hemos encontrado, ¿por qué

[594] Jameson, Fredric. *Periodizar los 60, op. cit.*, p. 30.
[595] Alfaro, Hugo. *Navegar es Necesario: Quijano y el Semanario "Marcha"*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1984, p. 59. Desde 1977 a 1984, los Cuadernos fueron reeditados en México, y desde 1985 publicados en Montevideo hasta la muerte de Quijano en 2001. Véase Basso, Luisa. "La primera época de los *Cuadernos de Marcha*", en *Marcha y América Latina*, Horacio Machín y Mabel Moraña (eds.), *op. cit.*, pp. 253-271.
[596] Alfaro, Hugo. *Navegar es Necesario…, op. cit.*, pp. 58-59.

> no pensar que nuestra tarea, la tarea que se nos ha asignado sobre la tierra, es otra: esta que cumplimos semana a semana en "Marcha"? Una modesta tarea de docencia, iluminada y jubilosa, para la que no existen contratiempos ni barreras capaces de torcerla.[597]

En 1969, *Marcha* creó la casa editorial *Biblioteca de Marcha* con la que publicó dos colecciones. La primera se llamó *Por y contra* e incluyó títulos como "Militarización en América Latina", "Integración Latinoamericana," "La Iglesia en el proceso de liberación", "La estrategia sindical", "Neocapitalismo y desarrollismo", "La penetración imperialista en la cultura". La segunda colección fue *Los nuestros* e introdujo el pensamiento de Artigas, Bolívar, Martí, Alberdi, Mariano Moreno, Sandino, Camilo Torres, y el Che Guevara. Al mismo tiempo, es importante recordar que este proceso se desarrolló en paralelo y muchas veces en diálogo con lo que ocurría en otras zonas de la producción cultural más allá de *Marcha*. Estos cines del Festival, entonces, aparecieron en el marco de un *boom* editorial que en 1968 llegó a su más alto nivel con los títulos de *Alfa*, *Arca*, *Banda Oriental* y las colecciones de *Enciclopedia Uruguaya*, *Capítulo Oriental*, *Nuestra tierra*.[598] En relación a esta producción intelectual sobre los asuntos del Tercer Mundo y las luchas por la liberación, no habría que perder de vista el lugar que ocupa el cine en esta coyuntura. Wainer recuerda haber visto en la Muestra de Mérida una película sobre la intervención de las fuerzas en la República Dominicana donde se veía a un hombre con una metralleta de las fuerzas armadas en un espacio público; "eso", explica, "era absolutamente inédito, nunca se había visto, ni siquiera en las películas de guerra".[599] Aquello que el periodismo de izquierda señalaba o acusaba acerca de los asuntos del mundo, el cine lo hacía a través de imágenes y esas imágenes tenían un carácter de prueba de los acontecimientos en la realidad. Dice Wainer, "todo lo que nosotros 'decíamos' había que probarlo, mostrarlo, no solamente hacer artículos y análisis […] Eso era el Festival de *Marcha*".[600] Un fragmento de un texto de Octavio Getino y Fernando P. Solanas, da cuenta también de este lugar privilegiado del cine que marcó la época y que apunta en la misma dirección que Wainer en el comentario que citaba arriba acerca del valor probatorio del registro fílmico:

> ¿Qué es un cine de imágenes documentales, de hechos testimonios, o de abordamiento [sic] directo de la realidad sino un cine de dato y de pruebas irrefutables? Una imagen verídica es en sí misma –a ojos del pueblo– un fragmento de la realidad que se ilumina. La imagen

[597] *Ibid.*, p. 41.
[598] Véase el capítulo "La Galaxia Gutenberg en Uruguay" de Yvette Trochon (*Uruguay 1950-1973: Sombras sobre el país modelo.* Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2011, pp. 335-342).
[599] Wainer, José, entrevista con la autora, Montevideo, enero de 2011.
[600] *Ibid.*

> documental, el dato que no se discute, es decir, *la prueba*, alcanza una importancia total frente a las "pruebas" del adversario".[601]

Ese, por ejemplo, fue un aspecto clave en *Me gustan los estudiantes*. En ese cortometraje, la cámara testimonial de Handler había logrado "probar" que la policía uruguaya disparaba armas de fuego a los estudiantes, y con ello, que la idea de una democracia ejemplar y de una nación excepcional en América Latina como la uruguaya, era falsa.

3. 3. El espectador indignado

En el análisis de Joshua Malistsky sobre el lenguaje del cortometraje *Now*, uno de los éxitos del Festival de *Marcha*, el autor subraya que la vertiginosa edición de fotografías fijas y registros de Santiago Álvarez montada con la canción de Lena Horne, establece una dinámica de opuestos; critica la situación racial en Estados Unidos mientras reafirma el progreso cubano contemporáneo sobre ese mismo tema. Pero más que nada, advierte el autor, convierte al quien la mira en un testigo: "su atención al 'testimonio' visual involucra al espectador al que se lo confronta y fuerza a testimoniar la brutalidad. La elección que se le pide al espectador no es para nada ambigua".[602] La observación de Malistsky es útil para pensar en el espectador del Festival de *Marcha* como un espectador "indignado", precisamente porque adentro de la sala se convierte en testigo de las atrocidades e injusticias de la violencia imperialista. Este es un rasgo que podríamos reconocer como una novedad que trajo la nueva programación del festival a partir de 1967, y que se extendió a sus ediciones de 1968 y 1969. Por supuesto que otros discursos visuales de la época jugaron ese rol, el de despertar la indignación. Con el título: "Masacres en Vietnam: Fotos de los Crímenes Yanquis", la portada de *El Popular* sobre la matanaza de My Lai de 1969 mostraba imágenes aberrantes con la siguiente leyenda: "He aquí una escena en todo su indescriptible horror, de las matanzas yankis de civiles vietnamitas. En su mayoría mujeres y bebitos asesinados por los 'supermanos' norteamericanos, los hechos encienden el corazón de indignación y legítimo odio contra tamaños monstruos".[603] Pero a la hora de encender ese "legítimo odio", el cine tenía un valor destacado frente al resto de los medios, sobre todo si lo contrastamos con los atributos y el descrédito que tiene la imagen en el mundo de hoy. A lo que apunto aquí es a pensar, por un lado, ese valor de la imagen "prueba"

---

[601] Getino, Octavio y Fernando E. Solanas. *Cine, cultura y descolonización*. México: Siglo XXI, 1973, p. 162.
[602] Malitsky, Joshua. *Post-Revolution Nonficiton Film: Building the soviet and cuban nations.* Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2013, p. 127. Traducción de la autora.
[603] *El Popular*, 9 de diciembre de 1969, portada.

que acabo de puntualizar, y, por otro lado, otra zona que no pertenece al ámbito intelectual del espectador, sino a un terreno afectivo y emocional.

Volvamos otra vez a pensar en *Me gustan los estudiantes*. En su estudio sobre el 68 uruguayo, Vania Markarian explica que tanto las manifestaciones "relámpago" como las pedreadas y volcado de vehículos, fueron innovaciones juveniles que impusieron un universo cultural ajeno a las tradicionales formas de protesta de otras generaciones del movimiento estudiantil.[604]Y mientras la película reivindicaba la postura radical del combate callejero, este rasgo se desplegó tanto en la pantalla como fuera de ella cuando el público se reconoció a sí mismo e improvisó una protesta en la plaza luego de su proyección.[605] Al año siguiente, Solanas leyó este hecho como una victoria del cine político uruguayo dentro del otro triunfo de los festivales de *Marcha*: "¿Por qué habrían de salir en Montevideo los estudiantes a colocar barricadas tras ver la película de Handler *Me gustan los estudiantes*? ¿Por qué esos magníficos actos de reafirmación antiimperialista que son las proyecciones organizadas por el semanario *Marcha* en Montevideo?".[606] Desde la historia del cine político, podríamos decir que, por un lado, el cortometraje de Handler se inserta en un conjunto de películas marcadas por el fenómeno de la protesta espontánea. Solanas había vivido algo similar cuando se estrenó *La hora…* en la Muestra de Pesaro 68, y los asistentes, muchos de ellos estudiantes, salieron a la calle en una espontánea manifestación que terminó con fuertes enfrentamientos con la policía.[607] Los estudiantes también salieron en Caracas a hacer una manifestación luego de una función de *La hora...*

Al mismo tiempo, y más específicamente por testimoniar las nuevas tácticas estudiantiles de protesta y manifestaciones espontáneas, el cortometraje uruguayo también se vincula con otros casos, como el de la función del colectivo *Newsreel* en la Universidad estatal de Nueva York en Buffalo que citan en dos trabajos diferentes tanto Jane M. Gaines como Michael Renov.[608] Al terminar el segundo cortometraje, y sin llegar a discutir nada previamente, 500 personas del público se dirigieron a la Universidad y rompieron ventanas, destruyeron máquinas, quemaron

[604] Markarian, Vania. *El 68 uruguayo…, op. cit.,* p. 54.
[605] Concari, Héctor. *Mario Handler…, op. cit.,* p. 58.
[606] Fernando P. Solanas, marzo de 1969 "La cultura Nacional, el cine y "La hora de los hornos". Respuesta de Fernando Solanas a un cuestionario presentado por la revista *Cine Cubano,* n. 56 / 57, marzo, 1969. p. 37.
[607] Mestman, Mariano. "Postales del cine militante argentino…", *op. cit.,* pp. 7-30.
[608] Gaines, Jane M. "Political Mimesis", en Jane M. Gaines y Michael Renov, *Collecting visible evidence*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 1999, pp. 84-102; y Renov, Michael. *The Subject of Documentary*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 2004, p. 13.

papel y demás. Para Renov, este hecho da cuenta de cómo *Newsreel*, en esa instancia, era "menos una herramienta de análisis que un motor de guerra, alimentado por una combustión espontánea".[609] El comentario de Renov cabe también para pensar en la visceralidad de *Me gustan los estudiantes*. Después de verla en Mérida, el crítico Alfredo Roffe, por ejemplo, hablaba de la película uruguaya como ejemplo de un film de "choque", destinado a provocar "una reacción violenta, esencialmente emotiva en un primer momento, y que lo mueva ya a una acción inmediata, ya a una revulsión sobre sí mismo que lo ponga en crisis, total o parcial, que lo conduzca posteriormente a una reflexión sobre la realidad y una toma de conciencia de esa realidad de sí mismo frente a esa realidad".[610] En su trabajo sobre la apropiación de las imágenes de *Me gustan los estudiantes* en diferentes contextos históricos, Tadeo Fuica ha destacado la atracción sensorial de la estética de la película y la continuidad que establece entre el mundo de la pantalla y las tácticas violentas de las luchas estudiantiles a la luz del conocido texto-manifiesto de Gaines sobre la mímesis política.[611] Gaines parte de la reacción espontánea que acabo de describir, la de 1969 en la Universidad Estatal (Buffalo), para moverse a otro ejemplo contemporáneo.[612] Desde ahí hace un recorrido crítico y teórico sobre la significación de los cuerpos politizados en la pantalla, y el efecto corporal, o lo que sería una imitación "casi involuntaria" en el público.

La idea de Gaines nos permite seguir pensando en el espectador indignado y revisar esa otra zona visceral del cine del Festival. El mismo historiador que he citado en esta tesis, Gabriel Peluffo, al hacer memoria sobre su participación en los festivales de *Marcha* del 68, recuerda que, en una función, frente a la imagen de un soldado yankee pisándole la cara a un vietnamita, la gente en la sala se puso de pie: "yo no sabía lo que iba a pasar, si iban a romper la pantalla o qué iban a hacer".[613] Frente a esta escena, Peluffo reflexiona: "aquella multitud gritando 'fuera *yankees*' daba cuenta de la forma en que los principios de la película eran vividos en la sala y las reacciones que podía producir una indignación política". La propuesta de Gaines funciona aquí como una caja de resonancia teórica del recuerdo de Peluffo. Porque lo que la anécdota nos sugeriría, a la luz del prisma de la autora, es que no se trataba solamente del poder de prueba y de verdad de la película que se proyectaba (lo que gran parte del discurso del cine político

[609] *Ibid.* Traducción de la autora.
[610] Roffe, Alfredo. "Problemas de la Elaboración", *Cine al día*, n. 6, diciembre, 1968, p. 11.
[611] Tadeo Fuica, Beatriz. "La manipulación del archivo…", *op. cit.*, pp. 117-139 y Gaines, Jane M. "Political Mimesis", *op. cit.*, pp. 84-102.
[612] *Ibid.*
[613] Peluffo, Gabriel, entrevista con la autora, Montevideo, febrero de 2016.

reivindicaba como su extraordinario poder), sino de una conexión de otro tipo, afectiva, de las imágenes en la pantalla de cuerpos en movimiento, ensangrentados, golpeados, y en lucha, que conectaban con los cuerpos politizados del espectador. Esta dimensión visceral del cine político, no solo constituyó un ingrediente que podemos pensar como "cotidiano" para el caso de los Festivales de *Marcha*, sino que, además, para el análisis que estoy haciendo aquí, implica destacar una zona fuera del ámbito intelectual y abstracto, que es, en gran medida, la gran pregunta de Gaines, y en cierto modo también, un contrapunto de la sobriedad del universo de las nuevas propuestas editoriales del semanario que revisaba con anterioridad. Al referirse a una función multitudinaria del Festival de agosto de 1968, Alfaro contaba que el público "aplaudió a telón abierto" y "expresó a viva voz su impaciencia, ante algún contratiempo en la proyección; ovacionó estruendosamente el film de Mario Handler, y los más decididos entonaron junto con Lena Horne la envolvente canción de *Now*".[614]

Probablemente Eisenstein también hubiera estado atento a estas reacciones que describió Alfaro. Como Gaines señala, a la hora de pensar en eso que va más allá de la consciencia política, la teoría de Eisenstein sigue siendo una referencia: él estudió los aplausos y las risas del "espectáculo de agitación", puso gran atención a eso que "el film político le hace al cuerpo" con el propósito de calcular y hacer sus películas en relación a esas respuestas emocionales –shocks– que perseguía en el público.[615] En otras palabras, su interés era instrumentar las respuestas emocionales que sus películas producían "en el cuerpo del espectador politizado". No es mi intención insinuar una instrumentalización del cine de este tipo para el caso de los Festivales de *Marcha*, pero reconocer esta zona, que podemos pensar como opuesta a la "consciencia política", permite asumir la presencia de un placer visceral compartido, experimentado colectivamente, incluso como una fiesta. Aún hoy, nadie logra controlarse las tripas al escuchar la voz de Horne cantando: "*Now is the moment* / *Now is the moment* / *Come one we´ve put it off long enough* / *Now, no more waiting* / *No hesitatin´* / *Now, now, come one let´s get some of that stuff*. Esta es la dimensión a la que apunta Tadeo Fuica al mencionar el eco de la teoría de Gaines en la vibración de la canción que entona Daniel Viglietti en *Me gustan los estudiantes.* Y esto es también a lo que apunta Oubiña al destacar la forma en que el inicio

[614] Wainer, José. "Cine Nacional: Posibilidad y Urgencia", *Marcha*, 2 de agosto de 1968, p. 20.
[615] Gaines, Jane M. "Political Mimesis", *op. cit.*

de *La hora…* parte de una "vibración sensorial".[616] "Más que un argumento", dice el autor, el resultado de ese montaje de consignas e imágenes es "una sacudida, un palpitar, un shock".

Asimismo, en sintonía con lo ocurrido en el circuito de festivales internacionales y regionales en esa coyuntura, hay bastante para decir sobre la nueva actitud juvenil que dominó el ambiente. Las crónicas de *Marcha* son elocuentes en la construcción del tópico *generacional*: el Festival del 68 marcaba una diferencia histórica con el año anterior por haber sido "tomado por asalto por los jóvenes (abrumadora mayoría de espectadores de entre 17 y 22 años) que impusieron en la sala un clima de receptividad y participación, incomparablemente mayor".[617] En el local del semanario se vivía "un incesante desfile de jóvenes" en busca de entradas, tanto así que "el poder joven decidirá cuándo se agotan". En julio, una nota anuncia que el Festival "ya se está convirtiendo en un acontecimiento rioplatense" dado que "varias librerías bonaerenses" piden localidades para los clientes. En enero de 1969, el Festival inicia el año con impactante éxito y protagonismo juvenil:

> Poco faltó para que se juntaran las puntas de la cola. Ésta viboreaba, compacta, por la rinconada de la Plaza Libertad hasta 18 de Julio, seguía por la avenida hasta Paraguay entre 18 y Colonia y allí doblaba amenazando dejarse ver por Rondeau […] El propio foyer del cine hervía en consultas sobre casos particulares: señores que habían tenido la precaución de viajar expresamente desde Buenos Aires pero no la de sacar o encargar la entrada; grupos de cinco señoritas y cuatro entradas, […], o meros ansiosos que no podían –simplemente no podían– aguantarse hasta el 7 de febrero […] Semejante aluvión terminó en una avalancha y la avalancha en quizá un centenar de colados que no fueron a sentarse, precisamente ellos, en escalera o suelo pelado, sino que le impusieron ese injusto destino a quienes habían sacado la localidad. El hecho es lamentable y pedimos por él excusas a quienes resultaron perjudicados. Pero cabe dirigirse, sobre todos los que confundieron el cine con el estadio o creyeron protagonizar un episodio de la guerrilla urbana sin reparar en que las víctimas eran también camaradas suyos. El acatamiento a ciertas normas de disciplina no tiene por qué ser desdoroso para un joven revolucionario".[618]

La crónica, interpelando de forma paternal a ese espectador "revolucionario", culmina diciendo que cuando las tres plateas finalmente se llenaron, "se hizo la unidad". Esa unión lograba transmitirse a través de una suerte de comunión afectiva; "guardando hondo silencio frente a los documentos sobre el martirio de Vietnam" o silbando contra los problemas en la cabina de proyección. Mientras que estos relatos acentuaban la singularidad de un cine experimentado colectivamente, también ofrecían una lectura de las emociones y reacciones del público en clave moral, según la cual, por ejemplo, el silencio frente al pueblo vietnamita daba cuenta de la

[616] Oubiña, David. "El Profano llamado del mundo", en Mariano Mestman (coord.), *Las rupturas…*, *op. cit.*, pp. 65-123.
[617] *Marcha*, 2 de agosto de 1968, p. 20.
[618] *Marcha*, 31 de enero de 1969, p. 27.

presencia (y pertenencia) de un público-comunidad militante, que, si bien podía perder los estribos en la entrada del hall, sabía reconocer el heroísmo y expresar su congoja frente a los héroes del Tercer Mundo.

3. 4. Místicas de un festival

Una parte de los títulos de la programación del nuevo Festival había sido recientemente premiada en festivales internacionales y latinoamericanos y, en este sentido, se conservó un criterio típico de los festivales nacionales y regionales que dan cuenta de una continuidad. El reconocimiento que ya habían recibido algunas películas construyó un marco de paratextos que posiblemente despertó expectativas y suposiciones como bien era característico de la práctica de la programación de estos eventos en los últimos años. Recordemos el caso revisado en el capítulo anterior, el del "Primer Festival de Cine Independiente del Cono Sur" de 1965, donde la atención de la crítica uruguaya estaba puesta en Glauber Rocha porque tras su éxito en Cannes (1964) y en el Columbianum de Génova (1965) era una figura cuya película, se pensaba, superaría a todas las de la programación. Pero la copia de *Dios y el diablo en la tierra del sol* que llegó a Montevideo no era buena, estaba mal sincronizada en la segunda parte del film y junto a la carencia de subtítulos del portugués nordestino dificultó el entendimiento de la trama. Aun así, la crítica la consideró uno de los impactos del Festival del 65. Cuando pienso entonces en un rasgo de "continuidad", como mencionaba arriba, me refiero a este conjunto de expectativas que envolvían a los títulos cinematográficos con cierta "mística". Un proceso similar se desplegó aquí, en estos festivales de *Marcha* de 1967, 1968 y 1969. Los estrenos de *Now*, (primer premio Paloma de Oro en el Festival de Internacional de Cine Documental y de Animación de Leipzig, RDA, 1965, Premio especial del jurado en Viña del Mar, 1967, y hubo más), de *Paralelo 17* – del reconocido Ivens, considerado el "núcleo" del programa de Julio del 68[619]- o del fragmento de *La Batalla de Argelia* (ganadora del León de Oro de 1966 en el Festival de Venecia), por citar algunos ejemplos, llegaron al Festival con el "aura" de los premios internacionales y la crítica. Si revisamos la primera función del Festival de 1967, la mayoría de los títulos del largo programa habían sido galardonados.[620] Respecto a esta función

[619] Respecto del lugar notable que tuvo *Paralelo 17*, véanse las reproducciones de la crítica internacional sobre el film de Ivens publicadas previamente a su estreno ("Sin firma. "Entradas desde hoy en nuestras oficinas. Domingo 28: Xi festival de Marcha", *Marcha*, 12 de Julio de 1968, p. 19).

[620] Además de los premios de las películas del Cinema Novo que abrieron el Festival de 1967, otra gran parte de los títulos ya habían recibido el reconocimiento de la crítica: *El fascismo Corriente* (Gran Premio del Festival de Leipzig 1965) *El hombre que rie* (Premiada en el Festival de Leipzig, 1966), *Comando 52*, (Paloma de Oro del Festival de Leipzig, 1965). *Vuelve África* (Premio de la Crítica Italiana 1959 y Primer Premio en Festival de

inaugural también cabe destacar la extensa nota que escribe el crítico Marcel Martin (*Cinema 68* y *Les Lettres Francaises*) especialmente para *Marcha*. Allí, Martin recorre los títulos del programa:

> Muchas de estas películas, filmadas en 16 mm en plena acción militar o en plena selva, están llenas de imperfecciones técnicas: sus imágenes vacilantes son frágiles como la verdad de las luchas que testimonian, pero, como es verdad, vencerán el tiempo después de haber despertado las conciencias. Pero estos films son también obras de arte y han sido reconocidos como tales con numerosos premios otorgados en los festivales.[621]

De los títulos reconocidos del Festival hasta 1969, ninguno desató tanta expectativa ni impactó tanto luego del estreno como lo hizo *La hora de los hornos* (Octavio Getino y Fernando P. Solanas, 1968) que había sido la estrella en la Mostra Internazionale del Cinema Nuovo en Pesaro, 1968, había ganado tres premios en el Festival de Manheim, RFA, y un primer premio compartido en el Encuentro Latinoamericano de Mérida 68. A comienzos de marzo de 1969, con el encabezado de "Acontecimiento memorable", *Marcha* anunció el estreno de tres de las 13 notas de "Neocolonialismo y violencia", la primera parte del film. "No cabe duda que la nota verdaderamente sensacional está centrada en el título: 'La hora de los hornos'", dice la crónica, ya es "un clásico, un film legendario y maldito".[622] En ese número de *Marcha* se publicaron fragmentos de reseñas del film firmadas por críticos renombrados, como Louis Marcorelles (Semana de la crítica del Festival de Cannes) o realizadores como Marco Bellocchio, que reafirmaron su éxito internacional.[623] Esos 30 minutos de *La hora* integraron la programación de casi dos meses de funciones y marcaron la predilección de los espectadores: "pero es inútil: 'La hora de los hornos' es el título que acapara verdaderamente el interés, los comentarios y la apasionada adhesión del público".[624] En más de una oportunidad, la película se anunció con la siguiente afirmación:

> ¿La mejor película argentina de siempre? Sin duda, pero eso puede querer decir mucho y no decir nada. ¿La mejor de Latinoamérica, del Tercer Mundo? Quizás, pero tampoco se trata de eso. "La hora de los hornos" es la película más insólita y polémica, más provocativa y fermental que hayamos visto en mucho tiempo de cualquier procedencia. Es el Discurso del Método del cine-denuncia, un razonado fervor para mostrar las causas de nuestro subdesarrollo y un llamado para enfrentar al enemigo.[625]

Vancouver, 1959), *El tiempo del Saltamonte* (Gran Premio del Festival de Leipzig, 1966, Premio de la Crítica en el Festival de Tours, 1967, Gran Premio del Festival dei Popoli de Firenze, 1967) (*Marcha*, 23 de junio de 1967, p. 24).

[621] *Marcha*, 23 de junio de 1967, p. 25.

[622] *Marcha*, 28 de febrero de 1969, p. 25.

[623] *Ibid.*

[624] *Marcha*, 25 de abril de 1969, p. 27.

[625] Sin firma."El Programa", *Marcha*, 28 de febrero de 1969, p. 25.

Para el Festival, era un "orgullo" proyectarla, y reconocía que de alguna manera era "depositario natural de estos rollos, que harán historia en el camino de la liberación latinoamericana". "Innumerables pedidos nos llegan para que se repita el programa del Festival que incluye un fragmento del consagrado film argentino de Solanas y Getino", dice el semanario a fines de marzo. En abril, al anunciar "A pedido" del público, un recuadro dice "nunca hasta hora habíamos recibido tantos pedidos de reposición de un programa".[626] Casi podríamos decir que el semanario fue capitalizando esa mística de *La hora* que siguió creciendo durante 1969. Recordemos la lectura ya casi canónica de Robert Stam de la película como articuladora de la vanguardia artística y la vanguardia política a través de una innovación artística y una instrumentalización del film que involucraba al espectador a participar políticamente en la lucha por la liberación. Además de hacer hincapié en estos títulos galardonados, también vale la pena detenernos en una de las películas que no llegó a proyectarse, aunque se la anunciara como el gran estreno del Festival del 68. Me refiero al proyecto colectivo realizado por la cooperativa independiente SLON *Lejos de Vietnam* (1967) que intentó contrarrestar la información oficial sobre la guerra de Vietnam que, tanto en Estados Unidos como en Europa, parecía vivirse a través de la televisión como una guerra en directo. Filmada en 1967, contó con la dirección de los reconocidos Alain Resnais, Jean-Luc Godard, William Klein, Claude Lelouch, Agnès Varda, Joris Ivens y Michèle Ray. Como veremos en el último capítulo, será la Cinemateca del Tercer Mundo la que finalmente estrenará la película en 1970 en el Teatro "El Galpón". Pero en 1968 había gran entusiasmo por inaugurar el XI Festival con ese "tributo de solidaridad que los mejores nombres del cine francés han dedicado al pueblo mártir y héroe a la vez, que hoy combate al imperialismo".[627] La crítica de *Marcha* asimiló el giro de los franceses al del Festival: "ellos, que siempre estuvieron en la primera línea más reservada del arte, lanzan al cine a una aventura que lo enriquece y lo madura inexorablemente […] Para reflejar todos estos extremos hemos concebido nuestro festival." La imposibilidad de su estreno se explicó así:

> Faltará en el programa, en cambio, un título que hemos venido anunciando reiteradamente: "Lejos de Vietnam", y con el que hasta última hora esperábamos contar. La copia es carísima, mucho más de lo que podemos obligarnos. También para mostrar las dramáticas carencias del Tercer Mundo, se necesitan dólares, muchos dólares.[628]

[626] *Marcha*, 11 de abril de 1969, p. 27.
[627] *Marcha*, 24 de mayo de 1968, p. 23.
[628] Sin firma. "Entradas desde hoy en nuestras oficinas. Domingo 28: Xi festival de Marcha", *op. cit*.

El semanario expresó de esa manera los límites materiales y la lógica económica que recortaban su programa, aspectos de una práctica no siempre revisada en la historiografía. Aun en Europa y con cineastas tan reconocidos, la debilidad de los alcances de la distribución de *Lejos de Vietnam* constituyó –como reconoció el mismísimo Marker– su mayor "fracaso".[629] Pero si de algo sirve reponer la ilusión que causó esta película es para acentuar la aspiración de estar al día que marcaba el espíritu del Festival. Es decir, al igual que en sus anteriores ediciones anuales, el evento continuaba siendo un espacio simbólico de lo nuevo. Este rasgo es mucho más evidente si se tiene en cuenta que *La hora* también integró la primera "imaginada" programación de la función inaugural del XI Festival.[630] El estreno de la película de Solanas y Getino se esperó desde el mes de junio, inmediatamente después de su aparición en Pesaro. Asimismo, el hecho de que estos dos films fueron pensados para la apertura del Festival de 1968 permite reponer la contingencia histórica de la programación y redimensionar el optimismo reinante que palpitaba en los organizadores.[631]

Ahora bien, otro tipo de películas que no habían recibido premios ni críticas y en muchas ocasiones "carecían" de autor también aparecieron y dominaron con su mayor presencia algunas de las ediciones al final del 68 y comienzos de 1969. Como ejemplo podemos citar el programa del Festival de enero de 1969 que se anunció con los siguientes títulos: una crónica de 26 minutos que mostraba la violencia política desatada contra la revuelta estudiantil a través de testimonios de represión, combates callejeros, fotografías y filmaciones de los episodios de mayo, *La société est une fleur carnivore* (Francia, 1968)[632]; la versión completa del cortometraje *Documentos de Acusación* (*Documents d'accusation*, 1968); un material registrado en Vietnam sobre el genocidio cometido por Estados unidos y presentado para el Tribunal Russell en Estocolmo, 1968; un documental de 30 minutos sobre la protesta organizada por el partido de las panteras negras (*Black Panther Party*) denunciando la opresión racial en Estados Unidos y el encarcelamiento del líder Huey P. Newton, *Huey* (Sally Punch, 1968); un cortometraje de 10

[629] Si bien la película tuvo una excelente recepción de la crítica internacional, su impacto cuantitativo fue desalentador ya que tanto Marker como el resto de los cineastas "deseaban poder exhibir la película con mayor libertad" (Véray, Laurent. "Loin du Vietnam (1967): Una concepción creativa y colectiva del cine político", en David Cortés y Amador Fernández-Savater (eds.), *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68*, Barcelona, UNIAFundació Antoni Tapies, 2008, pp. 55-70).
[630] *Marcha*, 21 de junio de 1968, p. 27.
[631] Para la apertura del X Festival de 1967 tampoco llegaron *Description dún combat* (Tierra en Libertad), de Chris Marker y *Santo Domingo 66*, de Georges Mattei (*Marcha*, 23 de junio de 1967, p. 24).
[632] Film colectivo realizado por Guy Chalon, Bernard Gesbert y Gérard Gozlan.

minutos con el discurso del General De Gaulle y la respuesta irónica del líder estudiantil, Daniel Cohn Bendit, *Interview* (Francia, 1968); la edición de la primera semana de octubre de 1968 del Noticiero Latinoamericano del ICAIC, dirigido por Santiago Álvarez, que mostraba el éxito del programa agrícola e incluía un discurso de Fidel.[633] También podríamos citar el programa de febrero de 1969, que mostró un noticiero producido por la República democrática de Vietnam, *Una jornada de lucha contra los aviones yanquis en Hanoi*, junto con otros films ya estrenados. Si bien la presencia de realizaciones anónimas y contra informativas no sorprende, mi intención es subrayar que aquí también hay una mística construida desde los paratextos del semanario. En este caso se trata de una mística que podríamos distinguirla de la que asociamos al cine político premiado en festivales internacionales y cuyo valor provendría, fundamentalmente, de su aspecto contra-informativo.

> Los documentos que ofreceremos son desconocidos en el país; muchos lo son en el continente, y, hasta donde sabemos, no se realizan en el mundo exhibiciones como esta, con el material 'maldito' de las más diversas procedencias cubriendo todas las áreas de la misma lucha por la liberación.[634]

El valor otorgado por estas crónicas de *Marcha* a los films no se desprendía de su relación con una cultura cinematográfica, como podía ocurrir en los casos de *La hora…* y *Now*, sino respecto de un campo que no estaba necesariamente vinculado a la institución cine, y más precisamente ligado a los medios de comunicación e información. Desde esta borrosa frontera, otras expectativas se generaron a partir de un criterio que hacía más hincapié en el contenido contra informativo y en la narrativa heroica de esos títulos. Este otro "misticismo", acentuado por el anonimato de estos títulos, se desplegaba en relación a cuánto peligro habían corrido sus realizadores y la clandestinidad con la que habían trabajado.

Asimismo, quizá podemos traer aquí una tercera mística, más relacionada con el semanario y la historia misma de su festival. Según Wainer, durante los festivales anuales que se realizaban antes del 67, el público se acercaba al cine no solamente a conocer las películas elegidas por los críticos de *Marcha*, sino para estar ahí, en contacto con ellos, presentes en el escenario de la sala.[635] Las entradas se agotaban, las funciones eran hasta las 2 de la mañana, y hasta la empresa de transporte urbano CUTCSA ofrecía un servicio especial para esa noche.[636] En cierto

[633] *Marcha*, 17 de enero de 1969, p. 27.
[634] Sin firma. "Entradas desde hoy en nuestras oficinas. Domingo 28: Xi festival de Marcha", *op. cit.*
[635] Wainer, José, entrevista con la autora, Montevideo, enero de 2011. Véase también Jacob, Lucía. "Marcha: de un cine club a la C3M", *op. cit.*, pp. 401-402.
[636] Alfaro, Hugo. *Navegar es necesario…*, *op. cit.*, p. 60; Alfaro, Hugo. *Por la vereda…*, p. 180.

sentido, estas funciones habían creado una liturgia propia. Utilizo esta expresión recordando el artículo de André Bazin en el que describe, en el marco de los años 50s, los rituales, las obligaciones morales, y la estructura de los prestigiosos Festivales como el de Cannes, en las que el crítico señala la existencia de un "orden religioso".[637] Por supuesto que la liturgia de *Marcha* fue bien diferente a la referida por Bazin. Pero me parece útil traer esta expresión aquí para pensar en la reconversión de un evento que una vez tuvo otro orden: anuló la elección de "los mejores" y las premiaciones, se repitió más veces en el año y en muchas otras localidades del país, improvisó otras reglas al ver las salas tomadas por jóvenes que hacían avalanchas por los pasillos o directamente se colaban entre la multitud. Es cierto que hubo una transición entre una y otra liturgia. Evaluando años anteriores, José Wainer, en conversaciones con Lucía Jacob, ha resaltado que la exhibición de *Carlos…* en el festival de *Marcha* de 1966 había constituido un punto de inflexión en la tradición de los festivales del semanario debido a tres razones: por tratarse de una película uruguaya de "fuerte dosis de crítica social", por su formato en 16 mm, y por proyectar la película completa en lugar de los tradicionales "fragmentos" de cada título que conformaban la programación habitual.[638] Otro acontecimiento que Wainer señala también, es el estreno de *Morir en Madrid* en la edición de 1966, que había llegado de la mano de Achugar. Es decir, mirando hacia atrás, estos títulos habían provocado pequeños cambios en la tradición del Festival dedicado a ese cine de calidad. Incluso, en la famosa gran función del X Festival de 1967, se cumplió con el tradicional ritual de la entrega de la medalla que todos los años otorgaba el Festival a la distribuidora del mejor film de la temporada, y que en ese caso fue *Una mujer en la arena* (Hiroshi Teshigahara, 1964).[639] ¿Cuánto de esa otra liturgia había permanecido y seguía impregnando esta nueva etapa del Festival en la que, como suele decirse, la política habitó todos los espacios? De alguna manera, en el anuncio de la función de enero de 1969 que citaba arriba, se planteaba esta reflexión:

> ¿Festival de cine? ¿O acto político? Sólo al oírla, uno advierte cuánto ha envejecido esta duda, cómo ha perdido vigencia. Cine y política nunca han estado tan unidos como ahora, aunque siempre lo hayan estado […] En la medida que el cine de hoy consigue llegar a las realidades verdades, en la medida que se despoja de sus inhibiciones y actúa sobre esas realidades, habrá de realizarse. Acto político y festival, celebración del cine: no hay más disyuntiva.[640]

[637] Bazin, André. "The Festival view as a religious order", *Cahier du cinéma*, junio 1955, reproducido en Richard Porton (ed.), *Dekalog 03: On film Festivals.* Londres: Wallflower, 2009.
[638] Jacob, Lucia. "Marcha: de un cine club a la C3M", *op. cit.*
[639] La medalla fue para los representantes de la empresa "Film Mundiales del Uruguay" (*Marcha*, 23 de junio de 1967, p. 24).
[640] *Marcha*, 17 de enero de 1969. p. 27.

Asimismo, como mencionaba en el comienzo del capítulo, desde la crítica cultural del semanario, la voz de Rama había llamado a los intelectuales a intervenir e interactuar con el público para suplir así la ausencia de una política cultural.[641] En su libro sobre Arte y Cultura en los años sesenta, Gabriel Peluffo ha hecho hincapié en esa cultura intelectual uruguaya caracterizada por ese impulso a proyectarse socialmente. De hecho, Peluffo analiza y estudia la forma en la que este impulso resultó en una serie de expresiones materiales, como el surgimiento de nuevas editoriales, la feria de libros y grabados, el teatro independiente o los "debates sobre la revolución cubana".[642] En los festivales del semanario podemos destacar también la materialización de ese impulso o pensar determinadas prácticas de exhibición y programación como una caja de resonancia de este rasgo de los intelectuales de la época. Algunas funciones de estos años lo evocan con mayor nitidez, como un espectáculo que se organizó en noviembre de 1968. Allí se programó *Camilo Torres* (Jean Pierre Sergent, Bruno Muxel, 1965) y *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), seguido de un debate con sociólogos, teólogos, escritores, titulado "La iglesia y la situación de América Latina".[643] La mesa, según se anunció, sería conducida por un reconocido director de programas de televisión, y cerraría con el concierto de dos exponentes estrellas del canto popular y el teatro.[644] Al hacer esto, *Marcha* posicionaba al cine en diálogo con otras formas de expresión cultural, promoviendo en el espectador-lector la reflexión interdisciplinaria y desplegando un sentido de comunidad cultural marcada por el compromiso y una perspectiva de izquierda. En esta función concreta sobre la Iglesia en la región, *Marcha* hilvanó hábilmente los vínculos entre la canción de protesta y el cine como espacios en continuidad. Lo explicitó señalando que: "Dos artistas

[641] Véase, por ejemplo, en el trabajo de Horacio Machín, cuando explica: "La crítica cultural de Rama articula una representación de los intelectuales como escritores y/o diseñadores de políticas culturales, la interacción de estos con su público y la autonomía del campo cultural" ("Ángel Rama y 'La lección intelectual de Marcha'", en Mabel Moraña (ed.), *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997, pp. 71-94).
[642] Peluffo, Gabriel. *Crónicas…*, *op. cit.*, p. 20.
[643] *Marcha*, 22 noviembre de 1968, p. 27.
[644] *Marcha* anuncia un debate protagonizado por Ricardo Cetrulo, Licenciado en Teología en la Universidad de Lovain, encargado de la investigación sociológica en el "Centro Pedro Fabro", el Dr. Adolfo Pérez Piera, de 28 años, de la Junta Nacional del PDC y director del Instituto de Formación del PDC, Francisco Malley, sacerdote dominicano francés y sociólogo, Dr. Julio de Santa Ana, Dr. en Ciencias de la Religión que había sido Secretario Ejecutivo del "Centro de Estudios Cristianos" del Río de la Plata (Federación Uruguaya de Iglesias Evangélicas), Hiber Conteris, estudios de sociología y política y sociología de la literatura, en París, Secretario de Estudios y Publicaciones de la Junta latinoamericana de Iglesia y Sociedad, Paulo Schilling, periodista y escritor brasileño exiliado en Uruguay, autor de "Brasil para extranjeros", "Brasil de los latifundios" y "Una historia sucia: los capitales extranjeros en Brasil" (*Marcha*, 22 de noviembre, 1968, p. 27). En abril de 1969 el festival cuenta con la presencia de la argentina Nacha Guevara haciendo parte de su show "Hay que meter la pata" (*Marcha,* 25 de abril de 1969, p. 27).

nuestros acaban de grabar canciones de gran belleza y dramatismo, directamente vinculadas con el contenido de este Festival". Mientras Viglietti era autor de la letra y la música de "Cruz de la luz" que refería a Camilo Torres, Dahd Sfeir había grabado en Cuba las canciones del nordeste brasileño, escenario de *Vidas Secas*, "Funeral de um lavrador" y "Carcará". Funciones como esta dan cuenta de la dimensión creativa y colectiva que acompañó este proceso, así como de la capacidad de *Marcha* para reunir figuras de todos los ámbitos. De igual modo podríamos citar las colaboraciones en la tarea del doblaje al español que grabaron para el Festival reconocidas figuras del teatro independiente como Villanueva Cosse, Justo Martínez y la ya mencionada Dahd Sfeir.[645] Y mientras que, por un lado, estas participaciones fueron atraídas por la fuerza gravitacional de *Marcha*, por otro lado, contribuían a expandir el aura intelectual del semanario. Otro ejemplo que podríamos añadir aquí tiene relación con el mencionado programa del verano de 1969 que mostró *La sociedad es una flor carnívora*, *Documentos de acusación*, *Huey*, y el Noticiero Latinoamericano del ICAIC. En el número previo a la función del Festival, *Marcha* explicó:

> Hemos pensado que importaba, en este caso, la opinión de quienes fueron testigos (o estuvieron directamente vinculados) a los hechos de que tratan los films del programa. Por eso escriben hoy y se lo agradecemos públicamente, Teresa Trujillo, que vivió las jornadas de mayo en París, Niko Schvarz, uno de los pocos uruguayos que estuvo en Vietnam; Eduardo Galeano, testigo de las hazañas de Cuba en el campo de la agricultura, e Hiber Conteris, cuya pieza "Malcom X" premiara Casa de las Américas.[646]

La propuesta de *Marcha* dio cuenta del lugar clave que asumía el testimonio tanto en la pantalla como en la palabra escrita.[647] El lugar generalmente asignado a los críticos cinematográficos lo ocupaban ahora estos uruguayos (reconocidos, por cierto, periodistas, escritores, bailarina) que parecerían colaborar con este ejercicio estimulante que les proponía Marcha para escribir sobre cine. Mientras Conteris, bajo el titulo "La respuesta de los negros", explicaba a quién se refería el título de la película *Huey*, al fundador y Ministro de Defensa del "Black Panther Party", Huey P. Newton, preso y acusado de haber matado a un policía, el periodista Schvarz, en su sección

[645] Villaça. Mariana. "Os Festivais…", *op. cit.*, p. 293.
[646] *Marcha*, 24 de enero de 1969, p. 24.
[647] Otro ejemplo en el que la crítica aunó al testimonio (escrito u oral) con el cine puede señalarse en mayo de 1969. Luego de casi seis meses del estreno de *La Batalla de Argelia*, Wainer realizó una entrevista al padre Benoit Dumas (1936) quien llevaba más de un año en Uruguay como integrante de los domínicos franceses y había participado del servicio militar en Argelia entre 1959 y 1961. Wainer inicia la entrevista con una pregunta: "¿En qué medida este cuadro casi tangible de un mundo, de un momento de la historia, reproduce efectivamente la realidad evocada, vale por ella?". A través de la memoria de Dumas, ambos discuten la objetividad y veracidad que mostraba la película de Pontecorvo ("La batalla de Argelia, El juicio de un testigo", *Marcha*, 23 de mayo de 1969, p. 24).

titulada “En llaga viva” articulaba sus impresiones de *Documentos de acusación* con las memorias de su viaje a Vietnam. Schvarz inicia su comentario con una retórica bastante poética:

> La mirada de los niños con los muñones amputados; la niña andando con las muletas; del chico quemado por el napalm apretándose contra el pecho de su padre. (¿Vieron ustedes los zapatitos alineados en los crematorios de Auschwitz?) La mirada de la madre con los ojos secos al lado del cadáver destripado de su hijo. Miradas que taladran. Esas miradas no me abandonan desde que vi el documental. Tampoco el rostro indómito del guerrillero apresado.

El documental logra disparar la memoria vivida del horror: “llega hasta el fondo de la conciencia, la deja en llaga viva, y hace aflorar los recuerdos. Recuerdos de la escuelita de Sam-Son, calcinada por bombardeos volando a ras de tierra”. Los paisajes de Vietnam de la película se mezclan con la memoria de Schvartz: “Aquí mueren las palabras. Una cosa es contarlo, otra verlo. Guerrilleros matados a patadas. O ahorcados, o ahogados. La picana eléctrica. El envenenamiento de amplias zonas del Delta del Mejong, aldeas incendiadas”. Tanto en este comentario como en los otros tres restantes, El valor de la película se desprende del contraste con la experiencia vivida y la memoria, que el cine cataliza de forma excepcional. No sabemos si los realizadores franceses de *La sociedad es una flor carnívora* se enteraron alguna vez de la presentación de su película que escribió la bailarina Trujillo en este número de *Marcha* con tanto entusiasmo, entrelazando las jornadas vividas en el mayo francés en La Sorbonne y el barrio latino. Trujillo parecería haber encarnado solidariamente el rol que habitualmente estaba destinado a los realizadores. En realidad, todos, Schvartz, Galeano, y Conteris, presentan y contextualizan estos films permeando la práctica periodística, el testimonio, el género literario-periodístico, en un ejercicio que es clave a la hora de pensar en este tipo de cine. Es decir, los documentales necesitaban de un marco, de un contexto, y la construcción de estos contextos es una tarea que *Marcha* parece hacer intuitivamente.

Vayamos ahora a revisar otro ejemplo en relación a este impulso hacia lo social cuyo paisaje contrasta este aire intelectual montevideano. Me refiero a las salidas del Festival al interior del país que hizo Alfaro junto con Jorge Larrosa, fanático del cine y administrador en *Marcha*. Ellos tomaron el ómnibus y las latas de cine de *Marcha* y mostraron películas en pueblos y ciudades del interior. No había tenido lugar la primera función del Festival de 1967 que una carta al lector ya reclamaba: “Queremos que el Festival venga a Salto”, y solicitaba a los organizadores que no se olvidaran al interior del país.

> Si MARCHA necesita reforzar sus empeños periodísticos con formas tangibles, con ejemplos vivos de convulsiones e inflamaciones, nosotros, que la leemos asiduamente desde hace treinta años, no tenemos en el cine más refuerzo que el frívolo tema del amor, la pedagogía de la idiotez, el film falsamente documental, o en el mejor de los casos, la guarangada insolente de quienes viven con lujo espectacular junto a la miseria que otros sienten en carne y espíritu. La ciudadanía de tierra adentro también quiere saber cómo sufre la raza humana en otras partes del planeta; quiere aprender el dolor ajeno más hondo que el suyo propio para – aunque sea teóricamente– compartirlo mientras espera para su suerte y su destino horas más negras.[648]

Sin haber visto ningún título del Festival, las palabras del salteño dan cuenta de la forma en la que *Marcha* había transmitido el espíritu de la nueva programación que se aproximaba y ese valor "educativo" e "informativo", opuesto al del entretenimiento o el espectáculo que traería el cine que se venía. Pero como ejemplo de un pedido al semanario desde el interior del país, la solicitud expresaba un ánimo excepcional. Mientras en Montevideo el festival era "una flor exótica", en el interior lo percibían como un "bicho raro".[649] Era en ese territorio donde Alfaro entendía que había una dura tarea militante esperando y no había que "creérsela": "Los héroes no somos, ciertamente, nosotros; lo son el grupito dispuesto a quedar señalado, la minoría politizada que tira la piedra en el charco para promover algún temblor, los profesores, los estudiantes, los amigos de MARCHA".[650] En sus memorias, Alfaro recordaba la forma en que ese ambiente hostil para la cultura de izquierda –que nos transporta a la falsa identidad que tuvieron que asumir Ulive y Handler durante el rodaje de *Elecciones*–, resultaba en un contraste de entusiasmos:

> Dábamos una pequeña charla de presentación, y luego de la proyección, se contestaba las preguntas del público. Pocas preguntas. Porque nuestra gente en general es tímida o pudorosa, y porque además desconfiaría oscuramente del carácter "paternalista" de nuestra tarea. Un rato después, en el boliche de la esquina, los jóvenes más politizados o con más inquietudes (en todo caso estudiantes, no jornaleros) soltaban la lengua a favor de alguna grappa con limón y entonces sí, el vínculo se establecía y la razón de ser de todo aquello resultaba, a nuestros propios ojos, menos dudosa.[651]

La escena permite visibilizar una contracara de la épica del Festival de Montevideo que tuvo que hacerse camino adaptándose a los ritmos y rituales que imponía el interior. En esa misma publicación que recorre su vida, Alfaro describió una función de cine en una arrocera de Tacuarembó. Allí, según cuenta, se armó una platea con bolsas de arroz para los peones (y sus familias) seguido de asado, vino y preguntas. El dueño de la arrocera había sido el responsable

[648] *Marcha*, 23 de junio de 1967, p. 2.
[649] Alfaro, Hugo. "La larga marcha del festival", *Marcha*, 27 de diciembre de 1968, p. 31.
[650] *Ibid.*
[651] Alfaro, Hugo. *Navegar es necesario…*, *op. cit.*, pp. 61-62.

de esta imagen casi bíblica del cine; el mismo había solicitado a *Marcha* que llevara cine para los obreros.[652] Para cerrar esta referencia al Festival fuera de Montevideo, vale la pena recuperar una escena veraniega y de contraste con estos paisajes más desolados. Se trata de una función de la semana de carnaval de febrero de 1969 en la que el Festival desembarcó en el balneario La Paloma, en el conocido local "Caravana" de Rodríguez Taberia[653] "Lo de La Paloma no tiene precedentes", era la expresión que iniciaba la crónica para describir del éxito del Festival. Allí hubo "cientos de espectadores" que desbordaron la capacidad del lugar: "La desbordaron literalmente, y varias decenas de personas que quedaron fuera siguieron firmes, "la ñata contra el vidrio" –descifrando como mejor podían el sentido de las imágenes". El público solicitó al Festival que retornara y a los pocos días se repitió la función con entradas agotadas: "todo recoveco del Caravana colmado y cien personas afuera mirando el Festival detrás de un vidrio oscuro". Aunque no detalla la programación, la crónica dice: "Las ovaciones y los gritos de siempre; el silencio oprimido de siempre ante los documentos sobre Vietnam". El semanario aclaraba que el público presente en Caravana "no es todo el pueblo, ni la parte de este más necesitada de cine-denuncia, de cine-verdad. Pero es importante que su respuesta coincida con la de otros sectores de la población". De esa manera, el festival itinerante mostró su capacidad de adaptación a diferentes públicos y locaciones: en enero estuvo en una función organizada por liceales de Colonia, luego, como vimos, dos veces en el Caravana de La Paloma, el 8 de marzo se anunció que llegaría a Bella Unión donde se conocería "la opinión de los cañeros, que tanto importa", y en la noche, habría una función en Piriápolis con un programa "adecuado a la reunión de jóvenes convocada por la Asociación Cristiana, con la asistencia de colombianos, venezolanos, argentinos y uruguayos". En esa función, dice el semanario "Se discutirá sobre "Problemas de los jóvenes y las películas del Festival de Marcha pueden ofrecer un poderoso acicate a la polémica".[654] De lo investigado hasta ahora, no poseo mayor conocimiento acerca de las charlas o títulos que acompañaron esta práctica, pero este corto itinerario de apenas 3 meses de 1969 nos muestra, no solamente una suerte de continuidad del 68 en lo que refiere a la intensidad del trabajo del Festival, sino la amplitud política de la instrumentalización del Festival de Marcha y del terreno de su acción, que no solamente lo conectaba con organizaciones de base, como la de un sindicato o un gremio estudiantil, sino con instituciones o particulares interesados.

[652] Alfaro, Hugo. *Por la vereda…*, *op. cit.*, p. 182.
[653] *Marcha*, 28 de febrero de 1969, p. 27.
[654] *Ibid.*

Mientras tanto, en el calor de Montevideo de esos meses, las funciones multitudinarias agotaban las entradas. Ya en enero de 1969, el semanario sentenció: "El Festival de *Marcha* se nos está convirtiendo en una especie de Leviatán, proceso que contemplamos con cierta sorpresa incrédula todavía, aunque también, por qué negarlo, con regocijada complacencia".[655] En marzo de ese año Cuba fue la protagonista. En primer lugar, en más de un programa del Festival de marzo se incluyó a la película del argentino Alejandro Saderman, realizada para el ICAIC, *Canto de Protesta* (1967), que documentaba el Primer Encuentro de la Canción de Protesta realizado en Cuba, en julio de 1967. Allí aparecían los uruguayos participando del evento internacional: Viglietti, Los Olimareños (José Luis Guerra y Braulio López), Rubén Lena, Carlos Molina (que recordemos, cantaba en el programa del Festival anarquista cuando programaron *Como el Uruguay no hay*) y Víctor Lima.[656] También a fines de marzo, y con motivo de los diez años del ICAIC, se organizó un homenaje al Cine Cubano que incluyó un programa especial con noticieros, cortometrajes de Santiago Álvarez, la publicación de un folleto –"publicado por el Departamento de Cine de *Marcha*– y una exposición con afiches cubanos en el local del semanario acompañaron esta celebración.[657] La circulación en Uruguay de los noticieros cubanos no podría reducirse al ámbito de *Marcha*, pero de lo investigado hasta

[655] *Marcha*, 7 de febrero, de 1969, p. 25.
[656] Alfaro, Hugo."Primicia Continental: 'La hora de los hornos'", *Marcha,* 14 de febrero de 1969, p. 25.
[657] Véase el programa en *Marcha*, 28 de marzo de 1969, p. 27. Sobre la difusión del cine cubano en Uruguay véase la nota de Mario Jacob en el folleto mencionado donde puntualiza los circuitos centrales de su distribución, como el Movimiento Coordinador de Apoyo a la Revolución Cubana (en Montevideo y el interior del país), exhibiciones de "partidos de izquierda", el Renacimiento, el cine Lutecia, y por supuesto, el Festival de Marcha (*10 años de Cine Cubano* – "Publicado por el Departamento de Cine de Marcha en Homenaje al Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) en su X Aniversario". Montevideo, marzo, 1969. Talleres Gráficos 33, pp. 22-23). El circuito del Comité Coordinador tuvo una intensa actividad durante la década del 60. Si bien todavía no he llegado a esclarecer cómo funcionaban estos dos espacios, para esta tesis, que atiende a los marcos de exhibición y redes políticas y culturales relacionadas con el cine, es importante señalar que hay evidencias de su conexión. Incluso, en base a la fecha de algunos casos que he rastreado, el circuito del Comité parecería ser el que marca la circulación de los cortometrajes cubanos más políticos o noticieros. Ejemplo de ello es que antes del evento que realizó *Marcha*, (el martes 11 de marzo) el Comité había organizado un espectáculo en el Teatro El Galpón en homenaje al mártir estudiantil cubano José Antonio Echeverría en el XII Aniversario del asalto al Palacio Presidencial de La Habana. Allí se programaron los títulos que transcribo a continuación tal como aparecieron en el aviso: *Muerte en la Plaza de las tres Culturas*, "documental sobre las luchas estudiantiles en México 68", *Epopeya estudiantil*, "documental sobre las luchas estudiantiles en Cuba", un número del Noticiero Latinoamericano del ICAC que mostraba el II Simposio sobre el genocidio en Vietnam que tuvo lugar en la Habana de 1968, *Fusilamiento de los Estudiantes de Medicina,* un "Cortometraje de la TV cubana", *Enrique Guarnero en "Tres Minutos de Verdad"* donde el actor recitaba el poema de Evtushenko dedicado a José A. Echeverría, *Camilo Cienfuegos,* "último discurso frente al Palacio Presidencial", *Una hora con Fidel en la Plaza de la Revolución*, estreno para América Latina del film del acto del 2 de enero de 1969 en la Habana donde Fidel habla frente a un millón de cubanos. La función se anuncia con una "inauguración sensacional: exposición de afiches cubanos de cine". Como las entradas para este homenaje se agotaron, el Comité anunció otro espectáculo con un programa más corto y con entrada libre para el domingo 16 de marzo, en el local donde generalmente realizaba sus actividades, (*Marcha,* 14 de marzo de 1969, p. 20).

ahora, no cabe duda que su presencia en este período marca una continuidad en la selección de la programación de cada festival.

> Todavía el domingo pasado (en que no hubo función del Festival) se registró un hecho verdaderamente insólito. A media mañana un grupo de personas, no pequeño, se agolpó ante las puertas del Plaza a la espera de que se le diera acceso a la sala, ante la incredulidad del personal de limpieza. Como no podían admitir que no hubiera Festival, empezaron a llamar por teléfono a MARCHA, donde siempre hay alguien (y no necesariamente nuestros amigos del quiosco) para contestar preguntas sorprendentes y, en el caso, bienhumoradas. A tal punto, pues, hay formada una corriente de público "del Festival", que ya rumbea para la sala, aunque no haya función".[658]

El ritual social del festival había excedido su temporalidad, aparecía como algo cotidiano, era todo un fenómeno cuya identidad asomaba a poner el pie firme en lo "rioplatense".

3. 5. La percepción compartida

Tras el éxito de los Festivales del 68, las capacidades ligadas al cine se potenciaron mediante un llamado al intercambio que articuló esfuerzos aislados en torno a *Marcha*. Y es aquí donde es posible ver cómo la ruptura en la tradición del festival fue inaugural: abrió un espacio y un proceso que cobrarán gran intensidad en un corto tiempo. En julio del 68 comenzó el XI festival, se lanzó el disco, y en setiembre se creó el Departamento de Cine de *Marcha* que se propuso elaborar un noticiero. En mayo de 1969, con el estreno de la primera parte completa de *La hora…* se inauguraría el Cine Club del Departamento de Cine de *Marcha* ("CCDC de M") y el "Centro de Producción y Aprendizaje" a cargo del noticiero. Tanto lo que he revisado hasta ahora como lo que desarrollaré en el próximo capítulo da cuenta de la repercusión e impacto que tuvo *Marcha* como plataforma política y cultural.[659] Este apoyo, como veremos, continuó en los años siguientes en los que *Marcha* divulgó sistemáticamente y en espacios destacados las funciones y actividades de la Cinemateca del Tercer Mundo hasta su clausura. No dudaría en señalar al semanario como el órgano que marcó la singularidad del proceso del cine político uruguayo a fines de la década de 1960; en otras palabras: no fue ni una revista de cine, ni una escuela de cine, ni un Cine Club, ni un cineasta, ni un grupo de cineastas, como pudo haber sido en otros contextos nacionales, sino un semanario.

---

[658] *Marcha* 14 de marzo de 1969, p. 27.

[659] Un crítico "de la casa" como lo fue Wainer, subraya el hecho de que el compromiso con el cine que desplegó el semanario tiene que entenderse también como el resultado del apoyo de Quijano. La conocida expresión "Quijano era *Marcha* y *Marcha* era Quijano" no era solamente una frase, aclara Wainer (Wainer, José, entrevista con Lucía Jacob, Archivo Lucía Jacob).

Dicho esto, igualmente importante es el papel que jugó la experiencia previa que acarreaban quienes lideraron esta suerte de formación "cinematográfica" en torno a *Marcha*, y lo cual evidencia que el proceso trasciende lo generacional. Además de Alfaro y Achugar, a quienes mencioné en al comienzo del capítulo, estaba Wainer desde la crítica, y Handler, que había realizado *Me gustan los estudiantes* para el Festival y que se vincularía a la iniciativa del noticiero. Más allá de las trayectorias profesionales ahora reunidas, las vivencias contemporáneas de los cuatro contribuyeron a fomentar el entusiasmo por la función social y política que asumía, con mucho éxito, la difusión de cine dentro del espacio del semanario. Achugar, Wainer y Handler participaron en los dos eventos claves que sucedieron paralelamente a este fenómeno de los festivales de *Marcha*: el V Festival de Cine de Viña del Mar que tuvo lugar en marzo de 1967, y la I Muestra de Cine Documental Latinoamericano de Mérida en setiembre de 1968. En Viña, Wainer formó parte del jurado junto con Aldo Francia (Cine Club de Viña del Mar), el cineasta chileno Patricio Kaulen (presidente de Chile Films), Hans Ehrmann, el realizador brasileño, Alex Viany, Agustín Mahieu, y Alfredo Guevara.[660] Y como vimos en el capítulo anterior, fue allí que Handler recibió una mención por *Carlos...* Achugar había llegado a Viña a través de Pallero, con quien ya tenía la distribuidora Renacimiento en Argentina.[661]Y si Viña había concretado el conocimiento de una "realidad cinematográfica latinoamericana" con las películas de los nueve países participantes, el encuentro había dejado en claro que había que alcanzar la autonomía de la exhibición y distribución de los films de la región. Fue ahí que tanto Achugar como Pallero, redoblaron la dirección política de su trabajo como distribuidores. En una entrevista a propósito de Viña, Pallero explicó que dejaría el área de producción por un tiempo para dedicarse "exclusivamente a tratar de montar o de levantar esta distribuidora porque entendemos que el problema

[660] Recordemos rápidamente las premiaciones: gran premio a *Manuela* (Humberto Solás, 1966), premio en la categoría documental en 35 mm a *Maioria absoluta* y en 16 mm a *Viramundo*, premio en la categoría fantasía en 35 mm *Buenos Aires en Camiseta* y en 16 mm a *Rhoda e outras historias*, premios especiales a *Now* y *Revolución*, y menciones a *Greda* (Raymundo Gleyzer y Jorge Prelorán, 1966), *Quema* , *Carlos…*, *Andacollo* (Nieves Yankovic y Jorge Di Lauro, 1958), *Sobre todas estas estrellas* (Eliseo Subiela, 1965), *Érase una vez, Electroshow* (Patricio Guzmán, 1966). El jurado destacó "la importancia de los films-encuesta presentados por Brasil" revisados en el capítulo anterior cuando se proyectaron en el I Festival de Cine Independiente de Montevideo de 1965 (*Integraçao Racial, Maioria absoluta, Memória do cangaço, Nossa Escola de Samba, Subterrâneos do futebol, Viramundo*) (Francia, Aldo. *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*, *op. cit.*, pp. 135-140).

[661] La participación de Uruguay en Viña fue el resultado de dos tramas; por un lado, el trabajo de unión en la región que inicia la creación de la UCAL en el Festival de Mar del Plata de 1965 en la que Walter Dassori, director de la Cinemateca Uruguaya, tiene una activa participación; y, por otro lado, Achugar, invitado a través de Pallero y Delia Kovenski (Trabucco Ponce, Sergio. *Con los ojos abiertos…*, *op. cit.*, p. 178). De hecho, en una nota en el diario chileno *El Siglo*, Achugar aparece mencionado como integrante de la comisión del Encuentro (*El Siglo*, 12 de marzo de 1967, s/d, Archivo de la autora).

fundamental del cine nuevo en América Latina, es conseguir un público que vea sus películas".[662] Y agregaba la urgencia de esta agenda:

> Las razones por las cuales los filmes no llegan a su público natural, son muchas, pero hay una fundamental: es que las estructuras de los países latinoamericanos responden a ciertos intereses que se enfrentan a temas y a los pensamientos de los realizadores de este nuevo cine, por lo menos en Argentina y en Brasil, y por lo tanto creemos que es la salida que debemos buscar, es decir, crear una estructura autónoma, independiente de organismos oficiales, por medio de la cual podamos controlar la exhibición y la distribución de nuestros films. Sabemos que es esto es muy ambicioso, que va a ser muy difícil, pero creemos que hay que intentarlo como única salida.

Podríamos tomar las palabras de Pallero como si fueran las de Achugar, para pensar en el rumbo profesional y en la coyuntura política e intelectual que explicaría el ímpetu de aquella "ráfaga de viento" que entró a *Marcha* cuando el uruguayo, recién llegado de este encuentro, traía la propuesta de un nuevo cine para el Festival del semanario. Tómese en cuenta también que, como parte de las resoluciones del encuentro de Viña, se propuso editar un catálogo colectivo que se realizaría a partir de un resumen de la producción de cada país del período 1964-1966; y la dirección del envío de este material era la de Achugar en Montevideo, quien pasaba a tomar un lugar de referencia en esta cuestión.

Al año siguiente, mientras Wainer integró el jurado de la muestra de Mérida junto con Guido Aristarco, Agustín Mahieu, Marcel Martin y Rodolfo Eizaguirre, Handler recibió una mención por *Me gustan los Estudiantes* y *Elecciones* y participó de uno de los foros del evento.[663] Allí se premiaron a *La hora…*, la obra del boliviano Jorge Sanjinés, y la de Santiago Álvarez; y entre los temas de los foros y las mesas de trabajo, se insistió en pensar el lenguaje en relación al público al que se dirigían los films, y en discutir la forma de distribuir y exhibir las películas. Frente al desafío de crear circuitos alternativos, los latinoamericanos reunidos allí compartieron sus experiencias; como la del grupo de Sanjinés en Bolivia y la distribución y difusión de la

[662] Sin Firma, "Entrevistas con los cineastas argentinos en Viña del Mar (Edgardo Pallero)", *Cine Cubano*, año 7, n. 42 / 43 / 44, pp. 28-29.

[663] En una fotografía se lo ve a Handler en un foro del Festival junto con Alves Neto, Thomas Farkas, "Cacho" Pallero, Sergio Muniz (Sin Firma, "Índice biográfico", *Cine al día*, diciembre, n. 6, p. 32). Sobre Mérida, véase Ortega, María Luisa. "Mérida 68…", *op. cit.* "Varias películas de índole cercana al noticiero, pero con un contenido noticioso plenamente comprometido en el sentido político, fueron dedicadas al movimiento estudiantil latinoamericano, y concretamente a la lucha callejera o a las agresiones sufridas por las Universidades de varios países de parte de las fuerzas militares. Algunos de estos films tienen una fuerza expresiva y un ritmo de montaje que los colocan como buenos ejemplos del cine de agitación; tal es el caso del film uruguayo 'Me gustan los estudiantes', de Mario Handler, realizador que estuvo presente en el festival y que tuvo gran éxito con el público por su defensa del cineasta actual latinoamericano, caracterizándolo como alguien que subordina la técnica a la materia, a lo que se quiere decir" (*Cineula*, n. 2, Mérida, 1968, p. 5).

película en la lengua aimara, *Ukamau* (1966), con equipos móviles en 16 mm que llegaban a públicos campesinos y sindicales; o el caso del Cine Club de Medellín que, con destacada participación estudiantil en su organización hacían funciones con debates en barrios obreros y sindicatos. Miguel Littin planteó para el caso chileno las posibilidades de los canales de televisión y reflexionó sobre la distribución en sala de 35 mm. Y allí Achugar expuso la experiencia con la distribuidora Renacimiento y planteó, como estrategia comercial, "acompañar un film latinoamericano junto a un film europeo, o de otra cinematografía, a fin de interesar al distribuidor comercial".[664]



URUGUAYOS EN MERIDA

• Desde el domingo pasado y hasta el próximo se están cumpliendo en Mérida (Venezuela) las jornadas de cine latinoamericano, con participación de todos los países productores. Nunca se encarecerá bastante la importancia de esta clase de eventos para el conocimiento de la producción continental independiente y a partir de ahí, para su desarrollo. Están en Mérida, invitados por el Festival, Mario Handler y Walter Achugar, realizador y productor locales, activistas del Departamento de Cine de Marcha, y portadores de "Me gustan los estudiantes", que hará sus primeras armas internacionales en Mérida. Asimismo integra el jurado de la competencia nuestro camarada José Wainer, distinción esa la honra y honra a MARCHA.

Sin firma. "Uruguayos en Mérida", *Marcha*, 27 de setiembre de 1968, p. 27.

A diferencia de Viña, donde todavía los Festivales de *Marcha* no habían comenzado, Mérida tuvo lugar en mitad del éxito de las funciones de 1968. Es decir, en un momento en el que ya está funcionando un núcleo de trabajo en torno al festival. Bajo el título "Uruguayos en

[664] En esa mesa Achugar contó que el éxito de la recaudación de *El Romance del Aniceto y la Francisca…* estrenada en Buenos Aires en dos cines durante 7 semanas había permitido a él y a Pallero continuar con la actividad de la distribuidora (Izaguirre, Rodolfo. "Aspectos de la circulación y exhibición", *Cine al día*, diciembre, n. 6, Caracas, 1968, pp.16-17). A propósito del trabajo de esta dupla, Glauber Rocha, al hablar de la distribuidora braisleña DIFILM, señalaba: "La revolución económica y cultural de la DIFILM es única en el mundo: la DIFILM no está únicamente creando un mercado, sino que está creando un público para su producto, un público nuevo que comienza a liberarse de los vicios del cine comercial nacional y extranjero, pasando a preferir la película brasileña de carácter cultural […]Y los ejemplos proliferan: en Argentina y en Uruguay, gracias a la acción de nuevos productores-distribuidores como Walter Achugar o Edgardo Pallero– surgió una distribuidora de carácter latinoamericano, que comienza a usar lo métodos empleados por el productor Luiz Carlos Barreto, creador e impulso de la DIFILM"("Teoría y práctica del cine latinoamericano", publicado originalmente en *Avanti*, Roma, 15 de agosto de 1967, y reproducido en Rocha, Glauber. *La revolución…*, *op. cit.*, pp. 56-57).

Mérida", un recuadro en *Marcha* se refería así a las jornadas: "Están ahí en Mérida, invitados por el Festival, Mario Handler y Walter Achugar, realizador y productor locales, activistas del Departamento de Cine de Marcha, y portadores de "Me gustan los estudiantes", que hará sus primeras armas internacionales en Mérida. Asimismo, integra el jurado de la competencia nuestro compañero José Wainer, distinción que lo honra y honra a MARCHA".[665] Asimismo, recordemos que Mérida llamó a los allí reunidos "a transitar del cine de testimonio al de agresión". Jorge Sanjinés subrayó en el encuentro la necesidad de iniciar una etapa "ya no defensiva, sino ofensiva" del cine; había llamado a "desenmascarar a los culpables de las tragedias y de la tragedia latinoamericana".[666] Mientras para Osvaldo Capriles, el cine que se había visto en Mérida "se manifiesta violentamente, con furia razonadora, con incontenible denuncia",[667] Littin afirmaba que el cine "debe ser un arma de combate en esta lucha de liberación […] Debemos mostrar claramente lo que está ocurriendo en nuestros pueblos, debemos coadyuvar a la toma de conciencia antimperialista, al estallido de la verdadera revolución liberadora".[668]

Otras experiencias individuales importan aquí. En 1967, después de ir a Chile en el mes de marzo, Handler participó en el Primer Encuentro Internacional del "Techo de la Ballena" organizado por Edmundo Aray en agosto, en Caracas, donde se reunieron figuras de la literatura, la pintura, el cine.[669] Y en enero de 1968, el cineasta asistió como delegado de Uruguay al Congreso Cultural de la Habana donde integró la comisión de trabajo sobre Cultura y Medios Masivos de Comunicación.[670] A Cuba viajaron también Pallero y Achugar un mes

[665] Sin firma. "Uruguayos en Mérida", *Marcha*, 27 de setiembre de 1968, p. 27.
[666] Sanjinés, Jorge. "Su testimonio en Mérida", *Cine del Tercer Mundo*, n. 1, octubre de 1969, p. 78.
[667] Capriles, Osvaldo. "El nuevo cine latinoamericano", *Cine del Tercer Mundo*, n. 1, octubre de 1969, p. 47.
[668] Sin firma. "Cine para liberar al continente", *Punto Final* (Chile), 22 de octubre de 1968, p. 32.
[669] El evento formó parte del cuarto centenario de la fundación de Caracas y consistió en un ciclo de conferencias, proyecciones y exposiciones, entre los participantes estaban Juan Carlos Onetti, Mario Vargas Llosa, Ángel Rama. La proyección de las películas de Handler tuvo lugar en agosto de 1967 (Aray, Edmundo. *Nueva antología de El techo de la Ballena*. Mérida: Fundación para el Desarrollo Cultural del Estado de Mérida- FUNDACEM, 2014, p. 330).
[670] Entre los otros delegados estuvieron Mario Benedetti, Manuel Claps, Hiber Conteris, Jorge Escudero, Jorge Galeano, José Luis Massera, Rev. Juan Carlos Zaffaroni. Check En su ponencia titulada "Sobre el papel del profesional de los medios de comunicación de masas", Handler señalaba que "el periodista escritor, radial o televisivo, el cineísta, son los intermediarios profesionales de lo expresado por el pueblo. Es tarea de este profesional excitar a que se exprese el pueblo, haciéndole olvidar prejuicios, temores, timideces, dificultades de expresión. Como intermediario, naturalmente, no debe olvidarse de ser crítico, orientador, didáctico […] No debe temerle al instrumento técnico" ("Proyecto de Resolución Final, Comisión TV", *Congreso Cultural de la Habana, Cultura y Medios Masivos de Comunicación*, 1968, Archivo *Cuban Culture and Cultural Relations, 1959-, Part 1: "Casa y Cultura"*, *Casa de las Américas Library*, Leiden and Boston: Brill). Junto con otros delegados uruguayos, en marzo, Handler participó de una mesa en el Salón de Actos de la Facultad de Arquitectura para hablar sobre el congreso (Fotografía de la delegación uruguaya aparecida en *El popular*, 22 de marzo de 1968, Centro de Fotografía de Montevideo, [http://cdf.montevideo.gub.uy/buscar/fotos/Handler?filters=anio%3A1968])

antes del Congreso, en diciembre de 1967, donde coordinaron la distribución de cine cubano.[671] En 1968, Achugar viajó al Festival de Cine de Nueva York, luego a Europa, donde vivió en París la confrontación entre estudiantes y policías, vio a Jean-Luc Godard colgado de una cortina clausurando el festival de Cannes, y participó de la revuelta callejera tras el estreno de *La hora…* en Pesaro, Italia.[672]Al recordar estas experiencias, Achugar dirá que: "En todas partes, el cine parecía estar al frente de esas fuerzas que clamaban por un nuevo orden social".[673]

En su trabajo sobre el poder del relato, Eric Selbin señala que "la resistencia, la rebelión y la revolución empiezan a ser posibles cuando la gente articula relatos convincentes que proporcionan, a quienes están ansiosos por cambiar las condiciones ideológicas y materiales de su mundo, la creencia de que es posible lograr tal transformación, la energía para emprenderla, y en algunos casos incluso la táctica y la estrategia a implementar".[674] Las reflexiones de Selbin permiten imaginar que las adhesiones y el crecimiento general del grupo de *Marcha* implicaron una reunión de sujetos en torno a un "relato dominante y portador de autoridad". Ese relato es el que acabo de recuperar con este recorrido, el que proponía un modo de entender el cine como un instrumento de concientización que podía contribuir al cambio social. A partir de 1967, el Festival de *Marcha* podría pensarse como una semilla que se hinchó con ese "relato dominante" y tuvo un primer brote en setiembre de 1968, con el anuncio de la creación del Departamento de Cine de *Marcha*.[675] Otra perspectiva para reflexionar sobre el trayecto de este capítulo es pensar que lo que está en juego aquí, en lo que estoy narrando, es esa dimensión subjetiva de lo epocal, lo que Gilman señala como "la percepción compartida de la transformación inevitable y deseada del universo de las instituciones, la subjetividad, el arte y la cultura".[676] Claro que se trató de una experiencia reformulada con los encuentros de primera mano que los uruguayos vivenciaron con el fenómeno de la fraternidad y la protesta en el mundo.

[671] Achugar, Walter. "Usar el cine…", *op. cit*., 286.
[672] *Ibid.*, p. 289.
[673] *Ibid.* Achugar fue productor del cortometraje de Pablo Szir que retrata el arte como instrumento de terapia para los niños, *Es un árbol y una nube* (1968).
[674] Selbin, Eric. *El poder del relato: Revolución, rebelión, resistencia.* Buenos Aires: Interzona, 2012, p. 109.
[675] *Marcha*, 20 de setiembre de 1968, p. 27. Cabe aclarar que durante 1969, el semanario se refirió al "Departamento de Cine de *Marcha*" como el gran marco en el que se incluían todas las prácticas y actividades relacionadas al cine: las publicaciones, el noticiero, la programación, el "Centro de Producción y Aprendizaje" (al que me referiré en el próximo capítulo), el Cine Club, las funciones del Festival que continuaron como muestras durante el año, así como las exhibiciones comerciales de películas puntuales que el semanario también organizó.
[676] Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil…, op. cit.*, p. 33.

Por ser una de las figuras fundamentales de los Festivales de *Marcha* y poco atendida hasta ahora por la bibliografía, quisiera detenerme en dos eventos de 1968 en los que participó Alfaro. El primero es el Congreso Cultural de la Habana, donde el entusiasmo y la fraternidad del ambiente lo impactó.[677] En los pasillos del hotel, Alfaro distinguió reconocidas personalidades de todo el mundo, y respondió a las preguntas acerca de Uruguay y "las perspectivas para la lucha común, cierta o soñadas".[678] Ahí vio al "maestro" Santiago Álvarez rodeado de un enjambre "de focos, cámaras, cables y micrófonos que se desplazaba con él, como si fueran uno".[679] En aquella oportunidad, Alfaro fue testigo de la forma en que los más destacados intelectuales europeos se acercaron "con humildad y sabiduría a la explosión latinoamericana del espíritu revolucionario que va a marcar a fuego la mitad de este siglo".[680] Seis meses después del Congreso, en junio, Alfaro participó del encuentro sobre cine y televisión en América Latina que organizó la UNESCO en Brasil.[681] La reunión tuvo lugar en la Escuela de Comunicaciones Culturales de la Universidad de San Pablo y contó con la presencia de delegados del país anfitrión, Colombia, Cuba, México, Uruguay, Venezuela, Perú y Chile. Como invitados especiales a la mesa, la UNESCO había elegido a Roberto Rossellini, Edgar Morin, y el tunecino Tahar Cheriaá.[682]

Al inicio, el ambiente estuvo caldeado por la ocupación estudiantil de la Universidad y si bien, tras una asamblea, los estudiantes autorizaron la realización del congreso, lo hicieron con la condición de que el evento –aunque más precisamente, su organizador, UNESCO– se pronunciara sobre el riesgo que corría la escuela de ser clausurada.[683] El contexto militante que vivió el uruguayo durante esos días hizo que la solidaridad con la lucha estudiantil en Brasil –y la tensa situación política del movimiento con el gobierno militar de Artur da Costa e Silva

[677] La crónica del viaje de Alfaro a Cuba titulada "Su atención, por favor" se publicó en *Marcha*, el 19 de enero de 1968, (p. 15 y p. 26) y se reprodujo de forma completa en *Ver para querer*…, *op. cit.* Alfaro había viajado a Cuba como corresponsal de *Marcha* en enero de 1959, cuando Cuba organizó la "Operación Verdad" (*Marcha*, 23 de enero de 1959, p. 3).
[678] Véase en Alfaro, Hugo. *Ver para querer, op. cit.*, p. 15
[679] Alfaro, Hugo. "Diez años de cine cubano", *Cine & medios*, n. 1, 1969, pp. 14-17.
[680] Alfaro, Hugo. *Ver para querer, op. cit.*, p. 14.
[681] *Ibid.*, pp. 135-145. Casi la totalidad de la crónica que se reproduce en *Ver para querer* se publicó en julio de 1968 con el título "Revolución cultural en la UNESCO", *Marcha*, 12 de julio de 1968, pp. 16-17. El encuentro se realizó del 24 al 28 de junio. Véase "Report of the Director General on the activities of the Organization in 1968," Paris, UNESCO, 1969, p. 110, [https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000160941]
[682] Director de las jornadas cinematográficas de Cártago.
[683] La asamblea también hizo dos solicitudes. Por un lado, que, entre los temas a discutir, el congreso abordara la cuestión de las escuelas de comunicaciones y, por otro lado, que los estudiantes pudieran escuchar todos los debates "con derecho a voz". La participación de "esa barra juvenil" resultó ser, para Alfaro, "el mejor público posible para burlarse de la retórica y aplaudir las ideas vivas, cuanto más iconoclasta mejor". Alfaro, Hugo. *Ver para querer, op. cit.*, p. 138.

(1967-1969)– se solapara con el ambiente de la mesa. En términos generales, las discusiones se plantearon en base a los informes que cada país había elaborado sobre la situación del cine y la televisión nacional. El debate se encendió cuando se abordó el tema de los medios masivos de comunicación y la distribución cinematográfica. Los reclamos locales tuvieron su protagonismo cuando los cineastas brasileños explicaron a los presentes la amenaza al cinema novo que implicaba la política del Instituto Nacional del Cine de Brasil, un organismo que, por cierto, había sido el invitado "ausente" del evento. Tiempo después, al hacer un balance sobre este Congreso, Alfaro pensó el evento como el desencuentro de dos corrientes. Por un lado, el propósito burocrático de la UNESCO que consistía en dar por cumplido un plan concebido desde París: el de hacer una encuesta "sobre la situación, las tendencias y las posibilidades actuales de la creación artística y sobre los ensayos de nuevas formas de expresión incluidas las nuevas técnicas de difusión de la cultura". Por otro lado, ajenas a este objetivo administrativo, la mesa había reunido a las "fuerzas independientes de nuestro cine" que acompañaban el frente programático iniciado en Viña 67 y que continuaría, unos pocos meses después, en Pesaro y Mérida 68. En efecto, la reunión de UNESCO reforzó los lazos de una identidad común en un ambiente de fraternidad a tal punto que los latinoamericanos, al encontrarse unidos allí, propusieron en el documento final una decisión radical: "la abolición de los institutos oficiales de cine". Asimismo, a diferencia de la experiencia de enero en Cuba, la actitud de los europeos en Brasil fue otra y esto, en cierta medida, no hizo más que acentuar la unión de los delegados que criticaron la "actitud paternalista" de los invitados. Sobre esta cuestión, Alfaro señaló: "Ellos eran los ricos (en experiencia, en sabiduría, en laureles) y nosotros los escolares tomando aplicadamente apuntes de lo que se dignaban a enseñarnos […] ¿No hubieran podido enriquecerse también ellos al contacto de una experiencia marcada –a despecho del subdesarrollo o por causa de él– por una fuerte originalidad?".[684]

Asimismo, no es menor tener en cuenta que al costear los pasajes de los delegados, la UNESCO había hecho posible el intercambio cara a cara entre Alfredo Guevara y el resto de los latinoamericanos. No solo porque su presencia como representante de Cuba "redoblaba la carga eléctrica del clima ya tenso" y la convertía en una visita histórica tras una visa otorgada por el gobierno dictatorial de Brasil, sino porque sus ideas fueron aleccionadoras. El mismo Alfaro no dudó en admitir que las intervenciones del cubano habían sido esclarecedoras también para

[684] *Ibid.*, p. 142. Tal parece que fue el entusiasmo que Alfaro propuso al director de la UNESCO realizar el siguiente evento en Montevideo,

él.[685] Guevara impuso la perspectiva tercermundista y, como lo recordó más tarde el uruguayo, "vino a decir, una cámara, un proyector, una pantalla, son armas para la lucha contra el subdesarrollo no menos importantes (no más) que el machete de los cañeros o el tractor de los agricultores o el instrumental técnico para la inseminación artificial".[686] Con una "claridad mental" revolucionaria, el cubano se había elevado "sobre el paternalismo de los invitados europeos". Estas apreciaciones permiten vislumbrar a Guevara desplazando el lugar que para la UNESCO probablemente tenía Rossellini. El cubano "latinoamericano" ocupó el lugar del gran maestro, que habitualmente estaba destinado a los europeos, y deslumbró a sus oyentes con su carisma y su oratoria apasionada que Alfaro comparó con "el poder persuasivo de los propios noticieros del ICAIC".[687]

En la historiografía del Nuevo Cine Latinoamericano, la reunión en San Pablo no integra el mapa de encuentros en los que se asienta su conformación y no es mi intención incorporarla específicamente a ese itinerario. Pero como mencionaba en el capítulo anterior en relación a los encuentros que tuvo Handler en 1965 –entre Montevideo y Buenos Aires–, la mesa de UNESCO fue otra instancia de socialización concreta y una ventana para pensar las formas en las que se hacen carne la solidaridad y se procesan las ideas que circulan en ese momento. En este sentido, fue central el lugar que tuvo la problemática de los medios de comunicación en los debates, así como la urgencia de pensar en formas de enfrentar el domino de los capitales norteamericanos en la circulación de la información y en los canales de distribución.[688] Como vimos, este tema ya había cobrado centralidad en Viña, Mérida, pero también en el Congreso de la Habana de enero del 68. En la Comisión en la que participó Handler, por ejemplo, tuvo fuerte impacto la ponencia del delegado de Guinea, Cheick Cherif, sobre la utilización de la prensa, la radio, la televisión y el cine como instrumento de combate popular. Según Cherif, en Asia, África y América Latina "los medios de comunicación de masas toman la misma importancia que las reconocidas fuerzas armadas: están comprometidas en las actividades de

[685] Alfaro, Hugo. "Un cine del Tercer Mundo", en *10 años de cine cubano, op. cit.*, p. 4. Parte del texto escrito por Alfaro en esta publicación fue re-publicado meses después en Buenos Aires con el título "Diez años de cine cubano", *Cine & medios*, n. 1, 1969, pp. 14-17.
[686] *Ibid.*, p. 15.
[687] Alfaro, Hugo. "Un cine del Tercer Mundo", *op. cit.*, p. 4.
[688] Como señala Mirta Varela, en estos años se configuró un campo crítico de "comunicación y cultura" en América Latina donde la radio y la televisión "fueron tematizados por los intelectuales, a la vez pensados como instrumentos políticos de comunicación". Véase un recorrido sobre esta cuestión en: Varela, Mirta. "Intelectuales y medios de comunicación", en Carlos Altamirano (ed.), *Historia de los intelectuales en América Latina,* vol. II. *Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo XX*. Buenos Aires: Katz Editores, 2010, pp. 759-781.

ofensiva y de defensiva".[689] El tema de los medios y el cine fue un debate que en esos años ocupó un primer plano. "Para el neocolonialismo los *Mass Communications* son más eficaces que el napalm", dice el intertítulo de *La hora...* Durante estos años del Festival, *Marcha* se hizo eco de esta preocupación cotidianamente.

Con todo lo revisado en esta sección, hemos visto también, la forma en que los uruguayos participaron, de eso que Peluffo ha señalado como "la nueva dinámica de la red de elites intelectuales ante el apremiante fantasma de la revolución continental".[690]Y más importante aún para uno de los propósitos de esta tesis es que los eventos fueron instancias claves de la formación política –y cinematográfica– de Alfaro, Wainer, Achugar y Handler, que como he mostrado, constituyen los cuatro pilares principales de este proceso. Si en el capítulo anterior desataba los hilos de las tramas de saberes y transmisiones de conocimiento sobre la práctica del cine, así como la importancia de los vínculos y los contactos con la región y las colaboraciones locales, aquí he destejido la trama de una formación política en torno al cine a través de los eventos y los debates de los que los uruguayos participaron activamente.

3. 6. La invención al poder

En 1968, y al igual que otros cineastas latinoamericanos, Handler respondió al cuestionario de la *Cuarta mostra internazionale del nuovo cinema* que tuvo lugar en Pésaro.[691] Allí señalaba que hacer películas en Uruguay era "un milagro, o una creación que supera ampliamente a la realización": las condiciones del país eran desfavorables y enumeraba dos de las cuestiones más relevantes: el alto costo de la película virgen y la ausencia de un mesa de montaje 16 mm .[692] La solución no era fácil porque Uruguay estaba atado al sub-imperialismo que imponían en el mercado Argentina, Brasil y México y esto hacía que no se pudiera tomar un camino único con la región. A pesar de todo, el uruguayo señalaba que en el país había "espacio para cualquier forma de creación, el problema está en inventarlo (al espacio)". De alguna manera, ese deseo

[689] Artículo de prensa cubana sobre el Congreso sin identificar, 1968 (Archivo *Cuban Culture and Cultural Relations, 1959-, Part 1: "Casa y Cultura", Casa de las Américas Library*, Leiden and Boston: Brill).
[690] Peluffo, Gabriel. *Crónicas del entusiasmo…*, *op. cit.*, p. 41.
[691] "Cuestionario", Quarta mostra Internazionale del nouvo cinema,1968 (Archivo de Pesaro). Se trata de un cuestionario que la Muestra envió a varios cineastas del mundo, aunque algunos, como Handler, no llegaron a asistir. El otro uruguayo al que se le envió el cuestionario fue Ulive, señal de que en ese momento son los dos nombres importantes de Uruguay. Agradezco a Karina Diniz, de la Biblioteca Paulo Emilio Salles Gomes, Cinemateca Brasileira, por facilitarme este documento.
[692] "Cuestionario", *op. cit.*

de Handler se cumplió. ¿Acaso no fue ese espacio el que se inventó con esta experiencia de *Marcha*? La expresión "inventar" es llamativa porque convocaba a idear y crear algo que hasta ese momento no existía. El verbo se repite, por ejemplo, cuando Rodolfo Izaguirre describía el trabajo de la mesa sobre distribución y exhibición en la que Achugar participó en Mérida. Izaguirre señalaba que se había hecho hincapié "en la necesidad de crear, de inventar nuevos mecanismos para el cine documental, de cuestionamiento".[693] En la larga nota titulada *La hora de la censura* que se publicó en *Marcha* en febrero de 1969, Getino y Solanas utilizaban también el verbo "inventar". Según explicaban, correspondía "a los propios cineastas, a los intelectuales, a las organizaciones culturales o populares inventar formas para realizar y difundir ese cine, dentro del sistema o fuera del sistema, públicamente o subterráneamente. ¿Difícil tarea? Sin duda, pero jamás fue fácil ninguna tarea liberadora, nunca la libertad se le alcanzó a nadie en bandeja".[694]

Me interesa destacar este deseo, esa necesidad de una "invención", tanto para hacer hincapié en la creatividad que demandó este proceso que he revisado en este capítulo, como para subrayar la capacidad creativa de quienes lo llevaron a cabo. La experiencia del Festival de *Marcha* fue un ejemplo concreto de lo que llamaría también una invención: la de un circuito comercial alternativo que, en sincronía con otras experiencias de la región y del mundo, re-imaginó el propósito del cine y de los festivales. Incluso, casi podríamos decir que la experiencia se re-imaginó a sí misma, se re-inventó en su tradición. El "Festival" fue entonces utilizado como un arma contrainformativa y de concientización, sin distanciarse, como he mostrado, de los discursos específicos del lenguaje del cine y de las renovaciones estéticas que trajeron los títulos políticos más radicales. Tendemos a señalar el rasgo experimental en relación a los lenguajes y los aspectos formales del cine, pero habría que pensarlo también como un rasgo central de este recorrido. Tras el giro de 1967, la práctica de *Marcha* fue improvisada, ensayó modos de circulación (para funciones específicas, en sindicatos, centros estudiantiles, o llevando su festival a otros ámbitos fuera de la sala y de Montevideo), de exhibición (vinculando al cine con la música y debates), de programación (articulando cortometrajes, noticieros, títulos de ficción, fragmentos de películas con films completos), de crítica (divulgando artículos de críticos reconocidos, escribiendo sobre lo que cada función ofrecía al espectador y despertando así la creatividad de quienes escribían en base a estas combinaciones),

[693] Izaguirre, Rodolfo. "Aspectos de la circulación y exhibición", *op. cit.*, pp. 16-17.
[694] *Marcha*, 28 de febrero de 1969, p. 24.

de realización (con *Me gustan los estudiantes* y con los fragmentos que el Departamento de Cine de *Marcha* comenzaría a filmar). Esa actividad fue evaluada, corregida o re-elaborada de acuerdo a los resultados, pero siempre fue hecha sobre la marcha.

Por supuesto, y como vimos, había una tradición local atrás: años de cineclubismo, de festivales del SODRE, de una amplia cultura de mostrar y debatir el cine. Pero no hubo una manera establecida a priori de hacer un Festival de cine como el de *Marcha* o un "saber hacer" específico sobre cómo adaptarse a lo que iba sucediendo: cómo sistematizar las repeticiones en el año, cómo resolver los aspectos más pragmáticos de la promoción las funciones, la venta de entradas o los anuncios. La contingencia fue gran protagonista de este proceso acelerando lo que aquí fue un camino marcado por el aprendizaje, el ensayo y el error. Esa modalidad de "hacer" en la vorágine parecería haber tenido su momento más álgido en setiembre de 1968, cuando se crea el Departamento de Cine. Dice la crónica: "No tuvo tiempo aún, el Departamento de Cine de *Marcha* (y confiamos que nunca lo tendrá), de redactar una declaración de principios, o algo así. Pero ya se sabe que no va a filmar puestas de sol ni reflejos de luz sobre las olas".[695] Según la nota, el proyecto de hacer un noticiero ya estaba andando antes de que se anunciara el Departamento de Cine. Lo que Alfaro llamaba "la película de *Marcha*" o el "contranoticiero" ya contaba con varios metros filmados por Handler y Ferruccio Mussitelli antes de ser anunciado. Alfaro reconocía que esta "creación" vista de afuera "puede sorprender", resaltando así lo inédito del terreno en el que se embarcaba el semanario.

El acento puesto en la sorpresa refuerza la flexibilidad de los marcos de la acción del espacio de cine dentro de *Marcha*. Ese Departamento de Cine de Marcha a fines de 1968 no tenía ni reglas ni institucionalidad más que la de su práctica: era un proyecto alternativo de noticias adentro de un semanario que nada sabía de hacer noticieros, pero contaba con la colaboración de Handler que podía intentarlo. La tarea que asumía este espacio para hacer cine se formuló como fundacional: "Si es cierto que un Uruguay murió, el 'contranoticiero' de *Marcha* se dispone a registrar el nacimiento del Uruguay nuevo, dolores incluidos". Si se había transitado "del festival 'artístico' al 'combativo'", era el momento de cambiar "del festival 'exhibidor al que produce además de exhibir". Era la hora de que Uruguay estuviera presente en la programación: "¿cómo empeñarnos en dar la realidad latinoamericana, y no dar nuestra realidad?". Para ello, las puertas se abrirían:

[695] *Marcha*, 20 de setiembre, 1968. p. 27.

> Esta es una obra colectiva. Serán llamados a colaborar en ella los que, sintiéndose identificados con el propósito, tengan la capacidad mínima; otros, que carecen de ésta pero que quieren adquirirla porque ven en la cámara un arma que hay que usar, vendrán a aprender y colaborar en la película del año próximo.[696]

La propuesta fue lanzada en setiembre de 1968 y quedó planteada como una práctica que sería sostenida por los lectores que comprarán el semanario: "Los demás –la legión de los lectores de MARCHA– serán en definitiva los sostenedores de la empresa y asumirán (deben asumir ya) el papel fermental del tábano famoso". Pero al año siguiente, en 1969, se ideó otra estrategia: la creación del Cine Club de *Marcha.* El Cine Club se pensó de modo tal de continuar programando cine (dos funciones en un día por semana, generalmente, los miércoles, en el teatro Odeón) pero con la idea de financiar el noticiero: parte de la cuota de los socios estaría destinada a la elaboración de un cortometraje mensual de unos 5 u 8 minutos. La capacidad de los afiliados estaba limitada a los 1500 socios y se cubrió rápidamente cuando se abrieron las inscripciones. El semanario divulgó con cada número una suerte de bitácora de sus actividades que dejó en evidencia la continuidad de ese dinamismo del proceso caracterizado por impulsos e iniciativas decididas sobre la marcha. Los anuncios en torno a la creación del Cine Club aludieron a la necesidad y la temporalidad urgente que animaba al espacio:

> Ahora (martes 29) estamos probando el proyector -nuestro proyector- en el Odeón; Conrado Silva vigila la acústica, otros la programación, las afiliaciones, el equipo de parlantes y micrófonos para los debates (a propósito: ¿se le mandaron los pasajes a Fernando Solanas, el primer invitado?). Quizá debimos esperar otro mes e inaugurar el Cine Club el primer miércoles de junio. Todo hubiera sido más calmo, más seguro; en definitiva, más eficiente. A riesgo de imperfecciones y carreras febriles, la gente no quería ni oír hablar de aplazamientos. El 7 de mayo debía ser, a cualquier precio, nuestra hora de los hornos. Lo será.[697]

La función inaugural contó con el "honor" de proyectar la primera parte completa de *La hora…* con Solanas presente en una sala repleta. En su mayor parte, el Cine Club "del Departamento de Cine de *Marcha*", que se abrevió como "CCDM", programó un largometraje para sus funciones y fue común que se exhibieran de forma completa varios títulos de los que el Festival de 1968 solo había proyectado fragmentos. Acompasando los acontecimientos políticos, los paratextos continuaron exaltando la lucha anti-imperialista en la misma línea de los festivales anteriores. El reestreno en la primera semana del mes de junio de *Ollas populares de Tucumán*,

[696] *Marcha*, 20 de setiembre de 1968, p. 27.
[697] *Marcha*, 2 de mayo de 1969, p. 27.

por ejemplo, fue anunciado "en homenaje a la lucha del pueblo argentino contra la dictadura".[698] El cortometraje se programó junto con la versión completa de *Paralelo 17* reafirmando la continuidad del 68: "Hay una profunda unidad –más allá de las diferencias del carácter nacional, de la geografía y otras– en las luchas del Tercer Mundo por su liberación. Latinoamérica y Asia; Argentina y Vietnam enfrentan el mismo enemigo, y este hecho esencial debe condicionar nuestros planteamientos".[699] Originalmente, las discusiones posteriores a las películas tenían un lugar destacado para los organizadores, pero las "polémicas", como las llamó el semanario en varias oportunidades, no se organizaron con la regularidad esperada.[700] El Cine Club combinó el cine político con películas del cine moderno contemporáneo de Europa y América Latina, y muy esporádicamente un título clásico de la historia del cine como *Furia* (Fritz Lang, 1936).[701] Sin respetar un orden cronológico de las funciones, citaré algunos títulos para dar cuenta de la heterogeneidad de la línea de la programación; *Ukamau*, la primera y la segunda parte de *La hora…*, la película de Marco Bellochio *I pugni in tasca* (1965), que explora la decadencia de una familia burguesa en el medio rural de Italia; el documental sobre las protestas estudiantiles de Berkeley de 1965, *Hijos e Hijas* (Jerry Stoll, 1967), que montaba un brutal material de archivo de la intervención en Vietnam con discursos de los jóvenes contra la guerra, el documental en color sobre los bombardeos a la población civil *Inside North Vietnam*, (Felix Greene, 1967); la ya clásica animación checa de Jri Trinka, *La Mano* (1963) y títulos de la nueva ola checa, como *Iluminación Intima* (Ivan Passer, 1965) o *Hablando de otra cosa* (Vera Chytilová, 1963); los "documentales clásicos del cine latinoamericano" producidos por Thomaz Farkas que integraban *Brasil Verdade* y que revisamos en el capítulo anterior, *O Bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968) *El hombre que ríe* (1966). A su vez, se exhibió *Dios y el diablo en la tierra del sol*; más una revisión de diversos films de Santiago Álvarez, y bajo el título "Tire Die" y la violencia del Onganiaje" se programó este documental junto con las películas del grupo Cine-Liberación *La paz* y *Ollas populares*, *Cuando quede silencioso el viento* (estreno absoluto) y *La Tierra* (1965).[702]

---

[698] *Marcha*, 6 de junio de 1969, p. 27.
[699] *Ibid.*
[700] Para esa función que mencionaba arriba, por ejemplo, se esperaba contar con la presencia del argentino Gerardo Vallejo y del periodista uruguayo que había viajado a Hanói, Niko Schwartz. Se suponía que Vallejo, además, traería a Montevideo un documento "de vibrante actualidad sobre los sucesos de Córdoba" (*Marcha*, 6 de junio de 1969, p. 27). No he podido confirmar en los números posteriores la presencia de ninguno de ellos en esa función.
[701] Gran parte de las funciones se organizaron en el Cine Odeón y en el Teatro Zhitlovsky. Generalmente era el proyector 35 mm el que obligaba a cambiar de sala, como fue el caso de *Furia*, que se proyectó en el Zhtilovsky el miércoles 10 de setiembre de 1969 (*Marcha*, 5 de setiembre de 1969, p. 17).
[702] Sin firma."'Tire Die' y la Violencia del Onganiaje", *Marcha*, 26 de setiembre de 1969, p. 27. En octubre se ofrece una revisión del documental cubano, con películas de José Massip, Santiago Villafuerte, y Santiago Álvarez (*Marcha*, 3 de octubre de 1969, p. 27).



TEATRO ODEON / MIERCOLES 1.º / 20 - 22 Hs.

"TIRE DIE" Y LA VIOLENCIA DEL ONGANIAJE

Sin firma."'Tire Die' y la Violencia del Onganiaje", *Marcha*, 26 de setiembre de 1969, p. 27.

De todos los programas quisiera detenerme en dos ejemplos dedicados al cine nacional. El primero tuvo lugar en la segunda función del Cine Club, lo cual anticipó el lugar y la centralidad que éste tendría de ahora en adelante. La función incluía a *Cantegriles*, el momento en el que "el cine uruguayo rompe su enclaustramiento y sale por primera vez a filmar una realidad terrible y oculta […] nos muestra un Uruguay doloroso que se contrapone […] a la retórica oficial".[703] El cortometraje, dice la nota, podía considerarse "el precursor de los mejores títulos uruguayos de los últimos años". El segundo título que se anunciaba era *Como el Uruguay no hay* ("primer ejemplo de un maduro estilo crítico empieza por reflejar a nuestra sociedad en el ácido espejo de la ironía"), y le seguía, *Carlos: cine-retrato de un "caminante en Montevideo*, *Elecciones* ("el mejor film uruguayo" que finalmente no pudo proyectarse en esa ocasión), y el cortometraje de animación de Juan Carlos Rodríguez Castro, *La multa* (1967) que mostraba la burocracia estatal y exponía "un oficialismo sofocante que empieza a devorarse a sí mismo, cuando ya ha triturado todas sus víctimas".[704] Como cierre, el "radiante tributo a las luchas estudiantiles", *Me gustan los Estudiantes* ("un cine necesario, urgente, talentoso, que responde a la demanda de un arte de denuncia y de combate").[705] Luego de la función, los realizadores discutieron el tema de la producción hasta la madrugada para pensar colectivamente la problemática del cine en el país. Tras la buena respuesta del público, que según el semanario no había sido menor a la que días atrás asistió a ver *La hora…*, se planificó una futura función

[703] *Marcha*, 16 de mayo de 1969, p. 27.
[704] Un fragmento de este cortometraje animado puede verse en el canal de YouTube del Laboratorio de Preservación Audiovisual, AGU, [https://www.youtube.com/watch?v=cSvYYBfFNKI]
[705] *Ibid.*

sobre cine uruguayo que se concretó varios meses después, a mitad de setiembre.[706] Allí se programó "la película más perfecta que se haya hecho entre nosotros", *Elecciones*, los cortometrajes de Ulive *La espera*, *El funcionario* y *Como el Uruguay no hay*, y los de Miller, *Feria* y *Mediomundo*. Dice la nota: "un programa dispar pero coherente, un cine válido y sobre todo estimulante: estas miradas hacia atrás sirven para despejar cualquier duda sobre la aptitud cinematográfica de los uruguayos y sobre la necesidad que los uruguayos tienen de su cine".[707]

Siguiendo a Williams, podríamos pensar que el Cine Club recuperó estas experiencias como parte de una tradición que conectaba al presente con ese pasado amateur de Ulive y de Miller, y a la prioridad que ellos le habían otorgado a atender los problemas sociales y narrar la vida cotidiana de los uruguayos. Como explica Williams, en la práctica, la tradición es la versión "intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social".[708] En ese sentido, *Marcha*, trazaba una "continuidad" en relación a la forma en la que Miller y Ulive habían utilizado el cine, es decir, como una práctica desmitificadora de las representaciones del país. Los significados y valores que he analizado en los dos primeros capítulos de esta tesis se ponían en circulación, se relacionaban con la identidad del proyecto de cine que el semanario parecía estar dando a luz, aunque improvisadamente, y a través de un discurso que iría asentándose durante los pocos meses del Cine Club. Si bien estaban también *Elecciones* y *Carlos*, la mención a *Cantegriles* y a *Como el Uruguay no hay*, encendió un faro en el pasado para iluminar un camino que de ahora en adelante ayudaría a definir lo que era y no era un "verdadero" cine nacional.

Esta selección fue funcional a la iniciativa de producir un noticiero, ya que había que darle un rumbo, una orientación. Me ocuparé de la producción de *Marcha* en este ámbito en el capítulo siguiente. Ahora, y para cerrar, quisiera volver a plantear una cuestión que ya mencioné en el capítulo anterior: la dimensión crítica de la película de Miller y su sentido político que en este marco –antiimperialista, latinoamericanista y tercermundista— se distingue de su aparición pública a fines de los años cincuenta. Pero vuelvo a plantear este aspecto no como un simple

[706] Concretamente, el semanario anunció una función de cine nacional que proyectaría *Elecciones*, *En Praga*, *Mediomundo* (Miller, 1960) y la crónica *En Marcha* (¿1968?) que había filmado Miller sobre la marcha de los trabajadores de la caña de azúcar –cañeros– de Artigas a Montevideo (*Marcha*, 23 de mayo de 1969, p. 25). Al no encontrar repercusiones en los números siguientes, es dudoso que este programa se haya concretado.
[707] *Marcha*, 12 de setiembre de 1969, p. 27.
[708] Williams, Raymond. *Marxismo…*, *op. cit.*, p. 137.

recordatorio, sino para subrayar que esa lectura más politizada de *Cantegriles* es, en teoría, similar al desplazamiento que sufrió el cine de Bergman o Antonioni. En la perspectiva de esta tesis esto implica volver a destacar que los films nunca son "autosuficientes" y siempre están en relación con un espacio y una red de discursos que aquí intento reponer. Como he planteado en la introducción de esta tesis al referirme a la construcción de sentidos de las películas, y como volveré a insistir más adelante, no se trata de atender a la difusión de un cine político o a la realización de cortometrajes solamente, sino en su relación con un contexto dinámico que se apropia de ejemplos del pasado, que incluye a los anuncios, las crónicas, las críticas, y que fue moldeando una idea sobre el cine que tampoco fue definida a priori. Dicho esto, más adelante, Getino y Solanas sí le dieron un rótulo específico. En el reconocidísimo manifiesto que publicaron en octubre de 1969, describieron lo que sucedía con los Festivales de *Marcha* en función de la categoría que allí desarrollaron, la del "tercer cine".[709]

Mientras el primer cine, el de Hollywood, imponía un modelo técnico, industrial, comercial del cine-espectáculo, y el segundo cine planteaba un camino alternativo, o "de autor", que se había desarrollado sin llegar nunca a cambiar las relaciones de poder del sistema, el Tercer Cine era un "instrumento de comunicación" subordinado a "la transmisión de aquellas ideas, de aquella concepción que sirva, en lo que el cine pueda hacerlo, a liberar a un hombre alineado y sometido". Para los realizadores de *La hora…*, los festivales del semanario uruguayo eran un ejemplo formidable de la difusión del Tercer Cine en América Latina y de la aparición de un público para éste: "Sin filmes revolucionarios y sin un público que los reclame, todo intento de abrir formas nuevas de difusión estaría condenado al fracaso. Una y otra cosa existen ya en Latinoamérica […] en el caso de Uruguay exhibiciones en el cine más grande de Montevideo entre 2.500 personas que abarrotan la sala haciendo de cada proyección un fervoroso acto antiimperialista".[710] No intento proponer la idea del Festival de *Marcha* como el primer Festival del Tercer Cine o el mayor Festival de Tercer Cine, etc., sino dar cuenta de que, justamente, ese cine, con o sin nombre, ya estaba ahí. Y así es como intenté mostrarlo en esta tesis.

En este capítulo, a través de un fuerte trabajo empírico descriptivo, he intentado recuperar y mapear una red de discursos, películas, prácticas, eventos, para analizar y entender el

[709] Publicado originalmente en la revista *Tricontinental* n. 13, OSPAAAL, Buenos Aires-La Habana, octubre 1969, reproducido en Octavio Getino, Octavio y Fernando E. Solanas. "Hacia un tercer cine", *Cine, cultura y descolonización*, México: Siglo XXI, 1973, pp. 55-91.
[710] *Ibid.*, p. 82.

surgimiento de un nuevo contexto para el cine a fines de los años sesenta. Si por un lado he mostrado el lugar clave que ocupó *Marcha* en la configuración y el devenir del cine uruguayo, al mismo tiempo he pretendido hacer hincapié en la creatividad e improvisación de su acción, destacando así el carácter flexible y semi-informal de este ámbito alternativo. Asimismo, en relación a las tramas de saberes y a los intercambios de conocimiento, hacia el final del capítulo he propuesto otra manera de entender históricamente la importancia de los encuentros y festivales, no ya como instancias de la conformación institucional de un proyecto o de la "consagración" de cada trayectoria individual, sino como oportunidades de una formación política-intelectual, de la que estas figuras, fueron interlocutores, maestros, o atentos discípulos, según cada ocasión.

.

Capítulo IV

Inexperientes y perfectibles ¡uníos!

Introducción

En términos generales, en este cuarto capítulo exploro esa coyuntura global que Jean-Louis Comolli, en relación al cine militante francés, distinguió como el momento en que "la huelga, la lucha se vuelven relato".[711] Para Uruguay, se trató de un momento de creciente conflictividad sindical y estudiantil que el gobierno, incapaz de hacerle frente a través del diálogo, enfrentó con represión y medidas prontas de seguridad. Tras el fallecimiento repentino del presidente Oscar Gestido en diciembre de 1967, la asunción de Jorge Pacheco Areco no solo instauró inmediatamente un giro autoritario en el país –clausurando órganos de prensa y la legalidad de partidos de izquierda–, sino que le facilitó la entrada al gobierno a los representantes de los grandes grupos económicos del país. Con ellos dirigiendo la política económica, y en el marco de un aumento de la inflación y de un marcado empobrecimiento de la población, la movilización social fue en aumento y la presencia callejera caracterizó las tácticas de las protestas. El gobierno reprimió, hirió a estudiantes y manifestantes, encarceló sindicalistas, violó los derechos humanos, y puso a las fuerzas armadas al mando de la represión de los conflictos laborales. Su accionar contó con la colaboración de Estados Unidos que, desde mitad de 1960, ya venía financiando el fortalecimiento de la policía uruguaya para luchar contra el comunismo y la insurgencia.[712] En agosto de 1968 la policía asesinó al estudiante de Odontología Líber Arce, y una manifestación multitudinaria repudió el hecho el día de su entierro. En setiembre, hieren de muerte a otros dos estudiantes: Hugo De los Santos (de Ciencias Económicas) y Susana Pintos (de la Universidad del Trabajo). Si bien hubo más muertos por la represión en los años siguientes (anteriores al golpe de 1973) –tres por la extrema derecha (entre 1968 y 1972)– la violencia del 68 marcó lo que el historiador Álvaro Rico llama

[711] Comolli, Jean-Louis. "El Espejo de dos caras", en Gerardo Yoel (comp.), *Imagen, política y memoria*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2002, p. 195.

[712] Aldrighi, Clara. "La injerencia de Estados Unidos en el Proceso hacia el golpe de Estado: informes de la misión de Seguridad Pública y la embajada en Montevideo (1968-1973)", en Aldo Marchesi, Vania Markarian, Álvaro Rico y Jaime Yaffe (comp.), *El presente de la dictadura. Estudios y reflexiones a 30 años del golpe de Estado en Uruguay*. Montevideo: Trilce, 2004, pp. 35-50. De hecho, como explica Marchesi, varias de las prácticas estatales de la represión del gobierno de Pacheco (el Pachecato) pueden encontrarse en el inicio de 1960 junto con las acciones de grupos de la extrema derecha. Las medidas prontas de seguridad (1963 y 1965) por ejemplo, ya se habían implementado para frenar las huelgas y encarcelar sindicalista con prácticas de tortura "inéditas" en Uruguay (*Hacer la revolución…*, pp. 55-56).

"el camino democrático a la dictadura".[713] En este proceso, los medios de comunicación masivos iniciaron la construcción de un enemigo interno, acentuando la polarización política y el desprecio a la izquierda.[714]

De acuerdo con la bibliografía, esta coyuntura disparó el crecimiento del Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros que se había creado en 1966 y muchos de los estudiantes que vivieron las jornadas de represión durante esos meses se incorporaron a sus filas.[715] Como sabemos, es en este período de los 60 donde tuvieron auge los debates acerca de las "vías de la revolución", y el MLNT proponía la transformación revolucionaria de la sociedad a través del modelo de movimiento armado. Dicho esto, si la tendencia es visualizar el 68 como un período de radicalización que impactó en la "izquierda tradicional", Markarian ha cuestionado el grado tajante de este corte en el caso de Uruguay. Contrario al paisaje homogéneo que impone el uso de estas categorías, el entendimiento de la "izquierda" y de la "nueva izquierda" uruguaya debe incluir los matices, la coexistencia de diferentes posiciones en relación a la lucha armada, es decir, las zonas "de confluencia y encuentro que caracterizaron la experiencia de los jóvenes iniciados en la militancia en 1968".[716] La historiadora pone en un primer plano los nuevos patrones generacionales para ofrecer una lectura que articula la rebeldía juvenil y su impacto en los valores tradicionales y formas de organización de la izquierda. De este modo, ilustra cómo ciertas innovaciones del movimiento del 68 se arraigaron a un nuevo universo que no solo fue político sino cultural. Para comprender la irrupción de estos jóvenes en la militancia, Markarian llama a incorporar al análisis aquello que justamente no fue específico de la política: una dimensión más relacionada al significado de "ser joven" que a la adhesión a una doctrina.

En este capítulo abordo las singularidades para el caso uruguayo de ese rasgo epocal que marcó un impulso a salir de la órbita de la experiencia privada y compartirla en una acción colectiva. Frente a los acontecimientos críticos de la coyuntura, estudiantes, aficionados, periodistas, respondieron filmando y reorganizando la narración de temas como la muerte de los mártires

[713] Rico, Álvaro. *Cómo nos domina la clase gobernante: Orden político y obediencia social en la democracia posdictadura Uruguay (1985-2005).* Montevideo: Trilce, 2005. Véase el segundo capítulo "El 'camino democrático' a la dictadura en el Uruguay (1968-1973)", pp. 44-61.
[714] Aldrighi, Clara. *La izquierda armada. Ideología, ética e identidad en el MLN-Tupamaros.* Montevideo: Trilce, 2001, p. 37.
[715] La organización clandestina del movimiento MLNT recurría a la acción armada para denunciar el vacío y la corrupción de las instituciones de la democracia liberal. Además del trabajo de Aldrighi y Marchesi, véase Tristán, Eduardo Rey. *A la vuelta de la esquina: La izquierda revolucionaria uruguaya 1955-1973*. Montevideo: Editorial Fin de Siglo, 2006.
[716] Markarian, Vania. *El 68 uruguayo…, op. cit.,* p. 98.

estudiantiles y la violencia de los enfrentamientos callejeros. Pero se trató de un momento que se hizo eco de otra respuesta global: la desmitificación del "cine". A este momento se referían Getino y Solanas en su manifiesto cuando destacaban que los avances de la técnica, la simplificación de las cámaras, "la difusión de conocimientos a través de revistas especializadas de gran tiraje e incluso de medios de información no especializados", lograban limpiar al hecho cinematográfico "de aquella aureola casi mágica que hacía aparecer al cine sólo al alcance de los 'artistas', 'genios', o 'privilegiados'".[717] La posibilidad de que los obreros, como lo estaba haciendo Chris Marker en Francia, pudieran usar las cámaras de 8 mm para contar su "visión del mundo" abría "perspectivas inéditas" para el cine que, como dicen los autores, transformaban "el significado del arte en nuestro tiempo".

Dónde mirar en el caso uruguayo para entender la singularidad local en torno al cine en la coyuntura del 68 y en qué aspectos hacer hincapié es una pregunta-eje de este capítulo. La respuesta no es sencilla, y mi propuesta es, en primer lugar, contrarrestar la atención puesta en lo que ha quedado más en la superficie, como el acontecimiento de la creación de la C3M en noviembre de 1969. En segundo lugar, propongo tomar distancia de una lectura de las prácticas que prioriza la clave ideológica-partidaria y repensarlas en coexistencia con otras zonas menos evidentes o "institucionalizadas", que permitan restaurar en la experiencia original de estas formaciones algo más que la militancia estrictamente política. Se trata de desprender el análisis de marcos rígidos que muchas veces nos separan de lo que fueron realmente estos colectivos. En este sentido me inspiro en la propuesta de Markarian de revisar otras dimensiones de las prácticas culturales y políticas, muchas veces opacadas o desplazadas por la memoria del militante héroe.

En la primera parte de este capítulo me desvío del trayecto de *Marcha* y mapeo tres experiencias de cine y política en el ámbito de la Universidad de la República: la del Grupo Experimental de Cine (GEC) de la Facultad de Arquitectura y la realización del cortometraje *Refusila* (1969), la del Taller de Fotografía y Cinematografía de la Escuela Nacional de Bellas Artes y su cortometraje *La película* (1968-1970), y la del Cine Club de la Facultad de Química. Como veremos, el grupo de Arquitectura se integrará al equipo de trabajo del Departamento de Cine de *Marcha* y, en este sentido, introducirlo en esta primera sección permite explorarlo con autonomía respecto del semanario. En la segunda parte, retomo la órbita de *Marcha* estudiada

[717] Getino, Octavio y Fernando E. Solanas. "Hacia un tercer cine", *op. cit.*, p. 72.

en el capítulo anterior; analizo su Cine Club, el "Centro de Producción y Aprendizaje" de su Departamento de Cine y el llamado a participar del contra-noticiero y del taller de formación a cargo de Handler, a quien pienso como el "maestro" de esta formación. Analizo el noticiero de *Marcha*, la aparición y el contexto de los cortometrajes *Uruguay 1969: El problema de la carne* (Departamento de Cine de *Marcha*, 1969) y *Líber Arce, liberarse* (Departamento de Cine de *Marcha*, M. Handler, M. Jacob, M. Banchero, 1969). Finalmente, considero el isotipo del Cine Club de *Marcha*, (el hombre sosteniendo la cámara como un arma) y la forma en que esta gráfica condensó un giro en los sentidos y valores del cine. Siguiendo la perspectiva de esta tesis, esbozo líneas para pensar en la presencia de una cultura de la cooperación, en los marcos de acción de los colectivos y su relación con instituciones o espacios informales, y resaltar en este proceso la configuración de nuevos sentidos y valores asociados al cine. En un medio donde pocos dominaban la técnica del cine era imprescindible el intercambio de conocimiento por lo que fue necesario crear instancias alternativas e improvisadas de formación. Las prácticas que reviso pueden imaginarse como remolinos del cine y la política. Algunos crecieron lentamente, pero mantenidos en su eje, mientras que uno de ellos levantó gran polvareda en poco tiempo absorbiendo torbellinos más pequeños.

Primera Parte

4. 1. 1. En Arquitectura y en Bellas Artes

En sintonía con lo que fue un fenómeno global, los estudiantes de Uruguay también experimentaron con el cine para narrar las protestas estudiantiles del 68. Pero a diferencia de otros colectivos internacionales de los años 60-70, como en el caso de México, los casos que hasta hoy conocemos y que revisaré aquí no estuvieron vinculados a un campo específicamente cinematográfico. Es decir, no se trató de "estudiantes de cine", "cineastas" o "críticos" liderando estas experiencias. Asimismo, no he encontrado hasta ahora fuentes que permitan incorporarlas a una narrativa "de oposición" dentro del cine, como sí lo hizo, por citar un ejemplo, *Marcha* cuando refería directamente a los aficionados que filmaban los "atardeceres" e imitaban formalismos de la vanguardia del cine europeo. En estos ámbitos universitarios, filmar –o para el caso del Cine Club de Química– mostrar películas, fue el resultado de un interés compartido que derivó en una intervención en la política a través del cine. A veces, la cinematografía entró por una puerta inesperada, más vinculada con cambios institucionales y pedagógicos que se articularon con el amateurismo y con las habilidades de los estudiantes. En

ambos casos, se precipitó un momento en el que se reorganizaron los materiales, la experimentación dominó no solo en la técnica del collage y la narración, sino en el modo en que se socializaron los saberes, instancias en las que los estudiantes vivenciaron el cine de primera mano.

A principios de 1968 surgió una formación de estudiantes de Arquitectura: el Grupo Experimental de Cine, GEC. Fuera del saber institucional, el GEC se formó desde un espacio autónomo para compartir el interés común por el cine. En la Biblioteca de la Facultad, Dardo Bardier, estudiante de la carrera, revisó los préstamos de libros sobre cinematografía y escribió una lista de quienes habían retirado más de un título. Los contactó y les propuso formar un grupo. Así fue consolidándose el equipo con jóvenes de Arquitectura, y también de Bellas Artes (Alfredo Echaniz, Daniel Erganián, Rosalba Oxandabarat, Mauro Bardier, Walter Tournier, Alicia Seade, Pola Alonso y más tarde, Gabriel Peluffo). Al poco tiempo de formado, el GEC se propuso hacer una película con escasos recursos e ingenio artesanal. Pero el significado más inmediato de la creación del grupo lo ilustra la anécdota de la biblioteca: transitar del entendimiento del cine en su dimensión crítico-conceptual a la oportunidad de experimentar la creación en carne propia. Bardier, el dueño de la cámara y el único con experiencia en realizaciones caseras; vivía en una pensión de Cordón y su familia en Barros Blancos (Canelones). A los diez años había ahorrado para comprarse un proyector *Piccolo* a manija, 16 mm y con celuloide velado hacía películas –de segundos– talladas con un alfiler que los domingos mostraba a sus familiares.[718] A mitad de los años 60 tuvo una filmadora 16 mm *Bell & Howell* que sacaba fotos y que utilizó en un viaje de estudios a Perú y Bolivia. Al regreso, asistió a un curso de cine en el ICUR que dictó Handler. Cuando ingresó a la Facultad de Arquitectura empezó a trabajar como profesor de dibujo en la Universidad del Trabajo del Uruguay (UTU), en Paso de la Arena. Allí proyectó películas para los estudiantes y llegó a filmar un cortometraje color de 7 minutos sobre la construcción de un taburete.[719] Aprovechando el viaje de su hermano a Europa, ahorró hasta el extremo de comer solo arroz para comprar otra cámara. “Cuando se me empezaron a aflojar los dientes”, recuerda Bardier, “dejé de ahorrar y le mandé la plata”.[720] Así obtuvo su *Paillard Bolex* 16mm, usada, con la que cada año ensayaba con uno o dos rollos de 3 minutos y medio. Antes de formar el GEC, Bardier, junto con dos o tres compañeros, proyectó en la Facultad películas sobre urbanismo o temáticas

[718] Bardier, Dardo, comunicación por correo electrónico con la autora, setiembre de 2012.
[719] *El Taburete* (1967, 16 mm, 7 min.) fue filmada en un taller de UTU de La Aguada. *Ibid.*
[720] Bardier en Jacob, Lucía. *C3M…*, *op. cit.*

relacionadas con Arquitectura, que conseguía en embajadas, como la de Francia, o instituciones culturales como el Instituto Goethe de Montevideo y con ellas también organizó algunas actividades de extensión en zonas urbanas cercanas a Montevideo, como Villa García y Barros Blancos. Otro miembro del grupo, Alfredo Echaniz, también había proyectado películas en la facultad, y de esa actividad recuerda una serie de títulos vinculados con la asignatura de Historia del Arte sobre figuras como Vincent Van Gogh, Henri Matisse, Paul Klee, o títulos de animación de directores reconocidos, como Norman McLaren o Jirí Trnka.[721] Echaniz había cursado la secundaria en el liceo del barrio Malvín de Montevideo, y además de ser estudiante de Arquitectura, también lo había sido de la escuela de Bellas Artes. Recordándole a Bardier el momento en el que él lo invitó a reunirse, Echaniz dice: "Nos cruzamos en el corredor del primer piso de la Facultad y fue allí que me preguntaste si me gustaría integrar a un grupo de cine. Te di el sí inmediatamente". Cuando Bardier revisó las tarjetas de la biblioteca reconoció los nombres de Walter Tournier y Luis Bello. Mientras que con el primero había compartido clase en el IAVA, con el segundo había cursado las clases de fotografía que había dictado Handler en el Instituto de Cine Científico de la Universidad, el ICUR. Bardier recuerda:

> A la tercera reunión –que ya quedábamos unos 8– resolvimos hacer una película sobre el relajo que era el país en ese momento. El tema salió con naturalidad, la verdad que éramos una generación angustiada por las noticias, por los hechos, por el ambiente conmocionado. Nadie se propuso hacer política y luego cine, sólo queríamos hacer cine, pero el tema se imponía solito. La parte técnica la resolvía yo, aportaba todo el equipo y su uso. Nadie más había hecho una filmación nunca.[722]

Según Roxalba Oxandabarat, cuando decidieron filmar discutieron sobre la metodología, ¿había que hacer un guion antes y escribirla? "No teníamos a quién preguntarle", recuerda.[723] Como resultado, los integrantes del grupo aprendieron de ellos mismos, y experimentaron con la técnica, paso a paso, como un colectivo autodidacta. El plan de realizar una película los llevó a armar una mesa con dos luces para filmar fotografías, y el cortometraje se fue montando en la cámara: a medida que se filmaba algo, eso llevaba a otra cosa, y así sucesivamente. Las condiciones eran extremadamente precarias. Tournier, por ejemplo, recuerda: "No teníamos nada, me acuerdo que para marcar el negativo y el positivo uníamos con alfileres las perforaciones de la película".[724] Según Bardier, "Para mejorar la iluminación las lámparas la

[721] Echaniz, Alfredo, comunicación por correo electrónico con la autora, setiembre de 2012.
[722] Bardier, Dardo, comunicación por correo electrónico con la autora, setiembre de 2012.
[723] Rosalba Oxandabarat en Jacob, Lucía. *C3M…*, *op. cit.*
[724] Peña, Fernando Martín y Carlos Vallina. *El cine quema: Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor. [2000], 2006, pp. 73-74.

poníamos con una lija. Llave para prender la luz, no teníamos, teníamos la mano negra de los chispazos".[725] Así fue como realizaron *Refusila,* un cortometraje sobre los acontecimientos del 68 que se estrenó en el salón de actos de Arquitectura frente a 250 estudiantes. Salvo algunas excepciones, la película utiliza fotografías fijas, donde muestra una variedad de escenas del espacio urbano; sujetos caminando en el centro de la ciudad o en la feria, hasta multitudes en protestas estudiantiles y obreras, rancheríos de pobreza o enfrentamientos callejeros con la policía. Mientras algunas de estas fotos fueron filmadas de la prensa, otras fueron tomadas por ellos en los cantegriles, fábricas o sindicatos.[726] A diferencia de otras experiencias de cine de estudiantes de Arquitectura, como el cortometraje *El problema de la vivienda* realizado por el grupo argentino TUPAU-CENAP ese mismo año. *Refusila* no ajustó su temática a un vínculo específico con la carrera o fue pensada en el marco de un evento universitario.[727] Tampoco subordinó su discurso a una tesis partidaria ni ofreció al espectador el modelo narrativo clásico militante en el que el relato avanza hacia un clímax de concientización. Con un final donde el espectador no encontrará una salida política, *Refusila* hace más hincapié en transmitir una sensación de lo vivido que en ofrecer un relato pedagógico.



Mediante una crónica en *over* que describe los acontecimientos desde febrero de 1968 a enero de 1969, el cortometraje dramatiza esa temporalidad como una irrupción en lo cotidiano que marcó a fuego la experiencia de esos meses. En los créditos iniciales, ilustraciones hechas por

[725] Bardier, Dardo, comunicación por correo electrónico con la autora, setiembre de 2012.
[726] Las voces son de Alfredo Echaniz y Alicia Seade. Al consultarla sobre la película, Seade contó: "Me recuerdo clarito que yo filme con una Bolex que me presto Dardo Bardier. Cuando se reveló el material ¡estaba al revés! Era la primera vez que tenía una cámara en manos, pesaba un huevo, y en el nerviosismo y las corridas y la 'repre' que se venía a caballo, la sujeté invertida. Cague de risa general. Por ahí quedo mi voz". (Seade, Juan, comunicación por correo electrónico con la autora, abril de 2015). Agradezco a Juan Seade por hacerle llegar mis preguntas a su hermana.
[727] Esta película argentina de 20 minutos (16 mm) estaba destinada a exhibirse en el "Encuentro Internacional de Estudiantes de Arquitectura" que se realizó en Buenos Aires en octubre de 1969. Fue realizada por Tendencia Universitaria Popular de Arquitectura y Urbanismo que integraba CENAP (Corriente Estudiantil Nacional Antiimperialista Popular) (Getino, Octavio. "Argentina 1969: Tres experiencias de cine militante", *Cine del Tercer Mundo,* n. 2, noviembre de 1970, pp. 41-60).

Erganián –en el estilo del "monstruosismo" de la época que, como señala Peluffo, representó al "sujeto fascista"[728]– muestran a un militar apuntando a estudiantes con un arma mientras escuchamos un "tic-tac" de reloj que ubica la idea del tiempo en un primer plano. Justamente, es el tiempo la puerta de entrada que engancha al espectador en la narración al evocar tensión e incertidumbre. Luego de los créditos vemos un montaje de registro fílmico en donde sujetos des-preocupados y apolíticos caminan por una calle céntrica de Montevideo. Con el "tic tac" ahora en un segundo plano, se escucha a un hombre y una mujer leer titulares en tono radial: "2 de febrero de 1968. Un hombre dejó de existir en el interior de una comisaría sin asistencia médica. Demostración estudiantil dejó seis heridos. 4 de junio, desde mañana no habrá carne. Leche, se agudiza la escasez en invierno". Mientras esa retórica periodística transporta al espectador al 68 como una experiencia que acumuló tensiones sociales transmitidas por los medios masivos, las fechas identifican el tiempo narrativo con precisión; se trata del estallido social y el avance autoritario del Pachecato. La alternancia de cada frase leída por una voz masculina y otra femenina contrasta la brevedad de cada noticia y acentúa el ritmo de la lectura.

Refusila acostumbra al espectador a una dinámica que oscila entre la narración en *over* y las pausas: cada vez que estos "locutores" callan, el "tic tac" pasa de un segundo a un primer plano creando espacios reflexivos que anclan al público al presente de la sala. Al llegar al mes de agosto, la crónica anuncia el sepelio de Líber Arce, luego las muertes estudiantiles de setiembre y continúa con más noticias hasta anunciar la última: el asesinato del obrero Arturo Recalde.[729] A partir de este momento, la narración es reemplazada por una música *beat-jazz* que marca un punto y aparte en el cortometraje. El ritmo moderno y caótico interrumpe el tiempo ordenado, la cronología lineal y la retórica periodística para acompañar ahora una ágil edición de enfrentamientos entre estudiantes y policías en acción. Contraria a esa contemporaneidad de la cámara testimonio de *Me gustan los estudiantes*, las fotografías de *Refusila* desmembran el tiempo en instantes: cuerpos suspendidos en el aire, brazos en alto arrojando una piedra, un policía que sostiene arriba una cachiporra antes de caer sobre la cabeza de una joven. Mientras los paneos o cortes de planos generales a planos cerrados de la misma fotografía subrayan una puesta en escena de estos testimonios visuales, el montaje de estas imágenes y el ritmo musical

[728] Peluffo, Gabriel. *Crónicas del Entusiasmo…*, *op. cit.*, p. 15.
[729] Voz en *over*: "250 mil personas despidieron a Líber Arce. Nuevos incidentes entre estudiantes y policía. Sacerdotes denuncian el estado de violencia en el continente. 22 de setiembre: otros dos estudiantes asesinados, varios heridos graves […] Advierte la policía al sindicato médico por violar las medidas de seguridad. […] 1 de octubre: siguen llegando aviones con armas/ Desocupación: subió el 60 por ciento […] 22 de enero: empleados de la administración central y entes del municipio chocaron con la policía. Es asesinado Arturo Recalde".

glorifican y dramatizan esa "dimensión física de la militancia, la exhibición del cuerpo en acción" que señala Vania Markarian a propósito de las protestas callejeras del movimiento estudiantil.[730] Sorpresivamente, la banda sonora hace un breve paréntesis y deja lugar a una melodía fúnebre que marca un contraste emocional con lo que sigue: el rostro de un estudiante muerto, ataúdes. Al hacer esto, *Refusila* vuelve sobre los hechos relatados por la crónica para señalar el efecto homogeneizante de la retórica periodística: la escasez de leche, la congelación de salarios y la muerte de los estudiantes se habían expresado con el mismo tono y ritmo de locución. La música repone ahora los matices que los medios de comunicación no evocaron y desacelera la vorágine para reconfigurar una temporalidad diferente ante la muerte. Pero la brevedad de esta pausa evita una respuesta de congoja y sugiere la urgencia de un tiempo que no pudo ser de duelo. Irrumpe otra melodía animada que acompaña ahora imágenes de combates callejeros.



La dimensión espectacular de la protesta estudiantil en el montaje de imágenes fijas de *Refusila.*



El dramatismo de las secuencias de protestas nocturnas



Los cuerpos suspendidos en combate

[730] Markarian, Vania. *El 68 uruguayo…, op. cit.,* p. 54.



El sentido incierto del final de *Refusila*: una anciana arrinconada por la oscuridad y en soledad

Sin embargo, poco a poco el montaje muestra un aumento de la presencia de la policía, una ciudad que aparece cada vez más vacía, oscura y militarizada. Inmerso en este paisaje desolado y nocturno, *Refusila* culmina con la imagen fija de una anciana en la calle. Mediante una animación, la fotografía se recorta en un fondo negro y se mueve hacia un costado del cuadro dejando lugar a la palabra "fin". Con esta imagen ambigua, casi onírica, *Refusila* ofrece un final suspendido que evoca la continuidad de esa experiencia del 68 en el presente de su realización en el 69. Pero más importante aún es que repone una atmósfera de incertidumbre, de confusión, dimensiones opacadas por la claridad ordenada y la resolución de los discursos militantes contemporáneos o posteriores. La aparición de la figura de esta anciana en la última imagen inyecta ambigüedad al discurso del cortometraje mientras contrasta con el protagonismo juvenil: la ausencia de los jóvenes despliega un momento de tensión que evoca una pregunta más que una respuesta. Muy diferente será la retórica visual del plano final del mediometraje de la Escuela Nacional de Bellas Artes, ENBA, que reunió los registros de las movilizaciones de los años 1968-1970, *Documentos de una pelea* (color y blanco y negro), más conocida como *La película*, fue incautada durante la dictadura –está desaparecida– y aunque se proyectó en sindicatos y fábricas, su formato de 8 mm redujo los ámbitos de su difusión.[731] Dado que este mediometraje mostraba la manifestación en la que fue baleado el estudiante de Bellas Artes, Maximiliano Pereira –quién murió diez años después a causa de las heridas de 1968– sus realizadores la consideran un homenaje a su lucha.[732] Pero para comprender el momento en el

[731] Norberto Baliño, que integró el equipo de realización, recuerda que la película se proyectó en la Comunidad del Sur y la Fábrica de BAO (Compañía de productos de limpieza). En esta última, los obreros hicieron un paro de actividades para verla. Baliño, Norberto citado en Cultelli, Marina. "Experiencias y concepciones pedagógicas en el IENBA. Contextos, resistencia cultural, identidades y vigencia". Tesis online de la Universidad de la República, [http://www.cse.edu.uy/sites/posgra-dos.cse.edu.uy/files/tesis_marina_cultelli.pdf]. Tiempo después de terminada, la película fue requerida por las autoridades luego del Golpe de Estado de 1973. Tras haber deliberado grupalmente acerca de qué hacer, el film fue entregado a las autoridades de infantería el 7 de abril de 1974 por Alfredo Chá. Agradezco a Álvaro Sanjurjo Toucon por compartir la documentación que lo confirma (Toucon, Álvaro Sanjurjo, comunicación por correo electrónico con la autora, febrero de 2015).

[732] Alfredo Chá, citado en Cultelli, Marina. "Experiencias y concepciones…", *op. cit.*. Este film es usualmente citado como *La película*, nombre con el que se lo conoció desde sus inicios y como lo recuerdan sus realizadores,

que se dan las condiciones para hacer cine en Bellas Artes, aquí hay que rastrear una historia de innovaciones institucionales y rupturas. De hecho, explorar la aparición de *La película* nos obliga a examinar el terreno institucional de la escuela y buscar allí un giro radical que establecerá un nuevo marco para la experimentación.

En este sentido, este mediometraje funciona como un eslabón que permite repensar el cine en su vínculo con la enseñanza del arte y las conexiones de la práctica fílmica con la Universidad, como lo hace también la experiencia del GEC y el espacio del ICUR, según vimos en el segundo capítulo de esta tesis. Desde 1960, los estudiantes y docentes de la ENBA participaron de un Nuevo Plan de Estudios que comprendió una ruptura radical con la tradición educativa de las Bellas Artes. La puesta en práctica de este programa supuso una aventura pedagógica que rechazó el academicismo, la sacralización del arte, fomentó la experimentación, los proyectos colectivos y estableció una nueva relación entre estudiantes y docentes. En su propósito de acercar el arte al pueblo, la Escuela introdujo las ventas populares de cerámicas y grabados, así como una campaña de sensibilización visual de pinturas murales en barrios de Montevideo y localidades en el interior del país.[733] De modo informal, Alfredo Chá, estudiante en ese momento y autodidacta en materia de cine, fotografiaba y filmaba con su cámara 8 mm estas jornadas y otras actividades del nuevo plan. En 1965, la creación del Taller experimental de fotografía y cinematografía, a cargo del mismo Chá, inició un camino de creciente institucionalización de estas prácticas dentro de la escuela.[734] Un año después, este espacio recibió a los primeros estudiantes interesados en el área que se acercaron a experimentar y recibir asesoramiento con la técnica y los materiales. Con las manifestaciones del movimiento estudiantil del 68, esa tradición de registrar las actividades curriculares tomó otro rumbo. Si bien Chá señala que "en ningún momento estaba la idea de hacer una película", comenzó a registrar la participación de la AEBA (Asociación de Estudiantes de Bellas Artes) en las movilizaciones y las esculturas fabricadas para las jornadas de protesta.[735] Este acervo fílmico y fotográfico fue la materia prima que en 1970 montó y sonorizó un pequeño grupo, incluido

a pesar de haber sido cambiado en su versión final por *Documentos de una pelea*. Por lo tanto, en adelante me referiré a él como *La película.* Duración aproximada: entre 20 y 30 min.

[733] Véanse *Una experiencia educacional*, Universidad de la República, Escuela Nacional de Bellas Artes, Montevideo, Talleres gráficos de IMCO, 1970, y Peluffo, Gabriel. *Crónicas del Entusiasmo…*, *op. cit.*, pp. 67-90. Peluffo muestra la alteración de la trama pedagógica y el activismo cultural, no solo en Bellas Artes sino también en Arquitectura.

[734] En el ámbito de este Taller también se realizó el cortometraje de animación *La Batalla de los clavos* (Artigas Gómez, 1970). Sobre este título véase Tal, Tzvi. "Cine y Revolución…", *op. cit.*

[735] Chá, Alfredo, entrevista personal con la autora, Montevideo, diciembre de 2013.

el mismo director de la ENBA, Jorge Errandonea, en un galpón de chapa en el fondo del local de la escuela.[736] Errandonea ofició como una voz de autoridad, y aunque versiones primarias y avances fueron proyectados a los estudiantes con el fin de intercambiar opiniones, la realización no tuvo la horizontalidad del grupo de Arquitectura.

En una crítica contemporánea sobre *La película*, A. Sanjurjo Toucon señaló que bien podía comparársela con los trabajos de Santiago Álvarez por ser un film "estéticamente hermoso, preocupado de su forma, con un macizo bagaje ideológico".[737] Por un lado, Toucon señala que *La película* era una suerte de manifiesto filmado por docentes y estudiantes de la ENBA que exponían su postura radical y libertaria así como el rechazo a las fracciones políticas en la Federación de Estudiantes Universitarios (FEUU). En este sentido, el mediometraje construyó una épica de la militancia que expresaba una versión de las luchas estudiantiles en tensión con otras narraciones del movimiento del 68. El texto llano de la voz en *over* llegaba a acusar a las autoridades universitarias y figuras del partido comunista como "los oscuros catedráticos" que habían pactado la tregua. Por su planteo crítico y su denuncia a las burocracias partidarias, Norberto Baliño, quien integró el equipo de realización, define *La Película* como "altamente revulsiva tanto para la izquierda como obviamente para el régimen vigente".[738] De hecho, su proyección en la convención de la FEUU anterior al golpe de Estado de 1973 provocó polémica y un aluvión tanto de chiflidos como de aplausos.[739] Por otro lado, la película apostó a la creatividad estilística mediante la técnica del *collage* con materiales en color, blanco y negro, fotografías fijas e imágenes de las obras plásticas realizadas por los estudiantes. De hecho, las referencias que hace Toucon dan cuenta de un conocimiento de la estética y el lenguaje cinematográfico que ya estaba incorporado en la cultura visual de los realizadores. En el plano sonoro, desde Vivaldi a Bach, pasando por ritmos de la música popular, la película desplegó una heterogeneidad de materiales para enfatizar o marcar el contrapunto con las imágenes. Si bien podemos leer en esta técnica del *collage* un rasgo común al cine político latinoamericano, la apropiación y reutilización musical y pictórica de obras tradicionales del arte universal occidental, como los fusilamientos de Goya que se veían en la película, encajaban en la apuesta pedagógica de la escuela. Es decir, hubo un discurso no específicamente cinematográfico que

[736] Junto a Chá y Errandonea también participaron Aurelio Lebrato, Norberto Baliño y el "gato" Gurovich, entre otros (Perdomo, Katherine. "Entrevista al profe Norberto Baliño", [https://studylib.es/doc/5819315/entrevista-al-profe-norberto-bali%C3%B1o])
[737] Toucón, Álvaro Sanjurjo. "Bellas Artes Militante", *Imagen*, n. 2, tercer trimestre,1971, pp.11-17; reproducido también en *Hablemos de Cine*, n. 59 / 60, 1971, pp. 29-30.
[738] Perdomo, Katherine. "Entrevista…", *op. cit.*
[739] Chá, Alfredo, entrevista con la autora, Montevideo, diciembre de 2013.

acompañó esta práctica desde la teoría, desde el espíritu de un plan de estudios que desmitificaba la idea misma del arte.



Tapa de la revista *Imagen* (1971) en la que apareció el artículo "Bellas Artes Militante" de Álvaro Sanjurjo Toucón, con los fotogramas de *La Película* (*Imagen*, n. 2, tercer trimestre, 1971, p. 14).

La primera parte de *La película* ofrecía una narración fragmentada en brevísimos planos que Toucon describe como "un excelente uso de la cámara subjetiva, zigzagueante entre la multitud, registrando a esta desde lo alto en una huida despavorida –con fugaz recuerdo de *Octubre* de Eisenstein– o cortando abruptamente una toma ante la amenazante arma enfilada hacia el camarógrafo".[740] Los cambios en la posición de cámara que señala Toucon dan cuenta del contraste entre las filmaciones en la multitud y la conciencia del registro cinematográfico para captar la acción dentro y fuera de la muchedumbre. La figura icónica del policía que apunta con un arma al espectador en los créditos de *Refusila* tendrá en este mediometraje su imagen referencial, documental: aquí sí aparecía el registro fílmico de un policía apuntando a la cámara con un arma. Pero hubo más de estas imágenes emblemáticas. Como adelanté más arriba, si bien en *La película*, al igual que en *Refusila*, aparecía "tras las refriegas sangrientas" un Montevideo que Toucon describe como "solitario, política y militarmente custodiado" su final era esperanzador y determinante en su llamado a la acción. Con la percusión vibrante de la banda sonora de *Z* (Costa Gavras, 1969) el último plano mostraba un estudiante arrojando un cóctel molotov.



[740] Toucón, Álvaro Sanjurjo. "Bellas Artes...", *op. cit.*, p. 14.



La perspectiva estudiantil-participante de la cámara-testimonio de la protesta.
Fotogramas originales ampliados desde la película en 8mm (Gentileza de Alfredo Chá)

Por otra parte, el trabajo de la historiadora Magdalena Broquetas ayuda a dimensionar mejor la cuestión contra-informativa en relación a la mirada oficial de los enfrentamientos y de las muertes estudiantiles.[741] La prensa, como señala la autora, no solamente omitió las imágenes de alto contenido de violencia por parte de la policía, sino que contribuyó a respaldar su acción con leyendas explicativas. En este escenario, según *El País*, uno de los periódicos más influyentes a la hora de respaldar la represión, las víctimas no eran ni los estudiantes ni los trabajadores, sino los policías heridos o muertos. Mientras se construía una imagen positiva de las fuerzas del orden, la prensa también gestó, como señala la autora, una "memoria heroica policial"; es decir, homenajeó, mediante velatorios y cortejos fúnebres el compromiso con el orden de las víctimas de los agresores. Como explica Broquetas, las fotografías que ilustraron la acción tanto del Ejército como de la policía mostraron una "actitud mesurada y protectora" y evocaron una figura paternalista y auxiliadora de las fuerzas de seguridad, capaces de reestablecer pacíficamente el orden para proteger a los afectados por las protestas en la vía pública y las barricadas. Con calificativos como "agitadores" y "revoltosos", los estudiantes pasaron a ser el "prototipo del sujeto violento" responsables de los heridos y hasta de las muertes de los tres estudiantes asesinados del 68. Podríamos concluir aquí con la misma reflexión que hace Cynthia Young para el caso norteamericano del colectivo *Newsreeel* y las películas sobre las revueltas estudiantiles *Columbia Revolt* (1968) y *No game* (1967) y señalar que, frente al avance autoritario estatal y la complicidad de los medios de comunicación

[741] Broquetas ha analizado las estrategias visuales que la prensa utilizó para formar opinión y representar los conflictos sindicales y la violencia política y social durante los años sesenta, un trayecto clave para comprender un proceso igualmente importante: la "construcción de consenso social y las redes de apoyo en regímenes dictatoriales". Para la investigadora, "Los estereotipos visuales, como de los estudiantes vagos y la estigmatización del guerrillero, fueron conformando el imaginario de una mayoría silenciosa" que más adelante, durante la dictadura, "desplegaron actitudes sociales que oscilaron entre el temor, la aceptación pasiva o el convencimiento de que efectivamente existía un enemigo a erradicar" ("La construcción de estereotipos visuales de la violencia en la fotografía periodística a partir de 1968", Trabajo presentado en el evento *A 50 años del 68. Miradas e interpretaciones desde el sur*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UdelaR, Montevideo, 15, 16 y 17 de agosto de 2018).

hegemónicos, las películas estudiantiles uruguayas, como *Refusila* o *La película*, capturaron "el sentido de posibilidad colectiva que caracterizó al movimiento estudiantil".[742]




La figura del sujeto apuntando con el arma en sus dos estéticas: la representación ilustrada al estilo del monstruosismo en el inicio de *Refusila*, y la cámara-testimonio de *La película.*




Tanto el fotograma ampliado de *La película* (izquierda) como el de *Refusila* (derecha) evocan la solidaridad y la camaradería entre los estudiantes.

4. 1. 2. Otros entusiasmos

En su conocido estudio sobre de la literatura de los años 20-30s, Beatriz Sarlo analiza la ficción de autores como Roberto Arlt y Horacio Quiroga para relacionar los "entusiasmos técnicos" de sus personajes protagónicos –aficionados e inventores– con una cultura popular de la ciencia y de la técnica que la autora recupera, y pone a dialogar, a partir de una variedad de fuentes escritas de la época.[743] El análisis de estas representaciones y discursos sobre los saberes "nuevos" aparecidos en la prensa, revistas y manuales, da cuenta de un imaginario de la técnica como instrumento de modernización que excedía al mundo de la literatura. Recupero este trabajo de Sarlo porque su lectura, y sobre todo su vocabulario, estimuló mi reflexión sobre estas experiencias en la Universidad. No propongo pensar a los estudiantes como aficionados excéntricos ni soñadores de éxitos científicos que los convertiría en millonarios, al estilo de los

[742] Young, Cynthia A. *Soul Power: Culture, Radicalism, and the Making of a U.S. Third World Left*. Durham: Duke University Press, 2006, p. 177.
[743] Sarlo, Beatriz. *La imaginación técnica: Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1992.

personajes que su libro analiza, sino apropiarme de una nomenclatura ("saberes aproximativos", la "vocación técnica y experimental", la "habilidad manual") que utiliza la autora para hablar de los (ficticios y verídicos) sujetos de aquella época. Me interesan estos términos como una estrategia para destacar elementos dinamizadores de la experiencia de hacer estas películas. Norberto Baliño, por ejemplo, inscripto en Bellas Artes a comienzos de 1970, había estudiado casi un año y medio en Facultad de Ingeniería y por sus conocimientos de electrónica lo invitaron a integrar el equipo de realización de *La película*. Recordando esta experiencia, Baliño narra: "Allí los días y las noches se fundían en la creativa y también tediosa tarea de ver una y otra vez cientos de imágenes filmadas en 8mm, de probar sonidos, articular textos, sincronizar momentos, de discusiones junto al malhumor, el cansancio, la alegría de pequeños logros, en fin. ¡estábamos haciendo una película!".[744] Según Baliño, el grupo contó con dos moviolas baqueteadas, "un viejo grabador a válvulas de carrete abierto RCA, un micrófono que había que repararlo a cada rato porque acoplaba y distorsionaba, un proyector AGFA 8 mm, un amplificador a válvulas que yo había construido para mi uso personal y las ganas enormes de hacer esa película".

La educación técnica y las habilidades de Baliño –y su pasión de "ingeniero"– funcionaron como una puerta de entrada al proyecto de Bellas Artes. Parafraseando a Sarlo cuando se refiere a los aficionados de 1930, la participación de Baliño ejemplifica un conjunto de saberes que "compensaban la ausencia del saber" de la técnica específica del cine y que beneficiaban su práctica. Estos saberes están en el origen de la historia del cine mundial y en el caso uruguayo pueden detectarse en gran parte de las memorias y narraciones de sus protagonistas más antiguos.[745] Una anécdota ilustrativa de esta cuestión que me interesa introducir aquí la compartió Ferruccio Musitelli cuando describió su estrategia para aprender a manejar un proyector:

> Me fui al cine Glucksman, que pertenecía a una cadena de cien salas en el Uruguay, hablé con el gerente y le dije que me gustaría proyectar. "Bueno, suba –me dijo– dígale a Pepe que si no tiene inconveniente le enseñe". Qué iba a tener inconveniente. Los proyectores estaban marchando solos y él tenía en el suelo una moto desarmada que estaba arreglando. Allí me enseñó, con lo cual él siguió desarmando motos mientras yo proyectaba.[746]

[744] Perdomo, Katherine. "Entrevista…", *op. cit.*
[745] Me refiero a los testimonios ya referidos en el primer y segundo capítulo de *Investigación sobre las fuentes*…, *op. cit.*
[746] Gilio, María Esther. "Una vida de película" (entrevista con Ferruccio Musitelli), *Brecha,* 26 de enero de 1996, p. 23.

Tener presente esta zona de contacto entre el arreglo de la moto y el funcionamiento del proyector permite visibilizar un universo de saberes y artefactos conectados. Nadie era un experto en cómo filmar o usar el sonido en el cine, pero cada uno contribuía con sus habilidades. De alguna manera, la vorágine de los acontecimientos y el ritmo urgente de *Refusila* y *La película*, contrastaron el tiempo paciente y meditado de la técnica artesanal que implicó hacer estos films, la "paciencia heroica", por ejemplo, que requirió poner las voces y la música en la película de Arquitectura. Cuando Sarlo se refiere a la biografía de Quiroga y a su "pasión experimental", su "pionerismo técnico", su atracción por las máquinas o la química, la autora explica que se trata "de la cercanía efectiva con la materia y la herramienta; se trata del puente, establecido por sobre los libros y las revistas técnicas que leía, con un 'saber hacer' que no tenía prestigio intelectual ni mayores tradiciones locales en las élites letradas".[747] Esta afirmación me hizo pensar si para el contexto sin industria y sin escuelas de cine como el uruguayo, al hablar de la práctica de un grupo como el GEC, o de la realización del Taller de Bellas Artes de *La película*, aunque también podría citar aquí otros casos, no habría que reponer el prestigio de esos saberes no específicos del cine y destacar su papel configurador en estas experiencias. Más aún, otorgarle un lugar igual de importante que el de la órbita intelectual a la que pertenecen tanto la cultura cinematográfica (de la que da cuenta, por ejemplo, la anécdota de la biblioteca, las proyecciones) como la militancia política que muchos compartían dentro de la Facultad. Asimismo, esos saberes compensatorios que no provenían de la institución "cinematográfica", podían, como en el caso de Baliño, tener su origen social en los ámbitos especializados de nivel terciario, legitimados con un curso, o no.

Tournier, que además de estudiante era artesano, había pasado su infancia en una casa del barrio Pocitos que ocupaba casi una cuadra de largo; tenía gallinas, árboles frutales y un sótano donde su padre trabajaba cómo técnico de pianos.[748] Desde una edad temprana, aprendió la artesanía del trabajo ayudando a desarmar y armar las pianolas y sabía trabajar con el metal y la madera. De los del GEC era el que traía consigo una notable destreza manual y un conjunto de "saberes prácticos" relevantes que podríamos también pensar para el caso de Bardier. Por otra parte, frente a una de las preguntas problema que me propuse pensar sistemáticamente en esta tesis, la que explora "quienes" y "cómo" se vincularon con el cine, es relevante visibilizar esta cuestión. Pienso, para ofrecer otro ejemplo, en el caso de Gabriel Peluffo, estudiante de

[747] Sarlo, Beatriz. *La imaginación…*, *op. cit.*, p. 23
[748] Sin firma. "Aún hoy día sigo aprendiendo" (entrevista a Walter Tournier), *El País*, [https://www.tvshow.com.uy/cine/walter-tournier-aun-hoy-dia-sigo-aprendiendo.html]

Arquitectura que si bien no participó en la realización de *Refusila*, se unió al GEC poco después. Desde muy joven había asistido a las funciones de Cine Universitario, de Cine Arte del SODRE y a los Festivales de fines de los años 50.[749] Peluffo había entrado a la Escuela de Bellas Artes en 1964 donde trabajó y pintó directamente el celuloide y asistió a las clases de fotografía que dictaba Handler en la Universidad, y en 1969 comenzó a frecuentar el grupo de su amigo Tournier. Su padre era muy amigo del poeta Fernando Pereda, y su colección de importantísimos títulos del cine mundial fue guardada en la casa de Peluffo durante los años sesenta. Esa colección fue la que despertó una fuerte atracción por lo material: "El estímulo del celuloide, de tocar la imagen, de trabajar con el pegado de 35 mm que hacíamos con la cinemateca de Pereda, era apasionante", recuerda Peluffo. A través de los sentidos se constituyó otro tipo de atracción; "El olor a celuloide era estimulante, era ya un estímulo fuerte", reafirma.[750] No pretendo con esto romantizar ni la técnica ni el soporte del celuloide, sino destacar ese vínculo con el cine funcionando en ambas direcciones: lo intelectual estimula lo material y lo material, lo intelectual. De alguna manera, a este vínculo se refirió Tournier al evaluar en retrospectiva su carrera como animador de cine:

> Me metí en la animación por el conocimiento que tenía de materiales y de manejar sobre todo el metal, si bien manejo también madera y otros materiales distintos, y porque me interesaba la parte del espacio […] Pero con mis conocimientos y esos materiales a la mano pude hacer algo que me importaba, que era hacer animación corpórea, o sea en el espacio; siempre me interesó mucho la escultura, estudié también arquitectura, después dejé, o sea que el espacio siempre me llamó la atención. Fue por eso que me metí: fui primero artesano y gracias a ser artesano fue que me metí dentro del cine.[751]

En los capítulos anteriores, y siguiendo la perspectiva planteada en la introducción general, he rastreado esos "saberes" en las trayectorias de Ulive, Miller, y Handler. Como vimos, además del cine estaba el saber lumínico, electrónico, la ingeniería, la química, la música. Es decir, junto al "entusiasmo" político y epocal, estaba, y no habría que perderlo de vista, este otro "entusiasmo" por la técnica y la experimentación. A esa "vocación antiimperialista" o "militante" que heredamos de la mirada más habitual sobre este cine político, sugiero agregar también esta otra, la de la "vocación técnica-experimental" conviviendo con ella y dinamizando la acción.

[749] Peluffo, Gabriel, entrevista con la autora, Montevideo, febrero de 2017.
[750] Peluffo, Gabriel entrevista con Lucia Jacob (Archivo Lucia Jacob).
[751] Tournier en Sin firma. "Aún hoy día…", *op. cit.*

4. 1. 2. El Cine Club de la Facultad de Química[752]

Leonardo Gus, hijo de emigrantes judíos de Polonia, del barrio Goes de Montevideo hasta que cursó el liceo, y luego, del Cerrito de la Victoria, había asistido al liceo nocturno en el IAVA, ingresó a la Facultad de Química en 1962, y poco después se unió al grupo del Cine Club. Entre 1963 y 1964, el Cine Club había sido reactivado por Guillermo Orestes Silva, secretario de la Asamblea del Claustro de la Facultad, poeta, y gran interesado por la promoción de actividades culturales.[753] Quien también estaba comprometido con el proyecto y se encargaba generalmente de la proyección, era Adolfo Terzagui ("El Chopo"). Como explica Gus, además de los estudiantes de Química, al Cine Club concurrían también los mucho más numerosos vecinos de la Facultad de Medicina, cuyo local estaba (y está todavía) frente al edificio. El Cine Club funcionaba en un auditorio que tenía capacidad para unas 100 personas. Con una llamativa caligrafía (que generalmente escribía Antonio Komotar) se anunciaba el programa en un pizarrón. Como no había dinero para costear el alquiler de las películas, la programación dependía de lo que se lograba conseguir sin costo en las filmotecas de las embajadas (de Francia, Polonia, Checoeslovaquia) y otras instituciones, como el Instituto Cultural Uruguayo Soviético (ICUS), el Servicio Cultural e Informativo de los Estados Unidos (USIS, de la embajada de EEUU), el Instituto Cultural Anglo-Uruguayo, el SODRE, o la Cinemateca Uruguaya. La tarea de recoger y devolver el material semanalmente se repartía entre dos o tres integrantes que trasladaban las latas en tranvía, en ómnibus, y a veces en moto.

Según recuerda Gus, las decisiones acerca de las películas y de las actividades se tomaban colectivamente, sin una directiva formal, pero bajo el liderazgo de Silva. De la programación de aquellos años destaca, por ejemplo, la importancia que tuvo el cine polaco y el checo, los cortometrajes de Norman McLaren y los títulos de cine documental del SODRE.[754] En

[752] Sabemos que la fundación original del Cine Club fue 1959.

[753] Gus, Leonardo, correspondencia por correo electrónico con la autora, abril-mayo de 2020. Orestes Silva, de Montevideo, había sido colaborador *Gazeta Universitaria* y había publicado dos colecciones de sus poemas: *Poemas* (1967) y *Poemas al compañero* (1969). Para esta investigación del Cine Club de Química, agradezco enormemente a Clara Aldrighi y la excepcional generosidad de Susana Gonnet por facilitarme el contacto con Leonardo Gus y enviarme comentarios de sus ex compañeros de Facultad de Química respecto del Cine Club. En el transcurso de la escritura de esta sección del capítulo se rescataron los viejos equipos del Cine Club (Sin firma. "C´est la vie. Rescate del equipamiento de la sala de proyección del anfiteatro de la Facultad de Química", AGU, [https://agu.udelar.edu.uy/cest-la-vie/])

[754] Como *Neighbours* (1952), *Blinkity Blank* (1955), *A Chairy Tale* (1957), *Le merle* (1958), *Short and Suite* (1959), Líneas *verticales* (1960), *Canon* (1964), *Christmas Cracker* (1963). De los préstamos del SODRE, Gus recuerda el cortometraje poético de Bert Haanstra, *Panta Rhei* (1951) (correspondencia por correo electrónico con la autora, abril-mayo de 2020).

ocasiones, el grupo conseguía también filmografía sobre temas científicos y técnicos para ser utilizados en clases y por los profesores de Facultad. Como vemos, pensando ahora también en los estudiantes de Arquitectura, las instituciones, y su política de préstamos tuvieron un rol central en las iniciativas en torno al cine que estos jóvenes emprendieron. Algunas de ellas, alcanzaron a tener un peso más destacado que otras, como fue el caso de la Embajada de Francia, que cuando el Cine Club tuvo problemas con su proyector les donó un nuevo aparato marca *Debrie* 16 mm, que hizo posible continuar con la actividad.[755] Más adelante, las consecuencias de la crisis de los cines, que había traído consigo una enorme caída en los espectadores y el aumento del cierre de las salas, impactó en el Cine Club.[756] La compra de un proyector usado 35 mm cambió el panorama de la exhibición al ampliar el recorte del 16 mm sobre el material de las filmotecas: "Era la época en que comenzaron a cerrar cines. Alguien nos avisó que había cerrado el Flores Palace y que podríamos comprarles sus proyectores de 35 mm a buen precio. La idea de poder exhibir material en 35 mm y de esa manera tener acceso a largometrajes imprescindibles para todo cine club que se precie, nos conquistó. Una colecta en facultad nos permitió juntar unos 20 mil pesos".

En noviembre de 1969, una nota en la Revista de los viernes de *El Popular* hacía un breve resumen de las películas programadas por el Cine Club durante el año, destacando "la semana de cine checo", "dos semanas de cine francés", y la exhibición de clásicos como *La quimera del oro* (Charles Chaplin, 1925), *Los compañeros* o *Ladrones de bicicletas* y otros no tan clásicos, como *Los caballos de fuego* (Sergei Paradjanov, 1964), *El fascismo corriente* (Mikhail Romm,); *Por la patria* (*King and Country,* 1964, Joseph Losey), *La colina de la deshonra* (Sidney Lumet, 1965), *El milagro ruso* (Annelie Thorndike, Andrew Thorndike, RFA y RDA, 1965), o *Harakiri* (Masaki Kobayashi,1962). El cronista destacaba la trayectoria "silenciosa" y pionera del Cine Club que desde hacía unos años había focalizado su actividad en usar el cine con fines culturales, pero también políticos. Una mesa redonda con "dirigentes argelinos y exhibición de films documentales cuando aun la suerte de la liberación del pueblo argelino era incierta", constituía una de las pruebas contundentes del Cine Club como un espacio politizado, al que el diario le reconoce una suerte de rasgo que se podría pensar como "de avanzada".[757] Si bien no se ofrecen fechas concretas de las funciones de cine político, al referirse a un momento

[755] *Ibid.*
[756] Martínez Carril, Manuel. "Cine visto en 1962", *Gaceta de la Universidad,* año vi, n. 23, enero de 1963, pp. 22-25.
[757] Sin firma. "El cine como ojo veraz del mundo", *El Popular* [Revista de los Viernes], 5 de diciembre de 1969, p. 7.

anterior a 1969, la crónica destaca la difusión de cortometrajes cubanos del ICAIC, testimonios del Ghetto de Varsovia, documentales sobre la guerra de Vietnam y del Congo, y el éxito notable *Morir en Madrid*. [758]

En ese artículo se informaba que el Cine Club había emitido recientemente un comunicado señalando su vocación por mostrar el mundo "convulso, cambiante", y a la cinematografía "como medio de comunicación y de trabajo, el ojo del mundo, antes que contemplación esteticista", un gesto en sincronía con buena parte del cineclubismo regional que en ese momento también se posicionaba, alejándose del modelo "burgués", como un espacio de compromiso político y concientización.[759] Un propósito central para el grupo era ampliar "el ámbito de su incidencia como institución, sea en el propio medio universitario, como en la búsqueda de otros públicos". Las funciones que había organizado el Cine Club en liceos y escuelas entusiasmaron a sus integrantes para asesorar a los docentes sobre cómo usar cine en la enseñanza, y orientar la organización de ciclos y la formación de cineclubes liceales "como centros autónomos de actividad cultural, similar a la que realiza el propio Cine Club de Química". Mientras que los docentes o la institución cubrirían los gastos del transporte, el Cine Club les facilitaría las películas, el equipo, y de ser necesario, hasta podían contar con un operador. La política de colaboración se extendería también a escuelas y liceos del interior: "El principio de extensión universitaria hacia aquellos lugares donde subsiste un medio pauperizado, bajo la presión del latifundio". El cronista de *El Popular* acentuaba el heroísmo del grupo: "En la medida que el Cine Club de la Facultad de Química integra la vida universitaria, y como ella 'comparte las alternativas de asfixia y pobreza que padece la Universidad', como ella sale al encuentro del estudiante y del hombre de pueblo para dinamizar un integral sentido de la cultura, desde el sacrificio y la lucha, desde la superación de las dificultades a la apertura de nuevas instancias, como esa juventud que es la característica del grupo". [760]

Algunos ejemplos muestran al Cine Club de Química como un espacio de confluencia de discursos del cine-arte y del cine político, de socialización, de tendencias estéticas de diferentes

[758] El testimonio anónimo de un ex-estudiante de Química coincide con la nota: "Había también películas cubanas de la época de la G Vietnam, películas polacas y checas […] Y recuerdo haber visto en cine club más de una vez Morir en Madrid, que es, hasta hoy para mirarla llorando" (Gonnett, Susana, correspondencia por correo electrónico con la autora, abril de 2020).
[759] Me referiré a esta cuestión en el capítulo siguiente al abordar la Cinemateca del Tercer Mundo.
[760] "El cine como ojo…", *op. cit.*, p.7.

tradiciones, de colaboraciones universitarias y estudiantiles, y de la militancia política y la vanguardia artística. En 1969, por ejemplo, se organizó un espectáculo que llamaron *Me gustan los estudiantes*, "una suerte de collage de poesía, música, teatro y cine" en la que se incluían los dos cortometrajes de Handler, *Me gustan los estudiantes* y *En Praga*, y cuyo éxito fue tan grande que se repitió en el cine Zhitlovsky. "En esa época,", recuerda Gus, "todo lo que hacíamos estaba teñido de una intención de acompañar, de formar parte de lo que se vivía en el país en general y en el ambiente universitario y estudiantil en particular".[761] En diciembre se realizó "Cinco momentos de danza", con los bailarines José Claudio Sanguinetti y Julia Gadé. En aquel momento, Sanguinetti era funcionario de la Facultad, pero junto a su pareja (Gadé) protagonizaban parte del escenario de danza contemporánea de vanguardia en Uruguay, y habían realizado ese mismo espectáculo en el Teatro del Centro con la colaboración del artística plástico Wilfredo Díaz Valdez.[762] En una parte del show interpretaban un fragmento del ballet *El elogio de la locura* con imágenes de un título de cine checo sobre sus cuerpos. Según recuerda Sanguinetti, la película culminaba "con cruces proyectadas sobre nosotros como un cementerio de fosas comunes". Para esa escena utilizaron "sombreros que formaban como una tanqueta en la cabeza y una gran bazuka en la mano". El final estaba compuesto por una danza abstracta sobre música electrónica de autor anónimo, cedida por un referente de la vanguardia musical en Uruguay, Conrado Silva (quien mencioné en el segundo capítulo al referirme a Ariel Martínez), y allí también, a los bailares en malla blanca "se le proyectaba dibujos de nuestro querido amigo Antonio Slepak", que en ese momento era uno de los exponentes más paradigmáticos del pop art uruguayo.[763] El mismo Sanguinetti recuerda también la proyección del ballet de Rudolf Nureiev y Margot Fonteyn, *Romeo y Julieta* (John Lanchbery,1966), así como otras funciones del Cine Club bien contrastadas. Por un lado, la que se organizó cuando llegaron los cañeros de Bella Unión a Montevideo – los "peludos"– y antes de ofrecer una charla en la que contaron sus necesidades y cómo "sentían que sus hijos se morían de hambre", se les proyectó una serie de películas mudas de Chaplin.[764] Por otro lado, en una ocasión, se

[761] Gus, Leonardo, correspondencia por correo electrónico con la autora, abril-mayo de 2020.
[762] Sanguinetti Gambaro, José Claudio, comunicación por *whatsapp* con la autora, junio de 2020.
[763] Respecto de este espectáculo, Gus recuerda: "proyectamos encima de ellos imágenes de guerra y violencia, sin sonido, procedentes de un film documental o experimental que no recuerdo ahora. El resultado fue, a mi juicio, muy interesante, con una integración plena entre las figuras e intención de la danza con las imágenes (en blanco y negro) del film" (correspondencia por correo electrónico con la autora, abril-mayo de 2020).
[764] Los cañeros del norte de Uruguay crearon en 1960 la Unión de Trabajadores Azucareros de Artigas, UTAA, fundado por Raúl Sendic. Entre 1962 y 1971 realizaron 5 marchas a Montevideo, pero hasta el momento no he podido confirmar si esta función sucedió en 1968. Agradezco a Silvina Merenson por el intercambio sobre los cañeros y los estudiantes universitarios a raíz de esta función en el Cine Club. Véase su libro *Los Peludos: Cultura, Política y Nación en los Márgenes del Uruguay*. Buenos Aires: Editorial Gorla, 2016.

proyectó el clásico título, *Iván el Terrible* (Serguéi Eisenstein, 1944), pero sin subtítulos, frente a una ruidosa platea de estudiantes muy inquietos: "Al principio fue un escándalo. Se había invitado más que nada a estudiantes de Medicina, que eran más que los de química, y la sala estaba repleta. No se podía entender la película de las tonterías que decían […] 'Mirá a ese barbudo' 'mirá aquel se parece al profe' yo estaba a punto de armar un escándalo y de pronto se empezaron a callar, y se callaron y quedó totalmente en silencio el cine hasta que terminó la película con un estruendo de aplausos que todavía me emociona. Me acuerdo que yo terminé llorando".[765]



A la derecha del sujeto de espaldas, Leonardo Gus, a su lado Elisa Steinberg, y a continuación, de lentes, Isabel Vives. Al cierre de esta tesis, todavía no he logrado identificar a los otros dos jóvenes del grupo (Sin firma. "El cine como ojo veraz del mundo", *El Popular* [Revista de los Viernes], 5 de diciembre de 1969, p. 7).

Quisiera cerrar esta primera parte con la idea de esos "otros entusiasmos" a lo que me refería antes, y volviendo a la pregunta acerca de los vínculos con el cine. Me interesa aprovechar una anécdota que también ilustra, desde otro lugar, esta cuestión. Había pasado quizá un año o dos desde que Gus había ingresado a Facultad de Química cuando un día vio en el pizarrón que anunciaban la proyección de *La diligencia* (John Ford, 1939) y entró a verla al auditorio. La película se veía en otra velocidad: "los disparos se oían y veían como dilatados en el tiempo", recuerda Gus.[766] Decidió subir a la cabina de proyección donde encontró a Silva sentado al lado de un proyector Bell & Howell que apenas podía hacer correr la cinta con su mecanismo de arrastre. "Al terminar la proyección ya nos habíamos puesto de acuerdo en que había que 'hacer algo' al respecto", recuerda. Así fue como Gus se unió al grupo, con esa pregunta-propuesta

[765] Sanguinetti Gambaro, José Claudio, comunicación por *whatsapp* con la autora, junio de 2020.
[766] Gus, Leonardo, correspondencia por correo electrónico con la autora, abril-mayo de 2020.

acerca de la máquina. Lo que lo acercó al Cine Club excedía su afinidad con el cine. El problema técnico y su posible solución fue el detonador de su acercamiento. Me interesa poner esta anécdota en relación con un asunto destacado en el trabajo de Sennett: el arreglo y la reparación de las cosas, justamente. Sennett sigue al sociólogo Douglas Harper, quien aborda el "hacer y el reparar" como un todo "indisoluble" que excede la técnica: "es la reparación de las cosas lo que nos permite comprender su funcionamiento".[767] Hay reparaciones estáticas como cambiar un fusible que falla, pero, por otro lado, dice Sennett, hay reparaciones dinámicas que cambian la función del objeto y pueden resultar en un salto de dominio más complejo o requerir herramientas nuevas. Esto lleva al autor a considerar dos respuestas emocionales a un objeto que no funciona: mientras una utiliza la herramienta específica y alivia la frustración, "la posibilidad de realizar una reparación dinámica será estimulante y la herramienta multiuso servirá como instrumento de curiosidad desplazando la frustración".[768] Lo que me interesa recuperar aquí con Sennett no es solamente la emotividad, que ya habíamos visto antes desde ese otro lugar del "entusiasmo", sino la identificación concreta de una dinámica (arreglar y reparar) que es intrínseco a la técnica artesanal que domina estas experiencias. Cuando se compró el proyector 35 mm, el grupo del Cine Club de Química se enfrentó a un problema: "para que este par cupiera en nuestra estrecha cabina de proyección había necesariamente que reemplazar las voluminosas linternas de arco por otras muchas más chicas". Como solución, ellos diseñaron y mandaron a hacer las linternas con un óptico. Para montar los dos juegos de lentes el Taller de Instrumentos de la Facultad diseñó y fabricó las piezas. Los gabinetes mecánicos se fabricaron aparte, en una empresa, y los integrantes del grupo armaron interruptores para las lámparas. La relación entre solución y descubrimiento de problemas adquirió un ritmo, y ésa es la observación que nos permite detectar la lectura de Sennett. En este caso, ese ritmo fue tal que enlazó actores diferentes para ayudar a concretar un proyecto colectivo y de impronta experimental:

> Los proyectores no incluían sistema de sonido, por lo cual complementamos el amplificador del auditorio con lo necesario para pre amplificar la señal de las celdas fotoeléctricas. Todo era con válvulas en esa época. En esta parte recibimos apoyo del Ing. Quim. Oscar Rufener, gran aficionado a la electrónica y actual directivo de ISUSA. Reunimos algunos parlantes que andaban por ahí, el carpintero Petrone construyó las cajas y fueron instalados detrás de un bastidor que habíamos elaborado para recibir una pantalla perforada, igual a las de los cines comerciales, la cual se tendía mediante sogas que permitían estirarla apropiadamente. Para todo eso habíamos conseguido en préstamo un andamio metálico […] Pasábamos muy buenos ratos trepados a esa estructura instalando

[767] Sennett, Richard. *El artesano*.., p. 245.
[768] *Ibid.*, p. 246.

> todo con la ayuda de estudiantes y personal de la facultad. Para facilitarle el trabajo a los operadores […] aprovechamos el mecanismo que obturaba la luz de uno y des obturaba la del otro en el cambio de proyector (que ocurría cada 10 minutos durante la proyección, es decir, la duración de un rollo), para que la transición del sonido entre los proyectores incluyera también el encendido y apagado de las lámparas excitadoras del sonido óptico.[769]

El testimonio revela el "carácter social" y el potencial colaborativo de este proceso de arreglar y reparar, de trabajar manualmente con estos artefactos, aspectos que, junto con las experiencias de las películas de Bellas Artes y de Arquitectura, obligan a redirigir nuestra atención a esta materialidad y a esta manera abierta, no reglamentada, de hacer las cosas. En resumen, junto al entusiasmo político y epocal, intenté señalar a través de ejemplos concretos, estos otros entusiasmos vinculados a lo colaborativo y lo artesanal, que propongo extender, mediante las experiencias que siguen, al trayecto de análisis de esta tesis.

Segunda Parte

4. 2. 1. La comezón por el intercambio

La primera vez que *Marcha* proyectó una crónica filmada "propia" había sido de forma imprevista. En una edición a fines de enero del Festival de 1969 una "nota de actualidad" mostraba el entierro de un obrero asesinado por la policía unos días antes. Después de la función, el semanario señalaba: "El público, en el mejor estilo de estos festivales, expresó a viva voz sus opiniones, ovacionando la breve nota de actualidad, presentada sorpresivamente por nuestro Departamento de Cine sobre la muerte de Arturo Recalde".[770] En una carta que Alfaro escribió a la escritora Mercedes Pinto, fechada el 24 de febrero de 1969, el crítico, luego de recordarle a su lectora los momentos de conmoción social y política sucedidos en el país a partir de la mitad de 1968, (la escalada de violencia, los enfrentamientos con la policía, los mártires estudiantiles y el reciente asesinato del obrero mientras reclamaba su salario), le contó:

> Me permitirá, Mercedes, decirle que Marcha ha jugado un papel importante en toda esta situación y la opinión pública así lo reconoce. El viernes pasado, sin ir más lejos, organizamos un festival cinematográfico de contenido político (documentos sobre la revolución de mayo en París, sobre el genocidio norteamericano en Vietnam, sobre el poder negro en USA y sobre las conquistas de la revolución cubana en el campo de la agricultura), con tal éxito de público que se agotaron las entradas (2500) y debemos repetirlo el 7 de

[769] Gus, Leonardo, correspondencia por correo electrónico con la autora, abril-mayo de 2020.
[770] El obrero había sido asesinado el 21 de enero y la crónica que describe esta primera entrega del noticiero apareció en *Marcha*, el 31 de enero de 1969, p. 27.

> febrero. Incluimos sorpresivamente en el programa un breve documental que nuestro Departamento de cine filmó en el sepelio del obrero municipal y créame que fue emocionante la ovación con que el público –sin ignorar su brevedad y la modestia de su factura– lo recibió. Hay una tarea detrás de todo eso, Mercedes, además de las habituales que demanda el semanario.[771]

Mientras Alfaro se excusaba con su amiga por la falta de tiempo para poder cumplir con un trabajo prometido, no pudo evitar transmitirle su vivencia y la de los espectadores montevideanos ante las modestas imágenes locales. Parecería como si el noticiero se hubiera colado de forma imprevista; "sorpresivamente". Meses después de esta función, la creación del Cine Club de *Marcha* convertiría la filmación de noticias en el mayor reto del Departamento de Cine del semanario.

> El Uruguay de hoy –el cotidiano, el callejero, hondamente conflictual– está pidiendo a gritos ser filmado. NO, no pretendemos cumplir ni siquiera abordar esa tarea, al menos por ahora. Pero sí vamos a exhibir todos los meses (al principio, tal vez, cada dos meses) un noticiero nuestro que recoja lo esencial de esa realidad quemante. No podrá tener más de cinco o seis minutos de duración (costo mínimo estimado, cien mil pesos), porque no hay mejor consejero del espíritu ambicioso que la consciencia de nuestras propias limitaciones. Pero la dirección del noticiero – que es desde ya la vedette del Cine Club– estará en manos de Mario Handler y a otra cosa.[772]

Si *Me gustan los estudiantes* había sido la "vedette" del Festival del 68, el noticiero sería la "vedette" del Cine Club de 1969. Para financiarlo, *Marcha* se planteó un plan de producción de dependencia mutua donde por primera vez, señalaba Handler, "tendremos cine nacional necesitado, pedido y pagado totalmente por el público".[773] Un esquema que también puede traducirse como alcanzar la utopía del control directo de un medio de comunicación alternativo con sus medios de producción. Sin llegar a elaborar discursos o plantear estrategias sistemáticas sobre la forma de hacer cine –como sí lo hacían las reflexiones de los manifiestos regionales del período– aquí se esbozaron ideas, muchas veces sueltas, menos formalizadas. El proceso se percibió desde el inicio como de aprendizaje, donde la originalidad creativa ocupó un lugar programático destacado. Con el trabajo del Departamento de Cine, afirmaba Handler, al comienzo "destruiremos muchos esquemas expresivos y tecnológicos impuestos por el neocolonialismo" con el fin de vencer "la timidez creativa, nuestra resistencia a abandonar la teta parisina o neoyorquina o incluso cubana o argentina".[774] El optimismo permitió imaginar

[771] Carpeta 13, documento 1003. Colección "Hugo Alfaro" (Archivo Literario, BIBNA).
[772] *Marcha*, 11 de abril de 1969, p. 27.
[773] *Marcha*, 18 de abril de1969, p. 27.
[774] *Ibid.*

que, en el mejor escenario, la fórmula del Cine Club ofrecería una salida económica. Si la cantidad de socios era la esperada –1500, y así lo fue– y el noticiero lograba ser exitoso "se invertirán miles de dólares por año en equipamiento que servirá tanto para el Noticiero como para mejorar las exhibiciones, como para construir una estructura de creación cinematográfica".[775]

Uno de los aspectos más significativos de esa experiencia fue la importancia y urgencia asignadas a la promoción de un intercambio colaborativo, como motor de todo este proyecto. Una nota reconocía obras valiosas en las películas nacionales del pasado, pero aclaraba que habían sido "esfuerzos individuales, acaso meritorios pero aislados, a partir de cada uno de los cuales siempre fue preciso volver a fojas cero".[776] Como contrapartida a esta tendencia, el Cine Club proponía hacer un cine basado en el trabajo colectivo. "De manera que éste es, de verdad, un movimiento colectivo, aunque no, por suerte, colegiado: trabajaremos algunos profesionales, críticos, colaboradores, que quieren hacer algo de verdad, y, sobre todo, 1500 socios que saben que se comprometen con la cultura cinematográfica".[777] Para cumplir con esa tarea era clave formar un equipo. Handler aclaró la urgencia de esta cuestión: "Pero en un año, no tendremos sólo el noticiero. Tendremos gente. Y eso es fundamental".[778] Con el fin de que los nuevos participantes sustituyeran al "navegante solitario" era necesario formarlos en el oficio, pero insistiendo en que el cine no podía reducirse a una sola práctica. Por esta razón, al tiempo que Handler ofrecía clases de cámara, había que ampliar la difusión y formar un grupo de organizadores de funciones "que sepan desde instalar un proyector hasta dirigir discusiones, para que desde el principio los creadores estén pegados al público".[779] Las crónicas de *Marcha* dan cuenta de un proceso no solo marcado por el debate político, sino también –y por momentos fundamentalmente– por la cooperación material. El propio semanario insistió en este dinamismo construyendo escenas que daban cuenta del carácter positivo del espíritu colaborativo, del pasaje de lo individual a lo colectivo. Una nota dedicada al comienzo de las inscripciones al Cine Club cuenta la llegada de una joven señora que "preguntó dónde podía asociarse al cine Club, se asoció, y después quiso saber cuándo empezaban las clases para aprender a filmar –Tengo un bebé de 3 meses, dijo, pero con el otro brazo puedo calzar una

[775] *Ibid.*
[776] *Marcha*, 25 de abril de 1969, p. 27.
[777] *Marcha*, 18 de abril de 1969, p. 27.
[778] *Ibid.*
[779] *Ibid.*

cámara".[780] Con el anuncio del programa del Cine Club del mes de junio, la crónica relata: "una rumorosa y juvenil invasión tuvimos el jueves 22 en el local de *Marcha*, viéndose de figurillas Mario Handler para oír y hacerse oír. Un centenar largo de socios del Cine Club asistieron a la reunión inaugural del Centro de Producción y Aprendizaje".[781] Más adelante, otras escenas dramatizaron el entusiasmo: "Contra lluvia y marea volvió a llenarse el local de MARCHA, el jueves pasado, con los socios del Cine Club inscriptos en el Centro de Producción y Aprendizaje".[782]

Frente a los aspectos programáticos generalmente destacados en la reflexión sobre este tipo de experiencias de militancia cultural y política, aquí interesa observar la presencia de significados y valores en torno al cine y la política que circulan a través de un relato dominante, de las crónicas y los anuncios y las actividades cumplidas. Como lo señala Cynthia Young para el caso del colectivo *Newsreel*, se trata de un espacio que se piensa desde una perspectiva de izquierda cuya definición no está dada por un manifiesto del grupo sino que está procesada en la práctica cotidiana.[783] En este sentido, tanto la forma en que se expresaron y desarrollaron las iniciativas del Departamento de Cine de *Marcha* como sus resultados, ilustran el protagonismo de lo que Sennett llama la fuerza de las "colaboraciones informales".[784] Identificar esta fuerza como un agente central en la naturaleza y el devenir de este cine sesentista permite reponer en estas experiencias la informalidad de los vínculos que se tejieron, así como el bajo grado de institucionalización de estos espacios. Como adelanté en la introducción de esta tesis, mediante ejemplos de diversas disciplinas, Sennett explora la relación entre la flexibilidad o la rigidez de los marcos de acción, las prácticas de intercambio y el estímulo a las habilidades para la cooperación. Nótese cómo desde *Marcha*, las reglas para esta participación e intercambio fueron amplias y esbozadas sin una rigurosidad formal o un plan de acción definido, prescriptivo. Jóvenes atraídos por la idea del Cine Club ofrecían su cámara para que fuera usada o "rollos sin destino de lo que filmaron en soledad: uno la muerte de Recalde, otra la de Susana Pintos […] Hay una comezón por el intercambio […] la camaradería del trabajo en común hará fecunda la obra".[785] Y esto es pertinente al momento de contrarrestar la formalidad que evocan los nombres de estas experiencias –como el de un "Departamento de cine"– en la órbita de

[780] *Marcha*, 25 de abril de 1969, p. 27.
[781] *Marcha*, 30 de mayo de 1969, p. 27.
[782] *Marcha*, 6 de junio de 1969, p. 27.
[783] Young, Cynthia A. *Soul Power…*, *op. cit*., p. 102.
[784] Sennett, Richard. *Juntos…*, *op. cit.*
[785] *Marcha*, 18 de abril de 1969, p. 27.

Marcha. Es decir, contrariamente a la rigidez de entenderlas como "instituciones", en este momento se avanza en un terreno informal y flexible que justamente, como señalé, permitió ese fluir colaborativo.

Con el Cine Club del Departamento de Cine, *Marcha* conformó un espacio de confluencia de experiencias individuales que provenían de diversos ámbitos. Mario Jacob, oriundo de Young (Paysandú), se unió al grupo en esta etapa.[786] Jacob trabajó primero en *Época* y luego fue jefe de la página de espectáculos del diario *Hechos*. Se había mudado a Montevideo a estudiar derecho, pero terminó cambiándose a literatura. En Cine Club del Uruguay hizo tareas en el archivo, participó en la película *21 días* (Ildefonso Beceiro, 1963) y en el montaje de *21 días: Diario de filmación* que llevó a cabo el Taller de Filmación del Cine Club.[787] Los festivales de *Marcha* de los años anteriores lo habían impactado. Aquella programación había sido como "una ventana que nos revelaba realidades distintas, posibilidades de hacer otro tipo de cine y un rol que el cine podía jugar en denunciar determinadas situaciones de tipo social, de opresión".[788] Conoció a Handler cuando apareció *Elecciones*, y desde ahí, el vínculo entre ambos fue consolidándose con las visitas de Jacob al ICUR. Eduardo Terra fue otro de los que se integraron a colaborar en el momento de la creación del Cine Club de *Marcha*. Terra era de Rio Branco (Cerro Largo) y cuando llegó a Montevideo se vinculó con el grupo de teatro "La máscara" y con el Cine Club Fax. Participó en el cortometraje *Delito* (Eduardo Darino, 1964) y en otras experiencias del Cine Club que le revelaron su afinidad con el rol de productor. Terra trabajaba en el Departamento de Cine del diario *El País* donde preparaba las noticias con el texto del locutor. Ricardo Fleiss, que se integró también en este momento al Cine Club, había dejado los estudios de Ciencias Económicas para aprender a hacer cine y con ese propósito había viajado a Buenos Aires sin mucho éxito. Como era lector de *Marcha*, al ver el llamado

[786] Para cursar preparatorios, Jacob tuvo que ir a la ciudad de Paysandú. Allí se afilió al Cine Club de Paysandú, trabajó en el archivo de la institución, y cuando se organizó un taller de filmación con gente de Montevideo, participó en la filmación de un cortometraje mudo, *Cuento de río* (16 mm) (Jacob Mario, entrevista con Lucía Jacob, Archivo Lucía Jacob).

[787] *21 días* es la adaptación del cuento del salteño Enrique Amorim, quien ya había filmado su propia versión en 1954. Se trata de la historia de una niña de familia humilde que por orden de su madre debe vender su gallina para comer. El cortometraje (en 35 mm) contó con el apoyo de co-productores locales importantes, como los Estudios Orión, CUFE, S. A; y el auspicio de la Comisión Nacional de Turismo, CNT. Ganó una medalla de plata en el Festival Internacional de Bilbao. Junto con otro cineclubista, Coriún Aharonián, Jacob participó en el montaje de los registros del rodaje que había filmado otra parte del grupo que se convirtió en *21 días: Diario de filmación* (Con la supervisión de Antonio J. Grompone. Equipo de filmación: Milton Andrade, Delfy Baglivo, Nidht Caprio, Felipe Lacroze, Margarita Loyo García, Alicia Maturro, J. Douglas Mendieta, Vera Schulz. Fotografía: Juan J Mendy, Andrés R. Redondo. Montaje: José Pedro Scovelli, Mario Jacob, Coriún Aharonián. Sonido: Coriun Aharonian) (*Cuadernos de Cine Club*, n. 8, enero 1963, pp. 28-42).

[788] Jacob, Mario, entrevista con Lucia Jacob (Archivo Lucia Jacob).

del Cine Club se acercó al local y comenzó a participar. Otros integrantes en ese momento fueron el argentino Marcos Banchero, que se había vinculado al teatro independiente uruguayo, Daniel Larrosa Vecchio, Inés Blixen, Carmencita Pérez Achart, Luis Bello.[789] Pero quienes ingresaron a *Marcha* como parte de una experiencia colectiva ya formada fueron los estudiantes de Arquitectura del Grupo Experimental de Cine que revisé en la primera parte de este capítulo. Lo hicieron mostrando *Refusila* en el local del semanario. Echaniz recuerda: "Nosotros no teníamos demasiada idea de si era o no una mala película. Tuvimos que esperar una semana hasta que salió en *Marcha* un comentario diciendo que habíamos entrado al cine 'por la puerta ancha'".[790] En efecto, el Cine Club comunicó el estreno de *Refusila* como "una de las más sólidas revelaciones del cine uruguayo, valiente, lúcido, original, solvente, hace entrar a los creadores por la puerta ancha".[791] Tras la función se planificó un debate con la presencia de los realizadores que se anunció como "Cine nacional y compromiso político".[792] A la semana siguiente, la crónica anunció la incorporación de los estudiantes con entusiasmo:

> El grupo de Arquitectura (brillantes aficionados que realizaron "Refusila", sobre las luchas estudiantiles del año pasado) están en contacto con nuestro Centro de Producción y volcarán seguramente en él sus inquietudes. Otros grupos y personas individuales se proponen hacer lo mismo, evidenciando la existencia de un cine de aficionados, injustamente condenado al consumo minoritario, que empieza a ver la luz y a querer seguir viviendo. El Cine Club de MARCHA (que el miércoles estrenó "Refusila" en el Odeón) presta el máximo apoyo a este movimiento.[793]

En los capítulos anteriores de esta tesis he revisado otras colaboraciones –entre técnicos, críticos, actores o músicos– relacionadas con los vínculos de amistad y otras afinidades. En el contexto del Cine Club, las colaboraciones constituyeron una oportunidad de tomar contacto material con el cine y de hacer política de esa manera, de integrarse a la militancia a través del cine. Pero sin contradecir lo anterior, no hay que olvidar que el marco de cohesión de este proyecto continúa siendo el semanario. Sobre ese aspecto, aunque no en relación a este espacio, reflexiona Mabel Moraña cuando en una mirada hacia el pasado evalúa el legado de *Marcha* como "la fuerza que nace de lo político" y de lo que "articula y fundamenta el pensamiento de una comunidad, los principios que sustentan sus acciones".[794] La autora entiende esta fuerza

[789] De acuerdo con una entrevista grupal realizada meses más tarde por Oribe Irigoyen, la estructura fundamental del equipo de producción dentro de *Marcha* estaba compuesta por Handler, Marcos Banchero y Mario Jacob, Eduardo Terra y Daniel Larrosa, ("El naciente cine uruguayo", *El Popular* [Revista de los Viernes], 5 de diciembre de 1969, p. 6).
[790] Echaniz, Alfredo, entrevista con la autora, Buenos Aires, agosto de 2019.
[791] *Marcha*, 30 de mayo de 1969, p. 27.
[792] *Ibid.*
[793] *Marcha*, 6 de junio de 1969, p. 27.
[794] Moraña, Mabel. "Introducción", *op. cit.*, p. 13.

como "una forma de cohesión que permite articular lo privado en lo público" y evitar la dispersión de las acciones colectivas.[795] Y este poder de cohesión de las acciones colectivas es otro rasgo a tener en cuenta al señalar la forma en la que *Marcha* marcó la singularidad del cine político uruguayo de este período.

4. 2. 2. Aprendizaje

El día que los estudiantes de Arquitectura presentaron *Refusila* en el local de *Marcha*, Handler los elogió. Para ellos, él era un cineasta, un realizador uruguayo reconocido. "Mario nos sorprendió", recuerda Tournier; "se entusiasmó con la película, y a partir de ahí ya nos vinculamos con toda la gente del Cine Club. Buscamos una cuestión más estrecha, y empezamos a trabajar con ellos, a ayudarlo a Mario".[796] En *Marcha*, el trabajo de los integrantes del GEC ya no tendría la horizontalidad que caracterizó su práctica anterior, pero sí contarían con la posibilidad de preguntarle a alguien cómo hacer ciertas cosas. Frente a la escasez de recursos y la obligación de aprovechar al máximo el material que se tenía a mano, las decisiones sobre la práctica (usar una cámara, cortar el celuloide) las lideró Handler. Como él mismo señaló en una entrevista realizada ese mismo año, "el trabajo colectivo a veces nos obliga a ser dictadores, como si en medio de una guerrilla, un tipo decide ser comandante de ese grupo guerrillero".[797] Mientras en el segundo capítulo revisé la forma en que él se formó junto con Añón, Castro Navarro, y Ulive, en la experiencia del Cine Club de *Marcha*, Handler ocupó ese lugar de maestro, dando continuidad al ímpetu pedagógico que caracterizaría su carrera, y que se había iniciado poco tiempo atrás. En el Instituto de Cine de la Universidad había ofrecido cursos a los que habían asistido varios integrantes de los que se acercaron al Cine Club.[798] Recordando ese primer llamado del Centro de Aprendizaje, Handler cuenta: "Yo di una especie de clases magistrales. No estaba preparado para esa docencia, pero igual vinieron unas ochenta personas".[799]

---

[795] *Ibid.*

[796] Peña, Fernando Martín, y Carlos Vallina. *El cine quema…*, *op. cit.*, p. 74. Echaniz también reafirma esta mirada de Handler como profesor y cineasta, entrevista con la autora, 2019.

[797] Entrevista a Mario Handler y Marcos Banchero realizada por León Frías Isaac y Antonio González Norris en Viña del Mar, 1969 ("El cine de cuatro minutos…", *op. cit.*, p. 47). Esta entrevista, citada frecuentemente por la bibliografía fue republicada en Frías, Isaac León. *Los años de la conmoción. Entrevistas con realizadores sudamericanos 1967-1973*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979, pp. 277-287.

[798] En el mismo mes en que se abrió la convocatoria al Centro de Aprendizaje apareció en *Marcha* un anunció de un curso dictado por Handler en el ICUR, en el local de la Facultad de Humanidades, y titulado: "Visión general de la técnica cinematográfica" (*Marcha*, 23 de mayo de 1969, p 26).

[799] Concari, Héctor. *Mario Handler…*, *op. cit.*, p. 62.


CON SALAS COLMADAS SE INAUGURO EL CINE CLUB

EL PROXIMO PROGRAMA

CURSOS DE FILMACION


"LA HORA DE LOS HORNOS" PARA TODO PUBLICO MAÑANA EN EL ODEON TRASNOCHE

"LA HORA"

A LOS BARRIOS

"VIDAS SECAS"

UTE PARA SOCIOS

APRENDIZAJE

En las crónicas que relatan el inicio del Cine Club se anuncian "Cursos de Filmación" (abajo a la derecha, *Marcha* 16 de mayo de 1969, p. 27), y en el segundo artículo "Aprendizaje" (al medio, *Marcha*, 6 de junio de 1969, p. 27).

Como mencionaba antes en relación a la institucionalidad que evocan ciertos nombres, es necesario tomar precaución al imaginar un "Centro de Producción y Aprendizaje" en el Departamento de Cine de *Marcha*, y distanciarnos de la formalidad que evoca la solemnidad de los nombres elegidos. Lejos de haber sido la apertura de una escuela de cine dentro del semanario, la formación tuvo lugar entre instancias flexibles, sin un espacio formal y definido por la experiencia del día a día entre el ICUR, el local de *Marcha*, y la oportunidad de los jóvenes que se acercaron de aprender como "ayudantes" en las tareas del noticiero.[800] Por esta razón, la idea de Steiner de la "pedagogía contingente" que en el segundo capítulo de esta tesis resultó útil para reflexionar sobre la "docencia directa" entre Martínez Suárez y Handler acerca de *Carlos…*, también se ajusta a este otro contexto, y refuerza la informalidad que me interesa destacar en este análisis.[801] Como señala Steiner, la relación maestro discípulo "es un hecho de la vida entre generaciones" y es "inherente a toda formación y transmisión".[802] "Handler es el maestro de todos nosotros", señaló Fleiss; y así también lo han reafirmado quienes ingresaron al grupo en este momento.[803] Aunque ya estaba en Venezuela al momento de Cine Club de *Marcha*, Jorge Solé, a quien mencioné en el segundo capítulo, reconocía a Handler como su maestro y como la influencia más notable de su formación en cine en Uruguay.[804] Con Handler,

[800] Más adelante, en 1974, cuando Handler ya estaba en el exilio, una nota del diario *La Mañana* reveló un informe del Dr. Tálice (director del ICUR) con "54 acusaciones" en su contra, y en una de las secciones de la nota, bajo el título "Trabajaba para Marcha en ICUR", se le acusaba de utilizar los equipos y materiales para el Cine Club. Dice la crónica: "asistido por un grupo de personas ajenas al ICUR, que utilizaron el local y el equipo para ese fin […] Los funcionarios del ICUR debieron, frecuentemente, aclarar a terceros, que el Instituto no era la sede del Cine Club de "Marcha" ("Increíble fraude en Instituto de Cine de la Universidad", *La Mañana*, 29 de enero de 1974, s /n, CDC-CU)

[801] Steiner, George. *Lecciones…*, *op. cit.*, p. 63.

[802] *Ibid.*, p. 128.

[803] Fleiss, Ricardo, entrevista con Lucía Jacob (Archivo Lucia Jacob).

[804] Torres, Miguel. "Cine Cubano entrevista a Jorge Solé", *Cine Cubano*, 73 / 74 / 75, pp. 62-65.

Solé había aprendido lo importante que era basarse en el "conocimiento científico" para tener buenos resultados. En una entrevista para *Cine Cubano* no tan lejana a esta apertura del Cine Club de *Marcha,* Solé explicaba que tanto para él como para Handler, la técnica tenía un lugar central: "leíamos muchos libros y estudiábamos todo técnicamente, muy cuidadosamente". Cito el testimonio de Solé para marcar la singularidad de Handler como la figura que socializa el conocimiento y también una idea de la práctica. Si hacer cine implicaba un conjunto de saberes de otras disciplinas, en ese sentido, Handler cultivó, transmitió – y encarnó– un "ideal del saber" que Solé resumió así: "Creemos que hay que saber de todo […] hay que saber un poco de electrónica, un poco de óptica y de química, y ojalá supiéramos más".[805]

Al explorar estos aspectos, no intento insinuar la ausencia de una organización en el grupo de *Marcha*, pero sí singularizar esa socialización de conocimiento dentro de ese espacio, y dar cuenta otra vez, volviendo a Sennett, de la importancia de la flexibilidad de los marcos de acción colectiva que contribuyen tanto para facilitar el flujo de las colaboraciones como para posibilitar esa pedagogía contingente. A fin de cuentas, para colaborar había que aprender (a enhebrar una película, a colocar letras para hacer intertítulos, etc.), y una cosa llevaba a la otra. Ahora bien, a esta trama pedagógica hay que adherirle un discurso de sentidos y de valores que la envuelve y que en esta coyuntura específica y a través del semanario, comienza a aparecer. Pensemos primero en una frase conocida de Handler tomada de una entrevista realizada en 1969 que dice así: "Hoy la situación en Uruguay requiere objetivamente una lucha política. Lo cual significa, tenga uno o no vocación artística, que la situación obliga a actuar políticamente. Yo no sería tal vez un buen político ni un buen guerrillero, pero uno puede poner su vocación o capacidad cinematográfica y artística en función de una actividad política".[806] La transmisión de conocimiento sobre la técnica del cine bien podría haberse incluido en esta frase. Si, por un lado, como decía Alfaro al referirse a la convocatoria del Departamento de Cine de *Marcha*, estaban los aficionados que filmaban "atardeceres", y por otro, los que intentaban concientizar

[805] *Ibid.* Esta cuestión a la que me refiero cuando señalo un ideal del saber para poder hacer cine también lo ejemplifica el testimonio de otro pionero del cine uruguayo, Adolfo Fabregat, cuando no solamente entiende que "hay que estudiar mucho" para saber de cinematografía, sino que compara, en una entrevista realizada a principios de los 90, a los técnicos de ese momento con los de 1950 o 1960: "un iluminador es el jefe de electricistas y saben cero de electricidad; hay que aprender la base de la electricidad, por lo menos. Hacen así y no saben por qué se prendió luz, no saben lo que es un volt, no saben lo que es un ampere o un watt, lo que es un ohm, conozcan la ley del OHM; por lo menos; los iluminadores que se dan de tal y no saben lo que es la electricidad, no puede ser eso", afirmaba. Su figura aleccionadora de los pioneros uruguayos era Tastás Moreno, "una fiera en electrónica". Tastás "fue el primero que hizo la construcción de radios (cuando se hacían las lámparas) en cadena, o se, era un técnico brutal". (Fabregat, Adolfo. *Investigación sobre las fuentes…*, *op. cit.*).

[806] Getino, Octavio."Pobreza y agitación en el cine. Reportaje de Octavio Getino a Mario Handler", *Cine del Tercer Mundo*, n.1, octubre de 1969, p. 76.

al espectador mostrando el país "real", este planteo se repitió en iguales términos entre los que no socializaban sus saberes de cine, y los que sí lo hacían. Pienso en esta cuestión a partir de una nota en la que se vislumbraba que, con el "Centro de Producción y Aprendizaje" se terminaría con "el mito del 'Director de Cine', que medita en la penumbra (para que nadie aprenda de su oficio)".[807] Pero igualmente importante en este discurso era que el plan del noticiero requería de la aparición de un potencial aprendiz: "Handler dictará cursos teóricos y prácticos en el salón de MARCHA para los socios que también quieran dejar la penumbra de su butaca y participar".[808] De alguna manera, en este momento particular en el que se ponía en marcha el "Centro de Producción y Aprendizaje", el discurso se asemejó al que utilizaba el cine militante de ese momento, y aunque no llegaba al extremo de interpelar al espectador en la forma que lo planteó *La hora* ("todo espectador es un cobarde o un traidor"), evocaba una cierta debilidad moral del socio pasivo frente al que abandonaba la butaca, y viceversa.

4. 2. 3. El noticiero: la nueva vedette

> A veces pareceremos una reducción de Actualidades Francesas, otras el hermanito del ICAIC, a veces se nos mezclará Hollywood, o Antonioni. Eso sin vergüenza, es inevitable y lo necesitamos. Pero será el día en que consigamos nuestro lenguaje, que habrá pasado por estado de magma, por primitivismo, por errores y excesos, para llegar a nuestro expresivo, total, auténtico, subversivo idioma. Quizá en 2 o 3 años nos toque el turno de formar la vanguardia latino-americana del cine combatiente.
>
> "Handler explica el noticiero"

En un trabajo reciente, Rachel Shefer ha señalado la necesidad de explorar la dinámica entre la historia del cine y la evolución formal del noticiero para "hacer emerger una genealogía más enriquecida del cine político".[809] La autora utiliza el concepto de "forma fílmica" para referirse al formato del noticiero y ubicar momentos históricos en los que ésta se desestructura. Así lo había hecho a comienzos del S. XX la serie soviética *Kino-Nedelya* que montó Dziga Vertov desafiando la idea tradicional de los noticieros de Charles Pathé.[810] La década de 1960 fue otro momento de desestructuración de ese lenguaje estandarizado para difundir noticias, y dentro de este período, el Noticiero Latinoamericano del ICAIC dirigido por Santiago Álvarez constituyó un caso paradigmático. Los cubanos habían demostrado que se podía evitar la infraestructura

[807] *Marcha*, 11 de abril de1969, p. 27.
[808] *Ibid.*
[809] Schefer, Raquel. "El retorno del *newsreel* (2011-2016) en las representaciones fílmicas contemporáneas del acontecimiento político", *Cinema Comparat/ive Cinema*, n. 9, 2016, pp. 62-71.
[810] *Ibid.*, p. 63.

convencionalmente necesaria para hacer un noticiero; menos tiempo de rodaje y montaje y mayor capacidad de circulación.[811] En lugar del lenguaje entretenido y la consigna de "ser los primeros" que caracterizaba al noticiero occidental, el periodismo de los cubanos era más duradero porque sus contenidos y el interés de los espectadores no envejecía. Por otra parte, Álvarez había renovado el lenguaje desdibujando las diferencias entre el documental y el noticiero, y esta dimensión experimental fue celebrada internacionalmente por la crítica de todas partes del mundo, y en Uruguay, particularmente, por el grupo de *Marcha*.[812] La voz de Handler en el epígrafe de esta sección da cuenta de una sintonía del proyecto del noticiero del semanario con la coyuntura de experimentación que transitaban las "actualidades" cinematográficas. Tanto así que la propuesta le provocaba expectativas tan ambiciosas como la de que Uruguay llegara a convertirse en la "vanguardia" regional. Mientras que recuperar este horizonte histórico de creación y experimentación que se activó frente a la posibilidad de filmar nos aleja de una "deshistorizada" interpretación del proyecto de un noticiero (simplemente), nos permite reponer la creatividad de una práctica que ya no estaba regida por reglas y fronteras de estilos (o paradigmas de referencia). A la hora de hacer un cortometraje contra-informativo había tanta libertad que era válido inspirarse en Hollywood, en Antonioni o en el cine revolucionario cubano, tal como sugiere el epígrafe de Handler.

Títulos emblemáticos como *Now* o *Ciclón* habían surgido como números especiales del noticiero cubano. Álvarez, primeramente, elaboraba las noticias, lanzaba el noticiero y reelaboraba el mismo contenido en un documental. Como explica el cubano, el lenguaje debía tener un uso renovador: si el sonido "se parece al de la radio, si el montaje de la imagen se parece al de la televisión, un noticiero cinematográfico deja ser tal, para convertirse en un producto híbrido, ineficaz y herrumbroso".[813] A pesar de la distancia entre ambos casos, la experiencia del cubano tenía un punto de contacto con la de Handler. Los registros de la protesta estudiantil y la reunión en Punta del Este utilizados en *Me gustan los estudiantes* fueron

[811] Malitsky, Joshua. *Post-Revolution…*, *op. cit.*, p.123.
[812] En un foro de Mérida 1968, Handler se refirió a este cruce de las fronteras del noticiero cubano como el "noti-documental" (*Cine al día*, diciembre, n.6, 1968, p. 17). Shefer aborda también el caso del colectivo *Newsreel* de Nueva York de los años 60 y las películas de Cohen y George sobre el *Occupy Wall Street*, el 25 M y Nuit Debout. ("El retorno…", *op. cit*). Por supuesto que el panorama global podría ampliarse con los ejemplos del *Cinegiornale del movimento studentesco*, Cinegiornali *Liberi* de Cesare Zavattini en Italia, el *Newsreel* de San Francisco, el de Canadá, los grupos franceses SLON (Sociedad para el Lanzamiento de Obras Nuevas) en París –nacido tras la realización de *Lejos de Vietnam*- y *Medvedkine* en Besançon. Véase un recorrido de estos colectivos en *Cine Cubano*, n. 63 / 65, pp. 1220-132.
[813] Álvarez Santiago. "La noticia a través del cine", *Cine Cubano*, n. 23 / 24 / 25, pp. 44-45.

originalmente filmados por pedido del ICAIC para su noticiero latinoamericano.[814] Cuando el material volvió a Uruguay, Handler iba a presentarlo como un noticiero mudo para el Festival de *Marcha* de 1968 que se llamaría "Violencia en Montevideo" y el semanario lo adelantó a principios de junio. Un anuncio señalaba que se proyectarían títulos sobre el Tercer Mundo "y posiblemente, un importante material filmado sobre movilizaciones montevideanas, también".[815] Handler recuerda: **"**Yo tomé la única copia como copia de trabajo y le puse unas marcas para indicar mandarla a Cuba donde tenían que hacer determinada cosa, se confundieron en Cuba y ampliaron la copia de trabajo. Con lo cuál la gente creyó que yo era una especie de Norman Mac Laren".[816] Finalmente, como vimos, el cortometraje tuvo un éxito inesperado en las ediciones del Festival del 68 así como en la Muestra de Mérida de ese año.

A fines de mayo de 1969, se anunció la pronta proyección del "Noticiero del Departamento de *Marcha* N.1" con el nombre "La huelga de los obreros de la carne y la crisis del Frigorífico Nacional, rastreadas hasta sus raíces", dirigido por Handler.[817] Al mes siguiente, el semanario explicó el atraso de la entrega prometida haciendo mención a la gran crisis que atravesaba la industria frigorífica y la consecuente exigencia de una "incorporación cotidiana de nuevos datos". Esto era filmar cada vez más y alterar la concepción de la película que ya desbordaba lo planificado: "a esta altura, a nuestra escala ya se ha convertido en una "'superproducción'". Por el metraje que se había consumido probablemente se convertiría en "un número doble del noticiero".[818] A medida que el noticiero se iba haciendo, mientras las crónicas dejaron entrever la dinámica de filmar la huelga, revelar, montar, investigar, el Cine Club acentuó su compromiso con la producción:

> El Cine Club de Marcha tiene dos objetivos básicos: exhibir cierto tipo de películas y fomentar, para decirlo simétricamente, cierto tipo de cine nacional. En última instancia, tiene prioridad el fomento del cine nacional […] y estamos creando (con dificultades que no son sólo económicas, con ser éstas tan grandes) un Centro de Producción con muchos cientos de pies de celuloide ya filmados. Todo esto en dos meses desde que se inauguró el

[814] Los registros fueron utilizados por el ICAIC en para ilustrar imágenes del contexto de represión del Golpe de Estado en Uruguay ,1973. Véase un fragmento del noticiero en: [https://www.ina.fr/video/I19109736/golpe-de-estado-en-uruguay-coup-d-etat-en-uruguay-video.html]
[815] *Marcha*, 7 de junio de 1968, p. 27.
[816] Véase el relato completo en Concari, Héctor. *Mario Handler…*, *op. cit.*, pp. 58-59; y véase el testimonio de la época sobre el mismo episodio en Getino, Octavio. "Pobreza y agitación…", op. cit., pp. 73-74.
[817] Al no encontrar comentarios en los números posteriores, sostengo la hipótesis de que finalmente esta versión no se estrenó *(Marcha*, 13 de junio de 1969, p. 26).
[818] *Ibid.* Wainer recopiló material periodístico y elaboró un informe que luego se convirtió en el texto de la voz *over* de la película. Entrevista con la autora, 2017. El inicio de la investigación de *Uruguay 1969…* habría implicado la participación del conocido periodista y escritor Luis Pedro Bonavita. La fotografía había estado a cargo de Marcos Banchero y Alberto Monteagudo (Irigoyen, Oribe. "El naciente cine uruguayo", *op. cit.*, p. 6).

> Cine Club. Podemos comparar la modestia de los logros con la ambición del propósito inicial y no es para sonreír tan satisfechos. Pero también podemos compararlos con veinte años de cineclubismo nacional, y entonces creemos transitar en la dirección correcta; inexperientes y perfectibles (sobre todo lo último), pero en la dirección correcta. Asimismo, no hemos dejado de producir y el resultado –ya se verá– es entusiasmante.[819]

Finalmente el "Noticiero N.1" se estrenó el 25 de julio con el nombre *Uruguay 1969, el problema de la carne*.[820] En esa misma nota se reafirmaba: "La causa del cine nacional, que es poco menos que la razón de ser del Cine Club, recibió el miércoles un aporte que nuestros afiliados no dejarán de valorar".[821] Como señala la cita, la producción tenía ahora la prioridad, y a diferencia de los Festivales y del espectador de las funciones del 68, el socio del Cine Club adquiría un compromiso con el cine uruguayo. El hecho de que tanto la recaudación de la cuota mensual como la de la venta de entradas remanentes estaba "destinada íntegramente a financiar la producción nacional",[822] fue un mensaje reiterado que reforzó ese sentido colaborativo del público al plan de producción de *Marcha*. Nótese la descripción de los hacedores de este noticiero como "inexperientes y perfectibles", y cómo convocaba a pensar que ese proyecto alternativo y de aprendizaje ensayaba un modelo "vernáculo", "casero", de hacer noticias. Asimismo, y como también da cuenta el fragmento de la crónica, la aparición del noticiero funcionó como un combustible que avivó el tono confrontativo del Cine Club de *Marcha* respecto de los cineclubes tradicionales.[823] Formalmente, *Uruguay 1969…* terminó acercándose

[819] *Marcha*, 17 de julio de 1969, p. 25.
[820] Dice la nota: "Podría también llamarse Vida y muerte del Frigorífico Nacional, porque arranca en 1928, año de creación de éste, y termina con las regalías a EFCSA y la disputa con los obreros por dos quilos de carne, cuarenta años después" (*Marcha*, 25 de julio de 1969, p. 27).
[821] *Ibid.*
[822] *Marcha*, 20 de agosto de 1969, p. 27.
[823] ¿Qué sucedía mientras tanto en el resto de los circuitos? De lo investigado hasta ahora, cito a modo de ejemplo, una función de la Cinemateca Uruguaya de mayo de 1969 en la que se incluyen filmaciones de acontecimientos locales. Se trató de un programa del tercer Festival de la Cinemateca donde, a diferencia de los dos años anteriores, ponía "un énfasis particular de América Latina: la resistencia, la denuncia y el testimonio". En la primera parte del programa y bajo el título "Ejemplos uruguayos" se anunciaban, por un lado, el cortometraje *Marcha Cañera con obreros de Fray Bentos* (José Bouzas y Walther Dassori Barthet) en la que se verían "los rostros curtidos de los cañeros de Artigas en su peregrinaje a la Capital, recogiendo la solidaridad militante de otro propietarios, en un registro elocuente y mudo que ha de adquirir con el tiempo su justa dimensión documental", y por otro lado, *Manifestaciones estudiantiles y entierro de Líber Arce* (Alain Labrousse, 7 minutos) que mostraba "los enfrentamientos violentos de los estudiantes con la represión policial en los últimos meses de 1968 con la represión policial en los últimos meses de 1968, culminados por la enorme muchedumbre que rodeara a Líber Arce, mostrado con un instinto cinematográfico seguro y en color, que convierten a este otro testimonio en el mejor registro filmado en Uruguay sobre esos hechos". Mientras la segunda parte exhibiría "la reposición (en copia nueva y perfecta) de uno de los mejores documentales cubanos de cortometraje: LA VIVIENDA, de García Espinosa", el pre-restreno de un fragmento de 10 minutos de *Historia de una batalla* (Manuel Octavio Gómez), y "una secuencia muy significativa" del largometraje *SOY CUBA* (Mijail Kalatozov), la tercera parte, bajo el título de "El cine de Santiago Álvarez", mostraría *Now*, *Golpeando en la Selva* y *Hanoi martes 13*. La Cinemateca señalaba que muy pronto implementaría sus postergados planes de producción porque la coyuntura de ese momento hacía urgente "un cine que juegue un papel en este momento histórico, sin abdicar de los valores estéticos, que sea nuestro, latinoamericano, desprendido de la tradición del cine para consumo o del cine para diversión, que suelen ser

al "criterio clásico de documental". Handler fue el primero en reconocer este aspecto: "Originalmente preví un simple noticiario, pero, como siempre, el producto final tuvo muy poco parecido con el intento original. La película es una especie de ensayo, didáctico y polémico, llevando la influencia de *La hora de los hornos*".[824] La expresión "como siempre" reconocía esa marca del proceso de hacer estas películas. Handler explicaba que al hacer *Uruguay 1969…*: "No hubo más remedio que trabajar con un sistema férreo, con la dirección a mi cargo, aunque se dio gran libertad en la búsqueda de imágenes; yo iba poco a la Federación de la Carne, me dediqué sobre todo a filmar en Paysandú". Más adelante aclaraba: "Lo que sí fue realmente colectivo, como trabajo en el que intervino todo el mundo, era el esquema previo del cual todos estábamos interiorizados"

Uruguay 1969… se inicia con una serie de textos fragmentados que elaboran un marco informativo en clave sociológica, similar al de la película argentina, con cifras sobre el estado de la industria frigorífica en el Uruguay y el conflicto con los obreros de la carne.[825] Mediante un montaje al estilo del *agit-prop*, los intertítulos se montan con imágenes breves e ilustrativas (frigoríficos, trabajadores, desfiles en la Rural del Prado, latas de *Corn Beef* de exportación, marchas, etc.), que explican la huelga en clave anti-imperialista y anti-colonialista: "500 uruguayos / Dominan a 2 ½ millones de uruguayos / 500 yanquis / Dominan a 1500 millones de hombres / De ahí que/5/6 de yanqui domina a 2 ½ millones de uruguayos"; "10 mil familias uruguayas / Viven directamente de la carne vacuna /10000 familias uruguayas / Luchan / por su subsistencia / Contra la reacción nacional y extranjera". La voz en *over* masculina recorre la historia de los grandes frigoríficos extranjeros, denuncia a los ministros del gobierno implicados en el negocio de la carne y los subsidios estatales. Como comenta Pablo Alvira en su análisis del film, el tono informativo que domina el inicio es desplazado después por un registro testimonial que irrumpe en la segunda parte de la película con escenas en ámbitos cotidianos, como la de una reunión de los obreros que discuten la opción de hacer una marcha a pie desde Paysandú a Montevideo, la que muestra a un grupo de músicos en un bar entonando "Adelante

características dominantes de los films que se exhiben en todos los países de América Latina" (Sin firma. "Aquí: columna de la Cinemateca Uruguaya", *El Popular* [Revista de los Viernes], 9 de mayo de 1969, p. 3).

[824] Handler, Mario. "Empezando Cuesta Arriba", en Julianne Burton, *Cine y Cambio Social…*, *op. cit.*, p. 61.

[825] En el primer texto se lee: "El Uruguay es / Por amplio margen / El primer País del Mundo / en cuanto a densidad de ganado /18 vacunos por KM cuadrado /27 vacunos por habitante. En el segundo ya se narra el conflicto: "Se suprimieron los 3 kg de carne vacuna / 2 kg de carne que forman parte /Del salario de los obreros de los frigoríficos /Al mismo tiempo / Se anuncias medidas / Medidas para eliminar /Al Frigorífico Nacional / Eliminarlo en favor de E.F.C.S.A.".

obreros y estudiantes", o el testimonio en primer plano de un trabajador.[826] "Hay que hacer otra clase de lucha", dice este obrero mirando a cámara, "porque esta lucha con palabras no vamos a ningún lado […] Habría que formar una unidad y jugársela el todo por el todo". Para Alvira, la afirmación final de *Uruguay 1969…* sugiere una lucha más amplia donde los estudiantes se unirían a los obreros para librar la guerra inminente: "Este film fue hecho en plena batalla sin conocer el resultado. Sea cual fuere, será el resultado de una larga, cruenta y esperanzada guerra final".



Reunión de los obreros y el trabajador hablando a cámara en *Uruguay 1969…*

Si bien había nacido como una entrega del noticiero, meses después de haberla terminado el grupo de *Marcha* evaluó a la película en función de su instrumentalización política, un propósito que excedía el ámbito del discurso público del noticiero.[827] Es decir, la exhibición de *Uruguay 1969…* entre los trabajadores no había sido del todo exitosa porque no había logrado ser instrumental a la lucha gremial, ni había logrado utilizarse como un arma de discusión y concientización durante la huelga. En todo caso, la película serviría como un punto de partida para discusiones futuras entre los trabajadores. No he encontrado un programa-manifiesto de acción concreto que hubiera establecido a priori, teóricamente, cómo se debía usar políticamente el noticiero, pero evidentemente ese "cómo" estuvo siempre presente en la práctica del grupo y con ese criterio evaluaban lo realizado. Pero lo que ellos no destacaron en ese momento como un logro y que me interesa subrayar aquí, fue su gran difusión en sala como complemento de la primera parte de *La hora…*[828] No habría que subestimar este aspecto porque la película argentina –el "film de nuestro tiempo"– tuvo tanto éxito que en las funciones del último fin de semana de agosto el Teatro Odeón "resultó reiteradamente insuficiente y mucha gente quedó sin entrada".[829] En efecto, la vuelta de la película de Solanas y Getino a la sala se

[826] Alvira, Pablo. "Lo viejo y lo nuevo…", *op. cit.*, pp. 185-186.
[827] Irigoyen, Oribe. "El naciente cine uruguayo", *op. cit.*, p. 6.
[828] *Marcha*, 5 de setiembre de 1969, p. 27.
[829] *Marcha*, 5 de setiembre de 1969, p. 17.

concretó, y que "la película de *Marcha*", como se llamó a *Uruguay 1969…* , acompañara su proyección, le aseguró un amplio número de espectadores que se estimó entre 8000 y 10000 personas.[830] En este sentido, hasta noviembre de 1969 alcanzó un record de público en una sala comercial.[831] Asimismo, al programarse junto con *La hora…*, el alineamiento de *Uruguay 1969…* con el estilo vanguardista e internacionalmente reconocido de la película argentina resultaba más evidente. En setiembre, la película se exhibió en la Quinta Muestra de Cine Nuevo de Pesaro, junto con *Me gustan los estudiantes* y *Refusila*, y a fines de octubre se proyectó en el VII Festival de Viña junto a la otra película del Departamento de *Marcha*: *Líber Arce, liberarse*, un cortometraje mudo sobre el primer estudiante muerto del 68 que analizaré en la siguiente sección. [832]



Marcha, 26 de setiembre de 1969, p. 25.

Recapitulemos, *Uruguay 1969…* fue primero un proyecto de noticiero que intentó con poco éxito instrumentarse en la lucha gremial, pero llegó a alcanzar un gran público local al proyectarse junto con *La hora…*, y una difusión internacional al participar como representante del cine político uruguayo en la reconocida muestra italiana, y en el encuentro de Viña 1969. Como proponía Shefer, esta reconstrucción que he trazado de *Uruguay 1969…*, así como la que tracé también en relación a *Me gustan los estudiantes*, nos permite revisar las dinámicas de la realización y de la puesta en circulación que hacen emerger una "genealogía del cine político" uruguayo más densa. Dos proyectos del noticiero de *Marcha* también contribuyen a ilustrar esta perspectiva. Por un lado, en junio de 1969, junto con el periodista de *Marcha*, Daniel Waksman, Handler (cámara) y Terra (sonido) registraron un fragmento de la conferencia de prensa de

[830] Irigoyen, Oribe. "El naciente cine uruguayo", *op. cit.*, p. 6.
[831] Cantidad de espectadores del programa de Schumann
[832] Sobre los films uruguayos en Pesaro 69 véase la grilla con los puntajes de la crítica Internacional en De Cárdenas, Federico. "Pesaro 69: no hay quinto malo", *Hablemos de cine*, n. 52, marzo-abril de 1970, pp. 18-21.

Rockefeller en Punta del Este para el noticiero de *Marcha*.[833] Este y otros registros alentaron al grupo a convertirlo en un proyecto de mayor aliento que sostendría que "desde la época de Roosevelt [Rockefeller] viene manejando todo lo de América Latina".[834] Un montaje primario de esta película que se planificaba para 1970 se mostró en la inauguración de la Cinemateca del Tercer Mundo en noviembre de 1969 con el título *Rockefeller go home*. Si Rockefeller era "la imagen total del imperialismo", el registro de su conferencia podría pensarse como una hazaña del grupo: habían filmado al mayor enemigo de Uruguay y del mundo. Y no lo habían hecho desde el otro lado de la calle utilizando un *zoom*, sino en la intimidad del salón del Hotel Lafayette. Por otro lado, al cumplirse el primer aniversario de la muerte del primer estudiante asesinado por la policía, Líber Arce, el Cine Club de *Marcha* proyectó un montaje primario sobre el sepelio registrado en 1968 por Musitelli, Handler, Alberto Monteagudo y otros.[835] El semanario aclaró que el estreno de ese material no poseía "un mero sentido recordatorio" y reafirmó; "por el contrario, y aún sin integrar una obra elaborada, bastan para definir elocuentemente el período que estamos viviendo". Mientras que esta proyección sucedió en agosto, el Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros (MLN-T) tomó el 8 de octubre la ciudad de Pando. Esta acción dejó tres guerrilleros y un civil muertos, y tradujo lo que Clara Aldrighi señala como "un salto en la acción militar" del movimiento, que adoptaría de ahora en más características "propias de la guerra civil".[836]

El grupo decidió incorporar este evento y otros registros al material existente para darle a la muerte de Arce un contexto narrativo más amplio y otra significación que analizaré con detenimiento en la siguiente sección. A escasos días de su proyección en Viña, el cortometraje se estrenó en Montevideo en la ceremonia inaugural de la C3M, obtuvo el premio Joris Ivens en el Festival de Leipzig por su "aliento revolucionario" y su "representación del movimiento del cine latinoamericano en su conjunto";[837] y en 1971 ganaría el premio de la crítica en el

[833] Los fragmentos serían utilizados en *La Bandera que levantamos* (Mario Jacob, Eduardo Terra,1971), film que analizaré en el próximo capítulo.
[834] El proyecto de "Rocky", como se le llamaba, adhería a la tesis donde "Rockefeller envió a Nixon y no al revés, es decir que Nixon es un político profesional al servicio de la familia de Rockefeller" (Irigoyen, Oribe. "El naciente cine uruguayo", *op. cit.*, p. 7). Rockefeller ya había sido el motivo de otro proyecto. Según Jorge Solé, cuando llegó a Venezuela a fines de 1967 y trabajaba junto con Rebolledo en la Universidad de los Andes se organizó una suerte de co-producción con los uruguayos en el verano de 1968 para filmar la visita de Rockefeller en Punta del Este. (Solé, Jorge, entrevista realizada en octubre de 2009, Archivo Mario Jacob). Otro proyecto documental sobre la Colonia de Asistencia Psiquiátrica "Dr. Bernardo Etchepare" habría sido abandonado en esta etapa (Irigoyen, Oribe. "El naciente cine uruguayo", *op. cit.*, p. 7),
[835] *Ibid.*
[836] Aldrighi, Clara. *La izquierda armada…*, *op. cit*., p. 111.
[837] *Marcha*, 28 de noviembre de 1969, p. 23.

festival alemán de Oberhausen.[838] Las categorías de "cine político" o "cine militante" con las que aparecen estos films en la historiografía, así como la forma en la que se instrumentaron y los modos en que las películas fueron puestas en circulación, pueden ser repensadas ahora, una vez reconstruido este recorrido, en su contingencia. Se trata de insistir en ese aspecto que también destaca Malistisky cuando estudia el caso cubano: que los principales agentes que definieron o moldearon las expectativas y los sentidos de las películas fueron los contextos que las presentaron como noticieros o documentales, y no tanto sus contenidos a nivel textual.[839] Otros trabajos realizados bajo la órbita del Departamento de Cine de *Marcha* fueron *El cierre de Extra*, en relación a la clausura de este órgano de prensa.

4. 2. 4. Prohibido *no* montar a los cuerpos y a los muertos

Al revisar el Festival de Marcha de 1968 en el capítulo anterior señalaba cómo, en medio de una programación de diferentes títulos que mostraban las protestas y las luchas sociales, *Me gustan los estudiantes* había colocado a Uruguay en sintonía con las luchas antiimperialistas alrededor del mundo al mostrar la revuelta estudiantil y el combate callejero en Montevideo. Teniendo esto en mente podríamos pensar que *Líber Arce, liberarse* tuvo un sentido similar de incorporación simbólica a esa lucha global, pero esta vez a través de sus mártires y muertos. La película incorporó las imágenes de los cadáveres de dos de los tres tupamaros asesinados.[840] Si observamos con atención cómo el cortometraje cuenta la muerte de Arce, veremos que su asesinato abre un mapa imaginario de cuerpos, cadáveres, que trasciende las fronteras nacionales. Los intertítulos del comienzo detallan el contexto de la lucha estudiantil en la que perderá la vida Arce: "Uruguay, ex Suiza de América / Un país para 500 familias / 80.000 desocupados".[841] Un texto explica que para enfrentar la represión: "los estudiantes salen a la calle en 1968" / "Ese año la ex Suiza de América tiene su primer mártir por la Libertad". Vemos una fotografía de Arce y en otro intertítulo aclara su militancia comunista y el nombre del policía que lo asesinó. A continuación, se yuxtaponen imágenes de Vietnam con el sepelio de

[838] *Marcha*, 7 de mayo de 1971, p. 27. La distinción de Oberhausen fue compartida con dos películas colombianas y según *Marcha*, la película fue llevada al certamen por quién en ese momento fuera el representante de la Cinemateca del Tercer Mundo en Alemania (*Marcha*, 8 de agosto de 1969, p. 24).
[839] Malitsky, Joshua. *Post-Revolution…*, *op. cit.*
[840] Ricardo Zabalza de 20 años, Jorge Salerno de 24 años, Alfredo Cultelli de 18. No podría asegurar con certeza de quiénes son los dos cuerpos que aparecen en la película.
[841] Los intertítulos continúan: "De 29 bancos 20 están dominados por el capital imperialista/ País en crisis / Subdesarrollado / Explotado/ Dominado por el imperialismo norteamericano / como el resto de América / Solo se gobierna con medidas de seguridad / con represión".

Arce; vemos un cuerpo ametrallado, otro incendiado, un helicóptero revolotea en el cielo, una muchedumbre aparece reunida frente a la Universidad, jóvenes colocan un cartel donde se lee "El compañero Líber Arce ha muerto, Pueblo: a la lucha", un soldado americano posa para la cámara al lado de cuerpos destrozados que se muestran como trofeos. Los realizadores se apropian de imágenes de cadáveres de otras geografías (y textos fílmicos) para conectar lo local con lo transnacional, la resistencia de Uruguay con las luchas del Tercer Mundo. Incluso, *Líber Arce…* va más allá y hasta podríamos señalar que tematiza la política de la representación de los muertos y propone al cine como un instrumento reconfigurador de sus lecturas. Nótese cómo la acción de Pando intercepta el *crescendo* dramático del final y pone el acento en el tratamiento mediático de sus muertes. La frase del Che –"En cualquier lugar que nos sorprenda la muerte"– se interrumpe con la imagen de un titular de prensa: "Pando: 4 bancos y la comisaría fueron tomados ayer por asalto". Un *zoom in* brusco se detiene en la fotografía del guerrillero muerto que acompaña la portada del diario y hace visible la operación con la que el cortometraje resignifica esa imagen.

Inmediatamente, aparece otro intertítulo: "Los Tupamaros". Volvemos a ver la misma fotografía y luego continúa la frase del Che con un "bienvenida sea". Vemos unos segundos de un registro fílmico de lo que parece ser el rostro de otro de los tupamaros muerto. A continuación, la película alterna intertítulos que completan la frase del Che con imágenes de militares, insertos de los guerrilleros caídos. En el final, una fotografía de Arce se yuxtapone con la imagen de prensa del tupamaro muerto y el montaje acelera a un ritmo vertiginoso hasta culminar con una frase escrita con tiza: "Arce tu sangre no correrá en vano". La capacidad de reelaboración de sentido del montaje queda en un primer plano: borra las fronteras teóricas de la política para reunir en una misma lucha a la agitación callejera con la acción guerrillera y a la militancia comunista con la tupamara. En los trabajos de Tal, Villaça, y Markarian, este final ha sido leído en su llamado a la lucha armada como expresión del heroísmo militante a dar todo por la causa y como ejemplo de una disputa por la significación de las muertes estudiantiles.[842] Junto a esta lectura, me parece importante poner atención en otra resignificación del final de la película. La imagen de Arce, que ya vimos al comienzo, lo muestra con una sonrisa y la mirada hacia un costado; es un joven cuya identidad el cortometraje ha subrayado; Líber Arce, el "primer mártir por la libertad". Por el contrario, la fotografía del guerrillero muestra un rostro

[842] Tal, Tzvi. "Cine y Revolución…", *op. cit.*, Markarian, Vania. *El 68 uruguayo…*, *op. cit.*, p. 104; Villaça, Mariana. "El cine y el avance autoritario…", *op. cit.*

anónimo y ensangrentado. Javiera Medina señala, en relación a otro caso en el cine latinoamericano, que cuando en una fotografía la puesta en escena del cuerpo está "fuera de los parámetros funerarios comunes" esto hace que el personaje sea ubicado en un territorio marginal, e incluso ilegal.[843] Esto nos lleva a repensar que en ese contraste del montaje final, los realizadores de *Líber Arce…* dignifican y reponen esa dimensión heroica de la que quedaron despojados los cuerpos guerrilleros bajo el régimen visual oficial; transforman ese cadáver en una memoria política para potenciar la acción.[844]



La resignificación de la muerte del primer mártir estudiantil a través del montaje

Pero hay más. Como mencioné arriba, además de la fotografía filmada de uno de los tupamaros muertos, cerca del final vemos un breve registro fílmico en el lugar de los acontecimientos: un paneo recorre lentamente parte del cuerpo boca arriba de otro guerrillero, tirado sobre el pasto. Estos segundos remiten a la cooperación de un noticiarista que facilitó estas imágenes a quienes hicieron la película. La donación e intercambio de materiales entre los camarógrafos de noticieros y fotógrafos y quienes hacían cine da cuenta de un entramado de narrativas invisibles que acompañó este proceso; un flujo de colaboraciones informales, en este caso específicamente materiales, que acompañaron gran parte de las prácticas fílmicas. Este mapa de cooperación es difícil de reconstruir, pero vale destacarlo aquí tanto por su ámbito informal como por su sentido político y solidario. Ulive, por ejemplo, también había recibido registros de noticiaristas cuando realizó *Como el Uruguay no hay*, o para ir más lejos, con *Now*, Santiago Álvarez había recibido de sus amigos de Estados Unidos imágenes de las protestas raciales y la represión.[845] Pero la coyuntura de *Líber Arce...* y esa filmación breve en el lugar donde mueren los tupamaros, le dan un carácter distintivo al intercambio en este caso. Me refiero a que es un

[843] Medina, Javiera. "Memoria y fisura: La resistencia a las imágenes", en Jordana Blejmar, Natalia Fortuny y Luis Ignacio García (eds.), *Instantáneas de la memoria: Fotografía y Dictadura en Argentina.* Buenos Aires: Libraria Ediciones, 2013, p. 253.

[844] Sin embargo, sostengo que, en otros contextos nacionales, la película probablemente no fue leída de esta manera ya que no era fácil distinguir que el rostro del guerrillero muerto no era Arce.

[845] En el caso de Ulive, los registros habían sido regalados "por un ex locutor de Carve que se dedicaba al periodismo". (Ulive, Ugo, comunicación por correo electrónico con la autora, setiembre de 2014). Sobre los noticiaristas para el caso de *Now*, ver Malitsky, Joshua. *Post-Revolution…*, *op. cit*, p. 124.

momento en el que las imágenes de los muertos parecerían haber conformado un tráfico de memorias visuales de gran valor político que necesitaban ser reconfiguradas de modo urgente. Para acercarnos mejor a esta idea, nótese cómo en 1968, la escritora Idea Vilariño subrayaba la mediación de la violencia en la prensa y la necesidad de desarticular los discursos que la enmarcaban con el fin de reinscribir sus narrativas revolucionarias. En una página de *Marcha*, Vilariño introducía uno de sus poemas con estas palabras: "Este, que de poema tiene solo la forma, es un agradecimiento a quienes nos están enviando folletos con las fotos de los cadáveres de los guerrilleros muertos en Bolivia, enmarcadas, eso sí, por textos falaces y torpes que, como siempre, como hacen en Vietnam a cada rato, erran el blanco".[846] El poema comenzaba: "Agradezco / Agradezco de verdad / De todo corazón / Esos pobres retratos de sus muertes queridas / sus muertes por nosotros / que hasta el día de hoy no habían tenido / sino un rostro / el del Che". Desde esta perspectiva, los realizadores de *Líber Arce*... así como algunos noticiaristas, compartieron ese ánimo de Vilariño de hacer hincapié en la fuerza política de las imágenes de los cuerpos sin vida: "prepararía un álbum / con las fotos de veinte mil muchachos / también agujereados también rotos / también quemados / muertos / mientras los ocupaban en destruir Vietnam / que por allí se pudren".



Paneo del registro donado por un noticiarista que muestra el cadáver de uno de los tupamaros asesinados en la toma de Pando de 1969.

Quisiera finalizar este análisis de *Liber Arce…* pensando en lo que Didi Hubermann, al referirse al prólogo de la película *El fondo del aire es rojo* (1977), entiende como el planteo de la teoría de Chris Marker, y según la cual, las imágenes tienen la capacidad de hacer confluir diferentes épocas, y el gesto de un tiempo puede completarse con el mismo gesto de otro a través del montaje, como cuando la mujer de los entierros de *Charonne* de 1962, se seca las lágrimas, y el primer plano de otra mujer, en la película *El acorazado Potemkin* "concluye el gesto de Charonne".[847] Con esta teoría acerca de estas secuencias, me interesa enfatizar la sofisticada

[846] *Marcha*, 10 de mayo de 1968, p. 30.
[847] Didi-Hubermann, Georges. *Sublevaciones* (catálogo de la muestra "Sublevaciones"). Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2017, pp. 84-85.

técnica del montaje de *Liber Arce…*, y la forma en la que, junto a una impactante visceralidad solidaria, de ella emerge el lado "b" de la teoría de Marker, o lo que puede ser pensado como su versión más oscura; la que revela una colaboración presente en esa coyuntura y a la que también había que denunciar. Me refiero a los que en la otra vereda de los que resistían, reprimían y asesinaban cooperando entre ellos. En una secuencia de *Liber Arce…* hay un registro de una cámara-testimonio ubicada a buena distancia de la acción que intenta filmar. Vemos a la policía montada en pleno centro de Montevideo que rodea, junto a un par de oficiales de a pie, a un joven, que posiblemente participaba en una protesta. Tras una perversa coreografía que simula la de una cacería animal, el sujeto es acorralado en una encerrona y se rinde; el policía lo golpea levantando su pierna. Un corte en movimiento de la patada de ese policía se completa en otro plano, en otro espacio-tiempo, y otra geografía. El gesto del represor uruguayo lo "completa" un militar contra el cuerpo de un vietnamita, sugiriendo así que el golpe es del mismo enemigo y el cuerpo es el mismo cuerpo del que lucha, el que se subleva contra el poder.





4. 2. 5. La imagen "faro"

En un día del otoño de 1969, en una pensión del Parque Rodó, sonó el teléfono y era una llamada para Francisco "Paco" Laurenzo, estudiante de arquitectura de Paysandú.[848] Lo llamaba Gerardo Rodríguez, el secretario de redacción de *Marcha,* para decirle que su dibujo había sido elegido como el isotipo que identificaría gráficamente al Cine Club del semanario. En ese momento, Laurenzo ya tenía un vínculo con *Marcha*. Alentado por sus compañeros que lo veían dibujar en las reuniones del Centro de Estudiantes de Facultad, Laurenzo se había animado a repartir sus trabajos en diferentes órganos de prensa. A *Marcha* la había dejado para el final porque creía que en aquella institución tan intelectual y prestigiosa era improbable que se interesaran en él. Contrariamente, sus dibujos gustaron y pronto comenzaron a ilustrar las notas del

[848] Laurenzo, Francisco, entrevista personal con la autora, Lagomar, febrero de 2019.

semanario. Laurenzo había dejado para último momento la convocatoria lanzada por *Marcha* para el Cine Club. La tapa de un vinilo –el tercer álbum del grupo chileno Quilapayún, *Por Vietnam* (1968)– en la que se veía a un vietnamita sosteniendo un arma, funcionó como inspiración y punto de partida para que, con tinta negra y a mano, Laurenzo lo convirtiera en un sujeto empuñando una cámara de cine como un fusil. En su dibujo marcó un estilo que él ya utilizaba y que consistía en "quemar" la imagen; contrastar los contornos y hacer desaparecer los grises con límites bien nítidos entre el blanco y el negro.[849] El resultado debía mostrar que las manchas eran propiamente "dibujos" con sus formas respectivas; es decir, podían ser abstraídas y resultar interesantes en sí mismas por su valor plástico. Por aquel entonces, los cubanos utilizaban este estilo que se conocía en Uruguay a través de publicaciones como la de la revista de gran formato *Cuba* (1962-1969).[850] Días después de la llamada a Laurenzo, *Marcha* anunció la apertura para las inscripciones del Cine Club y dio a conocer la imagen que se estamparía en los flamantes carnets de los socios: "Este símbolo breve y contundente encarnará el espíritu de esta empresa en todas sus instancias".[851] En noviembre de ese mismo año, el dibujo de Laurenzo se transformaría en el isotipo de la C3m, y un año más tarde, el segundo número de la revista *Cine del Tercer Mundo* celebraría que varias publicaciones internacionales lo hubieran adoptado también.[852]


DESDE LAS 18 HORAS EN "MARCHA" LY EN MARCHA!

HOY EMPIEZA LA INSCRIPCION AL CINE CLUB

HANDLER EXPLICA EL NOTICIERO

El símbolo "breve y contundente", el "espíritu de esta empresa" (*Marcha*, 18 de abril de 1969, p. 27).

[849] *Ibid.*
[850] *Ibid.*
[851] *Marcha*, 18 de abril de 1969, p. 27.
[852] Sin firma. "Presentación", *Cine del Tercer Mundo*, n. 2, noviembre de 1970, p. 8. Me referiré a esta circulación en el próximo capítulo.



Poster-Cine Club del Departamento de Cine de *Marcha*: "Un cine de vanguardia comprometido con nuestra realidad", 7 mayo de 1969. (Gentileza de Mario Jacob)[853]

En un artículo de la época, Mario Jacob recordaba al lector que hasta Mussolini había considerado al cine como "el arma más fuerte" comparable al invento de la imprenta.[854] En 1969, la metáfora violenta de un objeto-instrumento-máquina como arma que describe una práctica cultural como la música o la cultura, circulaba como referencia de diferentes escenarios globales.[855] Como señala Sarlo, en su trabajo sobre el cine político y vanguardia, no había una

[853] La imagen de este mismo poster está reproducida en el artículo de Lucía Jacob, pero en blanco y negro ("Marcha: de un cine club a la C3M", *op. cit*, p. 425).
[854] Jacob Mario. "El cine para los latinoamericanos", *prólogo*, n. 2 / 3, enero-junio, 1969, p. 19.
[855] Miguel Errazu incluye un breve mapeo de la imagen de las armas en publicaciones latinoamericanas, donde, entre otras, destaca el primer número de la revista de cine mexicana *Cine Club* en el que se incluyó la versión en

única traducción estética de esa imagen que unía "arte y violencia política", y la paternidad de esa idea "estaba un poco en todas partes".[856] Un caso cercano en el espacio y el tiempo de una ilustración gráfica que proponía esa "traducción estética" fue el del afiche de Viña 1969 diseñado por Antonio y Vicente Larrea. En él se ve a un sujeto apuntando con la cámara como un arma al espectador. Mientras el contraste de líneas y trazos blancos sobre un fondo negro sugiere una acción en la penumbra, la forma desproporcionada de los lentes de la óptica de la cámara destacada con colores simula la maquinaria de una metralleta. Los brazos fornidos del sujeto que la sostiene con firmeza acentúan la destreza física del camarógrafo y construyen una masculinidad guerrera. A diferencia de éste, el dibujo de Laurenzo muestra un rostro completo: la boca abierta del sujeto dramatiza la acción al sugerir un grito –con su consecuente efecto de temeridad– o el sonido de una arenga para alentar a los combatientes o estremecer al enemigo. Mientras que su expresión dramática conduce a imaginarlo en la primera línea de la batalla, su mirada levemente inclinada hacia lo alto evoca un horizonte no muy cercano. Y si bien es la figura de un solo hombre, el gesto de su brazo en alto nos lleva considerar la presencia de "otros" que lo acompañan –un posible colectivo– y de "otros" que lo o los enfrentan. El escenario de combate puede ser imaginado y completado por el que mira. La audacia, el coraje, la determinación, así como aspectos corporales y sensoriales y emotivos están asociados a esta imagen que bien podríamos pensarla como "visceral".



Cartel del Festival de Viña 69 de Vicente y Antonio Larrea.[857]

castellano del manifiesto "Hacia un tercer cine" acompañada de imágenes y detalles de armas y ametralladoras, teleobjetivos ("De fusiles y máquinas de coser. Sobre la naturaleza menor del tercer cine en México", *Artilugio* [en línea], n. 5, setiembre de 2019, pp. 167-183, [https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/25325])

[856] Aun así, Sarlo destaca la propuesta del director de teatro y cine francés, Armand Gatti, de la metáfora "cámara-ametralladora", como uno de los ejemplos que tuvo mayor difusión. ("La noche de las cámaras despiertas", *La máquina cultural: Maestras, traductores y vanguardistas.* Buenos Aires: Ariel, 1998, p. 245).

[857] Castillo Espinosa, Eduardo. *Cartel chileno 1963-1973.* Santiago de Chile: Ediciones B Chile, [2004] 2008, p. 103. Descargué la imagen en del sitio de la Biblioteca Nacional de Chile: [http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-82756.html]

Cabe mencionar aquí que los mismos autores que ilustraron el cartel del Festival de Viña 69 habían diseñado poco tiempo antes la inspiración material de Laurenzo: el vietnamita estampado en el disco de los Quilapayún de 1968. Propongo ahora analizar la conexión entre ambas figuras, la del vietnamita y la del hombre con la cámara del Cine Club, como la representación de un mismo "gesto y una emoción" al que Didi-Hubermann identifica como de "sublevación". En su trabajo de curaduría reciente, el filósofo e historiador del arte, desplegó una cultura visual de la sublevación que recorría diferentes épocas y formatos en una muestra impactante. En ella veíamos, así como puede verse también en el catálogo que la acompañó, el mismo gesto del brazo en alto atravesando la historia del arte, la fotografía, y el cine: desde los brazos de los obreros de *La huelga* de Sergei Eisenstein (1925), a los Black Panthers de Chicago (1969). Como dice Didi-Hubermann: "En el gesto de sublevarse, cada cuerpo protesta con todos y cada uno de sus miembros, cada boca se abre y exclama en el no, rechazo, y en el sí, deseo".[858] Ese brazo en alto del gesto de sublevación no solo conecta (de manera evidente) al vietnamita del vinilo con la ilustración de Laurenzo, sino que aleja a esta última del cartel del Festival de Viña 1969, a pesar del hecho de que ambos muestran esa cámara-arma. La apuesta teórica-intelectual de Didi-Hubermann revela que la potencia emotiva y visual del isotipo de Cine Club de *Marcha* trasciende el marco temático del cine y la acción de filmar. Probablemente, el "sí del deseo" que en aquel momento transmitió el hombre con la cámara del grupo de los uruguayos, y ese universalismo de la estética de su gesto explique la rápida circulación y apropiación internacional de este ícono del cine político. Dicho esto, el reconocimiento de ese gesto universal no impide que pensemos en la especificidad de los sentidos y valores del cine que despliega.



Diseño del LP de los Quilapayun, *Por Viet-Nam*, (1968), de Vicente y Antonio Larrea

[858] Didi-Hubermann, Georges. *Sublevaciones…*, *op. cit.*, p. 34.

La ilustración de Laurenzo expresó, en otro formato, un lenguaje que la crítica de *Marcha* había instalado a partir del giro de los festivales de 1967. Junto a ese imaginario de una lucha anti-imperialista global que revisé en el capítulo anterior, otro imaginario también fue puesto en circulación en ese momento: el de los cineastas y colectivos de cine. Los títulos del Festival revelaban el "coraje físico de filmar en la línea de batalla, el coraje intelectual y ético de alinearse junto a los débiles y los desposeídos".[859] Cuando Alfaro describió la iniciativa de hacer un "cine nacional" dentro del Departamento de Cine de *Marcha*, lo imaginó como el resultado de una cámara de impronta callejera y periodística que recogería "velozmente la realidad" en el lugar de los hechos y sería desprolijo: "porque la Guardia Metropolitana, machetes en alto, le viene pisando los talones al ayudante de dirección".[860] Es cierto que ese dramatismo tenía su correlato en la experiencia cotidiana y la policía, como en otras partes del mundo, sí que había perseguido a los camarógrafos en Uruguay. De hecho, había aplastado a palazos la cámara de Handler mientras filmaba la manifestación estudiantil mientras Ulive corría por la otra cuadra.[861] Wainer, que también acompañó a Handler a filmar protestas –e incluso recibió agresiones de la policía en más de una oportunidad–, cuando escribió sobre *Me gustan los estudiantes,* destacó el "fin heroico" de esa cámara *Arriflex*.[862] Esta retórica que enaltecía a los que testimoniaban las injusticias y las luchas por la liberación del Tercer Mundo se difundió en los anuncios de las funciones del Festival y contribuyó a desplegar la épica del cineasta–héroe que ponía su cuerpo y arriesgaba su vida al igual que los revolucionarios y combatientes de todas partes del mundo. Por supuesto que este discurso también circulaba en las revistas regionales. Por ejemplo, al referirse al cine uruguayo en Mérida 1968, un crítico de *Hablemos de cine* señaló: "El riesgo que supuso la filmación de *Me gustan los estudiantes* queda patentizado por una remarcable secuencia en la que la policía dispara a mansalva contra una reunión de estudiantes".[863] Para Wainer, que podía hacer un comentario más amplio sobre la filmografía de Handler, el tránsito (regional) de un cine testimonio a un cine de agresión que había significado Mérida podía localizarse, para el caso de Uruguay, en el "pasaje" de *Elecciones* y *Me gustan los estudiantes.*

Ambos films podían re-interpretarse como el cumplimiento de ese giro o como un ajuste de la práctica a las circunstancias porque el mundo de *Me gustan los estudiantes* ya no podía captarse

[859] *Marcha,*12 de julio de 1968, p. 19.
[860] Alfaro, Hugo. "Presentación", *Cine del Tercer Mundo,* n.1, octubre de 1969, p. 8.
[861] Handler, Mario, entrevista personal con la autora, Montevideo, mayo de 2016.
[862] *Marcha,* 2 de agosto de 1968, p. 19.
[863] *Hablemos de Cine*, n. 43 / 44, setiembre-diciembre, 1968, p. 11.

"como observador, sino, necesariamente, como partícipe de la acción".[864] Justamente, el dibujo de Laurenzo es lo opuesto a la silueta del camarógrafo-observador que espera con paciencia la acción para registrarla, como podríamos imaginar a Handler en *Carlos* o *Elecciones*. El camarógrafo del isotipo responde y llama simultáneamente a la acción. Quiénes encarnaron esta imagen del cineasta combatiente fueron los camarógrafos de Vietnam que, en medio de los bombardeos, arriesgaban sus vidas registrando imágenes. En el mismo texto sobre los cineastas de Vietnam del Sur que citaba antes, se describían a los técnicos del Cine de Liberación en Saigón, Cholon y Gia Dinh como "hábiles y veloces", portando armas y cubriéndose "de ceniza negra para no ser divisados".[865] Valía la pena arriesgar la vida filmando si con ello se podía promover un mensaje de lucha al pueblo y elevar su moral, como cuando se obtenía la imagen de un helicóptero norteamericano derribado por las FALP.[866] Hasta los espectadores eran héroes que recorrían "decenas de kilómetros a pie para asistir a una proyección" cargando a menudo "una azada para excavar refugios individuales y protegerse de los proyectiles del enemigo".[867] Teniendo en cuenta que en este capítulo hemos revisado el momento en el que varios jóvenes se integraron al espacio de *Marcha* cuando el hombre blandiendo la cámara como un arma aparecía en los avisos y carnets del Cine Club, cabe destacar la forma en que la imagen condensó una épica de lucha y evocó una entrega con la que muchos podían identificarse. Como señala Markarian, no es posible establecer la precisa influencia de estas manifestaciones culturales que, como el cine, el teatro, la literatura, la canción de protesta, "contribuyeron a crear una imagen positiva de la militancia de izquierda y del compromiso revolucionario con apelaciones directas a la emoción y la sensibilidad".[868] Pero dentro de este marco, sugeriría pensar la metáfora violenta del isotipo de *Marcha* como una imagen faro que atravesó, positiva y heroicamente, el sentido de la práctica cinematográfica.

---

[864] *Marcha*, 2 de agosto de 1968, p. 19.

[865] Los cineastas de Vietnam del Sur. "Vietnam: Cine y Guerrilla", *Cine del Tercer Mundo*, n. 1, octubre de 1969, pp. 71-72.

[866] Así lo ejemplifica la anécdota del escritor Tran Hieu Minh publicada en *Cine Cubano*: a un camarógrafo en 1964 se le asignó un refugio para filmar a los guerrilleros desde un lugar protegido, pero las FALP incendiaron un helicóptero de los norteamericanos y el camarógrafo, sorprendiendo al jefe del Batallón y desobedeciendo su intento de protegerlo, salió a filmarlo a pesar del peligro y arriesgó su vida por captar "las primeras imágenes" de un helicóptero derribado en Viet Nam. En el mismo reportaje se cuenta otra anécdota de un equipo de cuatro cineastas que filmaron los combates en una zona ocupada por los norteamericanos: vivieron en los subterráneos, revelaron el material bajo tierra en condiciones peligrosas y murieron salvando el material. La película realizada con esos registros había ganado el Premio de Oro en el Festival de Leipzig (Pérez, Fernando. "El escritor Sud Vietnamita Tran Hieu Minh visita el ICAIC", *Cine Cubano*, n. 76 / 77, pp. 60-61).

[867] *Ibid.*, p. 71.

[868] Markarian, Vania. *El 68 uruguayo…*, *op. cit.*, p. 107.

En la primera parte de este capítulo he intentado mostrar, con los ejemplos del ámbito universitario, otras experiencias con autonomía del trayecto vinculado a *Marcha*, como la de Bellas Artes y la del Cine Club de Química, para dar cuenta de otros ambientes culturales y espacios donde el cine se articuló a la política. Intenté visibilizar entusiasmos con la experimentación y con la técnica con el fin de ampliar la manera habitual en la que pensamos el vínculo con el cine, con la cultura material, y señalar la sociabilidad de la técnica artesanal en experiencias concretas. En la segunda parte, he retomado el trayecto examinado en el capítulo anterior para mostrar las consecuencias políticas que tuvo el proceso de los festivales en 1967 y 1968. *Marcha* no solo se dispuso a filmar y difundir su noticiero inventando un nuevo ámbito (el Cine Club) sino que abrió un espacio para socializar un conocimiento que, en Uruguay, era difícil de acceder. Si bien no se trató de una instancia horizontal sin jerarquías, ya que Handler ofició de maestro, la experiencia de colaborar y de intercambiar durante los meses del Cine Club fue fundacional. Podríamos pensarla como la base de una racionalidad propias de un conjunto de prácticas y logros que fueron asentándose como posible sostén de un futuro programa para el nacimiento de un "nuevo" cine nacional.

Capítulo V

La Cinemateca del Tercer Mundo

Introducción

A la hora de evaluar la actividad del Departamento de Cine de *Marcha*, Wainer subrayaba el logro de que "otro" cine se había impuesto frente a la "fábrica de sueños de las películas alienantes": "1969 termina con la incorporación de un grupo saludable de jóvenes a la creación y su presencia, en los años, en los meses, en las semanas que vienen servirá para quebrar el círculo vicioso, para romper el espejo y borrar la imagen paralizante de nosotros mismos y que nos impide conocernos y conocer el mundo circundante".[869] La dinámica tradicional del Cine Club –e incluso de los Festivales– analizada en el capítulo anterior se encaminó a una fórmula original e inédita que se expresó en la creación de la Cinemateca del Tercer Mundo. A la hora de pensar en el cine social y político uruguayo de los años sesenta, la Cinemateca es el "objeto de estudio" que ha recibido mayor atención por parte de la crítica y la academia. Dicho esto, y como mencioné en la introducción, su estudio no está agotado, y en este último capítulo examino aspectos aun no revisados para destacar la magnitud de su breve, pero intensa actividad. En la primera parte exploro la coyuntura de su aparición y reviso, por un lado, la visita de Joris Ivens a Montevideo, el lanzamiento del primer número de la revista *Cine del Tercer Mundo* en Viña 1969, las narrativas y los discursos que interpretaron y acompañaron la creación de la C3M, y, por otro lado, rastreo las fuentes en busca de los vínculos regionales y transnacionales que conectaron a la Cinemateca con el mundo hasta 1972. En la segunda parte del capítulo analizo la película *La bandera que levantamos* (Eduardo Terra, Mario Jacob,1971), reviso las tareas de exhibición de cine tanto fuera como dentro de las salas y la incorporación de la C3M a la militancia del Frente Amplio, el partido de coalición de las izquierdas que se formó ese año de cara a las elecciones.

La bibliografía ha mencionado la dificultad de leer a la C3M dentro de la tradición de las cinematecas. Efectivamente, Para Handler, el nombre "CINEMATECA" estaba siendo re-significado ya que no se ajustaba a lo que realmente era el propósito del grupo:

[869] Wainer, José, "Cine en el Uruguay: romper el espejo", *Marcha*, 30 de diciembre de 1969, p. 18.

> La Cinemateca del Tercer Mundo es una evolución. Nos parecía que en América Latina las cinematecas en una época eran pasivas y, a esta altura, negativas. Que los cineclubes también son fundamentalmente pasivos y a veces negativos. La Cinemateca del Tercer Mundo se propone archivar el material de combate, estabilizarlo y difundirlo. El nombre es demasiado grave, pero la propuesta es crear una cultura total del hombre militante en este momento histórico.[870]

Algunos de sus integrantes reconocen que el nombre elegido tenía un componente estratégico porque al dialogar con esa tradición en plena expansión y reconocimiento aplacaba su tono combativo.[871] En este capítulo pienso a la Cinemateca también como un grupo, una formación que fue la síntesis de un proceso que venía gestándose a gran velocidad, como ese corolario de un proceso inmediatamente previo en el que surge un espacio inédito para la acción. Esa continuidad a la que me refiero se hace evidente en el logo del hombre empuñando la cámara como un arma y el proyecto de la revista *Cine del Tercer Mundo*; ambos suelen asociarse a la C3M, pero están presentes desde el primer día de inscripciones para el Cine Club de *Marcha*. En los testimonios de sus integrantes hay una sensación dominante de que el proceso que culminó con su creación inauguró un ámbito novedoso en su práctica, en el modo de su organización, en sus vínculos de cooperación regionales, en su compromiso con una militancia de izquierda que sin duda –más allá de los sectores a los que adhirieron uno u otros de sus miembros– es el común denominador en el que está inmersa esta formación cultural.

[870] Frías, Isaac León, y Antonio González Norris, "El cine de cuatro minutos…", *op. cit.*, p. 48.

[871] En mayo de 1969, es decir, meses antes de la creación de la C3M, Martínez Carril tituló su columna en el suplemento de *El popular* como "¿La hora de las Cinematecas?". Allí explicaba que, en los últimos meses, renombradas revistas de cine del mundo habían puesto su atención en las cinematecas. Ejemplo de ello era la iniciativa de *Cinema 69* (París) de elaborar un informe sobre las cinematecas europeas, el lugar que en *Sight and Sound* (Londres) ocupaban ahora como redactores los *curators* del British Film Archive, el reportaje aparecido en *Celuloide* (Portugal) al director de la cinemateca de Lisboa y los elogios de Edgardo Cozarinsky en *Primera Plana* (Buenos Aires) a la cinemateca brasileña. "Un poco más", resumía Martínez Carril, "y habría que pensar que las cinematecas están de moda, así como hubo una época en que los cines clubes convocaban al snobismo o un período posterior en que la crítica era la puerta por la que el espectador podía ingresar a la cultura cinematográfica. Empero los cines clubes han sobrevivido al primer snobismo (y hasta amenazan con renovarse), la crítica sigue y cinematecas hubo desde hace tiempo, pero con menos fama". Dentro de las diversas razones que explicarían esta tendencia, había una muy simple: "la difusión mundial que la palabra 'cinemateca' ganó a partir del enfrentamiento de Henri Langlois con su ministro Malraux". En aquella oportunidad, una lista con los más importantes directores había respaldado la libertad del "manejo de la cultura cinematográfica" que hizo finalmente victoriosa a la Cinemateca Francesa. Según el crítico uruguayo, el "aficionado exigente" y el "simple espectador" comenzaban a tener en cuenta a las cinematecas. En América Latina, la situación de los archivos era "modesta" y "deprimente" pero, aun así, las cinematecas habían formado la UCAL (Unión de Cinematecas de América Latina), un organismo regional que "parece dispuesto a reaccionar contra el colonialismo cultural de la FIAF (Federación Internacional de Archivos de Films)" (*El Popular* [Revista de los Viernes], 25 de abril de 1969, p. 3)

5. 1. 1. Dios es cineasta

Once años después de la visita de Grierson al Festival del SODRE de 1958, Montevideo lograba hacerse un lugar en el itinerario internacional de otro reconocido documentalista durante su visita a la región: Joris Ivens (1898-1989). En un registro incluido en la película de Lucía Jacob se lo ve bajar del avión en el aeropuerto de Carrasco. Con una mirada cómplice y fugaz, Ivens descubre al camarógrafo que lo sigue ágilmente hasta que los críticos Milton Andrade y Wainer lo reciben con un fuerte apretón de manos. Más adelante, aun en la pista de aterrizaje, aparece un sonriente Achugar que le da un efusivo saludo de bienvenida. En los días previos, Ivens había participado del II Encuentro de Cineastas Latinoamericanos de Viña del Mar y llegaba a Uruguay para la ceremonia inaugural de la C3M. En relación a los encuentros y festivales del Nuevo Cine latinoamericano, Mestman ha señalado que junto a los manifiestos, las figuras "externas" "funcionan legitimando estos espacios, sea con su incorporación en instancias de 'consagración alternativa' (la del francés Marcel Martin o el italiano Guido Aristarco como jurados de Mérida 68), con la difusión en revistas de diálogos como el de Godard-Solanas hacia 1968, o con la presencia de documentalistas 'faro' en más de un evento (como Joris Ivens en Viña 69 y luego en Montevideo)".[872] Incluso, Mestman recupera un ejemplo de ese sentido legitimador de los cineastas de una crónica de la revista chilena *Punta Final.* Allí, el cronista señalaba que el momento más emotivo del evento había sido el largo abrazo –y la invitación a participar de la mesa– entre el nuevo maestro del documental, Santiago Álvarez y "el viejo cineasta revolucionario" Joris Ivens: "El acto-fugaz- pareció un traspaso de antorchas", remata la crónica.[873] Recordemos que Viña 1969 es el punto más alto de la radicalización de los cineastas latinoamericanos y su compromiso con las luchas revolucionarias de la región que tuvo como símbolo la elección de Ernesto Che Guevara como su Presidente Honorario. Como se sabe, hubo tensión entre los chilenos, por un lado, y argentinos y cubanos por otro cuando la intervención de Raúl Ruiz criticó principalmente la exposición de Solanas sobre *La Hora…* y reclamó un debate centrado en la distribución, producción y exhibición del cine, un temario que había sido reemplazado en la primera sesión por otro que abordaría los ejes de Imperialismo y

[872] Mestman, Mariano. "Postales del cine militante argentino en el mundo", *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, n. 2, setiembre 2011, pp. 4-5.
[873] *Ibid.*, p. 5.

cultura, informes nacionales, cine y revolución y docencia en el cine.[874] Ivens pareció hacer referencia a estas discrepancias: "He notado una cierta vacilación en volcarse decididamente en esta corriente de un cine militante. Y esta vacilación no se justifica en este momento, sobre todo si se piensa que el enemigo común, el imperialismo norteamericano, no vacila para nada, sino que ataca".[875]



Achugar posa junto con Ivens en la pista de aterrizaje (Gentileza de Achugar)

En Uruguay, mientras Ivens había influido en las poéticas amateurs experimentales de los años 50s con films como *The Bridge* (1928) o *Rain* (1929), otra parte del público más joven lo había conocido a través de los Festivales de *Marcha*, y sus películas sobre Vietnam. Bajo el título "Viene Joris Ivens", el crítico Carlos Troncone, por ejemplo, dio cuenta de la dialéctica entre el lirismo-poético y la militancia que Ivens encarnaba con excepcionalidad:

> *Marcha* y la Cinemateca del Tercer Mundo saludan la visita de Joris Ivens en nombre del pueblo uruguayo, con un testimonio de respeto y admiración al realizador de talento indiscutido (poeta maravilloso de *El sena encuentra a París*), al sensible, infatigable cronista de los humildes y desposeídos, y al luchador por la causa de la liberación en todos los frentes. Su presencia en nuestro país es el oportuno símbolo de una nueva raza que necesita del cine como el cine de ella: la de los combatientes.[876]

De los de su "raza", Ivens encarnó un especimen extraordinario. Con sus 71 años, el holandés era una leyenda viva. Salvo Corea y Argelia, Ivens había filmado en todos lados: la guerra civil española en *Tierra de España* (1937), el conflicto sino-japonés en *Los 400 millones* (1939), la lucha anti-colonialista de Indonesia en *Indonesia calling* (1946), la situación italiana de la posguerra en *Italia no es un país pobre* (1960), por la guerra de Vietnam en *El cielo, la tierra*,

[874] Del Valle Dávila, Ignacio. *Cámaras en trance…*, *op. cit.*, pp. 70-72; y véase también la nota de Hans Ehrmann en Francia, Aldo. *Nuevo Cine Latinoamericano, op. cit.*, pp. 167-170.
[875] Citado en Panizza, Tiziana. *Joris Ivens en Chile: el documental entre la poesía y la crítica*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2011, p. 57.
[876] *Marcha*, 31 de octubre de 1969, p. 23.

Paralelo 17, y los films colectivos *Lejos de Vietnam* y *El pueblo y sus fusiles* (1970). Como si todo eso fuera poco, en febrero de ese año (1969) el gobierno italiano había intentado expulsarlo del país para impedirle participar del Festival de los Pueblos en Florencia.[877] Como lo expresó Wainer: "¿Cuántos mortales, por otra parte, han vivido su aventura personal con la intensidad que lo ha hecho este holandés insaciable?".[878] Durante los casi seis días de su estadía en Montevideo, Ivens visitó la Facultad de Arquitectura, ofreció una conferencia en el local de *Marcha*, conversó en bares, almorzó en parrilladas, y brindó una charla en Cine Universitario tras la proyección de *El Sena encuentra a París* y *El cielo, la tierra*.[879] Si bien lo hizo como el "huésped" de la C3M, su presencia en Montevideo fue más allá de esa promoción. Por un lado, porque si bien Ivens había filmado diversas guerras y conflictos en el mundo, en ese momento, él era "Vietnam". Con esto quiero decir que su visita tuvo, además de un impacto en el ámbito cultural y cinematográfico, una fuerte repercusión periodística. Bajo el prisma dominante de la guerra, su presencia avivó lo que ya era una llama permanente en el debate antiimperialista uruguayo. Y ni qué decir que, en este caso, había sido el mismo Ivens quien había moldeado con sus películas un imaginario heroico del pueblo vietnamita.

El periodista Niko Schvarz, tituló su reportaje al holandés en el suplemento de *El Popular* "Vietnam en el lente de Joris Ivens".[880] No está de más mencionar aquí que en la portada del suplemento en el que se publica esta entrevista, un recuadro anunciaba: "15 de noviembre: día de Vietnam", dando cuenta de que el conocimiento que divulgaba Ivens sobre la guerra, se insertaba en un momento de intensa militancia internacionalista en Uruguay.[881] Aún más, Ivens, con sus relatos, podríamos decir, actualizó, y reavivó la indignación contra Estados Unidos que, por otra parte, llegaría a un punto álgido semanas después, cuando se publican en ese periódico las fotografías de la masacre norteamericana de niños y bebés en la aldea vietnamita de My Lai (cometida más de un año atrás por los norteamericanos). Para Schvarz, el cineasta holandés "se integra a la lucha por la conquista de la libertad en todos los confines", y ahora que "Viet Nam está en el corazón del mundo, allí esta Joris Ivens, blandiendo su cámara".[882] En efecto, Ivens ratificaba ese blandir de la cámara-arma: "Como aquí pasa lo más importante de la lucha

[877] "La otra cara de América", *Cine al día*, mayo de 1970, n. 10, p. 19.
[878] Wainer, José. "La larga marcha de Joris Ivens", *Marcha*, 14 de noviembre de 1969, p. 16.
[879] *Ibid.*
[880] En el tercer capítulo de esta tesis mencioné a Schvarz a propósito de su testimonio sobre Vietnam publicado en *Marcha*.
[881] Portada. *El Popular* [Revista de los Viernes], 9 de diciembre de 1969.
[882] Schvarz, Niko."Vietnam en el lente de Joris Ivens", *El Popular* [Revista de los Viernes], 14 de noviembre de 1969, p. 16.

antimperialista en este momento, como aquí se juega la suerte del pueblo vietnamita y del mundo, éste es mi lugar: esa fue mi respuesta a los cineastas vietnamitas cuando me ofrecieron filmar, en 1966".[883] Al referirse a la realización de su última película, Ivens hizo hincapié en la confianza como la base del vínculo del cineasta con el pueblo: "Hay que empezar a persuadir al pueblo de que el cine puede estar al servicio de su lucha, y muchas veces empezar por explicar qué es un film, porque en muchas de las aldeas de Vietnam del Sur o de Laos nunca se ha visto cine".[884] Dicho esto, sus anécdotas rebalsaron la dimensión de Vietnam como ese referente de la lucha antiimperialista porque su experiencia ponía en un primer plano otro tema igualmente importante que era el de la "solidaridad". Es decir, su vida y sus películas eran procesadas en términos de una práctica de solidaridad internacional ejemplar y en carne y hueso.

> Ese pueblo lleva a cabo una lucha que no tiene su igual, que es un ejemplo para todos. Conmueve su voluntad, su firmeza, su seguridad de alcanzar la victoria total. ¿Cómo un pueblo de 18 millones de habitantes puede resistir a ese coloso militar económico, técnico? Es eso lo que mi film tenía que mostrar. Eso es, "El cielo, la tierra". El coraje de todos, latente en todos; es un coraje inteligente, disciplinado […]. Como cineasta, ante esta cosa enorme, ante este esfuerzo heroico y de todos quise mostrar ese espíritu de heroísmo generalizado en la victoria de quienes saben que están defendiendo una causa internacional.[885]

Claro que Ivens, aunque pareciera querer evitarlo, no escapaba a esta constelación heroica: él era un héroe filmando héroes en una heroica batalla contra el enemigo y era imposible escapar de un aura aleccionadora y mítica. En la Introducción al segundo número de la revista *Cine del Tercer Mundo* publicada en 1970, la C3M lo reconoció como el "patriarca" cuyas películas sobre la liberación de los pueblos del mundo eran como una "semilla" que el holandés había plantado en todas partes.[886]Asimismo, el impacto que dejó grabado en la memoria los integrantes de la C3M, no puede pasar inadvertido. En el documental de Lucía Jacob, Wainer explica que en aquel momento "Ivens era Dios", y esta afirmación, como hemos visto, no era exagerada: "Siempre desempeñó un papel de maestro, y lo que veíamos de él tenía un valor de ejemplaridad, lo que él nos mostró era el camino que debíamos recorrer, mostró (que) lo que era un cine necesario era al mismo tiempo un cine posible." Incluso, en otra escena de la película, Achugar, desde la cabecera de una larga mesa que reunía a los integrantes de la C3M, levanta la copa y propone un brindis por los que ya no están; "Hugo Alfaro", "Marquitos

[883] *Ibid.*
[884] *Marcha*, 14 de noviembre de 1969, p. 16.
[885] Schvarz, Niko. "Vietnam…", *op. cit.*
[886] Sin firma. "Presentación", *Cine del Tercer Mundo*, n. 2, noviembre de 1970, p. 9.

Banchero" y, por último "al maestro ¡Joris Ivens!". Pero volvamos a noviembre de 1969. En la crónica que en aquel momento Wainer escribió sobre su visita, el crítico resumió: "Enseñó mucho, sobre todo, y a un ritmo febril, que fue mellando poco a poco las energías de sus acompañantes, por lo común, unas dos generaciones supuestamente más jóvenes".[887] El maestro holandés podía ofrecer una "lección" imprevista en cualquier escenario, en un café, en el bar, en un trayecto en auto, sus palabras, como el cine, merecían guardarse:

> Montevideo no cuenta ahora sólo con una de las principales colecciones de filmes militantes, sino también con varias horas de cinta grabada en la universidad, en la Facultad de Arquitectura, en el Odeón y en el Radio City, en el Cine Universitario, en nuestra redacción, en bares, en parrilladas o automóviles en los que el indiscutido líder de ese cine ilustra su radiante personalidad.[888]

La didáctica de Ivens se amoldó a los recorridos urbanos y a los ritmos de la ciudad y dado el recorrido que he trazado en esta tesis, esa contingencia de la instrucción podría integrarse a la memoria de los encuentros míticos que habían tenido los uruguayos con los maestros de cine. Pienso, por ejemplo, en la icónica reunión en el viejo café Boston de 1958 donde Grierson, entre whisky y whisky, charló horas y horas frente a un grupo de críticos, aficionados y sujetos vinculados con el cine, que lo escuchó fascinado.[889] Aquí también reinó esa fascinación que hizo de este encuentro un "acontecimiento" histórico. Ivens contaba: "Cuando di clases en Cuba, utilizábamos dos armas: el fusil y la cámara. Al terminar la clase, dejábamos la cámara y practicábamos tiro".[890] La experiencia de Ivens en Cuba mostraba que el compromiso de la "cámara" con la revolución no tenía por qué tener el sentido unívoco de filmar, sino que podía ser también el de enseñar. Un cineasta podía comprometerse con la causa revolucionaria no solamente haciendo películas sino compartiendo sus saberes. En su vida, el holandés se había desdoblado como cineasta y maestro, y si bien es más reconocida la primera que la segunda, ambas fueron expresiones concretas de esa solidaridad internacionalista a la que me refería antes. Cuando una invasión de los norteamericanos a Cuba se hizo inminente, el gobierno solicitó su experiencia en el campo de batalla y con ayuda de dos técnicos del ICAIC, Ivens entrenó a un grupo de soldados para filmar la invasión de la Bahía de Cochinos. Tomando un ejemplo vivido durante su participación en la Guerra Civil española en la que los soldados practicaban con palos en lugar de armas, el holandés les proporcionó a los cubanos cámaras

[887] Wainer, José. "La larga marcha…", *op. cit.*
[888] *Ibid.* Las grabaciones se perdieron.
[889] Raimondo, Mario. *Una historia del Cine en Uruguay: Memorias compartidas.* Montevideo: Editorial Planeta, 2010, p. 112.
[890] Wainer, José. "La larga marcha…", *op. cit.*

hechas en madera para que practicaran.[891] En esta pequeña escuela de cine dentro del ejército se formaron varios camarógrafos que más adelante filmarían para el noticiero del ICAIC las luchas en Vietnam, Angola, el Congo y Somalía.[892] Lo que estoy señalando aquí es otro ejemplo de lo que he pensado sistemáticamente a lo largo de toda la tesis y que refiere a la forma en que esa socialización y enseñanza del cine constituyó un elemento dinamizador clave del cine político, que aquí, en la figura de Ivens, podemos ver en su relación con el cine más allá del marco nacional.

5. 1. 2. La épica colectiva, la épica de la técnica

En la noche del 8 de noviembre de 1969, en el Cine Radio City, se inauguró la Cinemateca. Junto con otros invitados como Solanas, y los uruguayos Viglietti y Jorge Solé, Ivens ofreció un discurso y describió el evento como "un acontecimiento de importancia internacional". Durante la ceremonia se proyectaron las películas de Santiago Álvarez, *79 primaveras* (1969) y *L. B. J* (1968), y como cierre y estreno en Montevideo, *Líber Arce*…[893] La celebración continuó al día siguiente con otra función en la que se programó un fragmento de la última película de Ivens, *Laos, los fusiles del pueblo* (1970) y el largometraje *Fidel* (Saúl Landau, 1969).[894] Lo curioso es que una semana antes, cuando del 25 de octubre al 1 de noviembre de 1969 tuvo lugar el encuentro de Viña 1969, la Cinemateca ya era una realidad. *Marcha* no la mencionó hasta que, sorpresivamente, una nota anunció el fin del Cine Club del semanario. Incluso, mientras transcurría el Festival en Chile, el semanario publicó un recuadro con la

[891] Susan Martin Vázquez señala que a comienzos de los 60s y desde Cuba, Ivens ocupó un lugar estratégico como instructor en el proyecto que algunos llamaron la "Brigada Joris Ivens" en la guerrilla latinoamericana. Ivens habría aceptado organizar cuadrillas de cineastas guerrilleros que actuarían semi-clandestinamente, asesorarlas respecto del equipo técnico necesario y tramitar la formación de cineastas en el ICAIC y en Europa. El trabajo de Martin Vázquez solamente revisa su participación en la brigada venezolana donde la autora rastrea los intercambios de Ivens con los cineastas que iniciaron su trayectoria en los años 60s, como Carlos Rebolledo, Josefina Jordán y Jesús Enrique Guédez. Hans Schoot, autor de la biografía de Ivens, ubica el inicio de este proyecto en el Festival de Leipzig de 1960 y la iniciativa de otorgar becas a los cineastas del Tercer Mundo para estudiar en Escuela de Cine de Alemania del Este. En su autobiografía, Ivens menciona el proyecto como una idea nacida a partir de que Fidel y el Che Guevara se proponen llevar la revolución a toda América Latina. Entre 1960 y 1962 se habrían llevado a cabo reuniones con "camaradas latinoamericanos" donde él aconsejaba el equipo técnico necesario, visionaba registros y tramitaba la estadía o el viaje de cineastas a estudiar a Cuba. Véase la investigación completa (que trabaja con el archivo de Ivens) Martin-Márquez, Susan. "By camera and by gun: Joris Ivens and the Radicalization on Latin American Filmmakers", *The Ivens Magazine*, n.18, diciembre 2013, European foundation Joris Ivens, pp.10-21.

[892] Con el tiempo, estos soldados recibirían más equipo técnico, cámaras y recursos para montar, *Ibid.*, p.13.

[893] No logré confirmar la asistencia de Edgardo "Cacho" Pallero con testimonios. Aunque sí fue anunciado en la prensa, no aparece en la crónica posterior. El programa que se anunció para esa noche incluía *La paz* (Grupo Cine Liberación), *Asalto* (Carlos Álvarez, 1968), *Pozo muerto* (Carlos Rebolledo), *Pescadores* (Dolly Pussi, Universidad del Litoral, 1965) (*Marcha*, 7 de noviembre de 1969, p. 25).

[894] Se trató de un adelanto del film de Ivens que se estrenaría en 1970 (*Marcha*, 7 de noviembre de 1969, p. 25).

delegación de los cuatro hombres vinculados a "esta casa" que participaban en el evento (Wainer, Handler, Achugar, y Jacob) y en ningún momento dio cuenta de la creación de ese otro espacio.[895] En algunas de las revistas latinoamericanas de cine, las películas uruguayas realizadas en el ámbito de *Marcha* que se exhibieron en Viña (*Me gustan los estudiantes*, *Líber Arce…* y *El problema de la carne*) aparecieron enmarcadas en la C3M.[896] A propósito de ellas, la revista peruana *Hablemos de cine* señaló que los films conformaron "una muestra orgánica de lo que sería un cine latinoamericano en 16 mm".[897] Antonio González Norris fue uno de los pocos críticos que no se refirió a estos films como la producción "de Handler" sino como la de "un grupo" conformado por "Mario Handler, Mario Jacob, José Wainer, y Marcos Banchero".[898] Según este crítico, la experiencia uruguaya había dado buenos resultados gracias al trabajo de este colectivo y su producción combinaba "el cine directo y el documental tradicional". Mientras que "la veracidad de la crónica" de *Líber Arce…* "hacen del corto un documento invalorable de las luchas de América Latina por su liberación", *El problema de la carne* era un "estudio realizado en colaboración con el sindicato", un "documental didáctico" que abría buenas "perspectivas para el cine como instrumento de investigación al servicio de nuestras realidades".[899] Esperando que nuevos canales de distribución lograran mejorar la circulación de la cinematografía de Uruguay en el futuro, González Norris comunicaba que los cortometrajes uruguayos habían sido adquiridos por el Cine-Arte de San Marcos (Lima), donde serían programados. Agustín Mahieu, en relación a Viña 69, dirá de Uruguay: "Este país de cineclubes trata de compensar su falta de medios cinematográficos con una propaganda activa y cortos de agitación cuya función parece ser bastante directa y difundida en los medios apropiados".[900]

[895] También asistieron Banchero y Terra. Véase a los uruguayos en las fotografías del evento en Guevara, Alfredo, y Raúl Garcés. *Los años de la ira: Viña del Mar 67*. La Habana: Editorial Nuevo Cine Latinoamericano, 2007, pp. 195-201.
[896] A partir de Viña 1969 *Uruguay: 1969 El problema de la carne* aparece en las fuentes como *El problema de la carne*.
[897] *Hablemos de cine*, n. 51, enero-febrero, 1970, p.17.
[898] León Frías, Isaac, Antonio González Norris, y Francisco J. Lombardi. "Viña 69: Memorias de dragones y tigres en los hornos del subdesarrollo", *Hablemos de cine*, n. 51, enero-febrero, 1970, p. 34.
[899] *Ibid.*
[900] *Cine &Medios*, año 1, n. 3, 1970, p. 44.



"MARCHA" EN EL FESTIVAL DE VIÑA

★ Un nuevo festival de cine latinoamericano se lleva a cabo actualmente en Viña del Mar, con delegaciones de nueve países (incluyendo a Cuba), asistencia de personalidades internacionales y debates sobre la cuestión cinematográfica en nuestro continente. La delegación uruguaya está integrada por cuatro hombres vinculados a esta casa: José Wainer, Mario Handler, Walter Achúgar y Mario Jacob.

Viernes 31 de octubre de 1969

Probablemente, lo que difundió con mayor impacto la aparición de la nueva Cinemateca fue la presentación del primer número de la revista *Cine del Tercer Mundo*. Esta publicación había sido anunciada en abril de 1969, cuando se creó el Cine Club de *Marcha*.[901] En el inicio, la revista se planificó como un proyecto regional que se llamaría "Cine y Revolución", una publicación "latinoamericana" que contaría con "colaboraciones de todo el continente" pero editada en Montevideo.[902] La propuesta editorial funcionaría como un elemento de "coordinación, promoción y confrontación de experiencias para los cineastas del Tercer Mundo, y en particular, de América Latina".[903] Al calor de la apertura del Cine Club, la revista llegó a imaginarse con una frecuencia "trimestral"; y "si podemos bimestral". Cuando comenzaron las inscripciones para los socios, el semanario comunicó que "Cine y Revolución" estaba casi lista para imprimir: "el número uno se entregará a los socios en el curso del primer mes de actividad". Ese número debió salir en junio, pero se atrasó; fue recién en la última función del Cine Club del 29 de octubre, al mismo tiempo que se presentaba en Chile, que *Cine del Tercer Mundo* se entregó gratuitamente a los socios.[904] Desde su planificación hasta su aparición pública la revista cubrió casi la totalidad de los meses de actividad del Cine Club. Lo mismo sucedió, como vimos en el capítulo anterior, con el isotipo que mostraba al hombre que alzaba la cámara como un arma: nació como insignia del Cine Club de *Marcha*, pero poco después ya era el ícono de la Cinemateca del Tercer Mundo.

[901] *Cine del Tercer Mundo* tiene un lugar destacado en la bibliografía en los trabajos de Tal, Tzvi. "Cine y Revolución..."; Villaça, Mariana. "El cine y el avance autoritario…", *op. cit.*, y particularmente en el de Nuñez, Fabián Rodrigo. "O qué é nuevo cine latinoamericano? O cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latinoamericanas". *Tesis de doctorado,* Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009, pp. 70-74. La revista tuvo su segundo número en 1970.
[902] *Marcha*, 11 de abril de 1969, p. 27.
[903] *Marcha*, 8 de agosto de 1969, p. 24.
[904] *Cine del Tercer Mundo* se podía adquirir también en librerías y en el local de *Marcha*.



Cine del Tercer Mundo, n.1, octubre de 1969.

En ese primer número, el único espacio en donde se menciona a la C3M es en la primera página. Se trata de una hoja de papel más fino y otra calidad en la que se lee "Cine del Tercer Mundo'" es una publicación de la 'Cinemateca del Tercer Mundo'", como si la aclaración hubiera sido agregada a último momento sin poder ser incluida en su diagramación original. Un referente de la crítica de cine internacional como era Louis Marcorelles, que estuvo en Viña 1969, escribiría en *Le Monde* que la aparición de la revista "tomaba entonces el valor de un manifiesto" y describiría a esta hoja con el hombre con la cámara como arma como "un volante verde inserto en la revista".[905] En resumen, la revista, el isotipo, y el noticiero fueron las novedades del Departamento de Cine de *Marcha* de 1969: las tres avanzaron en la práctica fílmica y la práctica intelectual (o la teoría-crítica) y marcaron una diferencia respecto de la etapa anterior de los Festivales. Dicho esto, al detallar esta porosidad entre el espacio de *Marcha* y la C3M no intento corregir errores de la historiografía que adjudican a una película o a la revista tal o cual identidad. Como subrayaré más adelante, la continuidad de ambos proyectos, el del cine en la órbita de *Marcha* y el de la C3M es evidente. Pero históricamente, y a pesar de su corta duración, es necesario destacar el lugar clave que ocupó el grupo que se formó con la apertura del Cine Club en el devenir de la historia. Se trata de señalar –en términos de Williams– una formación en un espacio de convergencia política y cultural y cuyo trayecto impactaría en la cultura cinematográfica nacional y regional. Distinguir estos matices de pertenencia temporal a uno u otro espacio permite, por otra parte, volver a destacar ese rasgo que he venido señalando desde el tercer capítulo con los nuevos Festivales, el de un dinamismo que fluye en un terreno flexible con una débil institucionalidad.

[905] *Marcha,* 16 de enero de 1970, p. 25. Fuera de Uruguay, la aparición de *Cine del Tercer Mundo* fue reseñada en *Cinéaste*, vol. 4, n. 3, winter 1970-71, p. 50; y en el primer número de la revista mexicana *Cine Club*, donde se celebra la aparición de la publicación de la C3M junto con la de la revista colombiana *Cuadro* (*Cine Club*, año 1, n. 1, octubre de 1970, pp. 66-65).

Desde el inicio de este capítulo he examinado la coyuntura en la que apareció la C3M con el fin de desestimar la idea de un momento "estático" que pueda marcarse como el de "su creación" y atender, en su lugar, a las maneras en las que podemos pensar a la Cinemateca como la condensación de ese proceso que esta tesis ha mostrado. Dicho esto, la pregunta sobre el origen fue en aquel momento una reflexión inevitable para sus integrantes y para la crítica que escribía sobre la Cinemateca. A pocas semanas de la ceremonia inaugural, en diciembre de 1969, Oribe Irigoyen entrevistó a Handler, Banchero y Jacob a propósito de la C3M y del triunfo de *Líber Arce…* en el Festival Internacional de Cine Documental de Leipzig, RDA.[906] La continuidad entre ambos espacios, señalaba Irigoyen, la encaraba un "organismo" nacido en el Departamento de Cine de *Marcha* y que tendría cabida en la Cinemateca: el Centro de Producción y Aprendizaje, un ámbito que, según la nota, se tornaría disponible para que produzcan otros, tanto en lo nacional como en lo internacional. Irigoyen ubicó en la experiencia de *Uruguay 1969…* el origen de la C3M porque esa película había concretado lo indispensable: juntar un grupo de gente. Y el subtítulo "La organización de un grupo de cine" que encabezaba la nota reforzaba esta afirmación:

> Pero sustancialmente, la vida del centro de producción de cine de la Cinemateca del Tercer Mundo, la estructuración de su perfil como tal es la historia de los films. Por ello, hablar de su estética y de sus métodos debe comenzar con sus primeros proyectos, la concreción de los mismos, venciendo dificultades, delineando la producción de cine. El origen está por tanto en el proyecto de un film: "El problema de la carne".[907]

A la Cinemateca no había que pensarla como un resultado institucional, sino como el de una práctica cotidiana, de aprendizaje, que devino en un campo de acción más definido y organizado, es decir, político. La aspiración del Centro de Producción y del proyecto del noticiero había sido "formar un equipo de trabajo, que costó trabajo integrar". Con la película sobre la huelga de los obreros de la carne ese pequeño y gran objetivo se había cumplido. Pero mientras que Irigoyen señaló a esa experiencia como la detonadora de la C3M, Terra, ofreció otro relato fundacional en Viña 1969. Cuando un colaborador de la revista *Cine Cubano* le preguntó en qué momento se había producido la transición entre la difusión de cine que realizaba el grupo dentro de *Marcha* y la producción de películas, señaló:

[906] Irigoyen, Oribe. "El naciente cine uruguayo", *op. cit.*, p. 7.
[907] *Ibid.*

> En el momento de la muerte de Líber Arce, que fue el primer estudiante caído, nos encontramos más de seis personas filmando sin ton ni son, ni acuerdo previo. Cada uno sintió la necesidad de salir a la calle cuando las primeras barricadas previas a la muerte de Líber Arce, las luchas estudiantiles desatadas y los enfrentamientos con la policía, hasta el momento que cae el compañero. Y ahí, en el entierro, que es un acto político en el que participan más de 300.000 personas acompañando el féretro, nos encontramos filmando, pero así, sin ningún plan orgánico ni nada, 6 o 7 personas que algunas nos conocíamos pero que otros no nos conocíamos... Entonces llegamos a un acuerdo para hacer una película reuniendo los materiales que habíamos filmado entre todos.[908]

El acento puesto en el intercambio no de uno, sino de cinco camarógrafos que registraron y donaron ese material, hacía hincapié en el aspecto colaborativo y describía una práctica sobre la marcha que registró primero, y pensó después cómo organizar lo filmado. Me interesa destacar el sentido simbólico de la elección de ese momento en tanto construcción de una épica colaborativa. Terra marcó una experiencia –la del 68 y el entierro de Arce– como un "punto sin retorno" que surgía del desplazamiento de un cierto individualismo por un impulso de cooperar "sin ningún plan órganico ni nada" con gente amiga y otra desconocida.[909] Su respuesta al entrevistador cubano configuraba una anécdota portadora y paradigmática de la solidaridad colectiva y marcaba la forma en que esa acción había perdurado en el grupo después del 68. Reflexionemos sobre ella a partir de la observación que hace la realizadora Margaret Dickinson al referirse al contexto del cine moderno británico durante este mismo período.[910] Según Dickinson, antes de la década de 1960, si bien la práctica cinematográfica fuera de la órbita industrial no estaba directamente ligada a la política; "tenía una influencia subversiva, generando una cultura de prestar y dar que constituyó una forma no teorizada de política cultural, una crítica implícita a los valores industriales y un rechazo al mercado".[911] Estas prácticas, afirma la autora, "se hicieron más políticamente explícitas cuando quienes prestaban eran activistas".[912] Para el caso uruguayo, también podríamos señalar la existencia de una cultura colaborativa "pre-existente", y sin teorizar que, frente al contexto que distinguiría como "del 68", pensando en su continuidad en el 69 y en todo lo que hemos visto en el tercer y cuarto

[908] Sin firma. "Una cinemateca para el tercer mundo. Entrevista a Eduardo Terra", *Cine Cubano*, n. 63 / 65, p. 8.
[909] Los integrantes del movimiento del cine *underground* de Nueva York, Melvin Margolies y Jonas Mekas, construyeron una épica similar. Indignados por la forma en que los medios de comunicación habían mostrado la marcha hacia el Pentágono de 1967 organizaron una reunión para juntar el material filmado por distintos cineastas y hacer una película que contrarrestara la versión de los medios hegemónicos. Esa reunión, a la que asistieron unas 60 personas, se dice, originó el *radical film newsreel service* que fundó el colectivo *Newsreel* (Young, Cynthia A. *Soul Power: Culture, Radicalism, and the Making of a U.S. Third World Left*. Durham: Duke University Press, 2006, pp. 100-101). En ambos casos, frente a la carencia de imágenes sobre los acontecimientos, la cooperación y en el trabajo conjunto resultaron, en estos relatos, fundacionales.
[910] Dickinson, Margaret. *Rogue Reels: Oppositional Film in Britain, 1945-90*. British Film Institute, 1999. p. 31.
[911] *Ibid.* Traducción de la autora.
[912] *Ibid.*

capítulo, adquirió un mayor protagonismo político a través del discurso del grupo de *Marcha* (entrevistas, crónicas, críticas). Como he mencionado antes al referirme a las imágenes de los muertos, la politicidad de las colaboraciones de registros de ese tipo asumió otro valor en esta coyuntura, y la acción de divulgar o facilitar el acceso a fotografías o filmaciones se había impregnado de connotaciones morales, como lo expresó también el poema de Vilariño citado en el capítulo anterior.

Dicho esto, la atención de Dickinson puesta en la temporalidad de esa cultura colaborativa es relevante para no solamente dejar en claro que ya existía, sino para distinguir lo que no estaba: la configuración de un discurso sobre la experiencia de *Marcha* que comienza a visibilizarse con sus valores y sentidos:

> Esta experiencia nos sirvió para comprender una cosa. Que mientras durante décadas se habló de la imposibilidad de hacer un cine nacional, por ser económicamente incosteable, debido a lo caro de la industria y mientras durante décadas en los Cine-clubes se discutía sobre las posibilidades de hacer un cine nacional, a raíz de la muerte de Líber Arce y la conmoción social que trajo consigo el hecho, se probó que cuando nos planteamos un cine como una necesidad éste se hace. Y se hizo. Fue así que se quebró el viejo esquema de no, no hay posibilidades.[913]

Lo que interesa, como decía antes, no es señalar un hecho puntual o proponer otras marcas temporales, sino pensar en la emergencia de interpretaciones sobre lo hecho por el grupo. En esta misma dirección es posible abordar otro aspecto relevante de esa cultura pre-existente que continúa a fines de la década de 1960, pero con nuevos significados y valores: las condiciones de producción de cine. El cine mantenía sus características artesanales ajustadísimas a un contexto sin infraestructura industrial como el de Uruguay, pero ahora, inmersas en esta coyuntura y acompañadas de otro discurso, adquirían un valor positivo y político. En la nota de Irigoyen los entrevistados explicaron que *Líber Arce…* había provocado un "cambio de mentalidad" esencial.[914] La decisión de abandonar el sonido y dejar el cortometraje mudo había puesto en práctica una teoría que diferenciaba la técnica y la estética de un cine "del desarrollo" y del "subdesarrollo". No había que considerar el hecho de que fuera muda como una limitación o un "retroceso", sino como la consagración de una libertad creativa y del abandono de esquemas importados, de un modelo y un sistema "que nos coloniza en lo económico, en lo

[913] Sin firma."Una cinemateca para el tercer mundo…", *op. cit.*, p. 8.
[914] Irigoyen, Oribe, "El naciente cine uruguayo", *op. cit.*, p. 6.

temático". En la entrevista "Cine de 4 minutos" que le hizo Isaac León Frías a Handler en Viña 1969, el uruguayo decía:

> ¿Y por qué un cine mudo? Porque nos empezábamos a cansar después de varios años de luchar por conseguir hacer sonido, pese a que finalmente lo conseguimos. Pero surge un momento en que uno se da cuenta que ayudaría a la difusión, y además porque expresivamente corresponde a la película dejarla simplemente muda, y ahí fue la decisión. Sin embargo, las decisiones no han sido suficientemente radicales, porque ser radical implicaría bajar al standard propuesto de 12 cuadros por segundo por ejemplo (pero eso nos traería ahora una disminución del público), hacer títulos a mano o a máquina, hacer más filmaciones con materiales más baratos. Es decir, el desarrollo de toda una metodología más barata a la cual todavía no hemos llegado.[915]

La búsqueda de un lenguaje propio tenía que anclarse en las condiciones del subdesarrollo uruguayo. Cabe aclarar que esa elaboración intelectual de la práctica, para el caso de Uruguay, la había difundido Handler a propósito de *Me gustan los estudiantes*, y principalmente en Mérida 1968, cuando proclamó la estrategia de "subordinar la técnica a la materia".[916] Su reflexión apareció también en *Cine del Tercer Mundo* en la entrevista "Pobreza y agitación en el cine" que le hizo Octavio Getino en 1969 en relación a *Me gustan los estudiantes*:

> Se volvió a recursos primitivos lo cual fue muy útil. Porque sin dinero había que terminar una película. Eso es realmente importante porque no se podía sacar un copión, no se podía refilmar nada, no había ni que hacer títulos, porque los títulos fueron hechos a mano, fueron dibujados sobre el fotograma. Entonces ahí surgió una teoría […] la de que simplemente cualquier método es apropiado, y ahí también empecé a meditar que todo lo que fue filmado al sol pudo ser hecho con película la mitad de barata, película no pancromática. Claro, esto es toda una teoría del abandono no sólo de los recursos del lenguaje sino de los recursos técnicos, que nos han sido dictados por las metrópolis. Hemos tomado conciencia de muchas cosas, hasta que punto nos han vendido a nosotros también no sólo un lenguaje, sino todo un material, es decir, la industria de los países desarrollados. Nos están vendiendo un material que es inapropiado o no está adecuado a nuestras necesidades o posibilidades.[917]

Asimismo, esta idea aparece en el texto "Apuntes para un juicio crítico descolonizado" fechado en noviembre de 1969, en el que Solanas y Getino toman a Hander como un ejemplo:

> En nuestra situación un film no es nuevo, bello u original porque se lo compare con otros filmes como tampoco es inocuo, decadente o populista porque se lo mida con los modelos de otras cinematografías. Lo que determina el carácter, el valor y la medida de una obra es su relación con su espacio y su tiempo, es decir, con su posibilidad. Por ello, si un campesino no tiene en su contexto otra cosa que un machete, lo ideal, lo nuevo, lo perfecto, no es ni la organización política ideal, ni la inalcanzable automática último modelo, sino

915 Frías, Isaac León, y Antonio González Norris. "El cine de cuatro minutos…", *op. cit.*, p. 47.
916 *Cineula*, n. 2, 1986, p. 5.
917 "Pobreza y agitación en el cine. Reportaje de Octavio Getino a Mario Handler", *Cine del Tercer Mundo*, n.1, octubre de 1969, pp. 73-74.

> precisamente ese su antiguo machete. Son para el cine, lo títulos hechos a mano sobre fotogramas que realiza Mario Handler en su filme *Me gustan los Estudiantes* o la película muda LIBER ARCE, porque esa es la mejor manera que tiene para instrumentar y desarrollar su realidad, su libertad. Al análisis crítico descolonizado le corresponde investigar si en el contexto el campesino no podía utilizar algo más eficaz que un machete, o Handler algo más útil que la imagen muda o el raspado de fotogramas.[918]

Apunto con esto a señalar que, a esta altura, Handler, era bien conocido entre muchos cineastas de la región por su teoría sobre la técnica y que, a través de su voz, el cine uruguayo aparecía en las entrevistas identificado con esta radical adecuación a las posibilidades reales.[919] Claro que, el abandono del modelo de producción industrial de los nuevos cines de los años sesenta sucedía en todas partes del mundo con grandes matices. Pero en el escenario internacional la diversidad de esa producción de bajo costo así como la dimensión ética de su práctica no podía generalizarse, y como señala Miccichè : "La practican por necesidad, antes incluso de teorizarlo por convencimiento, todos los cineastas del Tercer Mundo africano e hispanoamericano".[920] En Mérida 1968, por ejemplo, Osvaldo Capriles había afirmado que todos los asistentes del Encuentro habían celebrado un cine "que utiliza nuevas técnicas por primera vez sin el menor carácter gratuito, adaptándose a las estrecheces económicas, a las malas condiciones materiales de trabajo".[921] En una discusión a propósito de su texto "Por un cine imperfecto" (1969), Julio García Espinosa señalaba que no había que olvidar que "sobre los rieles de esta carencia ha marchado el cine latinoamericano y ha definido su objetivo y estilo".[922] Y agregaba: "Convertir la necesidad en virtud" no es una consigna moral de carácter utópico. Existe una rica experiencia que la ha convertido en realidad, en práctica cinematográfica y política". Por

[918] El texto tiene como fecha noviembre de 1969 (Getino, Octavio y Fernando Solanas. "Apuntes para un juicio crítico descolonizado", *Cine del Tercer Mundo*, n. 2, noviembre de 1970, pp. 94-95).

[919] Este aspecto interesa no solo porque la elaboración intelectual de la práctica es un rasgo de época, sino porque la crítica cinematográfica de ese momento la tiene en mente a la hora de hacer un juicio. De acuerdo a lo visto en Viña 69, Juan M. Bullitta de *Hablemos de Cine* resaltaba la radicalización de Handler: "De *Carlos* a *Elecciones* hay un camino de renuncia a las elaboraciones estéticas de la realidad, de esfuerzo por incluir al cine en un discurso político de carácter revolucionario, en el caso de Handler, de una consciente como convencida opinión actual sobre la necesidad urgente de romper, ya no sólo con un lenguaje alineado y colonizador (el del cine tradicional y de autor), sino también atacar las estructuras técnicas de la elaboración cinematográfica, intentando romper con formatos especificaciones mecánicas no adecuadas a economías subdesarrolladas, y que funcionan dentro del sistema de explotación colonial (por ejemplo: los proyectores deberían proyectar a 16 cuadros para filmar a 16 cuadros y así ahorrar película)". De los tres cortos, el crítico señalaba que el mejor era *Me gustan los estudiantes* porque, en primer lugar, su duración se ajustaba a su uso político y respondía "a una estrategia enunciada por el grupo uruguayo del "cine de cuatro minutos" que sería el cine ideal para nuestra circunstancia histórica". *Hablemos de cine*, n. 51, enero-febrero 1970, pp. 17-18. Véase los comentarios sobre Handler y la técnica de Fabián Nuñez, "O qué é nuevo cine latinoamericano?...", *op. cit.*, pp. .411-412; y véase en el trabajo de Domínguez cuando señala a Handler como uno de "los más sagaces teóricos de este cine del subdesarrollo" (*24 ilusiones…*, *op. cit.*, p. 115).

[920] Miccichè, Lino. "Teorías y poéticas del Nuevo Cine", José Enrique Monterde y Esteve Riambau (coord.), *Historia General del Cine vol. XI Nuevos Cines (Años 60)*. Madrid: Catedra e imagen, 1995, p. 32.

[921] Capriles, Osvaldo, "El nuevo cine latinoamericano", *Cine del Tercer Mundo*, n. 1, octubre 1969, p. 47.

[922] García Espinosa, Julio. "Apuntes sobre el cine latinoamericano". *Octubre*, n. 4, México, diciembre de 1975, p. 37.

supuesto que desde temprano, Glauber Rocha, en su conocido texto "Eztétyka del hambre" **(**1965), había hecho hincapié en la originalidad de la pobreza como una marca del cine en la región que reforzaba una identidad, aportaba a los sentidos y significados al no subordinar su creatividad a la "tiranía de la técnica" de Hollywood.[923] Apartado de un cine industrial "comprometido con la mentira y la explotación", el *cinema novo* trabajaba al margen e intentaba construir un camino autónomo con respecto a los modelos coloniales. Posteriormente, Handler aclararía que Uruguay no solo no tenía punto de contacto con el cine mundial, sino tampoco un cine proclamado en los márgenes de la industria, como el del *cinema novo*. "El Uruguay es menos que marginal", sentenció en la entrevista que le había hecho Getino.[924] Había que distinguir que la "técnica del subdesarrollo" era heterogénea y no todos los países de la región (como Uruguay, pero también Bolivia, Colombia, Paraguay, Ecuador, o Perú) podían adoptar las mismas soluciones que sus vecinos. En esa coyuntura, Handler reivindicó el lugar pionero de los uruguayos a la hora de adaptar el cine a sus posibilidades adelantándose a considerar formatos más económicos como el Súper 8 u 8 mm.[925]



Probablemente Handler encarnó, como pocos latinoamericanos, la épica de un cine hecho "Contra viento y marea", como la estampó esta leyenda sobre su fotografía a propósito de Viña 1969, Ehrmann, Juan. "Festival de Viña: Los caminos de América latina", *Ercilla*, 12 de noviembre de 1969 [http://cinechile.cl/archivos-de-prensa/festival-de-vina-los-caminos-de-america-latina/]

La salida para el cine en Uruguay era el radicalismo de la técnica, y este era un plan que requería conocimiento, imaginación y voluntad de experimentar. Pensemos un poco más en esa salida

[923] Rocha, Glauber. *La revolución…*, *op. cit.*, pp. 29-35.
[924] Getino, Ocatvio."Pobreza y agitación en el cine", *op. cit*., pp. 75 y 73.
[925] Frías, Isaac León, y Antonio González Norris, "El cine de cuatro minutos…", *op. cit.*, p. 47.

teniendo en cuenta lo que he revisado en esta tesis, y particularmente sobre Handler, porque allí convergían las habilidades, afinidades y saberes de su formación como ingeniero, fotógrafo, vanguardista, y cineísta del Instituto de cine científico. Es decir, la idea de experimentar, elaborar nuevas fórmulas de revelado o modificar la velocidad del proyector para usar menos película no era la novedad, porque esa era la forma con la que Handler había hecho cine desde siempre. En el ambiente uruguayo, y sin industria cinematográfica, estaban las figuras como la de Alberto Roca, dueño de los Laboratorios Orión, que experimentaban en "un plano puramente artesanal y mecánico", y autodidactas o amateurs, que se apropiaron de la técnica e inventaron aparatos vinculados al cine de forma casera e intuitiva.[926] Lo que era nuevo, podríamos pensar, era proponer la experimentación técnica como la estrategia que haría viable la continuidad de una producción de películas que constituirían el cine político nacional. Ceder al proyecto de tener cada vez mejores recursos era lo primero.

Pero, además, en el caso de Handler, había un llamado a abandonar la promoción de "hazañas técnicas" aisladas, como la que le permitió utilizar la voz testimonial en *Carlos…*, para asumir esa experimentación como un espíritu clave del cine político del grupo; es decir, como parte de un programa de mayor alcance. Entonces, si aquella cultura colaborativa y de intercambios pre-existente se vio, a fines de los años sesenta, politizada por un nuevo marco de valores y sentidos, lo mismo le sucedió a esta cultura artesanal y precaria cuando se transformó en una política para hacer las cosas. No solo no había que superar la precariedad de esa cultura material, sino radicalizarla en función de lograr una práctica de mayor ingenio. Con todo esto, el cine "pobre" uruguayo ya no evocaría ni el atraso ni la vergüenza, sino la dignidad y la moral. En los dos años siguientes, este discurso oscilará entre un gran optimismo (que resignificará la pobreza de recursos como una oportunidad positiva de hacer cine partiendo de cero), y un pesimismo bastante menos alentador. Los matices de este ir y venir podrían entenderse como una dinámica

[926] Pienso que un estudio más extenso podría rastrear en otras coyunturas históricas, o incluso en esta misma, la posibilidad de que esta salida para el cine nacional, también estaba circulando en otros ámbitos, aunque por supuesto, no con la reivindicación política ni los sentidos y valores que aquí se le atribuyen. En una carta fechada en junio de 1969 Dassori resumía una serie de inventos relacionados a la tecnología y maquinaria del cine hechos por uruguayos y "desconocidos en Europa y Estados Unidos". Dentro de los inventores, el aficionado de San José, Sr. Luis Pugliese había fabricado una máquina casera para ampliar películas de 9 y medio a 16 mm; Adolfo Fabregat había vendido a una empresa de Estados Unidos la patente de su invento, "un sistema para proyectar películas de cualquier pase por medios mecánicos neumáticos" y solicitaba otra para "un sistema de proyección y kinescopio de películas de cualquier pase en T.V, para 50 y 60 ciclos". La carta culmina: "Comparto la sugestión de que la A.I.C.S intensifique las investigaciones adaptándolas también a las posibilidades de los países sub-desarrollados". No he logrado confirmar a que asociación se refieren las siglas AICS, pero la despedida de Dassori sugiere un tipo de pensamiento que apunta a la experimentación con la técnica como una salida para los países como Uruguay o la región que podría ser la punta de un hilo sincrónico para explorar (Archivo Dassori, C3P9, CDC-CU).

de negociación constante y principalmente de la voz de Handler, ajustándose a la coyuntura, ya sea en sus intervenciones a propósito del cine regional, en su rol de orientador de la acción de un colectivo que a fines de 1969 está consolidándose, o como buscador de colaboraciones materiales en Europa.

Wainer tuvo un papel importante en este nuevo marco discursivo que resignificó la técnica y la precariedad. Para el crítico, el cine bajo la órbita de *Marcha* había producido una ruptura que situaba a 1969 "como la fecha que concluye y liquida una época", el momento en el que el uruguayo "ensaya, por fin, sus propias fuerzas en el duro, accidentado territorio del cine; el cine tal cual es y no tal cual se nos ha enseñado a través de hábitos desquiciantes o de mitos trasnochados".[927] A esta percepción compartida de hacer un cine ajustado a la pobreza de la producción, Wainer le adjudicará un ejemplo aleccionador: el del cineasta vietnamita que hacía películas en las condiciones más adversas. Un informe de los cineastas de Vietnam del Sur publicado en el primer número de *Cine del Tercer Mundo* daba cuenta de este aspecto con detalle:

> Hoy cada base posee un laboratorio de revelado, revelado que se hace en forma manual con accesorios rudimentarios de bambú o de madera. La base central del Estudio de Liberación ha impreso copias con la ayuda de un proyector modificado. Esta base puede también hacer titulaciones. Pese al estado rudimentario de revelado y de copia, las películas se editan regularmente.[928]

Para Wainer, este informe era "uno de los documentos fundamentales del cine de todos los tiempos, al que habrá que volver una y otra vez a diario". Con la aparición de *Me gustan los estudiantes* en 1968, y apropiándose de la idea de Sartre para quien Vietnam "ampliaba el terreno de lo posible" para occidente, Wainer había planteado para el cine uruguayo una analogía con la lucha vietnamita.[929] El cine uruguayo se ubicaba en la misma posición estructural de lucha que los vietnamitas contra el imperio norteamericano, es decir, "desde

[927] Wainer, José. "Cine en el Uruguay: romper el espejo", *Marcha*, 30 de diciembre de 1969, p. 22.
[928] "Vietnam: Cine y Guerrilla", *Cine del Tercer Mundo*, n. 1, octubre de 1969, p. 71.
[929] Una analogía apropiada para diferentes casos en varias partes del mundo. En relación al caso francés, Kirstin Ross explica la forma en la que esta perspectiva vietnamita permitía "numerosas analogías entre campesinos extranjeros y los obreros franceses por el hecho de que ocupaban posiciones estructuralmente parecidas con relación al imperialismo capitalista". Como señala la autora, Vietnam verificaba que las luchas se podían iniciar desde abajo: "la lucha de la guerrilla revolucionaria de las pequeñas naciones tercermundistas contra el imperio estadounidense militar e industrial tenía su equivalente en las huelgas salvajes de Rhodiaceta y Caen, iniciadas brutal o violentamente 'desde abajo', al margen –y, cada vez más, contra– del aparato tradicional de los sindicatos" (*Mayo del 68 y sus vidas posteriores: Ensayo contra la despolitización de la memoria.* Madrid: Acuarela & Machado, 2008, p. 183).

abajo" y contra una gran estructura, y contra los grandes medios de comunicación. En una nota de 1968, a propósito de *Me gustan los estudiantes*, el crítico señalaba que Handler había mostrado "que el cine nacional es posible sólo porque es necesario, por urgente, y que más allá de la voluntad y el talento, llegado el caso, todo puede resultar superfluo".[930] Poco más de un año después, Wainer expandió esa idea al referirse al trayecto del grupo formado bajo la órbita de *Marcha*:

> El cine uruguayo se ha planteado siempre en términos de posibilidad, es decir, de imposibilidad. Es muy caro y nosotros muy pobres, el mercado demasiado estrecho y no basta para rescatar los costos, nuestro mundo es una inspiración demasiado chata e incolora, y así hasta agotar todo el repertorio de subterfugios, disculpas y mentiras […]Pero el reino del cine no es el reino de la posibilidad sino de la necesidad. El ejemplo de Vietnam es aleccionador, ante todo porque es el ejemplo extremo y los extremos indican hasta dónde es posible llegar. En medio de la guerra, bajo las bombas, a unos quilómetros del frente, el FNL mantiene su estudio de films. Allí donde todo lo superfluo se ha eliminado y nada se sustrae al magno combate de liberación, los soldados distraen sus esfuerzos porque el cine satisface una necesidad imperativa. También los vietnamitas han de haber planteado su cine en términos de posibilidad, sólo que entre ellos la posibilidad se subordina a la necesidad. También aquí la enseñanza es invalorable. El cine uruguayo es igualmente necesario porque debe perpetuar acontecimientos que se suceden sin demorarse […] Y es un cine necesario porque surge durante una crisis sin precedentes y sirve una consigna de autoconocimiento que lo hace cada día más útil".[931]

Por último, mencionaría aquí también la inspiración de dos cinematografías que habían transitado un camino insospechado; la de Cuba, y, por otro lado, la de Chile, dos panoramas nacionales que se habían explicado también a través de la idea de la necesidad política de un cine propio.[932] Con todo esto, he intentado mapear las narrativas y las ideas que circulan en la

---

[930] Wainer, José, "Cine Nacional: Posibilidad y Urgencia", *Marcha*, 2 de agosto de 1968, p. 19. Habría más para explorar en el vínculo con el referente revolucionario vietnamita y los uruguayos. Cuba había jugado un rol fundamental en la difusión de estos héroes. Como Alfredo Guevara, "los cineastas de Cuba han ido más allá de la difusión de materiales "filmados por los compañeros de Viet Nam del Sur y del Norte" reelaborándolos para el noticiero y documentales, sino que habían traducido al español noticieros y largometraje que "para que tengan mayores posibilidades de circulación en América Latina". "Así, los cineastas vietnamitas, junto al trabajo heroico y riesgoso que como combatientes, artistas y militares realizan, ofrecen un aporte muy importante a la educación política de la vanguardia revolucionaria combatiente en América Latina. En este momento, como saben muchos compañeros, los cineastas uruguayos han sido detenidos en una razzia fascista. Y me atrevo a mencionarlos aquí, porque ellos han hecho precisamente de la proyección de los filmes vietnamitas no sólo en la Cinemateca del Tercer Mundo de Montevideo, sino llevándolos de pueblo en pueblo y de sindicato en sindicato, un motivo solidario de lucha, convirtiendo a la bandera de Viet Nam en su propia bandera. Creo que este encuentro de los cineastas cubanos con ustedes debe servir también para transmitir a los cineastas vietnamitas el mensaje solidario de los cineastas latinoamericanos, que a pesar de todas las represiones han hecho de la lulcha de Viet Nam parte de su propia Lucha" (Pérez, Fernando. "El escritor Sud Vietnamita Tran Hieu Minh visita el ICAIC", *Cine Cubano*, 76 / 77, p. 63).

[931] Wainer, José. "Cine en el Uruguay…", *op. cit.*, p. 18.

[932] Es bien sabido la celebración y el modelo que significó el cine cubano para este grupo. Pero si revisamos la larga nota que dedica Wainer a las películas chilenas presentadas en Viña, es notable el impacto que este cine tuvo también para los uruguayos. Chile, al igual que Uruguay, exhibía "una afligente imagen de parálisis" que ni Mérida 1968 había revertido. Los chilenos mostraban la misma contradicción que los uruguayos y otros latinoamericanos,

coyuntura para distinguir los significados y valores ahora resignificados al calor del cine político. Si bien ya existía la experimentación con los materiales, las colaboraciones, la precariedad, etc., estas interpretaciones de la experiencia configuraron una trama de sentidos para el cine uruguayo, donde, además, una nueva forma de subjetividad trascendental tuvo cabida. Si algo condensó con fuerza esa subjetividad trascendental y estos sentidos fue la imagen del hombre con la cámara como un arma. Y, por cierto, si alguien encarnó todos los ideales en uno, ese fue Ivens.

5. 1. 3. Cine militante en Campaña

Un fragmento del programa para la televisión alemana sobre el cine latinoamericano que realizó Peter B. Schumann en 1970 muestra el interior del local de la C3M.[933] La voz en *over* introduce a la Cinemateca como un "archivo y distribuidora de documentales de critica social y filmes de agitación política, organizada por una agrupación de cineastas uruguayos progresistas, está dirigida a sus compañeros en América Latina". Vemos un par de proyectores de cine sobre una mesa y una serie de carretes de diferentes tamaños colgados sobre una columna. La cámara se acerca hacia el fondo del salón donde se distinguen dos cubículos separados por una puerta: en uno hay una copiadora en la que trabajan dos sujetos (Banchero y Terra) y en el otro, una mesa de animación donde el argentino Getino, Handler y el mismo Schumann, simulan estar concentrados en un asunto. La voz describe el local como el "centro de operaciones de Mario Handler y su colectivo cinematográfico". A pesar de la puesta en escena, el registro funciona como una ventana al ambiente cotidiano de la cinemateca y a los objetos que la ocupan: latas prolijamente apiladas pueden verse en un estante junto con cintas, líquidos, rollos, herramientas, una cámara de fotos, un pizarrón con actividades, y tareas escritas. Ese despliegue material de este registro de la época evidencia un aspecto importante en el que los integrantes

"eran víctimas de esa enfermedad colonial que se llama cultura cinematográfica sin cine", y podían "organizar un oneroso festival internacional" con invitados internacionales o tener, a diferencia de los uruguayos, una franquicia discal de una ley de cine, o un mercado televisivo para el cine nacional. Pero en Viña 1969, *Valparaíso mi amor* (Aldo Francia, 1969), *El chacal de Nahuel Toro* (Miguel Littin, 1969) y *Tres tristes tigres* (Raúl Ruiz, 1968) habían demostrado un "despertar" chileno, un momento en el que el cine "empieza a dejar de ser sólo un vehículo de penetración, una mera forma de negarnos, de suprimirnos […] para convertirse en un instrumento de afirmar y oponer nuestra identidad" ("A propósito de Viña del Mar. La irrupción chilena", *Marcha*, 5 de diciembre de 1969, p. 23).

933 Véase el uso de este fragmento en Jacob, Lucia. *C3M.…*, *op. cit*. La versión utilizada para este análisis corresponde a la que se editó en 2008 en DVD como "Nuevo Cine Latinoamericano: Historia y orígenes en los años sesenta". Buenos Aires: Universidad del Cine / Goethe-Institut, 2008. En la contratapa del libro *Historia del cine latinoamericano* aparece como *Cine en Underground* (1970), Schumann, Peter B. *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Legasa, 1987.

de la Cinemateca han puesto énfasis al momento de recordar la separación de *Marcha*, y es que la capacidad del lugar físico del semanario se había vuelto insuficiente. En aquel momento, proyectar cine implicaba un trabajo manual previo de preparación; había que limpiar, a veces reparar, emprolijar la película, y mantener el proyector en buen estado para cada función. En este sentido, el local cubría la necesidad de un lugar adecuado para este trabajo y por supuesto, para hacer películas. En medio de los dos cubículos se ve la puerta de un baño que había sido transformado en un laboratorio de revelado. Gabriel Peluffo, recuerda que muchos aprendieron a revelar ahí, y que se hacía mucha fotografía: "A cualquier hora que fueras al local de La paz había gente trabajando y había cosas para hacer […] En aquella época lo viví como una extensión de mi propia casa".[934]

La imagen del interior de la C3M permite hacernos una idea de este espacio como "taller". En el capítulo anterior me he referido a la forma en la que el conocimiento de Handler se socializó en la vorágine de los meses del Centro de Producción de *Marcha*. Ahora, en este taller, los "aprendices" tendrían la posibilidad de continuar formándose en un lugar propio. Enseñar a utilizar un proyector, a manejar el fotómetro o la cámara fueron algunas de las tareas que se continuaron en la C3M. Handler recuerda que una de las pruebas que le proponía al grupo consistía en mantener un primer plano utilizando el teleobjetivo durante un minuto y repetía el ejercicio para mejorar "el pulso y la precisión".[935] Por iniciativa de Handler, la bailarina de danza moderna, Teresa Trujillo, vinculada al escenario de vanguardia local, complementó la formación con ejercicios de expresión corporal y respiratorios para obtener mayor agilidad al hacer cámara.[936] Según Trujillo, en aquella instancia trató de ofrecer al grupo "nociones de

[934] Peluffo, Gabriel, entrevista personal con la autora, Montevideo, febrero de 2016.

[935] Para las clases de cámara se utilizó una cámara de video de la Facultad de Medicina (Concari, Héctor. *Mario Handler…, op. cit*, p. 62). Una nota en *Cine Cubano*, posterior al cierre de la Cinemateca, hace hincapié en la tarea educativa que habría tenido lugar durante sus años de actividad, y menciona la implementación de "cursos de fotografía, óptica, matemáticas", etc., fundamentalmente a cargo de Handler. Allí se dice que durante 1971 se continuaron las clases de cámara y montaje, así como la realización por parte de los "alumnos" de cortos de 2 o 3 minutos financiados por ellos mismos: "No se pudieron sin embargo completar los cursos ni las películas a causa del abandono del local a raíz de la represión de que fue objeto la Cinemateca en el mes de Octubre". La nota señala que la Cinemateca se había organizado a través de tres comisiones: "Gremiales (de difusión), Finanzas, Cursos y Producción. Salvo la de Finanzas, constituida por tres integrantes, el resto participaban prácticamente casi todos" (Sin firma. "Una Cinemateca Ausente: La Cinemateca del Tercer Mundo", *Cine Cubano*, n. 73 / 74 / 75. p. 138). No he podido comprobar con testimonios la existencia una comisión de "Cursos" o de "alumnos". Hasta el momento, no he encontrado evidencias que rectifiquen este énfasis en la C3M como un proyecto pedagógico.

[936] Trujillo ya había realizado dos cortometrajes con Handler, *Improvisación I* y *II*, mencionados en el segundo capítulo de esta tesis. Según Ángela López Ruiz, la bailarina también realizó otro proyecto de cine-danza para el que convocó a Tournier, una película que no logró difundirse por el endurecimiento de la represión y el exilio, ("Relatos refractarios", en Jesse Lerner y Luciano Piazza (eds.), Ismo *Ismo Cine experimental en América Latina*. California: University of California Express, 2017, pp. 241-263).

espacio corporal" que permitían aprender a manejar el peso de la cámara, el equilibrio y los apoyos del cuerpo para una situación de guerra: practicaban movimientos simulando filmar, encuadrar o moverse en un contexto que podía ser violento.[937] Peluffo recuerda que ella los hacía moverse dramatizando una filmación entre gases o corridas donde "nos teníamos que levantar sin usar los brazos".[938] Trujillo no era la única mujer participante de la C3M. En una entrevista grupal que realizó Lucia Jacob para su película que finalmente no fue incluida, Inés Blixen señala:

> Las mujeres metíamos, dábamos infraestructura como locas, en todo, en mantener las comidas […] Una de las cosas que a mi me gusta recuperar en cuanto al contexto de lo que hacíamos nosotras en la elaboración de las películas, si bien éramos accesorias, vos eras la mujer "de", todas si bien o no, teníamos profesionalmente una inclinación hacia el cine participábamos como fenómeno colectivo, y sentías la película tan tuya porque habías puesto la letra "C", de los títulos, porque era todo manual.[939]

Muchas habían aprendido a limpiar y enhebrar las películas, participaban de la difusión de cine, asistían a las asambleas, repartían volantes. De acuerdo con Achugar, las tareas bajo la órbita de *Marcha* "habían excedido enormemente las de un archivo o un cineclub convencional".[940] La actividad que se había propuesto la C3M era ambiciosa: filmar, editar una revista, capacitar gente para que pudiera proyectar y producir, difundir las películas que ya eran un centenar de copias, y todo eso había que hacerlo con no más de 20 integrantes y condiciones improvisadas.[941] El grupo de organizó en comisiones y se reunían en asambleas. En la entrevista que le hace Schumann para la película, Handler explica:

> Prácticamente no contamos con medios técnicos ni financieros. Cada uno aporta algo: una vieja cámara, un proyector, algo de dinero, puesto que no esperamos encontrar un mecenas. El Estado no apoya al cine y menos al nuestro. Una de las razones por las que producimos tan pocos films es precisamente la cuestión financiera. Trabajamos para nuestro público futuro, para los militantes de Uruguay y de toda América Latina.

A diferencia de la recaudación de recursos a través de la cuota que había implementado el Cine Club de *Marcha*, la Cinemateca se solventó con el dinero de las funciones en sala, la pasada de

---

937 Trujillo, Teresa, entrevista con Lucía Jacob (Archivo Mario Jacob).
938 Peluffo, Gabriel, entrevista con la autora, Montevideo, febrero de 2017.
939 Blixen, Inés, entrevista con Lucía Jacob (Archivo Mario Jacob).
940 Achugar, Walter. "Usar el cine para hacer cine", *op. cit.* p. 289.
941 Recapitulemos a los ya mencionados en esta tesis: Wainer, Achugar, Handler, Jacob, Terra, Banchero, Tournier, Bardier, Oxandabarat, Alicia y Lucia Seade, Alfredo Echaniz, Daniel Erganián, Pola Alonso, Peluffo, Ricardo Fleiss, Jorge Larrosa, Luis Bello, Carmen Pérez Marexiano, Inés Blixen. Y sumo aquí a: Alejandro Legaspi, Luis Rocandio, Líber Bossolasco, Teresa Trujillo, Olga Filliol, Luisa Fleiss, Nelly Santic, Carlos Jayero, Roque Ramírez, Nicolás Grap (abogado de la C3M). Algunos de estos integrantes participaron por un corto tiempo. Dufuur, por ejemplo, menciona a Armando Bresky, socio de Achugar, como uno de los miembros de la C3M ("La Cinemateca…", *op. cit.*, pp. 29).

gorra y aportes personales. Achugar y Handler viajaban al exterior con frecuencia y generalmente –en especial el primero– proveían al grupo de herramientas o materiales: una visionadora, una pegadora para reparar películas o incluso rollos. Como estrategia para financiar su actividad, la Cinemateca lanzó en 1970 una "campaña financiera para el equipamiento del cine nacional" que consistió en la venta de bonos. Algunas funciones de cine, como las organizadas junto con el teatro *El Galpón* de ese año que revisaré más adelante, se anunciaron en el marco de esta recolección de fondos.



Volante de una función enmarcada en la "Campaña de Bonos por el equipamiento del Cine Nacional", s/fecha. (Gentileza de Mario Jacob)

Esta campaña socializó ese discurso que he revisado, y al mismo tiempo, lo materializó, es decir, es hoy una evidencia material de las condiciones de producción de la C3M. El volante que difundía esta campaña explicaba las necesidades del grupo y las comparaba con otras manifestaciones culturales:

> …para hacer teatro, se necesita una sala; el músico precisa un piano, aunque no sea de cola; el cuadro de básquetbol necesita una cancha, tableros, aros, pelota;
> Y para eso todos precisan dinero.
> Nosotros también precisamos dinero PORQUE QUEREMOS HACER CINE".
> CINE URUGUAYO MILITANTE, NUEVO, CON URUGUAYOS EN LA PANTALLA. POR URUGUAYOS TRAS LA CÁMARA, PARA PÚBLICO URUGUAYO Y DEL TERCER MUNDO.
> Queremos hacer cine latino-americano, integrarnos a Latinoamérica.
> Y por eso, por primera vez, salimos a pedir dinero.
> No hay premios para cine y el único apoyo estatal favorece, como es lógico, al noticiero dependiente del sistema.
> Nosotros sólo contamos con nuestro propio esfuerzo y con el apoyo de nuestro público. También eso es lógico, y nos gusta que sea así.

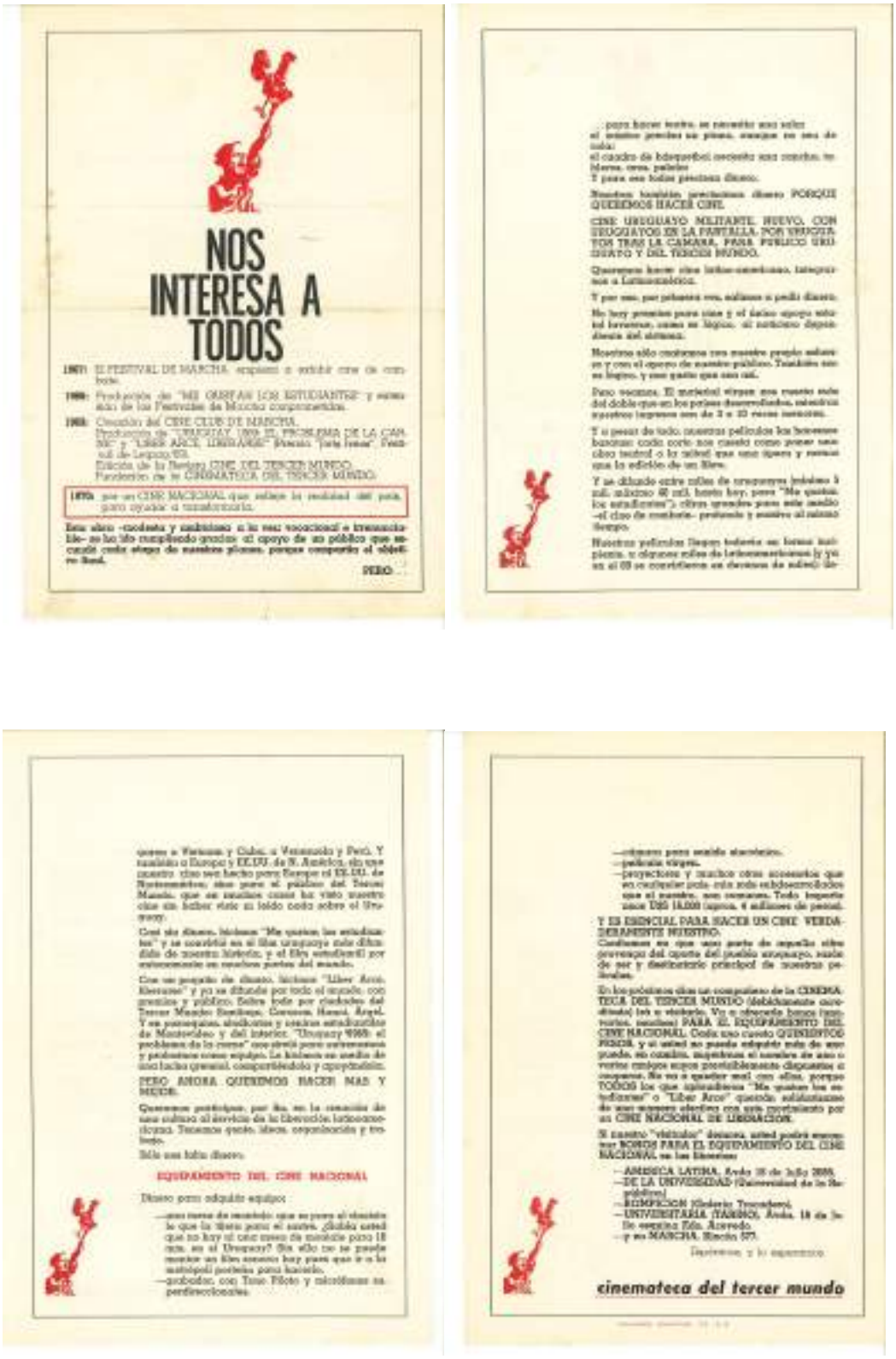
Si bien la economía del cine en Uruguay lo hacía más difícil por el alto costo de la película virgen que en el país "cuesta más del doble que en los países desarrollados", el colectivo había logrado hacer películas que podían contrastarse con otros ejemplos de la cultura: "cada corto nos cuesta como poner una obra teatral o la mitad de una ópera y menos que la edición de un libro". Como garantía de que la C3M era capaz de hacer un cine ajustado a las necesidades ahí estaba el ejemplo paradigmático de *Me gustan los estudiantes,* que casi sin recursos "se convirtió en el film uruguayo más difundido de nuestra historia, y el film estudiantil por antonomasia en muchas partes del mundo". Asimismo, el texto daba cuenta de otras formas de legitimación de las producciones del grupo ya que *Uruguay 1969…* o *Líber Arce…*, habían sido vistas en parroquias, sindicatos, centros estudiantiles, pero también se conocían en el Tercer Mundo –"Santiago, Caracas, Hanoi, Argel"– y habían participado en festivales renombrados. El compromiso de la Cinemateca era el de utilizar el dinero para comprar el equipo necesario que se detalla pedagógicamente: una mesa de montaje –"que es para el cineísta lo que la tijera para el sastre"– que permitiría montar un film sonoro y que libraría a los uruguayos de tener que ir a la "metrópoli porteña para hacerlo", "grabador, con Tono Piloto y micrófonos superdireccionales", una "cámara para sonido sincrónico", "película virgen", "proyectores y accesorios". Los bonos se vendían en *Marcha,* en tres librerías de Montevideo y puerta a puerta: "En los próximos días un compañero de la CINEMATECA DEL TERCER MUNDO (debidamente acreditado) irá a visitarlo […] TODOS los que aplaudieron "Me gustan los estudiantes" o "Líber Arce" querrán solidarizarse de una manera efectiva con este movimiento por un CINE NACIONAL DE LIBERACIÓN".

El volante difundió públicamente una propuesta-programa concreta hacia una comunidad de espectadores y militantes a los que convocaba a apoyar "la creación de una cultura al servicio de la liberación latinoamericana". Recordemos que cuando me referí al llamado público a colaborar que hizo el Departamento de Cine de *Marcha* en 1969, destaqué la ausencia de un tipo de lineamiento específico prescriptivo –ya sea en forma de teoría o de planificación– sobre ese nuevo cine nacional que se proponían hacer y difundir con el Centro de Producción y Aprendizaje. Como destaqué, había sido en la práctica cotidiana donde los significados y valores en torno al cine político y las colaboraciones se habían procesado. Desde esos meses de trabajo del grupo hasta este momento de la C3M, la cooperación fue perfilándose como una salida creíble para el cine, y esta credibilidad debe entenderse como una dimensión política implícita en su horizonte de posiblidad. Cooperación y compromiso del aprovechamiento máximo de la técnica parecerían ser dos elementos de identidad y dos ejes claves de la estrategia

del programa de cine nacional, es decir, así es como se presenta a la sociedad el plan de la C3M. Asimismo, la autodefinición del grupo como "movimiento" resulta significativa. Meses antes, cuando *Marcha* había anunciado el cortometraje de los estudiantes de Arquitectura y otros intentos aislados de aficionados, utilizó esa definición y afirmó el apoyo del semanario a ese "movimiento".[942] En aquella oportunidad, el uso de esa expresión fue prematuro; funcionó como un marco que proyectaba hacia adelante prácticas que todavía no habían definido su dirección y su configuración colectiva. El nombre "movimiento de Cine Nacional de Liberación" sugería ahora la hoja de ruta de un grupo con un propósito concreto y político de usar y de hacer cine. Ese "movimiento" se presentó desarmado en una continuidad temporal de acontecimientos que evocó la idea de un intenso proceso. Bajo el logo del hombre con la cámara, un título en mayor tamaño dice: "Nos interesa a todos", y a continuación se destacan los momentos claves de esa maduración:

> 1967: EL FESTIVAL DE MARCHA empieza a exhibir cine de combate.
> 1968: Producción de "ME GUSTAN LOS ESTUDIANTES" y extensión de los Festivales de Marcha comprometidos.
> 1969: Creación del CINE CLUB DE MARCHA.
> Producción de "URUGUAY 1969: EL PROBLEMA DE LA CARNE" Y LÍBER ARCE, LIBERARSE" (Premio "Joris Ivens", Festival de Leipzig/69).
> Edición de la Revista CINE DEL TERCER MUNDO.
> Fundación de la CINEMATECA DEL TERCER MUNDO.
> 1970: por un CINE NACIONAL que refleje la realidad del país, para ayudar a transformarla.

[942] La nota no detalla otros ejemplos. Si bien está citado en el capítulo anterior, repito aquí la crónica: "El grupo de Arquitectura (brillantes aficionados que realizaron "Refusila", sobre las luchas estudiantiles del año pasado) están en contacto con nuestro Centro de Producción y volcarán seguramente en él sus inquietudes. Otros grupos y personas individuales se proponen hacer lo mismo, evidenciando la existencia de un cine de aficionados, injustamente condenado al consumo minoritario, que empieza a ver la luz y a querer seguir viviendo. El Cine Club de MARCHA (que el miércoles estrenó "Refusila" en el Odeón) presta el máximo apoyo a este movimiento" (*Marcha*, 6 de junio de 1969, p. 27).



NOS INTERESA A TODOS

1967: EL FESTIVAL DE MARCHA, originó e exhibió cine de combate.

1969: Producción de "ME OLVIDAN LOS ESTUDIANTES" y exhibición de los Festivales de Música comprometida.

1968: Creación del CINE CLUB DE MARCHA.
Producción de "URUGUAY 1969 EL PROBLEMA DE LA CARNE" y "LIBER ARCE, LIBERARSE" (Premio "Joris Ivens", Festival de Leipzig'69).
Edición de la Revista CINE DEL TERCER MUNDO.
Funcionó en la CINEMATECA DEL TERCER MUNDO.

1970: por un CINE NACIONAL que refleje la realidad del país, para ayudar a transformarla.

Esta ahora -cuidosa y ambiciosa a la vez vocacional e irrenunciable- no ha sido cumplimentada gracias al apoyo de un público que se cuidó contra viento de nuestros pliegos, porque comprendió el objetivo final.

PERO...

...para hacer teatro, se necesita una sala
el mismo precio un piano, arreglos en una de salsa
el cuadro de básquetbol, cincuenta mil camisetas, tres pelotas
Y para ese todos precisan dinero.

Nosotros también precisamos dinero PORQUE QUEREMOS HACER CINE.

CINE URUGUAYO MILITANTE, NUEVO, CON URUGUAYOS EN LA PANTALLA, POR URUGUAYOS TRAS LA CAMARA, PARA PUBLICO URUGUAYO Y DEL TERCER MUNDO.

Queremos hacer cine latinoamericano, integrarnos a Latinoamérica.

Y por eso, por primera vez, estamos a pedir dinero.

No hay premios para cine y el único apoyo estatal favorecería, como es lógico, al sostenido dependiente del extranjero.

Nuestros años cincuenta con nuestro propio esfuerzo y con el apoyo de nuestro público. También con su ingreso, y con quién que con él.

Pero vacamos. El material virgen nos cuesta más del doble que en los países desarrollados, nuestros ingresos son de 3 a 10 veces menores.

Y a pesar de todo, nuestras películas los hicimos nosotros: cada corto nos costó como poner una obra teatral o la salud que una ópera y nuestra que la edición de un libro.

Y se difunde entre miles de espectadores (pasamos ya mil, mínimo 40 mil, hasta hoy, pero "Me quedo los estudiantes"), cifras grandes para este medio -el cine de combate- pequeño y nuestro al mismo tiempo.

Nuestras películas llegan todavía en latas inutilizadas, y algunas miles de kilómetros (y ya en el 69 se convirtieron en chatarra de celuloide) de

quiere a Vietnam y Cuba, a Venezuela y Perú. Y también a Europa y EE.UU. de N. América, ella que nuestro cine ser hecho para Europa el EE.UU. de Norteamérica; sino para el público del Tercer Mundo, que en muchos casos ha visto nuestro cine sin saber nada de todo cada sobre el Uruguay.

Con sus dineros, hicimos "Me quedo los estudiantes" y se convirtió en el film uruguayo más difundido de nuestra historia, y el film estudiantil por enfrentamiento en muchos puntos del mundo.

Con un pequeño dinero, hicimos "Liber Arce, liberarse" y ya se difunde por todo el mundo con premios y público. Sobre todo por ciudades del Tercer Mundo: Santiago, Caracas, Hanoi, Argel. Y en paraninfos, sindicatos y centros estudiantiles de Montevideo y del interior. "Uruguay 1968: el problema de la carne" nos abrió pero universidades y profesores como equipo. La historia un medio de una lucha general, compartiéndola y apoyándola.

PERO AHORA QUEREMOS HACER MAS Y MEJOR.

Queremos profesar, por fin, en la creación de una cultura al servicio de la liberación latinoamericana. Tenemos gente, ideas, organización y trabajo.

Falta una falta dinero.

EQUIPAMIENTO DEL CINE NACIONAL

Dinero para adquirir equipo:

—una cámara de sonido que no pese al viandante lo que la libra para el sueldo. ¿Sabía usted que no hay ni una cámara de sonido para 16 mm. en el Uruguay? Sin ella no se puede rodar un film nuestro hoy pues que ir a la metrópoli prestada para hacerlo.
—grabador, con Tono Piloto y micrófonos correspondientes.

—cámara para sonido electrónico.
—películas vírgenes.
—proyectores y muchos otros accesorios que es cuestión de ir pidiendo a todos conocidos que el nombre, son centenares. Todo importa unos DOS 18.000 (ciento, 4 millones de pesos).

Y ES ESENCIAL PARA HACER UN CINE VERDADERAMENTE NUESTRO.

Confiamos en que una parte de aquello sea aportado del aporte del pueblo uruguayo, razón de ser y destinatario principal de nuestras películas.

En los próximos días un compañero de la CINEMATECA DEL TERCER MUNDO (debidamente autorizado) irá a visitarlo. Va a observarle buenos nombres, amistosos) PARA EL EQUIPAMIENTO DEL CINE NACIONAL. Cada uno cuesta QUINIENTOS PESOS, y si usted no puede adquirir más de uno grande, no importa, adquiera el nuestro de uno o varios amigos unos pocos pesos cincuenta o cincuenta. No va a quedar mal con ellos, porque TODOS los que aplaudieron "Me quedo los estudiantes" o "Liber Arce" quieren solidarizarse de una manera concreta con este movimiento por un CINE NACIONAL DE LIBERACION.

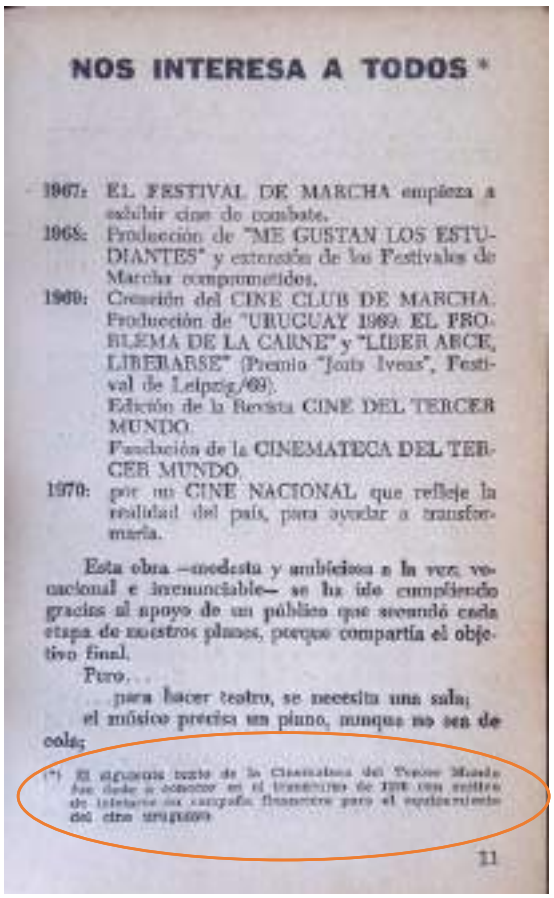
Si nuestro "vehículo" desiera, usted podrá encontrar BONOS PARA EL EQUIPAMIENTO DEL CINE NACIONAL en las librerías:

—AMERICA LATINA, Rondo 38 de Julio 2888.
—DE LA UNIVERSIDAD (Universidad de la República)
—REDENCION (Galería Trocadero).
—UNIVERSITARIA (TABOSO, Rondo, 18 de Julio esquina Edo. Acevedo.
—y en MARCHA, Rincón 577.

Gracias y lo agradecemos.

cinemateca del tercer mundo

Volante original 30 x 21, 5 cm (Archivo de la autora)



NOS INTERESA A TODOS *

1967: EL FESTIVAL DE MARCHA empieza a exhibir cine de combate.
1968: Producción de "ME GUSTAN LOS ESTUDIANTES" y extensión de los Festivales de Marcha comprometidos.
1969: Creación del CINE CLUB DE MARCHA.
Producción de "URUGUAY 1969: EL PROBLEMA DE LA CARNE" y "LIBER ARCE, LIBERARSE" (Premio "Joris Ivens", Festival de Leipzig/69).
Edición de la Revista CINE DEL TERCER MUNDO.
Fundación de la CINEMATECA DEL TERCER MUNDO.
1970: por un CINE NACIONAL que refleje la realidad del país, para ayudar a transformarla.

Esta obra —modesta y ambiciosa a la vez, vocacional e irrenunciable— se ha ido cumpliendo gracias al apoyo de un público que secundó cada etapa de nuestros planes, porque compartía el objetivo final.

Pero...

...para hacer teatro, se necesita una sala; el músico precisa un piano, aunque no sea de cola;

(*) El siguiente texto de la Cinemateca del Tercer Mundo fue dado a conocer en el transcurso de 1970 con motivo de iniciarse una campaña financiera para el equipamiento del cine uruguayo.

11

El texto del volante en el segundo número de *Cine del Tercer Mundo* que se publicó a fines de 1970. La nota al pie aclara su uso en "la campaña financiera para el equipamiento del cine uruguayo". En ese contexto de la revista con los escritos de otros colectivos regionales, ese texto se desplegó como una síntesis del proceso identitario de la Cinemateca y de los propósitos del nuevo grupo de cine militante en Uruguay (Sin firma. "Nos interesa a todos". *Cine del Tercer Mundo*, n. 2, noviembre de 1970, pp. 11-12).

El giro de la programación de los festivales de *Marcha* de 1967 que analicé en el tercer capítulo de esta tesis aparece como el primer antecedente de la Cinemateca. En otras palabras, la ruptura con los valores hegemónicos atribuidos al cine que se exhibía hasta la aparición de los Festivales de *Marcha* de 1967 y 1968 fue elegida como ese momento originario. Esta fue también la matriz que destacó el semanario cuando comunicó la separación del grupo: "La Cinemateca del Tercer Mundo recoge ese núcleo incubado por los Festivales de MARCHA y por el cine nacional que se creó, a pesar de todos los pesares, al amparo de un cine club. Y ahora se dispone a conservar y a difundir su acervo".[943] Había también una continuidad material entre ambos proyectos ya que las películas que utilizaba el Cine Club, y que antes había

[943] *Marcha*, 31 de octubre de 1969, p. 31.

exhibido el Festival, pasaban a formar parte del catálogo de la Cinemateca.[944] En su trabajo sobre la C3M Tal ha explicado esta separación como el resultado de las diferencias entre la izquierda independiente del director de *Marcha*, Carlos Quijano, y el acercamiento del grupo a la línea del MLN-T.[945] Tiempo después, en el documental de Lucía Jacob, Handler ratificó esta afirmación definiendo la dirección del grupo hacia un extremo de la izquierda. Es cierto que buena parte simpatizaba con el MLN-T y que algunos de los integrantes, como él, colaboraron en tareas específicas mientras otros se integraron de forma más orgánica, y otros no lo hicieron.[946] No obstante, la interpretación de la Cinemateca como una ruptura política con el Semanario debería matizarse para que su entendimiento en clave de quiebre ideológica-política no ocupe un lugar omnicomprensivo que lleve a una interpretación restrictiva. El desencuentro con Quijano que explicó Handler no implicaba una ruptura con el proceso de *Marcha*, sino todo lo contrario: ese proceso se ratificaba con la C3M.

Por eso entiendo que este aspecto debería ser matizado, para que no opaque su continuidad ni convoque a mirar el proceso subrayando la experiencia de la Cinemateca como si hubiese sido la de una organización de base de un partido o un movimiento político específico. Por más simpatizantes que fueran sus integrantes, la C3M no se había subordinado orgánicamente a un movimiento de liberación. Por otro lado, no he encontrado en la experiencia de la C3M rasgos que den cuenta de una ruptura con lo anterior. La difusión y realización en la órbita del semanario había sido el puntapié de un trayecto marcado por una dinámica de cooperación y democratización político-cultural, esa era la experiencia que la Cinemateca reafirmaba en el presente como parte de una tradición, en el sentido de Williams, como una manera de conectar con ese pasado, con ese proceso, y potenciarlo en el presente.[947] En ese sentido, lo que estaría operando entonces aquí –y "poderosamente"– es la determinación por dar a conocer las luchas en el Tercer Mundo, la fuerza con la que se difundió el uso contrainformativo y de conscientización política del cine bajo la órbita de *Marcha*, la necesidad de hacer un cine nacional aunque sea llevado a cabo por "inexperientes" y con el apoyo colectivo de las colaboraciones, como el que nació bajo el proyecto del noticiero, y por razones políticas.

[944] Dardo Bardier recuerda que antes de la creación de la C3M se referían a las películas del semanario como la "Cinemateca de Marcha" (comunicación por correo electrónico con la autora, 2012).
[945] Tal, Tzvi. "Cine y Revolución…", *op. cit.*
[946] Sobre la participación de Handler en el MLN-T, véanse Concari, Héctor. *Mario Handler…*, *op. cit.*, pp. 63-70.
[947] Raymond, Williams. *Marxismo y literatura*, *op. cit.*, p. 137.



CINE CLUB DE MARCHA

● Se comunica a los ex-socios del Cine Club de Marcha que la Cinemateca del Tercer Mundo requiere su colaboración en la campaña financiera que se está llevando a cabo para equipar técnicamente al cine nacional. Los interesados podrán concurrir a La Paz 1202, de lunes a viernes entre las 19.30 y 21.30 horas, donde integrantes de la Cinemateca del Tercer Mundo brindarán información y recogerán toda colaboración que, en definitiva redundará en beneficio de un auténtico cine nacional.

Viernes 7 de agosto de 1970

La C3M buscó recuperar la colaboración de los ex-socios del Cine Club de *Marcha* "para equipar técnicamente al cine nacional". El aviso establece días y horas para acercarse al local y promete que la cooperación "redundará en beneficio de un auténtico cine nacional" (*Marcha*, 7 de agosto de 1970, p. 5).

5. 1. 4. Dinámicas transnacionales de un nuevo escenario

Más allá del evidente carácter nacional que encarnó la C3M no deberíamos descuidar el horizonte regional que también enviste su aparición. En ese momento, el intercambio material e intelectual entre los colectivos y cineastas de América Latina, era fundamental, constituía una estrategia, una "idea faro" que, por otra parte, se había hecho carne en los encuentros de Mérida 1968 y Viña del Mar 1967.[948] Incluso, el propósito de la revista *Cine del Tercer Mundo* definido como un órgano de coordinación regional daba cuenta de ello. En el texto "Hacia un tercer cine" publicado en octubre de 1969, Solanas y Getino describían los vínculos colaborativos entre los grupos como un factor clave que podía permitir que un integrante del colectivo de un país trabajara en un film de otro grupo en un país diferente, o desarrollar etapas específicas de la producción que no pudieran realizarse en el país de origen.[949] Para ponerlo en práctica había que contar con un órgano que organizara estas colaboraciones, "[…] un centro de recepción de materiales para archivo que pudiera ser utilizado por los distintos grupos y la perspectiva de coordinar a nivel continental, e incluso mundial, la continuidad del trabajo en cada país; encuentros periódicos, regionales o mundiales, para intercambiar experiencias, colaboraciones, planificación de trabajos, etc.".[950] No se trata aquí de inferir que la C3M se creó en estos términos, pero teniendo en cuenta una subjetividad latinoamericanista compartida, su horizonte, así como la configuración de su identidad, debería ser pensada más allá de las fronteras

[948] Villaça también destaca que esa idea de ser "un polo de difusión de cine político", se conecta con las experiencias del grupo Cine Liberación, así como a los proyectos anteriores del Nuevo Cine Latinoamericano, como el del polo de distribución que se planteó en Viña 1967 ("El cine y el avance autoritario…", *op. cit.*)
[949] Getino, Octavio y Fernando E. Solanas. "Hacia un tercer cine…", *op. cit.*, p. 80.
[950] *Ibid.*

nacionales y en relación con el resto de los grupos y cineastas militantes de la región. Apunto a pensar con esto en que lo extraño sería no considerar esta orientación de su acción hacia afuera de Uruguay. En una entrevista para la revista francesa *Écran* publicada en 1972, Handler explicaba al crítico Marcel Martin la creación de la C3M señalando a la región como el territorio de su acción:

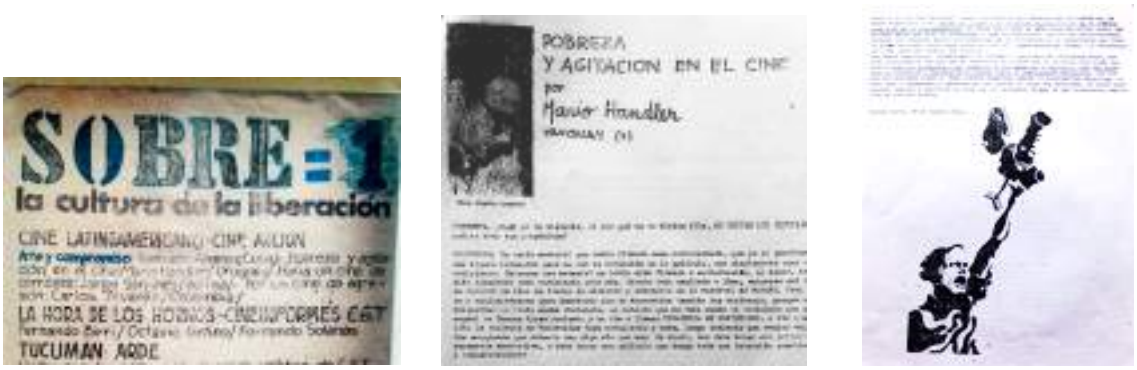
> Hacía tiempo que nosotros teníamos la idea de fundar algo, que no era una cinemateca en el sentido habitual de la palabra, sino una casa de producción de film políticos, con un stock de film susceptibles de ser utilizados en la lucha. Por esta razón, nuestro objetivo ha sido tanto producir películas políticas –verdaderamente políticas, no solamente de crítica social– como hacer propaganda y agitar películas latinoamericanos e internacionales para sindicatos y estudiantes en Uruguay y América Latina. Tenemos relaciones muy cercanas con el Grupo Cine Liberación, Solanas, Getino y Vallejo, y con los brasileños y con los venezolanos, abrimos en Venezuela una filial de la C3m.[951]

Quisiera detenerme en destacar tres ejemplos de las relaciones de los uruguayos con los latinoamericanos, refiriéndome particularmente a los lazos con Argentina, Venezuela y Chile. En primer lugar, la colaboración e intercambios con el Grupo Cine Liberación, en la que, como hemos visto, la figura de Pallero ocupó un lugar central (de la dupla Pallero-Achugar) promoviendo esta dinámica. La presencia de Solanas tanto en la apertura del Cine Club de *Marcha* como en la ceremonia inaugural de la Cinemateca o la de Getino en el local que muestra ese fragmento de la película de Schumann, son emergentes visibles de un trabajo colaborativo que incluyó también a la revista. Tres de los textos del primer número de *Cine del Tercer Mundo* habían aparecido en el primer ejemplar de la "anti-revista" argentina *SOBRE: la cultura de la liberación* (1969) en la que participaban Solanas y Getino: el reportaje de Getino a Handler ("Pobreza y agitación…"), la declaración del Grupo Cine Liberación (enero de 1968), y el texto de Sanjinés "Hacia un cine de agresión".[952] Asimismo, en el segundo número de SOBRE, al final del texto "Notas de Cine Liberación: significado de los grandes temas nacionales en el Cine llamado argentino" (agosto 1969), se insertaba el isotipo del Cine Club de *Marcha*.

[951] Martin, Marcel. "Entrevista a Mario Handler", *Écran*, n. 6, junio 1972, pp. 48-49.

[952] Entre los promotores de *SOBRE* además del Grupo Cine Liberación estaban los artistas plásticos Roberto Jacob y Beatriz Balvé, el psicoanalista Antonio Caparrós (Grupo de Psicólogos para la Liberación). Como señala Ana Longoni, durante el 68, estos intelectuales y artistas habían confluido en el sindicalismo combativo de la CGT de los argentinos. *SOBRE* circuló en la clandestinidad como *La hora…*, Longoni, Ana. "Sobre: una anti-revista en el año del Cordobazo", *Causas y Azares*, año 1, n. 2, otoño de 1995, p.136-143. Dado que la entrevista a Handler en *SOBRE* está fechada en febrero de 1969 podríamos pensar que tuvo lugar en el mismo viaje a Uruguay en el que el Getino llevó el *Cineinforme N1* de la CGT de los argentinos al Festival de *Marcha*: "El rollo que nos trae Getino, es la primera entrega de un periódico cinematográfico auspiciado por la CGT como medio de agitación, de organización, de denuncia". La visita de Getino obedecía también a la preparación de la proyección de *La hora…* en el Festival del semanario y a la coordinación para que Solanas pudiera viajar a Montevideo a presentarla, *Marcha*, 7 de febrero, 1969, p. 25.

Apunto aquí a pensar este caso concreto de las revistas como tramas colaborativas cuyos hilos permiten rastrear no solamente los diferentes contextos a los que migraron los debates y las ideas acerca del cine latinoamericano, sino también, las relaciones interpersonales y la modalidad informal que estuvieron detrás de esas redes de publicaciones alternativas.



Tapa de *SOBRE* n. 1 y la entrevista a Handler en ese mismo ejemplar. A la derecha, el isotipo al final de "Notas de Cine Liberación…" del segundo número (Gentileza de Jorge Jager, Archivo Personal)

En segundo lugar, la iniciativa de una "filial" de la C3M en Venezuela a la que refería Handler fue un aporte importante a la difusión del Nuevo Cine Latinoamericano en ese país.[953] Según Solé, que como vimos antes estaba viviendo allí, el proyecto se originó en setiembre de 1970 cuando la Cinemateca Nacional de Venezuela presentó un programa titulado "Cinemateca del Tercer Mundo y Mario Handler" que incluía *Carlos…*, *Llamadas*, *Elecciones*, *Me gustan los estudiantes*, *El problema de la carne*, y *Líber Arce…* Handler había volado desde Roma a Caracas y según la crónica de la revista venezolana *Cine al día*, la asistencia al evento "fue masiva y el foro que siguió a la proyección fue vivaz y compenetrado con el significado liberador del nuevo cine latinoamericano".[954] Cuando culminó el debate la gente consultó "cómo podían exhibir esas películas" y surgió la iniciativa "de tener las copias en un lugar y arreglarlas y repararlas, y cobrar por las exhibiciones para poder re-enviar dinero a los productores y tener un fondo de reserva para comprar nuevas copias y, eventualmente, producir películas".[955] En marzo de 1971, un aviso en *Cine al día* anunciaba el catálogo de 30 títulos de

[953] Sole explica: "Aprovechando la infraestructura de distribución de ustedes, mandaron todas las copias que existían para aquí y nosotros fundamos una especie de filial, usábamos el mismo logotipo, las mismas películas, intercambiábamos las que conseguíamos nosotros las mandábamos para allá y las que conseguían ustedes las mandaban para acá- funcionábamos en una forma similar", entrevista realizada en 2009 para la película de Lucía Jacob (Archivo Mario Jacob).

[954] *Cine al día*, n. 11, octubre de 1970, p. 34. Ese programa de la Cinemateca Nacional –con la variación de que en lugar de *Elecciones* (que por estar en 35 mm no pudo incluirse) y con el agregado de *T-Vnezuela*– fue exhibido en Cine Arte del Ateneo de Aragua en Maracay, en el Centro de Estudiantes de Agronomía y Veterinaria de la U.C.V con una asistencia estimada de 400 personas, *Ibid.*

[955] Sin firma."Cine Cubano entrevista a Jorge Solé", *op. cit.*, p. 64.

la Distribuidora del Tercer Mundo en Caracas.[956] Pero este no fue el único resultado vinculado a la primera exhibición en la Cinemateca. Además del proyecto de la distribuidora se originó un taller de filmación con los estudiantes que se plantearía "la producción un cine similar al del programa presentado". En este marco, Solé y su grupo se ocuparon de organizar funciones en locales sindicales y salas de barrio y conseguir una cámara para formar a los estudiantes. *Cine al día* nombra a Solé, a Paolo Gasparini y al uruguayo Alberto Monteagudo como los colaboradores que formarían a estos jóvenes: "El grupo lanza un llamado a los cineastas y críticos que quieran colaborar en forma similar".[957] El propósito era conseguir un local y gestionar una lógica económica viable para articular la exhibición-distribución con la producción. En abril de 1971, Sole visita Montevideo y a sus compañeros de la C3M, y en una entrevista que le hace Wainer describe esta experiencia y las particularidades de Venezuela, la ventaja de la gran cantidad de proyectores 16 mm que allí había, la prohibición que hacía el gobierno de *La hora..*, y los planes de producción.[958] Cabe mencionar también que de los venezolanos la C3M recibió la donación de una grabadora.

[956] *Cine al día*, n. 12, marzo 1971, p. 36. Para Solé, si una película podía recaudar 1000 dólares en Venezuela, "un grupo de producción en América Latina podría, si se organizan bien las cosas, contar con que en 10 lugares de América Latina va a conseguir 1000 dólares por su película". De esa manera, los 10000 dólares cubrirían el costo: "la distribución va a marchar en tanto haya películas y haya continuidad como para mantener una programación (Sin firma."Cine Cubano entrevista a Jorge Solé", *op. cit.*, p. 64).
[957] *Cine al día*, octubre 1970, n. 11, p. 34.
[958] Wainer, José. "Jorge Solé nos visita: Uruguayo en Caracas", *Marcha*, 2 de abril de 1971, p. 26.





En sus inicios, además de un conjunto de importantes títulos latinoamericanos, la distribuidora difundió las películas uruguayas *Elecciones*, *Me gustan los estudiantes*, *La Marcha de los cañeros*, *Líber Arce…*, *Carlos…* y *Llamadas*", aviso en *Cine al día*, marzo 1971, n. 12, p. 36.[959]

En tercer lugar, las visitas de cineastas latinoamericanos a la C3M materializaron intercambios concretos y reforzaron lazos afectivos. En marzo de 1971, la película de Raymundo Gleyzer, *México, la revolución congelada* (1970) inauguró la temporada de exhibiciones de la Cinemateca en el Teatro Palacio Salvo acompañada de *Cuando quede en silencio el viento* (Argentina, 1966), otro cortometraje que el argentino había realizado junto con Jorge Prelorán.[960] *México…* había sido censurada en Argentina y Gleyzer había viajado desde

[959] Cuando en 1974 Achugar, ya en el exilio, asiste al Comité de Cineastas de América Latina en Venezuela, le ofrecen trabajo en "Dicimoveca" (Distribuidora Cinematográfica Venezolana, Compañía Anónima) que distribuía films en 35 mm y que había sido fundada por Edmundo Aray y Carlos Rebolledo. Más adelante, Achugar crearía una compañía hermana de "Dicimoveca" para distribuir material en 16 mm. que se nutrió con varios títulos de cine latinoamericano que pertenecían al catálogo de la C3M (Achugar, Walter. "Usar el cine…", *op. cit*., pp. 292-293).

[960] *Cuando quede en silencio el viento* es la primera parte de *Ocurrido en Hualfin (*Raymundo Gleyzer y Jorge Prelorán, 1966). Véase la entrevista que le hace Wainer, "Gleyzer: la lección de México" (*Marcha,* 12 de marzo de 1971, p. 27) reproducida también en Gleyzer, Raymundo. *Raymundo Gleyzer: documentos y testimonios*, Montevideo: Cinemateca Uruguaya, 1985. Según Juana Sapire y Cynthia Sabat, fue Pallero quien hizo posible la exhibición de este film en Montevideo (*Compañero Raymundo*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 2015. p. 112).

Santiago de Chile para estrenarla en Montevideo.[961] *Marcha* la anunciaba como "un minucioso relevamiento de la realidad actual del país, sus clases sociales, su geografía" que daba cuenta de "la traición de los postulados revolucionarios de 1910".[962] En la entrevista que le hizo Wainer a Gleyzer, donde lo presenta como "uno de los más jóvenes y al mismo tiempo maduros cultores del documental en América Latina", el argentino hizo hincapié en el marco común que unía a la región con México:

> Hay muchas cosas que unifican nuestra realidad, y más que nadie nuestro enemigo común. Te diría que la experiencia mexicana me interesa no sólo por México, sino por lo que nos puede servir a todos los demás, y viceversa: creo que la experiencia de los cañeros tucumanos sería muy útil para los cortadores de henequén en Yucatán. Son manifestaciones múltiples de una realidad en el fondo única. Y el papel del cine, en esta lucha por romper el cerco de la información que nos tiende el imperialismo a través de todos sus instrumentos, es ir a las fuentes, reflejar la realidad y retrasmitirla a otras regiones.[963]

Recordemos que Gleyzer había viajado al nordeste brasileño para hacer *La tierra quema* (1964), una película que había sorprendido a Handler y Wainer durante su estreno en el Festival del SODRE de 1965. Según Mestman, de Gleyzer podría decirse que fue "el cineasta político argentino que más se inmiscuyó en la política regional".[964] En efecto, luego de la experiencia de México el argentino intentaba desplegar dos proyectos latinoamericanistas. En una carta que Gleyzer escribió a Sanjinés en enero de 1971 le cuenta que, junto a Fernando Arce (cineasta boliviano residente en Argentina), se proponían hacer un "film-reportaje" sobre Bolivia: "Walter [Achugar] y Cacho Pallero me sugieren que trabaje con tu grupo y ese es el motivo de esta carta". Al mes siguiente, el argentino le escribía a Miguel Littin para proponerle hacer una película sobre Chile: "Hace rato que quería escribir algo que me da vueltas en la cabeza y que tanto Walter [Achugar] como Pallero me instan a escribirte".[965] Lo que me interesa no es señalar los proyectos de Gleyzer que ya son conocidos en la bibliografía, sino la presencia de los dos referentes que son la dupla de Achugar y Pallero. Pero volvamos al momento en el que Gleyzer estrena *México…* bajo el auspicio de la C3M. "Me acuerdo de su estadía aquí porque lo presenté yo", recuerda Tournier; "habló bastante con la gente…la película era muy discutida". De esa visita "quedó un vínculo", agrega Tournier: "Recuerdo que más tarde, cuando emprendió *Los*

[961] Peña, Fernando Martín y Carlos Vallina. *El cine quema…*, *op. cit.*, p. 75.
[962] *Marcha*, 5 de mazo de 1971, p. 23.
[963] *Marcha*, 19 de marzo de 1971, p. 24.
[964] Mestman, Mariano. "Postales del cine militante…", *op. cit.*, pp. 7-30.
[965] Peña, Fernando Martín y Carlos Vallina. *El cine quema…*, *op. cit.*, pp. 77 y 82.

traidores, el sonido se lo hizo Luis Rocandio, que era un compañero nuestro".[966] En efecto, Rocandio se hospedó en la casa de Gleyzer mientras fue sonidista en el rodaje clandesino de *Los Traidores* en 1972.[967]

Días después de la visita del argentino llegó a Montevideo el chileno Miguel Littin quien hacía poco había asumido como presidente de *Chile Films* (1941) la productora estatal que ya existía y que el gobierno de la Unidad Popular utilizó para incentivar el cine. *Marcha* anunciaba que al finalizar la función de *México…* Littin mantendría "una conversación con los asistentes sobre el nuevo cine chileno y la situación de su país".[968] Si bien la dirección de Littin en *Chile Films* duró apenas unos diez meses aproximadamente, el Littin que visita Montevideo todavía no está abatido por la burocracia ni las divisiones internas o la falta de recursos que luego lo llevará a renunciar a su cargo.[969] Tanto la visita de Gleyzer como la de Littin (o las mencionadas de Getino y Solanas) son ejemplos concretos de socialización e intercambio intelectual entre los cineastas de la región y los uruguayos de la C3M.[970]Asimismo, los encuentros materializaron las aspiraciones programáticas esbozadas en los resúmenes finales de las reuniones regionales como la del encuentro de Viña 1969. Concretamente, por ejemplo, el mismo Gleyzer dejó la copia de su película para su difusión, y fue también Littin el que coordinó con los uruguayos el estreno del reportaje que le hiciera Régis Debray a Salvador Allende, *Compañero Presidente* que en esos días él estaba terminando de montar. Ignacio Del Valle Dávila ha recuperado los

[966] *Ibid.*, p. 75.
[967] *Compañero Raymundo*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 2015, p.115. *Los Traidores* no tiene otros créditos que el de "Grupo Cine de la Base", véase la ficha reconstruida en Peña, Fernando Martín y Carlos Vallina. *El cine quema… , op. cit.*, pp. 239-240.
[968] La C3m lo anunció como "un representante más de la generación que en estos momentos es depositaria de la iniciativa del cine latinoamericano que obtuvo con *El chacal de Nahueltoro*, su primer largometraje (visto por dos millones de espectadores en Chile), uno de los mayores triunfos artísticos de ese cine", *Marcha*, 19 de marzo de 1971, p. 25. Junto a Littin llegó el productor de *Compañero Presidente*, Sergio Trabucco. Véase esta visita en Trabucco Ponce, Sergio. *Con los ojos abiertos…*, *op. cit.*, p. 291.
[969] En diciembre de 1970 se había hecho público el "Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular" firmado por un comité de Cineastas de la Unidad Popular (CUP) que desataría una polémica de desacuerdos. Véase el minucioso análisis y la discusión sobre este manifiesto de Del Valle Dávila, *Cámaras en trance…*, *op. cit.*, p. 364.
[970] Recordemos los vínculos con Cuba y Brasil que esta tesis, en buena medida, ha revisado. En el tercer capítulo me referí a la temprana relación del grupo de *Marcha* con la isla y en particular, a la de Achugar-Pallero, y en la segunda parte de este capítulo mostraré más cine cubano circulando en Montevideo en el circuito comercial de la C3M. Respecto de Brasil, en el segundo capítulo analicé el impacto del nuevo cine de Brasil y los documentales de Farkas. Agregaría aquí que, a fines de 1970, Joaquim Pedro de Andrade visitó Montevideo y Wainer y Jacob lo entrevistaron por *Macunaíma* (1969), pero la película no se estrenó en el circuito de la C3M (*Marcha*, 20 de noviembre de 1970, p. 23). Además de esa nota, no he encontrado otro intercambio con J. P. de Andrade. Lo que si destacaría es que en junio de 1971 se anunció una visita de Glauber Rocha a Montevideo. Rocha llegaría al país luego de estrenar *Antonio das mortes* en Buenos Aires con gran éxito. Al cierre de esta investigación, no he confirmado esta visita, pero como en otras oportunidades, es relevante no perder de vista el anuncio de un plan que, aunque frustrado, posiblemente involucró a los integrantes de la Cinemateca (Sin firma. "Glauber, Hoy", *Marcha*, 4 de junio de 1971, p. 24).

proyectos chilenos con cineastas latinoamericanos y los convenios (como el del ICAIC de Cuba con Chile Films que se firmó en marzo de 1971) que dieron cuenta de una "voluntad explícita, tanto en Chile como en el exterior, por establecer lazos de unión, que se integran dentro del proyecto del NCL".[971] A este panorama podemos sumarle ahora la firma de un convenio entre la C3M y Chile Films que habría tenido lugar en Montevideo durante esa visita de Littin en 1971.[972]



La película del argentino sobre México y acompañada por la exposición del presidente de Chile Films se anunció en *Marcha* como "traicionada" durante los primeros días hasta que se corrigió a "congelada" en las funciones a fin de mes. Posiblemente, por la asociación del libro de León Trotsky, *La revolución traicionada*, leído por la izquierda latinoamericana en ese entonces, (*Marcha*, 19 de marzo de 1971, p. 24).

Tengamos en cuenta que, en esta coyuntura, existía una consciencia de la necesidad de un mutuo intercambio de experiencias relacionadas al cine. Pienso, por ejemplo, en los diálogos con los chilenos sobre los Talleres de Creación Cinematográfica que había iniciado Littín para formar técnicos y directores o en el noticiero cinematográfico, o en la producción posterior a su dirección de ficción y documentales en Chile Films.[973] Esto no implicaría pensar en un intercambio unilateral; la difusión de cine que estaban haciendo los uruguayos, la forma en que la C3M se había organizado para distribuir películas latinoamericanas también era una experiencia para intercambiar. Aquí resuena otra proclama del manifiesto del Grupo Cine Liberación: "Ninguna forma internacionalista de lucha podrá ejecutarse con éxito si no hay un

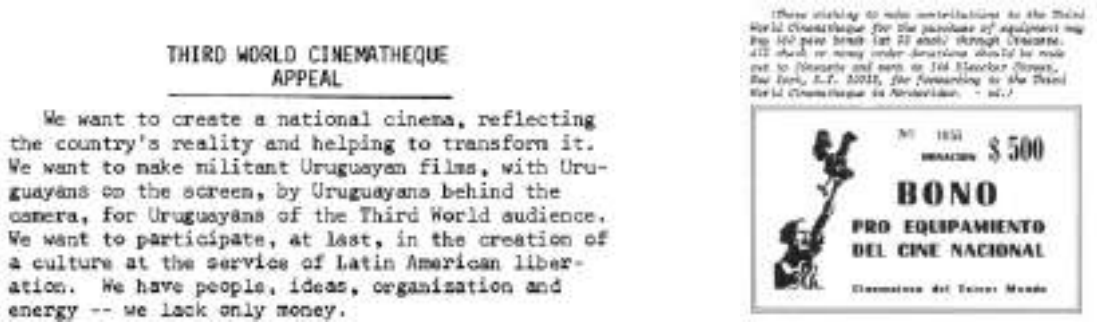
[971] Del Valle Dávila, Ignacio. *Cámaras en Trance…, op. cit.*, p. 378.
[972] Chile Films estaba llevando a cabo noticieros y talleres cinematográficos. Agradezco a Sergio Trabucco que mencionó este convenio en un intercambio por correo electrónico y a Jacob por haberlo confirmado personalmente. (Trabucco, Sergio, correspondencia electrónica con la autora 2019, y Jacob, Mario, entrevista con la autora 2019). Junto a Littín llegó el productor del film, Sergio Trabucco. Sobre su visita, véase Trabucco Ponce, Sergio. *Con los ojos abiertos…, op. cit.*, p. 291
[973] Véase Del Valle Dávila, Ignacio. *Cámaras en Trance…, op. cit.*, pp. 364-368.

mutuo intercambio de las experiencias de otros pueblos, si no se rompe la balcanización que a nivel mundial, continental y nacional intenta mantener el imperialismo".[974] Por supuesto que la planificación de los chilenos acaparaba todas las expectativas, pero el punto es señalar que en cada contexto, los grupos habían ensayado una experiencia que, exitosa o no, estuvo ajustada a sus singularidades ya sea desde un contexto de revolución como el de Cuba, el de la Unidad Popular y el socialismo en Chile, las funciones que hacía la C3M en Uruguay que ya se veían muy limitadas por la represión del gobierno, la experiencia de Argentina que intentaría ser estatal por un breve período hacia la segunda mitad de 1973, etc. El uso del cine, la manera de instrumentar las funciones o sostener los circuitos de exhibición comercial, la formación de técnicos, etc., eran áreas de una *praxis* común, pero que cada grupo debía adaptar a la especificidad de su país aprendiendo de lo que habían hecho los otros, e inspirándose en ellos. Así había sido primero con el caso cubano. No es mi intención mitificar esta política común ni para este ni para ningún caso nacional de la región, pero sí resaltar que lo que puede leerse en los textos, manifiestos, o proclamas de los cineastas de ese momento, tuvo una materialidad que debe ser puesta en un primer plano para contrarrestar la idea de que fue solo un momento de auge de un discurso político-cultural.

Por otra parte, estos vínculos regionales funcionaron en conexión con un escenario internacional que había cambiado. El renovado interés que tenía el Primer Mundo en el Nuevo Cine Latinoamericano motorizó la dinámica de las relaciones de Europa y Estados Unidos con la región. Si bien habría que matizar hasta qué punto las transformó y en qué condiciones, durante este período, los productores, los distribuidores, el mercado, la crítica, la televisión del centro del mundo (progresista) estuvieron atentos a las películas que ofrecían los nuevos directores latinoamericanos. Es en esta coyuntura, por ejemplo, que la campaña de equipamiento de la C3M llegó a Italia y a Estados Unidos. En 1970, el pedido de colaboración de la C3m fue publicado por la revista italiana *Cinema 60*. Bajo el título "Un appello dei cineasti uruguaiani", un párrafo introductorio adelantaba: "*Pubblicahiamo il testo di un volantino-appello che i cineasti uruguaiani hanno diffuso, nel loro paese e, ora, anche all´estero. Una copia di ciascuno dei tre film di cui si parla nel testo è reperibile presso de la Cineteca dell´ARCI. I cineasti uruguayani sono rappresentati in Italia da Dina Mascietti (Via Cardinal Parocchi, 12 Roma)*".[975] A su vez, en su número especial de 1971 sobre el cine militante en

[974] Solanas, Fernando E. y Octavio E. Getino. "Hacia un tercer cine…", *op. cit.*, p. 75
[975] *Cinema 60*, n. 78 / 79 / 80, 1970, p. 1.

América Latina, la revista *Cinéaste* publicó una parte del texto en inglés, aclarando a sus lectores que podían adquirir bonos de 500 pesos uruguayos (dos dólares americanos) enviando un cheque o el dinero a la dirección de la revista.[976] El bono aparecido en *Cineaste* se ubicaba al final de una entrevista a Achugar realizada con motivo de la presentación de *Yawar Malku* (Jorge Sanjinés, 1969) en el Festival Internacional de Cine de San Francisco de 1970.



THIRD WORLD CINEMATHEQUE
APPEAL

We want to create a national cinema, reflecting the country's reality and helping to transform it. We want to make militant Uruguayan films, with Uruguayans on the screen, by Uruguayans behind the camera, for Uruguayans of the Third World audience. We want to participate, at last, in the creation of a culture at the service of Latin American liberation. We have people, ideas, organization and energy -- we lack only money.

$ 500
BONO
PRO EQUIPAMIENTO
DEL CINE NACIONAL

Traducción al inglés del inicio del texto del volante ya citado (izquierda). Derecha, única imagen del bono que he encontrado hasta ahora, (*Ibid*).

En esa ocasión, además de referirse al próximo proyecto del director boliviano que tenía a cargo (*El coraje del pueblo*), el uruguayo abordó el tema de la financiación como el problema clave del cine militante latinoamericano. Mientras el trabajo de varios años en publicidad de Solanas había financiado *La Hora…*, *Yawar Malku*, explicó Achugar, además de haber utilizado préstamos de un banco y la hipoteca de una casa, había ensayado un sistema cooperativo entre un grupo de médicos de izquierda que testimoniaron y denunciaron los experimentos de esterilización.[977] Dicho esto, la situación de América Latina pasaba por un buen momento a causa del renovado interés que Europa había puesto en estas nuevas cinematografías:

> Algunos de los cineastas están ahora tomando ventaja de la creciente demanda de material sobre América Latina para la televisión europea. Varias redes de televisión, especialmente en Alemania, Suecia e Italia, están interesadas en noticias y documentos sobre América Latina porque, aunque antes solía ser el "continente olvidado", ahora América Latina es "lo que está pasando".[978]

[976] Achugar, Walter. "Walter Achugar on Latin American Cinema", *Cinéaste*, vol. 4, n. 3, winter 1970-1971, pp. 35 y 52.
[977] Achugar también se refirió al origen burgués y de clase media de gran parte de los cineastas latinoamericanos, así como a los préstamos de amistades y las herencias de familia que permitían financiar las películas. Para el caso boliviano aclaraba que no se logró pagar un salario para el equipo técnico, sino que se cubrió la casa y la comida. (*Ibid.*). Achugar colaboró con dinero en las películas de Sanjinés; *Yawar Malku* (sin aparecer en los créditos) y en *El Coraje del Pueblo* (Trabucco Ponce, Sergio. *Con los ojos abiertos…*, *op. cit.*, p. 248).
[978] Achugar, Walter. "Walter Achugar on Latin American Cinema", *op. cit.*, pp. 52. Traducción de la autora.

La experiencia de Achugar como productor y distribuidor lo confirmaban. Junto con Pallero habían llevado al Festival de Venecia de 1969 *Yawar Malku*, *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) y *La primera carga del machete* (Manuel Octavio Gómez, 1969), con excelentes resultados en la crítica. En una nota publicada en *Marcha*, la uruguaya Maruja Echegoyen reportaba desde Italia el Festival de Venecia y se refería al éxito de los latinoamericanos como el final de "la triste época en que 'cine latinoamericano' quería decir melodrama rural, nubes de crepúsculo, zamba, conga, tango y marimbas".[979]Articulado a este éxito llegó la propuesta de la Radio y Televisión Italiana, RAI, a Achugar y Pallero de producir una serie que daría cuenta del emergente movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano y se llamaría "América Latina vista por sus realizadores". Así surgió el proyecto que involucró a esta dupla y cuyo primer programa piloto sería filmado en Bolivia y dirigido por Sanjinés.[980] En ese año, Glauber Rocha fue premiado en Cannes con *El dragón de la maldad contra el santo guerrero* (*Antonio das Mortes*, 1969) y *La hora…* recibía gran atención en las revistas especializadas, incluyendo la consagrada publicación de *Cahiers du Cinéma*. Sobre este panorama, García Espinosa, en su manifiesto de 1969, señaló; "El boom del cine latinoamericano –con Brasil y Cuba a la cabeza, según los aplausos y el visto bueno de la intelectualidad europea– es similar en la actualidad al que venía monodisfrutando la novelística latinoamericana".[981] El fragmento del programa de Schumann que describía al inicio da cuenta de este interés del viejo mundo en el cine latinoamericano. Como parte de un viaje más extenso que incluía a Brasil, Argentina, Chile, Colombia y Venezuela, Schumann estuvo en Montevideo en enero de 1971. En una nota sobre su visita Jacob lo llama "un bien inspirado amigo del cine latinoamericano" que llegaba con el objetivo de filmar tres películas sobre el cine en América Latina y promover el Foro Internacional del Cine Nuevo que se realizaría en el marco del Festival de Berlín del mes de junio.[982]

[979] La nota de Echegoyen se publicó en *Marcha*, el 3 de octubre de 1969 con el título "Triunfo del cine latinoamericano en Venecia" y la tomé de la cita en Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil…*, *op. cit.*, p. 353.
[980] La propuesta habría sido hecha por Roberto Savio, de la agencia de Noticias *Inter Press Service* (IPS) (Trabucco Ponce, Sergio. *Con los ojos abiertos…*, *op. cit.*, p. 291). Savio había contratado a Handler como productor de campo en un programa para la televisión italiana con Jorge Luis Borges en 1969 (entrevista con la autora, Montevideo, mayo de 2018). Dufuur cita este trabajo sobre Borges como parte de la filmografía de Handler con fecha 1969 y con la dirección de Ento Tarquini, RAI ("Mario Handler una mirada crítica…", *op. cit.*, p. 330).
[981] García Espinosa, Julio. "Por un cine imperfecto", *Hojas de Cine: Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, vol. III, México: Universidad Autónoma Metropolitana y Fundación Mexicana de Cineastas, A.C., 1988, p. 63. Esta similitud ha sido señalada por Gilman cuando se refiere a la consagración de los nuevos cines latinoamericanos del 69 "en los mismos términos en que había sido aplaudida la nueva novela" (*Entre la pluma y el fusil…*, *op. cit.*, p. 353).
[982] *Marcha*, 29 de enero de 1971, p. 27.

Este foro era organizado por los "Amigos de la Cinemateca Alemana" que programaban el "Kino Arsenal", la sala de cine que en ese momento se centraba en difundir el cine del Tercer Mundo. Este evento vinculaba al cine latinoamericano con la televisión alemana cuya dinámica, ratificando la afirmación de Achugar para *Cineaste*, se había acelerado durante esos años. Entre 1967 y 1970 la Tv de Alemania había comprado 25 largometrajes, y en 1971 se exhibirían al menos 15 (Brasil, Cuba, Chile, Bolivia y Uruguay).[983] Por otra parte, a propósito de las relaciones con este país, en el segundo número de *Cine del Tercer Mundo* de 1970 se había anunciado la creación de una filial de la Cinemateca en Berlín que difundiría las películas uruguayas y que tenía a Heinar Ross y Annalena Wibon como sus fundadores.[984] Fueron ellos quienes, además, inscribieron *Líber Arce…* en el Festival de Oberhausen de 1971 donde el cortometraje obtuvo el premio de la crítica compartido con Carlos Álvarez.[985] En este panorama Estados Unidos no quedó fuera y también hizo eco de este entusiasmo con el cine de la región. En aquel viaje de Achugar al Festival de San Francisco de 1971, cuando fue entrevistado por *Cineaste*, los latinoamericanos Gino Lofredo, Rodi y Carlos Broullon se acercaron al uruguayo para plantearle su interés en distribuir un tipo de cine como el de Sanjinés, comprometido y latinoamericano, es decir, películas como *La hora…*, que "podrían hacer una diferencia en las actitudes y la política de Estados Unidos hacia América Latina". Esta reunión originó la *Third World Cinema Group*, una distribuidora de cine político y del tercer mundo.[986] En 1971, en una nota en *El Popular* titulada "Un Emblema Internacional" informaba:

> El logotipo de la C3M, el mismo que ilustra y encabeza este espacio, ha recorrido ya una buena parte del mundo. Varias instituciones fraternas y diversas instituciones le han adoptado en Italia, Alemania, Argentina, Venezuela y ahora Estados Unidos. La última edición de la revista neoyorquina *Cineaste* da cuenta que el grupo *Third World Cinema* lo ha adoptado como emblema oficial. El mencionado grupo se dedicará a distribuir cine de denuncia, de combate y de resistencia especialmente en los círculos universitarios norteamericanos, y dará especial relieve al material de origen latinoamericano.[987]

---

[983] *Ibid.*

[984] Tanto a la de Venezuela como a la de Berlín se las menciona como "filiales extranjeras" de la C3M, "Presentación", *Cine del Tercer Mundo*, n. 2, noviembre 1970, p. 8.

[985] *Marcha*, 7 de mayo de 1971, p. 27.

[986] Achugar, Walter. "Usar el cine…", *op. cit.*, p. 290. En entrevista con Trabucco, Achugar cuenta que extender la distribución de cine en Estados Unidos era parte de su plan: "Yo iba dispuesto a poner una distribuidora. Había llevado *La hora de los hornos*, *Yawar Malku* y *Macunaíma* al Festival de San Francisco y los hermanos argentinos Carlos y Rodolfo Broullón, que asistían a las exhibiciones como público, y lo conocí allí […] y me siguen a Nueva York, y finalmente la hice con ellos […] logramos romper el bloqueo económico a través de Canadá para enviar los dólares producto de la distribución del cine cubano en Estados Unidos" (*Con los ojos abiertos…*, *op. cit.*, p. 246). Véase también Buchsbaum, Jonathan. "Militant Third World Film Distribution in the United States, 1970-1980", *Canadian Journal of Film Studies / Revue Canadienne D´ Études Cinématographiques*, vol. 24, n. 2, Fall /Automne 2015, pp. 51-65.

[987] Sin firma. "Un Emblema Internacional", *El popular*, 8 de mayo de 1971, s /f (Sobre: "Mario Handler", CDC-CU). He confirmado con Gary Crowds, Carlos y Rodolfo Broullón el uso del isotipo pero desafortunadamente no

Handler fue igualmente clave a la hora de darle conectividad internacional a la C3M y su crecimiento profesional en Italia expandió los lazos de la Cinemateca con Europa. Gracias a una recomendación de Getino, Handler trabajó para la RAI y viajó a México a filmar tres películas que montó en Roma: *Indios I*, *II*, y *III*.[988] En 1971 se encargó de la fotografía y la cámara de la película de Raúl Ruiz filmada en el sur de Chile, *Ahora te vamos a llamar hermano* (1971) y volvió a trabajar para la RAI como camarógrafo en un documental dirigido por Bruno Torri (figura clave de la llegada del Nuevo Cine Latinoamericano a los Festivales italianos) sobre cineastas políticos latinoamericanos.[989] En Italia, Handler fue un representante del cine uruguayo muy bien conocido. Una nota de diciembre de 1970 en *El Popular* titulada "Cine uruguayo en Italia" informaba sobre la proyección de sus películas en Roma. *Paese Sera*, el órgano de prensa de izquierda italiano, había publicado una entrevista con él anunciando que tras el éxito de público la programación se repetiría.[990] Invitado por Schumann, Handler viajó a Berlín y en su paso por Roma gestionó la compra de una moviola para la C3M por parte de uno de los principales cineastas políticos italianos, Francesco Rosi.[991] Pero sería un error inferir que la situación económica de Handler había cambiado a raíz de estos proyectos. El mismo recuerda: "Fui a Berlín y a Italia con cincuenta dólares en el bolsillo, sabiendo que estaba al límite y que cualquier cosa que pasara no podría pagar nada. ¿Qué hubiera podido pagar? Una pizza, una Coca-Cola".[992] Tampoco habría que deducir que el marco de recursos de la C3M había mejorado a raíz de esta nueva dinámica con el exterior. A fines de 1970, Handler declaraba: "Necesitamos tener en este momento, equipo. No nos ha marchado muy bien en la campaña de bonos. Necesitamos producir y se está produciendo con sacrificios personales.

---

he logrado, al cierre de esta investigación, acceder a un documento que muestre el logo de la TWC con la imagen de Laurenzo. (Crowdus, Gary, Broullon, Carlos, Broullon, Rodolfo, comunicación por correo electrónico con la autora, setiembre de 2020).

988 La trilogía se conoció en Uruguay en 2015, luego de ser recuperada en Milán en 2013, Dufuur Cañellas, Luis. "Indios I y II. *El Ornitorrinco Tachado. Revista de artes visuales***,** [S.l.], n. 5, pp. 21-33, mayo 2017, [https://ornitorrincotachado.uaemex.mx/article/view/4542].Véase la entrevista a Handler sobre la experiencia de México en Maffer, Sergio. "México en tres niveles", *Cine Cubano*, n. 63 / 65, pp. 14-16.

989 La película de Ruiz registraba el encuentro del presidente Salvador Allende con comunidades mapuches, luego de que el gobierno dictara la primera ley en favor de sus derechos. (Info: Itinerario del Cine Documental Chileno 1900-1990, Alicia Vega, http://cinechile.cl/pelicula/ahora-te-vamos-a-llamar-hermano/). Según la nota, la película de Torri sería una introducción a *El coraje del pueblo* que se filmaba en ese momento con la producción de Achugar y Pallero (Wainer, José. "El uruguayo errante", *Marcha*, 28 de mayo de 1971, p. 23).

990 Sin firma. "Cine uruguayo en Italia", *El popular*, 12 de diciembre de 1970, S/número (Sobre: "Mario Handler", CDC-CU).

991 "Le mostré *El problema de la carne* y *Me gustan los estudiantes* a Francesco Rosi, que la miró muy atentamente y enseguida firmó un cheque por una cifra no traducible, que sirvió para la Cinemateca del Tercer Mundo […] Con eso gestioné la compra de una moviola" (Concari, Héctor. *Mario Handler…*, *op. cit.*, p. 70).

992 *Ibid.*

Varios compañeros están produciendo con producción propia, sin apoyo ninguno a nivel extremadamente modesto".[993]

Es decir, la integración de Uruguay a esta nueva dinámica que articulaba algunos mercados, crítica y televisión internacional fue precaria, frágil. El nuevo escenario del mercado mundial y de los circuitos de cine estaba lejos de implicar una transformación en las relaciones de poder entre el centro y la periferia, no podía pensarse como una posibilidad de revertir la inequidad. Tiempo después, cuando Uruguay ya estaba en dictadura, en el importante encuentro del cine político internacional de Montreal de 1974, Achugar se refirió a las contradicciones que habían surgido de este nuevo contexto que acabamos de revisar. El uruguayo describió a los presentes (europeos, canadienses, estadounidenses, africanos y latinoamericanos) este panorama latinoamericano como el de un sistema de "vedettes", "de *star-system* de cineastas políticos" que marginaba a una cantidad de directores que no podían exhibir sus películas fuera de sus países:

> Somos un iceberg: lo que está en la superficie es Solanas, Sanjinés, Littin y otros que ustedes mismos conocen por las críticas, por las películas, y no sabemos nada de lo que está debajo del agua, que son días, años, metros y metros de película, cantidades de films que ustedes no conocen después de años y años.[994]

La región continuaba siendo el mercado de recepción del cine del mundo, principalmente el de Hollywood, y los grupos de cine estaban viviendo realidades políticas dispares. Aún así, los vínculos que hemos visto muestran la participación de Uruguay en este momento de creciente activismo político en el ámbito cinematográfico. En este sentido, y para cerrar esta sección, nótese cómo el isotipo del hombre con la cámara como un arma constituyó una huella simbólica de estos intercambios. Al igual que las películas uruguayas premiadas internacionalmente en los Festivales, la apropiación de esta creación nacional por estas agrupaciones del mundo era igualmente importante e insertaba simbólicamente a Uruguay en el escenario del cine político a nivel global. De esto daba cuenta la nota que citaba antes de *El Popular* cuando orgullosamente mencionaba su uso como el logo del TWCG. Otro ejemplo de una prestigiosa apropiación lo podemos encontrar en 1970 cuando el cineasta, crítico y periodista, Alberto Filippi, visitó Montevideo. En el reportaje que le hace Wainer para *Marcha* lo presenta como

[993] Tiempo después, Achugar señaló que con la campaña de bonos se había logrado comprar una cámara, una grabadora y una moviola italiana de segunda mano ("Usar el cine…", *op. cit*., p. 290).
[994] Mestman, Mariano (ed.). "Estados generales del Tercer Cine. Los documentos de Montreal, 1974", *REHIME Cuadernos de la Red de Historia de los Medios*, n. 3, año 3. Buenos Aires: Prometeo, 2014, p. 130.

colaborador de películas como *Los condenados de la tierra* (co-dirigida con Valentino Orisini) y de una serie de revistas italianas: "Ahora edita con Pio Baldelli una revista, cuya portada, para la que han elegido el emblema de nuestra Cinemateca del Tercer Mundo, es toda una proclamación".[995]



Cinema e lotta di liberazione- Samonà e Savelli, 1970 (Cinema e Rivoluzione n.1)

Como en el caso de los textos de la revista *Cine del Tercer Mundo* y *SOBRE*, la distribuidora de Venezuela y la *TWCG*, la reapropiación del isotipo es la expresión de vínculos de colaboración materiales más extensos. Por otra parte, lo investigado hasta ahora es suficiente como para sugerir que, en esta coyuntura, la ilustración del hombre con la cámara ocupó un lugar destacado en los repertorios visuales del cine político en diferentes partes del mundo. En su original trabajo sobre el recorrido de la canción *We shall not be moved - No nos moverán*, David Spener ha ahondado los mecanismos sociales que facilitaron su transmisión en una tarea fascinante que me ha inspirado a reflexionar sobre el caso del isotipo de Laurenzo que vemos aquí.[996] Con similares características al momento que estoy revisando, en el contexto que Spener estudia tampoco existían los medios del mundo de hoy, y ese traslado de la canción de una geografía a otra se hizo a partir de mecanismos sociales, conexiones interpersonales y redes informales que permitieron su diseminación. Se trata de pensar también en las perspectivas y valores internacionalistas de los activistas que compartían un compromiso cultural y político, o lo que el autor llama una cultura de izquierda común.[997] Con esta idea en mente, el trabajo de Steiner llama a reflexionar también sobre la forma en que lo común (valores, ideas de izquierda)

[995] Wainer, José. "Con Alberto Filippi: Por un Cine-Política", *Marcha,* 29 de mayo de 1970, p. 25.
[996] Spener, David. *"No nos moverán": biografía de una canción de lucha.* Santiago de Chile: Lom Ediciones, 2017, p. 17.
[997] *Ibid.*, p. 141.

marcó el contorno de la circulación del isotipo de Laurenzo y fue determinando su veloz incorporación a una cultura visual del cine político en un proceso que merece una mayor investigación y que retomaré en las conclusiones de esta tesis.

5. 1. 5. Solidaridad, internacionalismo y redes clandestinas

Tanto antes de su creación como durante los años de su funcionamiento, algunos integrantes de la C3M mantuvieron intercambios con europeos que habían viajado a Uruguay con el fin de divulgar la acción del MLN-T y denunciar los métodos de tortura en el país. Se trata de otro tipo de colaboraciones transnacionales, las clandestinas, que tejieron en su modalidad camuflada otras redes simultáneas con la práctica local y regional del grupo. Estos intercambios no estuvieron dinamizados por la crítica europea y la celebración del Nuevo Cine Latinoamericano únicamente, sino por el interés internacional de difundir las luchas por la liberación en el Tercer Mundo, denunciar la tortura y la injerencia norteamericana en la región. Como los sentidos de estas acciones se enmarcaron en esa agenda política internacionalista entre Europa y América Latina, estas otras redes nos permiten descentrar siquiera por un momento, la atención puesta en la gran meta-narrativa del contexto del Nuevo Cine Latinoamericano que, en el caso de Uruguay, es el marco transnacional del cine político que ha recibido mayor atención. En otras palabras, a las redes europeas y norteamericanas habría que sumar estas otras redes clandestinas. Para culminar esta primera parte incluiré dos ejemplos de este otro tipo de intercambio que sugieren un mapa diferente del que permite reconstruir la bibliografía; más interconectado, y en este caso, probablemente incompleto.[998] Asimismo, me permiten reponer aquí el contexto de vigilancia que ya está viviendo Uruguay en el pasaje de la década del 60 a la del 70 y del que el cine, nacional e internacional, no estuvo ajeno.

Como primer ejemplo me referiré a lo que llamo "la trama italiana" que, por un lado, remite al caso del cineasta catalán Joaquim Jordà y el proyecto que planeó con el italiano Romano Scavolini, y por otro, a la película para la que Scavolini trabajó en 1969, *Uruguay, la guerrilla urbana* (*Uruguay, la guerriglia urbana*, 1970). En los años 60 Jordà formó parte del grupo vanguardista "La Escuela de Barcelona" donde encabezó experiencias de radical

[998] Expuse avances de esta sección de mi investigación en Lacruz, Cecilia. "Entre Italia y Uruguay: clandestinidad y cine en la escena transnacional", Ponencia presentada en el *II Coloquio Interdisciplinario de Estudios de Cine y Audiovisual Latinoamericano de Montevideo*, 15, 16 y 17 de setiembre de 2016.

experimentación cinematográfica emparentadas con el happening.[999] Entre 1968 y 1969 el catalán se fue a Italia y dirigió una serie de películas para la Unitelefilm, la productora creada en 1963 dependiente de la sección de prensa y propaganda de la dirección del Partido Comunista Italiano, PCI.[1000] Según el investigador A. Prieto Xouto, durante los casi cuatro años de trabajo en la Unitelefilm, el catalán desbordó "el interés específico por el antifranquisimo" para convertirse en "el cineasta estatal que durante este período mejor representó el internacionalismo".[1001] En 1969 Jordà conoció a Scavolini que en ese momento viajaba a América Latina, contratado también por la Unitelefilm, para filmar y conseguir material sobre la región. Ambos decidieron aprovechar ese viaje y hacer una película sobre las acciones de los Tupamaros que consideraban de "innegable originalidad dentro de los grupos de lucha armada de la época".[1002] Scavolini enviaría desde Uruguay el material a Jordà quien lo montaría en Italia y tendría una "rápida difusión en los numerosos circuitos alternativos que entonces existían". Como el material no llegó a tiempo y la película, según Jordá, ya estaba anunciada en el Festival de Cine y Resistencia de Porretta Terme, el catalán partió en dos el cortometraje *Liber Arce…*, dejó una cabeza y una cola del film y en medio de ambas insertó varios metros de bobina virgen. Según Jordá:

> Escribí a continuación un texto de igual duración sacado de varios documentos de los Tupamaros […] Llegada la hora de la proyección, me subí a la cabina y con un micro en la mano leí el texto sobre la pantalla en negro y un público atónito. Al fin y al cabo, se trataba de una película sobre un grupo clandestino. Y ¿qué mejor clandestinidad que la oscuridad absoluta? Tuvo un éxito considerable.[1003]

---

[999] Jordà ingresó a los 18 años al Partido Comunista de España (PCE), colaboró con publicaciones como *Cinema Universitario* y *Nuestro Cine*, se vinculó a la productora cercana al PCE, la UNINCI. Estudió cine en Madrid junto con los futuros directores del llamado nuevo cine español y luego se unió al grupo de jóvenes de la Escuela de Barcelona que promocionaron una búsqueda formal y experimental. La película estandarte de la escuela que mejor expuso su radicalismo fue *Dante no es únicamente severo* (1967), de Jacinto Esteva y Jordà cuyo estreno fue catalogado como un "happening cinematográfico" (Angulo, Jesús. "La mirada poliédrica de Joaquín Jordà", *Nosferatu. Revista de cine*, n. 52, 2006, pp. 11-30 [http://hdl.handle.net/10251/41454]; véase también Oliver, Jos. "Escuela de Barcelona: Principio y fin", *Film Ideal*, n. 208, pp. 36-42).

[1000] Entre los títulos para la Unitelefilm estaban *Portogallo, paese tranquilo* (1969), que denuncia la dictadura de Portugal y su política colonialista, y *Lenin Vivo* (Jordà y Gianni Totti, 1970, 31) realizada para el centenario de Lenin.

[1001] Prieto Souto, Xosé Antonio. "Prácticas fílmicas de transgresión en el Estado español (tardofranquismo y transición democrática)", Tesis Doctoral, Universidad Carlos III de Madrid, Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual, diciembre de 2015, p. 202. Agradezco al autor el intercambio por correo electrónico acerca de la Unitelefilm.

[1002] Jorda Jordà. "Numax presenta… y otras cosas", *Nosferatu. Revista de cine,* n. 9, 1992, p. 59 [http://hdl.handle.net/10251/40821]

[1003] *Ibid.* Véase también la misma anécdota contada por Jordà en donde no dice que cortó la película, pero especifica que él pidió el film de Mario Handler en Rimbau, Esteve, Salvadó Corretger, Gloria y Mirito Torreiro. "'A mí la normalidad no me gusta'. Un largo encuentro con Joaquín Jordà", *Nosferatu. Revista de cine*, n. 52, 2006, p. 51 [http://hdl.handle.net/10251/41456]

La improvisación se tituló *I tupamaros ci parlano* (*Los tupamaros nos hablan*) y de acuerdo con el testimonio del catalán, ganó el premio al mejor film experimental del Festival. Con el tiempo, pasó a formar parte de su filmografía como una "performance" en la que confluyeron, como dice su director, "dos tendencias en boga en aquellos años: el militantismo y el underground".[1004] Lo cierto es que las latas finalmente llegaron a Italia y con ellas se realizó *Uruguay, la guerrilla*…[1005] En esta película, una voz *over* describe la situación económica y política del país subrayando el drama de la tierra, la dominación del imperialismo norteamericano, los orígenes de los tupamaros y sus acciones más espectaculares, como la de la toma de Pando de 1969.[1006] En el final, con un montaje de primeros planos del Jefe del Departamento de Inteligencia y Enlace, el comisario Alejandro Otero, la voz *over* dice: "El golpe de Uruguay es el de Otero, es el momento más alto de violencia represiva de la historia moderna del Uruguay, este es el Uruguay de 1970". Para salir del drama del hambre, la injusticia y la violencia "no hay otro camino", dice la voz, que "la acción revolucionaria del pueblo".

Cuando Scavolini llegó a Montevideo necesitaba imágenes para enviar a Italia y esa tarea no le resultó para nada fácil. Quienes finalmente lo ayudaron no utilizaron ni nombres ni direcciones y todos los intercambios de película filmada fueron realizados en clandestinidad.[1007] Lo que me

[1004] Hasta el momento, no he podido confirmar ni la fecha y ni he tenido acceso a fuentes primarias del evento de esta acción más que por el testimonio de su director en entrevistas. Cabe mencionar que la performance fue recreada en 2016 por el cineasta español Isaki Lacuesta durante el evento "La toma de la palabra" (San Sebastián), ocasión en la que se contactaron con Handler para obtener su permiso y utilizar su film [https://www.tabakalera.eu/es/i-tupamaros-ci-parlano-joaquim-jorda-isaki-lacuesta]

[1005] Agradezco a Claudio Olivieri y al Archivio Audiovisivo del Movimiento Operario e Democratico, AAMOD (Roma) por el envío de la copia de esta película en 2016. Hoy está disponible en el canal del Archivo [https://www.youtube.com/watch?v=GEhjaxqGQJc]

[1006] Un momento tan significativo como el final del documental muestra un montaje de primeros planos del jefe del Departamento de Inteligencia y Enlace, el comisario Alejandro Otero. La voz dice: "El golpe de Uruguay es el de Otero, es el momento más alto de violencia represiva de la historia moderna del Uruguay, este es el Uruguay de 1970". Tras esta frase, ya en el final, la voz afirma que, para salir del drama del hambre, la injusticia y la violencia "no hay otro camino" que la acción revolucionaria del pueblo. Minutos antes de este desenlace, aparece el testimonio de un joven que detalla la tortura en un interrogatorio policial.

[1007] Scavolini, Romano, correspondencia electrónica con la autora, 2016. En aquel momento, Scavolini era conocido como un director experimental asociado al underground con *La mosca ciega* (*A mosca cieca*, 1966) y *La prova generale* (1968). Véase su web [https://www.romanoscavolini.net/]. Cuando viajó a Uruguay, no solo trabajó para la Unitelefilm, sino que realizó un film de ficción, *La larga marcha* (*La lunga marcia*, 16 mm, b&n). Se trataba de un proyecto seleccionado para una serie de la RAI denominada "Los experimentales" que incluía cinco films de jóvenes directores. *La larga marcha*, escrita, dirigida y fotografiada por el mismo Scavolini, cuenta la historia de una familia campesina en un país de América Latina que la película nunca identifica. Expulsados por la miseria rural, padre, madre e hija emprenden el viaje a pie a una mejor vida en la ciudad. Tras enfermar la niña, el protagonista continúa su camino solo. En una fábrica conoce a José Manuel, quien se convertirá en su amigo y lo formará políticamente a través de charlas y lecturas. Lo que el campesino no sabe es que José Manuel forma parte de la guerrilla clandestina. Un día, un sujeto desconocido avisa al campesino que a José Manuel lo ha capturado la policía y lo están torturando, y que a él también lo apresarán si no huye a tiempo. La película culmina

interesa destacar con esta experiencia es que, en el mismo momento que sucedió lo que he revisado en este capítulo y el anterior, es decir, el noticiero en *Marcha*, Viña 1969, estas otras formas de transnacionalismo también están actuando tanto en Uruguay como en Europa, y sus protagonistas se vinculan tanto con el cine y como con los integrantes del grupo de la C3M. En la película podemos identificar fragmentos de *Me gustan los estudiantes*, de *Liber Arce…*, y del cortometraje *La marcha de los cañeros*, realizado por Marcos Banchero sobre los cañeros de Bella Unión.[1008] Antes de ser terminada, en la segunda semana de diciembre de 1969, se proyectó bajo el título de "*Materiali sui Tupamaros"* en la sección "Documentari cinematografici sulla guerriglia" de la V Mostra Internazionale del Cinema Libero de Porreta Terme. Una reseña de la sección escrita por Umberto Rossi destaca las imágenes de Banchero: "Extraordinaria toda la parte dedicada a la 'larga marcha' de los cañeros que atraviesan el país para llevar su protesta a las puertas del edificio de gobierno. De este episodio de lucha los Tupamaros cobraron un nuevo ímpetu por sus espectaculares acciones contra cuarteles, bancos, edificios públicos". [1009] Por un lado, esa urgencia de las imágenes era una demanda internacional. La reflexión posterior sobre ese fenómeno que hace Octavio Getino a propósito

con una secuencia en la que el campesino camina por el centro de la ciudad agobiado por sus pensamientos; un final abierto que sugiere la integración del campesino a la guerrilla. El film tiene escasos diálogos (hablada en español con subtítulos en italiano) y música de diverso origen, desde Viglietti a Piazzola y un uso frecuente de folklore boliviano. Junto con el uso de la cámara en mano y un montaje con saltos en continuidad, *zooms* violentos, *flashbacks*, el uso del rock de la banda *Iron Butterfly* en la escena final da cuenta de esa dimensión contracultural. El film se rodó en Montevideo y Paysandú -en los rancheríos de este departamento- con la colaboración de miembros del MLN-T, algunos de ellos, ya estaban en la clandestinidad (Spinelli, Héctor, entrevista con la autora, Montevideo, marzo de 2015). Debido a las amenazas que recibió, Scavolini solicitó a la Embajada Italiana que el material de la película para la RAI viajara a Italia en una valija diplomática desde Uruguay, y así fue. El director continuó su viaje en la región hacia Bolivia. *La larga marcha* se programó para el *Festival dei Popoli* de Florencia de 1970, pero el Ministerio del Exterior impidió que el film se proyectara al público. Según Scavolini, los ministros del exterior de Uruguay, Chile y Paraguay, habían enviado una nota de protesta al gobierno italiano porque la película -que trataba de la dictadura y de la lucha armada- no podía inducir a los espectadores a creer que en estos países había una dictadura. Para evitar un conflicto diplomático, el film nunca llegó a transmitirse por la RAI (Scavolini, Romano, correspondencia electrónica con la autora, 2016). En el elenco uruguayo participaron Héctor Spinelli (en el personaje protagónico) junto a Herita Stern, Luciana Rivas, Enrique Labat, José Milton Alanís (el fundador de la murga La soberana, "Pepe Veneno", en el rol del obrero guerrillero), William Puente, "Bimbo" Americo Depauli, Emidio Simini, Mario Motta, Alberto Carbone, Alfredo Pucciano, Alejandro Romualdo. Agradezco enormemente a Spinelli por el acceso a este film y por su calidez y tiempo para mis preguntas.

[1008] Hasta el momento no he localizado un "estreno" de esta película y solo he encontrado una fuente que documenta su exhibición en un acto cultural del Frente Amplio en mayo de 1971 que detallo en la segunda parte de este capítulo. Sin embargo, el uso tanto de las imágenes como de los intertítulos del cortometraje de Banchero en la película italiana sugieren que, en 1969, la película estaba en un estado muy avanzado, motivo por el cual considero que es muy probable que haya sido proyectada con anterioridad, en 1970.

[1009] Esta programación incluyó films realizados en Vietnam sobre la guerra, cortometrajes de Santiago Álvarez (*La guerra olvidada*, *Hanoi martes 13*), *Madina Boé (*José Massip, 1969), *Materiali sul Venezuela* (Ansano Giannarelli y Marcello Gatti, 1969), *Materiali sulla Guinea Bissau* (Valentino Orsini, Alberto Filippi, Giuseppe Pinori ed Eugenio Bentivoglio, 1967), y por último se anuncia *Materiali sui Tupamaros* (Italia 1968) (Rossi, Umberto. "Cinema di Guerriglia a Porreta, *Cinema 60*, n. 77, julio-agosto, 1970, p. 49). Agradezco a Vanesa Coscia por facilitarme esta nota de prensa y a Georgina Torello por ayudarme con la traducción del italiano de esta cita, así como de otros documentos de esta sección.

del contexto del Tercer Cine y del período de los 60, ilumina la demanda a la que quiero hacer referencia con *Uruguay, la guerrilla…* y nos permite, por otra parte, vislumbrar su influencia en el ánimo y las expectativas de los grupos de cine político de la región:

> América Latina, era, como dicen los periodistas, "noticia". Los medios de comunicación masiva, europeos o norteamericanos, enviaban a sus camarógrafos, investigadores o productores a registrar, grabar, filmar o documentar todo aquello que satisfaciera el apetito del consumidor metropolitano. Políticos, guerrilleros, generales, economistas, sociólogos, artistas, sacerdotes, cineastas, en fin, todas aquellas figuras que de una u otra manera tuvieran alguna relación con el proceso que se estaba viviendo –ya fuera en favor o en contra– eran objeto de rápida demanda para los enviados de Roma, Berlín, Nueva York… Todo eso contribuyó a que muchos de nosotros exageráramos el poder de nuestras fuerzas; no en vano habíamos soportado largos años de dependencia cultural y de sometimiento al juicio valorativo de Europa. Si lo centros de poder mundiales acudían a nosotros, aunque fuera simulando admiración y respeto, señal era de que valíamos más de lo que creíamos hasta entonces. Bajo esas oleadas de delirio, existía sin embargo un movimiento real de liberación, cuya potencialidad, por el entusiasmo mismo, no fue adecuadamente evaluada.[1010]

La anécdota de Jordà y el viaje de Scavolini son ejemplos de esta dinámica. Y evidentemente, *Uruguay, la guerrilla…* fue una película de aliento revolucionario al Movimiento de Liberación de los uruguayos. Fue con ese propósito de celebración que *Uruguay, la guerrilla…* circuló en Europa a través de las amplias redes de la Unitelefilm y trascendió el marco italiano.[1011] Incluso, antes del conocido testimonio que divulgó el film *Tupamaros* (1972), realizado en la clandestinidad por el director sueco Jan Lindqvist, *Uruguay, la guerrilla…* ya mostraba a dos integrantes del MLN-T hablando a contraluz y explicando la acción del movimiento. [1012] Dicho esto, y si bien se trató de esa capacidad del cine de despertar el activismo internacional para alentar la revolución, la película también se utilizó para denunciar la represión. Minutos antes de su desenlace, aparece el testimonio de un joven que detalla la tortura en un interrogatorio policial y describe la técnica del plantón. El sujeto hace referencia a otro compañero torturado

[1010] Getino, Octavio. "Algunas observaciones sobre el concepto de Tercer Cine" (Lima, octubre 1979) publicado en Getino, Octavio. *A diez años de un Tercer Cine*. México: UNAM-colección Textos Breves, 1981, p. 20.

[1011] *Ibid.* Distribuida por la Unitelefilm, la película llegó a Cuba por solicitud del ICAIC. Si bien se distribuyó como anónima, cuando se exhibió en Italia en 1973, apareció en *L´Unitá* como una película dirigida por Handler, *L ´Unitá*, 16 de octubre de 1973, p. 9 [https://archive.org/details/unita_1973-10-17/page/n7/mode/2up?q=Handler++uruguay]. *Uruguay, la guerrilla…* formó parte del catálogo de la distribuidora catalana "El Volti" que realizaba un trabajo de difusión clandestina durante el franquismo (Torrel, Josep. "El Volti, Informe 35 y la vocalía de cine-clubs. Entrevista a Mariano Aragón y Joan Martí Valls". *El Viejo Topo*, n. 302, marzo de 2013, pp. 43-51). La película también formó parte del cine que distribuía la "Comisión de Cine de Barcelona" creada en 1970 por realizadores, técnicos y críticos. (Prieto Souto, Xose Antonio. "Prácticas fílmicas de transgresión…", *op. cit.* Anexo Documental III).

[1012] Sobre *Tupamaros*, véase Rufinelli, Jorge. *Para verte mejor…*, *op. cit.*, pp. 529-530 y Villaça, Mariana. "Permanências nas representaçöes sobre a guerrilha no Uruguai: do documentário *Tupamaros!* (Jan Lindqvist, 1972) à teoría dos dois demonios, *Cultura Histórica & Patrimônio*, vol. 3, n. 1, 2015, pp. 67-82.

con un tubo de goma en el intestino y con picana eléctrica. Teniendo en cuenta que en la bibliografía general del cine latinoamericano estas redes clandestinas son más visibles en los trabajos del período de la dictadura y del exilio, me interesa destacar su presencia en esta coyuntura. Entonces, ya en 1969 esa capacidad de denuncia del cine está actuando aquí.



Imágenes de la *Uruguay, la guerrilla…* . De izquierda a derecha, el testimonio anónimo de miembros del MLNT, el cadáver del tupamaro muerto que mostró *Liber Arce…* (desde otro ángulo de lo que considero es el mismo registro del noticiarista) e imágenes de la película de Banchero sobre la marcha de los cañeros.

Como segundo ejemplo intercambio transnacional quisiera referirme a un caso más conocido que nos ubica en 1971: la visita de la periodista Michele Ray y su marido, el director greco-francés Constantin Costa Gavras. Costa Gavras llegó a Montevideo en el verano de 1971 para investigar su próximo proyecto que, como hoy sabemos, sería *Estado de Sitio* (*État de Siège*, 1972). Venía de Chile, del estreno de su película *La confesión* (1970). Hacía tiempo que Gavras rastreaba las huellas del asesor militar norteamericano Daniel Anthony Mitrione, encargado de instruir a la policía brasileña y uruguaya en la tortura. Mitrione había sido secuestrado y ejecutado por los tupamaros en agosto de 1970 y Gavras planificaba filmar una ficción sobre estos hechos, una tarea que necesariamente implicaba un trabajo de pre-producción secreto. En una entrevista de 1982, recuerda: "Fui a Uruguay, hablé con mucha gente, escuché grabaciones de discusiones de los tupamaros, fui a la Biblioteca del Congreso y encontré toda clase de información, como los documentos de esos individuos, y allí conocí a un policía que se pasó a nuestro lado y proporcionó una información importantísima".[1013] En esa primera visita, el cineasta tomó contacto con integrantes de la C3M y hasta lo recibieron en la casa de los padres de Handler con un grupo de amigos.[1014] Pero la mayoría no sabía el verdadero propósito de su estadía. Terra recuerda haberlo acompañado por la ciudad a buscar libros en librerías y material informativo que Gavras enviaba desde Uruguay al guionista del proyecto, Franco Solinas.[1015]

[1013] Riambau, Esteve. *De Traidores y Héroes. El Cine de Costa-Gavras.* Semana Internacional de Cine de Valladolid: 2003, p. 82. La película se estrenó en febrero de 1973 en Francia, y en abril de 1973 en Estados Unidos.
[1014] Concari, Héctor. *Mario Handler…*, *op. cit.*, p. 69.
[1015] Terra, Eduardo, entrevista realizada en octubre de 2009 (Archivo Mario Jacob). Solinas era un destacado miembro histórico del Partido Comunista Italiano y había sido el guionista de *Salvatore Giuliano* (Francesco Rosi, 1962) y de *La batalla de Argel*.

En una entrevista que le hizo Wainer y que se publicó en *Marcha* meses después, cuando ya no estaba en el país, Gavras se refería de esta manera a su paso por la C3M:

> *Me gustan los estudiantes*, *El problema de la carne*, *Líber Arce*, las conocía desde Europa, pero no las había visto. De golpe, pude cristalizar totalmente a través de la visión todo lo que sabía del Uruguay a través de libros y periódicos. Y finalmente ¿qué es el cine sino eso? Por lo menos en ese género es poder tocar la realidad que no se conoce. A diferencia de la lectura que es algo muy personal, allí nos encontramos ante la realidad total que no pudimos imaginar pero que vemos y eso, es muy perceptible en las películas.[1016]

El comentario de Gavras nos recuerda, como ya hemos visto a lo largo de esta tesis, el valor de "prueba" otorgado a las imágenes cinematográficas y su contraste con otros medios de comunicación. Algunos de los integrantes de la C3M lo recuerdan mirando películas en el local, una escena que podemos pensar como la de una trama mayor, la de *Estado de Sitio*.[1017] Asimismo, y como ya es sabido por un testimonio que ella escribió, la abogada (de presos políticos) y periodista María Esther Gilio, hospedó en su apartamento a Ray, que también estuvo dos veces "de incógnito" en Montevideo recopilando información para la película: realizó casi 30 entrevistas a legisladores, tupamaros, policías, periodistas y llenó valijas con cintas grabadas que envió a Gavras tras su primer mes de trabajo.[1018] Cuando en ese año Ray viajó por segunda vez a Montevideo, probablemente en el mes de noviembre, trajo una cámara

---

[1016] Wainer, José. "Por ahora, cine político", *Marcha,* 16 de abril de 1971, p. 23.

[1017] En esa trama tuvo protagonismo la rusa Yenia Dumnova, ilustradora y crítica de *Marcha.* En su libro auto-biográfico Dumnova cuenta que un día llegó al semanario y el redactor le señaló: "Allá en el escritorio del doctor Quijano está Costa Gavras". Cuando supo que el objetivo del cineasta era hacer una película sobre los tupamaros asumió la tarea de asesorarlo: le mostró dónde se ubicaban algunas de las viviendas en las que se habían refugiado los tupamaros, lo llevó a una marcha de los cañeros, lo puso en contacto con un miembro clave del MLN-T: Mauricio Rosencof, y luego, cuando Gavras retornó en agosto de 1971, lo hospedó durante seis meses en su apartamento. Durante esa estadía, y mientras Solinas se hospedaba en un hotel bien cerca de donde vivía Dumnova, se elaboró el guión de *Estado de Sitio* (*Contrapunto de Recuerdos: Santiago-Montevideo-Moscú.* Montevideo: Tae Editorial, 1991, pp. 55-56-58). Véase también Israel, Sergio. *Yenia Dumnova: un amor en la guerra fría.* Montevideo: Trilce, 2004, pp.79-81.

[1018] Mientras cubría la guerra de Vietnam en 1967, Ray había sido secuestrada por el Vietcong. Después de ser liberada, la película que había filmado pasó a ser uno de los episodios de *Lejos de Vietnam*. En Montevideo fue secuestrada por miembros de la OPR-33 durante su primera estadía en casa de Gilio. Gilio había ganado el Primer Premio de la categoría Testimonio del Concurso Casa de las Américas 1970 con *La guerrilla tupamara*, en la que entrevistaba a la gente común sobre los acontecimientos de la toma de Pando. La espectacularidad del operativo en el que los tupamaros simularon la entrada de un cortejo fúnebre con armas escondidas para tomar la comisaría y la ciudad había cautivado a Ray y también a Gavras. Según Gilio, ella misma la llevó a conocer el ambiente pandense donde habían sucedido los hechos. Tiempo después de que Ray había dejado Uruguay le escribió diciéndole que Gavras consideraba que Pando era demasiado "cinematográfico" y local, y que habían decidido que la película se centraría en el caso de Mitrione (Gilio, María Esther. "Intriga Internacional", *Página 12* [Suplemento *Radar*], 11 de mayo de 2003 [https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-734-2003-05-11.html]. Ver también el episodio de Ray en Domínguez, Carlos María. *24 ilusiones…*, *op. cit.*, pp. 129-132. Sobre las tensiones diplomáticas e intervención de Allende en el proyecto y el rodaje en Chile de *Estado de Sitio*, véase Aldrighi, Clara y Guillermo Waksman. *Tupamaros: exiliados en el Chile de Allende, 1970-1973.* Montevideo: Mastergraf, 2015.

y una grabadora y contrató a integrantes de la C3M para hacer entrevistas y registrar la campaña del Frente Amplio de 1971; a Handler y Legaspi.[1019] Pero el intercambio dejó algo codiciado al grupo: una cámara y una grabadora Nagra con la que Luis Rocandio haría el sonido de *Los traidores* en Buenos Aires. Aun más, esa cámara la utilizarían Jacob y Legaspi durante el exilio en Perú.[1020] Y antes de que eso sucediera, Handler, como colaborador del MLN-T, filmaría con ella clandestinamente en la "cárcel del pueblo" para la película *Tupamaros* (Jan Lindqvist,1972).[1021]

El recorrido de estas dos últimas secciones (1969-1972) explica, entre otras cosas, la imponente reacción de la comunidad cinematográfica internacional y la campaña solidaria por la liberación de Achugar y Terra cuando fueron detenidos en mayo de 1972.[1022] Achugar recuerda que un oficial le comentó: "Usted y yo sabemos que debería quedarse con nosotros por muchos años, agradézcales a sus amigos por todo el mundo, lo que hicieron por usted". El desconcierto al ser liberado fue enorme:

> Yo no entendía nada. Cuando me dejan libre en casa, me entero por el semanario Marcha, veo que Buñuel, Vittorio de Sica, Antonioni, Pasolini, Pontecorvo, Marcel Carné, Jacques Tati, Costa Gavras, y algunos norteamericanos habían firmado por nuestra liberación, la de Eduardo Terra y la mía, mandando telegramas, y allí aprendí lo que era la solidaridad, y a Alfredo Guevara mandando a Saúl Yelín a México y Europa a mandar telegramas.[1023]

En efecto, en Europa la reacción había sido impactante; la prensa italiana envió un cable a la Embajada de Uruguay en Roma firmado por directores reconocidos que destacaban el rol de Achugar en difundir el cine italiano de mayor calidad en América Latina; el foro Internacional de Nuevo Cine de Berlín, los amigos de la cinemateca alemana y otras organizaciones de ese país reclamaron en la Embajada de Uruguay por Achugar y Terra; en Francia un documento firmado por organizaciones vinculadas al cine y la televisión, actores y cineastas, como William Klein, J-L Godard, Claude Chabrol, Agnes Varda, Jacques Demy, entre otros, los define como

[1019] Domínguez, Carlos María. *24 ilusiones…*, *op. cit.*, p. 129.
[1020] Jacob, Mario, entrevista con la autora, Montevideo, mayor de 2016.
[1021] Véase el testimonio de Handler en Concari, Héctor. *Mario Handler…*, *op. cit.*, pp. 65-70.
[1022] Jacob, Lucía. "Marcha: de un cine club a la C3M", *op. cit*, pp. 420-422. Achugar aparece en la nómina de personas detenidas por las Fuerzas Conjuntas que reclamó el legislador Zelmar Michelini al ministro de Defensa Nacional en varios pedidos de informes (O. A. B. "Michelini pide informes", *Marcha*, 2 de junio de 1972, s /n, Archivo personal de Walter Achugar)
[1023] Trabucco Ponce, Sergio. *Con los ojos abiertos…*, *op. cit.*, p. 325. Handler recuerda el rol clave que tuvo Fernando Birri en esta campaña y también cuenta su viaje a Buenos Aires buscando apoyo para lograr la liberación de los dos. Entrevista con la autora, 2017.

"excepcionales embajadores del cine latinoamericano en Europa".[1024] Asimismo, reunida en su vigésimo octavo congreso, la Federación Internacional de Archivos Fílmicos, FIAF, envió un telegrama en reclamo al Ministerio de Relaciones Exteriores de Uruguay, mientras que la Unión de Cinematecas de América Latina, UCAL, emitió un comunicado por "la preservación de sus vidas actualmente amenazadas" que firmó Pedro Chaskel, su Secretario General en ese momento. En América Latina se pronunciaron por la libertad de los uruguayos los cineastas y los críticos de Perú (como Manuel Chambi, Francisco Lombardi, Isaac León Frías, entre otros); la comisión de premiación de la "Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas" junto con cineastas y críticos de México (como Gabriel Figueroa, Luis Alcoriza, Alfonso Arau, Jorge Ayala Blanco, Paul Leduc, José Estrada, Arturo Ripstein, Carlos Monsivais, entre otros) firmaron un comunicado a la Embajada; y en Venezuela hubo gran conmoción y protestaron por los uruguayos intelectuales y cineastas del país. Por otra parte, el diario chileno *El Siglo* publicó fotografías de las pancartas de la protesta en las que se lee "Solidaridad con los cineastas presos y torturados en Uruguay".[1025] Mientras que un titular dice "Miguel Littín emplaza al agregado cultural de la embajada del Uruguay", la declaración señala que Achugar y Terra "han sido productores y promotores de la mayoría de las películas latinoamericanas, co-organizadores de los Festivales internacionales de Mérida (Venezuela 1968) y Viña del Mar (Chile 1969) y han contribuido poderosamente a la difusión del Nuevo Cine Latinoamericano". Entre los que firmaron el comunicado estaban Raúl Ruiz, Patricio Guzmán, Douglas Hubner, Jorge Sanjinés (Bolivia) y Fernando Balmaceda. La campaña de solidaridad muestra el alcance que, hacia 1972, habían alcanzado los vínculos latinoamericanos, pero también las redes internacionales.

[1024] Sobre la reacción de la comunidad internacional por la liberación de Achugar y Terra véase el relevamiento de prensa que publicó *Cine Cubano*, n.76 / 77, pp. 138-145. He extraído de allí la información acerca de la campaña.
[1025] *Ibid.*



En el pie de foto se lee: “Solidaridad con los uruguayos”. A continuación: “Una vigorosa marcha por las calles del centro de la capital y que comenzara en la Universidad de Chile, realizaron ayer una gran cantidad de artistas chilenos para protestar contra la represión cultural que se está llevando a cabo en Uruguay y que ha culminado con el apresamiento y torturas a un sin número de artistas, entre ellos los cineastas Walter Achugar, Eduardo Terra y los intérpretes populares Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti, y Los Olimareños” (Portada. *El Siglo*, Chile, 10 de junio de 1972).[1026]



El “acto masivo” se realizó en la Casa Central Universitaria. Previo a la manifestación, el Comité directivo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile envió una carta al Embajador uruguayo que exigía la libertad de los artistas nombrados, pero también la libertad de “todos los presos políticos”. En la carta se apelaba “al sentido humanitario del presidente de Uruguay para que cesen las torturas” (*El Siglo*, Chile,10 de junio de 1972, p. 3).

[1026] Agradezco a Daniela Tobar y a Felipe Solís de la Biblioteca Nacional de Chile por las imágenes de la prensa.

Segunda Parte

5. 2. 1. El triunfo del aprendizaje

> El acto del 26 de marzo los enloqueció. Les ha hecho perder el sueño. Y se dieron a calcular cuánto les hubiera costado a ellos un acto semejante, si es que pudieran haberlo hecho; con su mentalidad […] con su ausencia de apoyo popular miden el costo de ese acto en decenas de millones de pesos, porque solo saben de riqueza en términos de dinero.
>
> Discurso de Líber Seregni en el Teatro El Galpón, 19 de abril de 1971.

El panorama de producción de cine de la primera mitad de 1971 había mostrado una relativa mejoría respecto a 1970. Tanto así que Handler evaluó a la actividad de la Cinemateca como "un éxito pleno a nivel organizativo". Mientras él tenía a su cargo un proyecto sobre la epidemia de Sarampión para la Facultad de Medicina, Jacob y Terra estaban finalizando la película sobre el primer acto del Frente Amplio, *La bandera que levantamos*.[1027] Posiblemente, la mirada contemporánea de un acontecimiento tan simbólico y de tanto peso en la trama afectiva de la izquierda uruguaya, como lo fue el primer acto del FA y el discurso de su líder y candidato a la presidencia Líber Seregni, corra el riesgo de desplazar completamente el de la dimensión contrainformativa que hoy debemos reponer. En un contexto de altísima polarización, ni la prensa oficialista ni la televisión uruguaya iban a mostrar ni ese ni ningún otro acto multitudinario de la izquierda.[1028] Cómo no mencionar también, refiriéndome ahora a la reciente investigación de Broquetas, la ferocidad de la propaganda anticomunista de las derechas (en particular, recordemos, desde *El Día*, *El País* y *La mañana*) que ridiculizó a Seregni como un mago embaucador, atemorizó a la sociedad de que aquella podía ser la última vez que votaran

[1027] *Fray Bentos: una epidemia de sarampión* (1973, Universidad de la República), estuvo co-dirigida por Handler y Sergio Villaverde. Debido a la situación política en el país, Handler no retornó de Venezuela a Uruguay para terminarla. En el equipo de realización (fotografía investigación, sonido, montaje) figuran los siguientes integrantes de la C3M: Legaspi, Rocandio, Tournier, Oxandabarat, Jacob. Véase Wainer, José. "El cine vuelve a la Universidad", *Marcha*, 30 de junio de 1973, p. 27; Concari, Héctor. *Mario Handler…*, *op. cit.*, p. 120; y Rufinelli, Jorge. *Para verte mejor…*, *op. cit.*, pp. 526-527. Véase un fragmento del film en: [https://www.youtube.com/watch?v=z6CMG9aD2fA]

[1028] Jacob, Lucía. "Marcha: de un cine club a la C3M", *op. cit.*, p. 419. Sobre el Frente Amplio, la unión de las izquierdas y el rol de Seregni, véase el segundo y tercer capítulo de Gregory, Stephen. *Intellectuals and Left Politics in Uruguay, 1958-2006. Frustrated dialogue*. Brigthton & Portland: Sussex Academic Press, 2009, pp. 28-72. Las palabras de Tabaré Vázquez, que abren la colección de Gerado Caetano sobre Seregni, ofrecen un ejemplo de la afectividad que impregna la memoria de ese acto: "El discurso con que el Gral. Seregni cerró aquella jornada y su invocación al padre Artigas aún palpitan en mi corazón y trabajan en mi mente", dice el primer presidente de izquierda de Uruguay (*Colección Líber Seregni. Tomo I. La fundación del Frente Amplio y las elecciones de 1971*. Montevideo: Taurus, 2005. p. 11).

si ganaba la izquierda, y alertó a los uruguayos sobre el infierno que el comunismo traería al país transformando a Montevideo en Berlín o en Praga, en una ciudad de tanques embanderada con la hoz y el martillo.[1029]

El proceso creativo de este cortometraje mantuvo ese rasgo característico de la improvisación, y lo que en principio era "registro", resultado de una consciencia de la significación histórica del acontecimiento, o una idea de filmar un material para la militancia, tomó formas inesperadas que superaron las expectativas de los realizadores. Como recuerda Jacob, el proyecto de *La bandera…* fue "inocente": "Cuando terminó el acto, todos habíamos sido sobrepasados por lo que se había vivido. Ya estaba naciendo nuestra película y sabíamos que no sería un noticiero, sino una tentativa de analizar la realidad de nuestro país".[1030] En efecto, *La bandera* no muestra solamente el acto, sino que ilustra el contenido del discurso de Seregni utilizando su voz como guía de interpretación de las imágenes. El montaje alterna el acontecimiento en Montevideo (construido en base a un plano general de Seregni sobre el estrado con insertos de planos abiertos y cerrados del público) con secuencias de montaje de imágenes de archivo (fragmentos de noticieros, cortometrajes nacionales y latinoamericanos, etc.), *zooms* bruscos a titulares de prensa y fotografías. El estilo didáctico del cortometraje hizo eco del llamado de Viña 1969 a trascender el objetivo de la denuncia del cine político y hacer un cine que mostrara las causas de los problemas: explicar y analizar la realidad fue la consigna que mencionaron Jacob y Terra al referise a *La bandera…* en entrevistas y notas.[1031]Asimismo, superar el propósito de agitar la consciencia del espectador implicaba pensar con mayor precaución la claridad del lenguaje. De hecho, los mismos realizadores subrayaron: "Creemos que la película no se presta demasiado a la discusión con el público porque lo que muestra es muy concreto".[1032]

Dicho esto, *La bandera…* al igual que otros títulos analizados en esta tesis, muestra fuertes conexiones con las tendencias del cine político global que están desestructurando lenguajes convencionales en todo el mundo. Por eso también es importante reponer en su práctica no solo el propósito político sino el horizonte de experimentación formal que significó también esta experiencia. Siguiendo, en gran medida, el estilo de los cortometrajes de Santiago Álvarez, un

[1029] Broquetas, Magdalena. "La formación del Frente Amplio", Trabajo presentado en el Seminario *Derechas, imágenes y anticomunismo en el Uruguay de la Guerra Fría,* Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UdelaR, 16 de octubre de 2020.
[1030] *Ibid.*
[1031] León Frías menciona a Octavio Getino en relación a este giro de Viña 1969, "El cine de cuatro minutos..", *op. cit.*
[1032] Sin firma. "Construyendo el Cine Uruguayo", *Cine Cubano,* n. 76 / 77, p. 120.

prólogo de casi tres minutos antecede la aparición de su título en una gráfica moderna. La narración de esta apertura irrumpe a través del sonido con el murmullo de una reunión en la que escuchamos voces masculinas hasta en un primer plano sonoro, una de ellas dice: "No pasa nada compañero, usted sabe que acá siempre las cosas son abiertas". A partir de ese momento, la atención del espectador se divide entre la escucha de un montaje de frases y la lectura vertiginosa de un texto deconstruido en fragmentos de dos o tres palabras que aparecen uno tras otro en la pantalla negra, y en un agil montaje.

> El 26 de marzo de 1971
> las distintas fuerzas populares
> que integran
> El frente amplio
> proclamaron a
> Líber Seregni /
> como candidato /
> a la presidencia/
> de la república. /
> Este film registra /
> ese hecho. /
> Dos días después /
> a veinte quilómetros /
> de Montevideo,
> obreros y quinteros
> se reúnen en una /
> casa a medio hacer /
> para constituir /
> un comité de base /
> Las palabras y
> las imágenes de
> estos compañeros
> inician esta película.

La perspectiva sonora en *off* nos ubica como participantes de un ambiente de camaradería y diálogo: "La célula viva del Frente amplio es el comité del Frente", afirma un sujeto. Tras éste, otro opina; "Para nosotros la garantía la va a dar la presencia del pueblo organizado". Luego, una voz explica: "El Comité del Frente se estructura a partir de dos lugares o a partir del centro de trabajo o a partir del centro de barrio. No podemos dejar que cuatro o cinco dirigentes sean quienes tengan que hacer las cosas, tenemos que hacerlas todos". A continuación, un sujeto dice: "La política es lo esencial de la vida de un país. Son los que nos ponen la banderita de Artigas, o el escudo de Batlle y de Herrera […] la Patria de ellos es el dinero".[1033] Y tras este

[1033] El comentario acerca de "ellos" refiere a los partidos tradicionales. Con el escudo de Batlle, el comentario se referiría al dos veces presidente, José Batlle y Ordoñez, quien había sido líder del Partido Colorado, y con "Herrera", a Luis Alberto de Herrera, líder del Partido Nacional.

último, una voz más baja comenta: "el dinero, es verdad". El ritmo acelerado de la lectura (del presente del espectador) nos conecta con un tiempo más urgente que el que reina en la reunión. Pero es esta tensión de velocidades la que subraya la inmediatez –apenas dos días– de dos acontecimientos que *La bandera…* conecta de forma eficaz: el acto masivo y el pequeño encuentro en esa zona semi-rural. Como explica el texto, el motivo de la reunión es la creación de un comité de base que constituyó la gran novedad que trajo consigo el Frente Amplio a la hora de definir una forma de hacer política. En este sentido, el prólogo de la película, alienta y celebra, pero principalmente construye un discurso que identifica al nuevo partido de izquierdas con una política hecha desde abajo. Incluso, aunque *La bandera…* no menciona a los clubes políticos tradicionales, es ineludible señalar en esta apertura una crítica a estas instituciones que no muestra. Como señala el historiador José Rilla, los comités del Frente "eran una resignificación concreta de la vieja tradición de los clubes políticos" del que hacían un uso "revolucionario y cívico".[1034] Un folleto de 1971 titulado "¿Qué es un Comité de Base?'" citado en el trabajo de Rilla, describe con precisión el sentido de estos espacios:

> Qué mejor manera de ejercer la política que a través del pueblo, empleados, obreros, intelectuales, organizados barrio por barrio, fábrica por fábrica, pueblo por pueblo! Eso y no otra cosa es el significado de esas dos palabras tan mal usadas hoy: democracia y política. La descomposición, la distorsión de los "clubes" es practicamente la historia política de los últimos años, como resultado de la vinculación cada vez más estrecha entre "gobierno" y "clases dominantes".[1035]

Al terminar los intertítulos y tras un plano general que revela el frente de esa "casa a medio construir", otro plano nos muestra en su interior a unos sujetos sentados en un ambiente angosto. Un trabajador que parecería liderar la reunión propone nombrar un comité para hacer una mesa redonda: "y como no tenemos local, hacerla en un terreno que lo podemos conseguir, un terreno baldío, y invitar a los vecinos y decirle que cada cual se traiga su silla". Si los intertítulos subrayaban la inmediatez de esta agrupación en relación al acto, aquí se evoca la idea de simultaneidad: esa reunión es una de las tantas que suceden al mismo tiempo en otros puntos del país. En este sentido, la fuerza de esta apertura es aleccionadora tanto por la velocidad de la reacción del pueblo en organizarse para la militancia como en los términos en los que esa

[1034] Rilla, José. *La actualidad del pasado: Usos de la historia política de partidos del Uruguay (1842-1972).* Montevideo: Editorial Sudamericana, 2008, p. 478.

[1035] "Desde hace muchos años el club es el mecanismo por el cual el político capta y sirve a su clientela, que necesita del 'favor' para obtener algun derecho, cuando no alguna prebenda, es el reducto de los aspirantes a 'caudillos', trepadores de la burocracia nacional, 'caza votos' del mandamás." El folleto pertenecía al comité de Malvín 3 y difundía una invitación por el Día del Comité de Base que se celebraba el 30 de setiembre de 1971, *Ibid.*

organización se plantea, dependiendo del capital social y colaborativo y con autonomía del capital económico. Ese fue además un eje del discurso del Frente Amplio que, como lo muestra el epígrafe de Seregni que abre esta segunda parte, le permitía diferenciarse de los partidos tradicionales. Mientras el sujeto habla, se intercalan planos cerrados con fotografías fijas que retratan a los que escuchan adentro y a los que lo hacen desde afuera, apoyados en la abertura de una ventana. A través de este montaje que examina gestos y detalles, emerge una fisonomía "semi-rural" y principalmente trabajadora, que refuerza la identidad popular de estos "obreros" y "quinteros" al aislar las camisas remangadas o las chancletas contra el piso de tierra. De esta manera surge un rasgo distintivo más abstracto: la dignidad de estos militantes, un atributo que define a los que trabajan para el Frente Amplio en su contraste con los de dudosa moral de los clubes tradicionales; los "aspirantes a caudillos", los "trepadores de la burocracia nacional" o "caza votos del mandamás" que describía el volante de arriba. No considero que en esta secuencia haya un marcado romanticismo a la hora de representar a este pueblo politizado. Sin embargo, es relevante destacar la atención que pone la película en la cultura precaria de este escenario porque es a partir de esa austeridad del ambiente, reforzada por el texto que leemos y oimos, que la integridad de esa política se potencia.

> Estamos por un lado con las industrias desmanteladas, con los seguros sociales totalmente destrozados, ¿con qué perspectivas nos enfrentamos en esta elección? Esta es la única perspectiva. Yo simplemente como obrero creo […] que si nos ponemos los pantalones y las mujeres se ponen lo que tienen que ponerse, podemos salir adelante. Y en todos los barrios, estoy seguro, que si se plantean estas cosas, las cosas van a salir porque vamos a ser nosotros que dirigimos la política y no quiénes nos dirigen a nosotros. Tiene que tener base el Frente amplio, si el Frente amplio no tiene base de acá, no compañeros, acá estamos explotados, acá sube la leche y nadie dice nada, acá sube la carne mes a mes y nadie dice nada, esa carne no es nuestra sino que son de los estancieros, de los que nos explotan.

Como contrapunto a la pasión y la seriedad del orador, un niño, en su posible aburrimiento, se mueve distraido entre los adultos reforzando la autenticidad del registro documental, pero insinuando también un ambiente político que se entremezclaba con la vida familiar. Atrás de la fila de los sujetos que se apoyan sobre la ventana, un par de adolescentes merodean con curiosidad, y al igual que el niño, acentúan la dimensión comunal del evento.[1036] Un corte

[1036] Años después, en las conversaciones entre Seregni y Mauricio Rosencof que recogió el escritor y periodista Fernando Butazzoni, el primero, construyó una épica cotidiana que describe ese paisaje así: "¡Aquella creatividad que tenían los comité de base, las cosas que se hacían! Desde levantar paredes, hacer policlínicas, festejar los cumpleaños de una niña…Eran centros de discusión política, de acción, de movilización en la calle, de vida de familia, de vida en comunidad. Era una cosa extraordinaria y única". En esa entrevista Rosencof también se refiere

directo abandona la zona semi-rural para mostrar el acto en Montevideo. Transitamos rapidamente de la micro militancia a un retrato grupal en la multitud. La voz de Seregni irrumpe diciendo: "Nunca se abrió un cauce tan ancho para la unidad popular como en estos momentos, nunca, salvo con Artigas". Al terminar la frase, pasamos de la imagen del candidato en el estrado a la del rostro de Artigas que remata la oratoria de forma redundante. Recordemos el lugar que tenía la parafernalia de la campaña electoral en *Elecciones*: los rostros de los líderes adquirían una función ornamental y poderosa, capaz de alienar al pueblo en una adoración irracional tanto en el interior de los clubes como en las tarimas y estrados de los actos. También pensemos, como vimos anteriormente en esa oportunidad, en la atracción y fascinación que ejercieron esas imágenes en Handler a la hora de componer con la cámara, de elegir qué mostrar y cómo encuadrar, ya sea dejando las imágenes al fondo sin mayor nitidez, haciéndolas aparecer en gran tamaño tras un sujeto empequeñecido por el ángulo de la cámara, o recorriendo una acumulación de retratos en las paredes.




"Los comités de base son esenciales al Frente Amplio. Son la expresión visible de su realidad fraterna. El ámbito donde los partidos y las agrupaciones se enriquecen recíprocamente, sin violentarse. Los comités de base son una militancia en común donde todos podrán deliberar; participar, opinar, discutir y organizar". Discurso de Seregni en el Barrio de la Unión, 19 de junio de 1971 (Caetano, Gerardo (coord.). *Colección Líber Seregni…*, *op. cit.*, p. 152).

En *La bandera…*, la primera aparición de Seregni es a través de su voz, su discurso se escucha sobre el público; es decir, aparece en primer lugar como un líder "escuchado". Pero a Seregni ya lo habíamos visto brevemente en la apertura de la película cuando se muestra la fachada de la vivienda. En un costado de la entrada puede descubrirse su imagen en la parte superior de un cartel apoyado sobre el piso. Adentro, en la reunión, su rostro aparece también en otros formatos improvisados, que refuerzan la austeridad de la militancia del Comité; está forrado con un nylon

a la consigna de los "500 comités de base" donde "no importaba de qué sector viniera cada uno, porque lo importante era pertenecer al comité de base". El escritor agrega; "Se hacían banderas, se hacían cañas tacuaras o cañas dulces con la banderita, se hacían pintadas, se hacían carteles, se hacían discusiones, asambleas, se hacía de todo. Y los comtié de base estaban llenos todo el día. Era un hervidero ideológico, un hervidero militante y una señal distinta porque en el comité de base todos eran del comité de base. Se diluía y desaparecía eso de que uno era bolche, el otro era upta y el otro socialata" (Butazzoni, Fernando. *Seregni-Rosencof: Mano a mano*. Montevideo: Santillana, 2002, pp. 74-75).

bajo un “Seregni presidente”, y por otra parte, se lo ve en un recorte de prensa colgado en la pared junto a las fotografías del acto del 26 de marzo y el titular: “Seregni…El pueblo unido jamás será vencido”. Inmerso en esa cotidianeidad de la conversación de la escena, es el espectador el que encuentra el rostro del líder del Frente Amplio en ese universo material; su presencia está descentrada de la atención de la cámara, y ni los planos cerrados la destacan en su encuadre y ni los insertos del montaje la ponen en relación. De hecho, el plano que muestra a Seregni en el acto durante la película jamás panea hacia arriba donde sabemos, por otras fuentes visuales de la época, que está su rostro gigante apadrinando el estrado. Este deliberado desplazamiento o ausencia de la tradicional “puesta en escena” del líder en el club-comité (ya sea construida a través de la cámara o el montaje, o como registro de lo real) contribuye, entre otras cosas, a reforzar el constraste entre las representaciones de la campañas electorales tradicionales y la que Terra y Jacob elaboran del nuevo partido de izquierdas.



El nuevo lider de la izquierda sin puesta en escena



El plano abierto y cerrado de Seregni en *La bandera…*, y a la derecha, el plano general del cortometraje que utilizaría el Frente Amplio oficialmente *Orientales a frente* (Feruccio Musitelli, 1971), y que revela su rostro arriba del estrado.

A lo largo de su discurso, Seregni repasa el contexto político y social y denuncia la desaparición de la libertad de prensa, los encarcelamientos masivos, la represión en la Universidad y la enseñanza secundaria, los mártires estudiantiles, la desocupación, la extranjerizacion de los recursos nacionales, la deuda externa. Un montaje de titulares de diarios, registros y fotografías de los graffitis callejeros, pancartas, manifestaciones y hasta el entierro de Liber Arce, narra la resistencia frente a esa coyuntura. Mientras las clases medias urbanas y rurales, la clase obrera, los jubilados, los asalariados rurales “son las grandes víctimas de la política económica actual”,

dice Seregni, los privilegiados son la sociedad rural, la oligarquia, los terratenientes y los bancos. Hasta ahí, la película explica la coyuntura a través del discurso del líder. Pero con la aparición del intertítulo "Rockefeller en punta del este junio de 1969", el cortometraje abre un paréntesis en la narración del acto y vemos al gobernador norteamericano explicando: "Ustedes están pagando deudas por préstamo que ustedes han contraído antes, y naturalmente, cuando pagan, el dinero se va en otra dirección, pero han sido préstamos hechos por usted antes".[1037] Al comienzo, el encuadre de su figura permite distingir el pabellón nacional en alguna parte del salón donde habla. El estilo visual no es el de un noticiero convencional; la cámara parece estar ubicada en un costado y mientras Rockefeller se dirige a su interlocutor, la mitad de su rostro en un plano muy cerrado permanece en la penumbra, como teatralizado bajo el matiz dramático de la luz. En efecto, esta entrevista había sido filmada mientras se realizaba *Uruguay 1969…* y se pensó como material para el contra-noticiero del Departamento de Cine de *Marcha*.[1038]

A diferencia de otros casos que hemos visto, la figura del enemigo está aquí no solo encarnada en la imagen Rockefeller sino sensorialmente a través de su voz. En este sentido, a las voces de los obreros y quinteros de la apertura (el pueblo), y a la de Seregni en el acto (el líder) *La bandera…* incorpora la voz auténtica del enemigo inscribiéndola como parte de la historia política del país que está narrando. Su sonoridadad y acento extranjero refuerzan el sentido hipócrita y arrogante de sus respuestas. Un breve inserto del arma de un militar primero, y el plano aéreo de un avión que probablemente rocía napalm en Vietnam después, interrumpen la imagen de Rockefeller mientras habla. A continuación, un montaje ilustra la pobreza infantil y tras una fotografía de un niño que mira a cámara aparece un titular de prensa: "Las Piedras: Los niños se mueren", otra imagen muestra a otros dos niños en un asentamiento y luego, una niña en un cantegril. La voz de Rockefeller sobre estos registros, que es la voz de la política norteamericana responsable de la muerte infantil por hambre en Uruguay, carga al espectador de indignación. A partir del primer plano de una vietnamita llorando, la película amplía las consecuencias del imperialismo del marco nacional al internacional, como lo había hecho también *Líber Arce…*. Al volver sobre el soldado norteamericano que patea en el estómago al

[1037] Al discurso sigue: "Uno tiene que planificar y no recibir más dinero del que no pueden pagar. Yo creo que puede arreglarse pero otra vez con planificación conjunta de manera que podemos desarrollar. Ustedes tienen que comprar artículos para el desarrollo económico, para que puedan producir cosas para exportación. Estoy aquí porque quiero ayudar a rencontrar ese camino" (*Rockefeller con la Prensa Uruguaya* – Conferencia de Prensa del Gobernador Nelson Rockefeller, Realizada en el Hotel Lafayette dePunta del Este el 21 de Junio de 1969. Montevideo: Servicio Cultural e Informativo de los Estados Unidos de América, Archivo Mario Jacob).
[1038] Como mencioné en el capítulo anterior, a fines de 1969, este y otros registros sobre Rockefeller habían alentado al grupo a pensar en un proyecto de mayor aliento (Irigoyen, Oribe. "El naciente cine uruguayo", *op. cit.*, p. 7).

vietnamita, *La bandera…* retoma esa visceralidad que tenía el cortometraje del mártir estudiantil y parecería sugerir que no solamente no es posible separar la situación económica y política de Uruguay de la política de Estados Unidos, sino que tampoco se puede desvincular el fervor y la afectividad de la militanica de la izquierda de la indignación contra el enemigo. Y en ese sentido, el discurso de Seregni que sigue a esta secuencia transformará paulatinamente esa emoción en aliento esperanzador y entusiasmo:

> Es entonces la realidad urgente / El empobrecimiento colectivo lo que obliga a enfrentar de una buena vez a la rosca que nos aprieta / La disyuntiva de hoy es muy clara / O la oligarquía liquida al pueblo oriental / O el pueblo oriental termina con la oligarquía / De un lado está la oligarquía blanca y colorada/ Y del otro lado el pueblo, blanco, colorado, democristiano, comunista, socialista, independiente…

Con un emotivo montaje, el final de *La bandera…* dramatiza la victoria alentando a la militancia a trabajar para las elecciones. Mientras escuchamos la canción que da nombre a la película ("La patria te dijeron y te dijeron mal / La patria la de Artigas la tendremos que hallar/ La tendremos que hallar por más que se nos vuelva, aguja en un pajar"), vemos grupos de jóvenes que bailan haciendo rondas y giran velozmente mientras otros saltan frente a cámara cantando y moviéndose a contratiempo del ritmo de la melodía. Un atento espectador podría reconocer en esas rondas la coreografía común que también mostraba la película chilena *Venceremos* tras la victoria de Allende, exhibida, como revisé antes, en varias oportunidades en Montevideo. Mientras la imagen testimonia la fiesta, la canción parecería intentar disciplinarla con la seriedad de su tono heroico que alienta al militante a enfrentar una búsqueda sacrificada de la patria verdadera. Esta dialéctica entre el plano sonoro (de heroicidad y sacrificio militante) y la imagen (del goce espontáneo de los cuerpos de los jóvenes) se diluye en el plano final de una fotografía del acto tomada desde la altura. Mediante un *zoom-out* la imagen fija se amplía hasta mostrar la multitud. En aquel momento, Wainer escribió sobre la forma en la que esa masa representaba una temporalidad esperanzadora: "Jacob y Terra retoman el itinerario seguido por nuestra sociedad, lo traen hasta el presente y lo proyectan hasta esa imponente toma final de altura con toda la muchedumbre desplegada ante la cámara, como si esa visión masiva circunscribiera inventivamente nuestro futuro, nuestra expectativa".[1039] Por otra parte, más precisamente, es un ejemplo preciso de la función contrainformativa de la imagen. En contraste con nuestra experiencia contemporánea que convive con la "poética de

[1039] *Marcha*, 16 de julio de 1971, p. 27.

los drones" no había en aquel entonces forma de probar la cantidad de espacio (cuadras) cubierto o incluso, de divulgar la masiva adhesión de la gente de forma tan específica.



Imagen final del cortometraje. La multitud galáctica en la noche del 26 de marzo de 1971 mostraba no solo un acto multitudinario sino al Frente Amplio como un partido de masas.

Durante la campaña electoral, *La bandera…* se difundió en los comités de base. Un programa de estas funciones describe el cortometraje de la siguiente manera: "Un film realizado a partir del acto del 26 de marzo que no se queda simplemente en el registro de esa manifestación, sino que se convierte en una síntesis del programa del Frente Amplio".[1040] Según Handler, cuando finalizaron la película se realizó una proyección para mostrarla a los miembros de la directiva del Frente Amplio y uno de los delegados del Partido Comunista pidió quitar la imagen en la que aparecía –muy brevemente– el rostro del fundador y líder de los tupamaros, Raúl Sendic.[1041] Como el reclamo de la directiva no tuvo cabida, la C3M no recibió la remuneración que esperaba a cambio del cortometraje, y el partido tomó como el título oficial para su campaña a *Orientales al Frente*, de Ferruccio Musitelli.[1042] Como observa Tal, este otro cortometraje se

[1040] Programa de mano de la función de la C3M en el Teatro El Galpón, Sala "18" (Archivo Mario Jacob).
[1041] Concari, Héctor. *Mario Handler*…, pp. 62-63.
[1042] Como mencioné en el primer capítulo de esta tesis, Musitelli era un camarógrafo profesional reconocido en Uruguay y militante del Partido Comunista. Junto con Jorge Rodríguez López, filmó una película a color financiada por el Sindicato Único Nacional de la Construcción y Afines, SUNCA, que se llamó *Trabajadores de la construcción* (Ferruccio Musitelli, 1972, 16 mm), un film didáctico que ofrecía con su locución estadísticas en relación al problema de la vivienda y la industria de la construcción, pero que articulaba ese conocimiento con los (recientes) hechos violentos de la represión de 1972, como la muerte de los 8 obreros comunistas asesinados. (Oxandabarat, Rosalba. "Como el Uruguay no hay: Cine y Sindicato", *Cine Cubano*, n. 84 / 85, p. 61). A su vez, Musitelli realizó *Uruguay: 27 de junio de 1973*, un cortometraje que denunciaba el golpe de Estado en Uruguay y que el realizador habría finalizado en Buenos Aires y difundido en Europa a mitad de los 70. (Rodríguez López, Jorge, entrevista con la autora, Montevideo, noviembre de 2014). El propósito de exhibirlo en el exterior, podría corroborarse en las primeras imágenes de la película que muestran un mapa continental ubicando a Uruguay en la región. Agradezco enormemente a Rodolfo Musitelli por darme acceso a estas películas en 2015. Originalmente, ambas contaban con una voz *over* guionada, pero desafortunadamente, el sonido de los dos títulos se perdió y hasta hoy, no lo hemos recuperado. Como destaqué anteriormente, la reconstrucción del archivo de Musitelli durante los años 60, forma parte de la investigación doctoral en curso de Isabel Wschebor.

había ajustado al modelo más institucionalizado de la comunicación política en el que tanto la representación del pueblo como "la invocación paternalista a Artigas sugería la fidelidad a la política tradicional".[1043] Como resultado, dice el autor, la película ofrecía una imagen respetable que reforzaba "la legitimidad del frente de izquierdas". Al referirse a las representaciones cinematográficas del pueblo los estudios de cine han analizado momentos de articulación de la masa con su líder y la forma en la que, a través del montaje por ejemplo, el líder tiene un efecto homogeneizante o de orden sobre la multitud.[1044] Tal hace una observación en este sentido y destaca la forma en que *Orientales al Frente* cumple con esta tradición. Mientras los oradores del acto aparecen "intercalados con planos del público, fotografiado desde un ángulo superior, que sugiere la relación jerárquica entre dirigentes y prosélitos", Seregni, por otra parte, está filmado de cerca hablando a un público que se nos muestra como una "masa anónima".[1045]

Cito estas observaciones para señalar, como hemos visto, el contraste del estilo de esta propuesta con la de *La bandera…*, su fragmentación temporal y narrativa, su collage sonoro y visual, y la ausencia de esa dimensión "familiar" del cortometraje de Musitelli. La locución de *Orientales al frente* que narra los acontecimientos cronológicamente y comenta la imagen al estilo de los noticieros es un claro ejemplo de esa retórica que, por su dramatismo y lenguaje patriótico, podía reconocerse fácilmente. Al referirse al momento del himno nacional, por ejemplo, la voz pomposa dice: "El pueblo entero lo canta, gargantas anudadas por la emoción, lágrimas en los ojos, las estrofas del himno cobran su dimensión verdadera, la patria es rescatada por el pueblo". Muy distinto, como vimos, es el caso de las voces del pueblo, de Seregni, y particularmente la de Rockefeller, que hilan de forma fragmentada un discurso sobre el país, despegando así un lenguaje que es también emocionante, pero que incluye, como no lo hace *Orientales al frente*, la indignación y la visceralidad. Cuando *La bandera…* se estrenó en la sala de El Galpón junto con el documental a color de Saul Landau, *Fidel* (1969) Wainer se refirió a Terra y Jacob como "nuestros dos principiantes" que intentaron "situar esa fecha (26

[1043] *Ibid.* Tal ha señalado de la siguiente manera el desencuentro que generó este cortometraje entre sectores de la izquierda: "Mientras el análisis de la dependencia neo-colonial uruguaya y la apropiación del héroe nacional eran compartidos por gran parte de la izquierda, la referencia a Sendic y la analogía del problema uruguayo con las imágenes de la guerra en Vietnam expresaban en *La bandera que levantamos* el discurso foquista, y la ausencia en pantalla de otros dirigentes políticos reiteraba la desconfianza en el sistema parlamentario" ("Cine y Revolución…", *op. cit*). Miller también había intentado participar de este registro para el partido: "En 1971, hice un plan para filmar la primera manifestación del Frente Amplio. 26 de marzo de 1971. Hice el plan, pero no lo filmé yo, lo filmó Musitelli" (Miller, Alberto. *Investigación sobre las fuentes…*, *op. cit*).

[1044] Entre otros: Aguilar, Gonzalo. *Más allá del pueblo: Imágenes, indicios y políticas del cin*e. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015, p. 180.

[1045] Tal, Tzvi. "Cine y Revolución…", *op. cit.*

de marzo) en el curso complejo e infatigable de la historia nacional".[1046] Con la expresión "principiantes", Wainer aludió al proceso de aprendizaje que he destacado a lo largo de esta investigación, ofreciendo una lectura de la importancia histórica de esta película de la que quiero apropiarme con su cita:

> Y si midiéramos su film de acuerdo con unidades más domésticas, habría que empezar por destacar la minuciosa depuración técnica que han sabido prestar a su trabajo situándose en ese rubro en un nivel que sólo conocen los procedentes mas calificados. Su triunfo, en fin, es también el triunfo de una orientación, de un aprendizaje, de una práctica, de una organización *(la C3m)* que ha situado en sus términos reales el problema –mejor dicho, la enfermedad otrora endémica– de la creación cinematográfica en nuestro país.[1047]

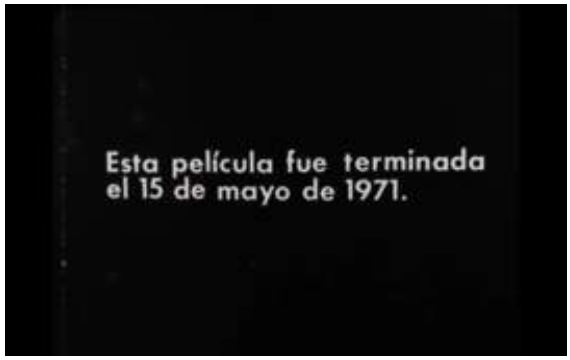
Solo alguien que, como él, había sido testigo de ese proceso casi cotidiano podía llegar a esta conclusión. *La bandera…* era el resultado de aquella iniciativa colectiva que había comenzado alrededor del Departamento de Cine de *Marcha*, seguido de su proyecto de noticiero. Terra, en una entrevista en *Cine Cubano*, evaluó la película en esta misma dirección reconociendo: "Con La bandera dimos un salto cualitativo, pero no hay que pensar que la película surgió de la nada. Es el producto de un trabajo de equipo que se ha gestado durante dos años, en nuestros cursos de realización en una tenaz labor de equipo que se fue estrechando cada vez más a través de las labores fundamentales de difusión de nuestro material".[1048] En esa entrevista, el periodista inicia la nota preguntándose cómo la "afligente pobreza del cine uruguayo" había llegado a este nivel de calidad internacional y eficacia política comunicativa con *La bandera.*…. La respuesta podía resumirse en una "pequeña historia de tesón, confianza en el cine y espíritu militante".[1049] Lo que Wainer y Terra explicaban como el resultado de un proceso (arduo, llevado a cabo con tezón y empeño) que no es ajeno al tono de una épica cotidiana, *Cine Cubano* la destacaba al punto de convertirla en un ejemplo aleccionador. Lo cierto es que para el caso de Terra y Jacob, la consigna de aprovechar al máximo los recursos y ajustarse a los escasos 20 minutos de material virgen que tenían se había cumplido: "Teníamos que estar a la pesca de las frases más importantes para registrarlas en el momento justo, sin desperdiciar película […] Pudimos registrar lo más importante del discurso… hasta que se nos acabó la película". Con una copia del discurso de Seregni que habían obtenido previamente se hicieron señas con la mano para filmar los fragmentos más importantes y con una segunda cámara se rodó casi diez minutos de

[1046] *Marcha*, 16 de julio de 1971, p. 27.
[1047] *Ibid.*
[1048] Sin firma. "Construyendo el cine uruguayo", *op. cit.*, p. 123
[1049] *Ibid.*, p. 118.

público en condiciones difíciles de filmación por la escasa luz.[1050] Dos días después asistieron a la formación de un comité cerca de Montevideo:

> La gente llegaba espontáneamente desde los alrededores –gente muy pobre, quinteros, albañiles, etc.– hasta una casa a medio construir, y vimos pronto que aquello era "el otro extremo del acto" en el centro. Sentimos que ahí estaba el prólogo o el epílogo, o ambas cosas, de la película. Y sólo teníamos para filmar… ¡cuatro minutos! los que luego usamos completos en la obra terminada.

Además de administrar de forma eficiente los recursos materiales, *La bandera.*. salió victoriosa del más común de los desafíos del cine político que fue ponerse a tiro con el tiempo. Recordemos cómo *Uruguay 1969*.. no logró terminarse antes de que culminara la huelga más larga de los obreros del frigorífico, o pensemos también en la rapidez con la que *Liber Arce…* insertó las imágenes de los guerrilleros caídos en la toma de Pando para justamente, acompasar los hechos. Mientras que en sus primeros minutos *La bandera…* daba cuenta del tiempo político-electoral a través del montaje vertiginoso del texto, un intertítulo final distingue otro tiempo igualmente importante, el de la realización de la película, al que el equipo de la C3M había vencido con éxito.

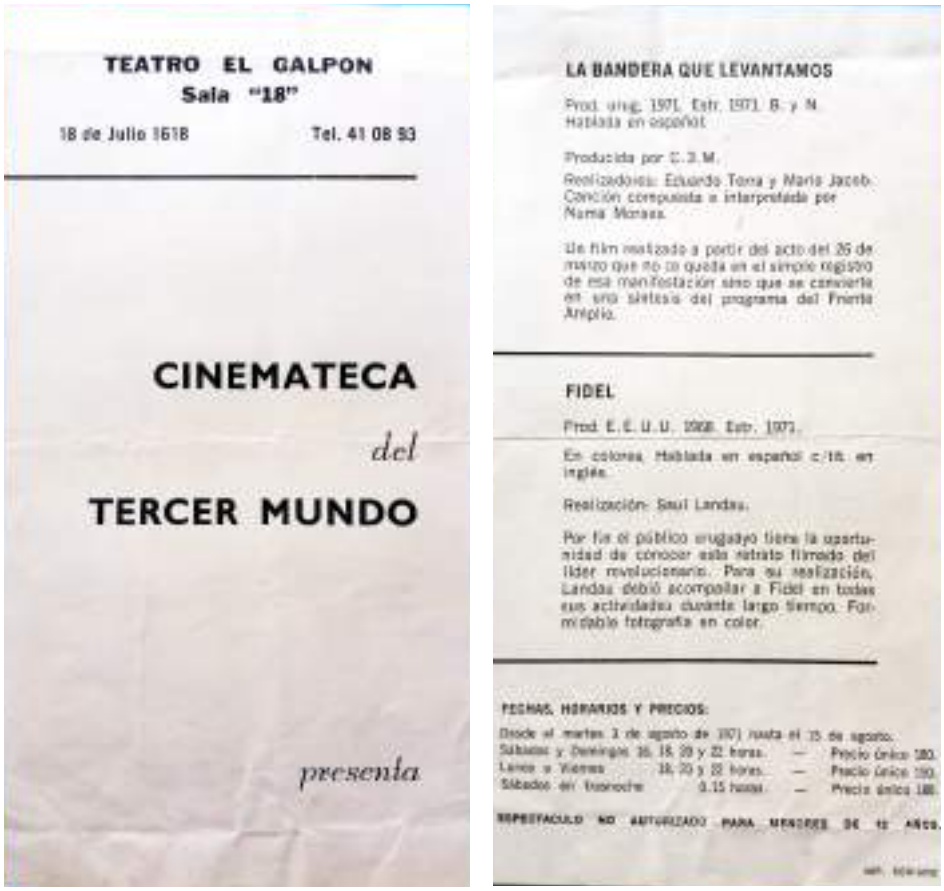


La cadena nacional de televisión chilena transmitió *La Bandera…* el 27 de noviembre de 1971, la televisión de la República Democrática Alemana la había comprado y había sido invitada a la Semana del Cine Documental de Leipzig de 1971, en la RDA (Sin firma. "Construyendo un cine uruguayo", *op. cit.*, p. 123).

[1050] La película virgen que se utilizó para realizar *La bandera…* había sido comprada en la RDA con el dinero del premio obtenido en Leipzig por *Liber Arce…* El sonido del discurso de Seregni lo habían obtenido de la radio que había transmitido el acto, pero como la velocidad del grabador y de la cámara eran diferentes tuvieron que colocar cuadraditos de silencio para que imagen y sonido corrieran sincrónicamente: "Hicimos el corte de negativo y para alguien que no está habituado fue una pesadilla. Hasta dormíamos ahí", recuerda Jacob. Al igual que Handler cuando montó la voz asincrónica de Carlos cortando pequeños pedacitos, el trabajo con el sonido de *La bandera…* dio cuenta una vez más, de la "paciencia heroica" del cine artesanal. El cortometraje se montó en Buenos Aires, y Terra y Jacob fueron alojados en la casa de Raymundo Gleyzer. (Jacob, Mario, entrevista con la autora, Montevideo, noviembre de 2019).

Por su parte, cuando Jacob regresó del Festival de Leipzig contó: "fue realmente difícil hacer entender a los europeos, exactamente, hasta dónde llegaba nuestra escasez de recursos". Las condiciones de creación eran inimaginables "porque ellos están acostumbrados a tener todo al alcance de la mano", señalaba. Es que para hacer una película como *La bandera…*, "tenemos que empeñar toda la cinemateca". En ese mismo viaje, Jacob fue invitado a exhibir la película en el Instituto Sueco del Cine (*Svenska Filminstitutet*) para discutir la manera de hacer cine con los estudiantes: "no les cabe en el cerebro que aquí nadie pueda vivir del cine que hace (si lo hace). Allí todo es superabundante".[1051] Cabe agregar que durante el período de actividad de la Cinemateca los integrantes trabajaron en sub-grupos con otros proyectos además de los ya mencionados de *La bandera…* y *Fray Bentos…* . Uno de ellos fue el cortometraje de ficción *Canto al hermano*, dirigida por Ricardo Fleiss con la fotografía de Dardo Bardier que hoy está perdido y que narraba la experiencia de un sujeto desaparecido y torturado.[1052] A fines de 1971, Peluffo y Fleiss habían iniciado un proyecto testimonial con estudiantes de secundaria. Por un lado, entrevistaron a los jóvenes que habían enfrentado las agresiones de la agrupación de extrema derecha Juventud Uruguay de a Pie, JUP. Por otro lado, registraron testimonios de adolescentes del liceo de Colon que participaban en campamentos de amor libre.[1053] Pero al final del año, la situación política y los allanamientos a la Cinemateca pusieron freno al proyecto.

[1051] Wainer, José. "Medvedkin y otros descubrimientos, Leipzig 71", *Marcha*, 21 de enero de 1972. pp. 23-25.
[1052] El cortometraje aparece también con el título *Adiós al amigo* y una parte de su montaje fue hecha en la Universidad de San Pablo con la ayuda de una beca que obtuvo Fleiss. Según una nota aparecida en *Imagen*, los integrantes de la Cinemateca que realizaron la película se agruparon con el nombre de "Cimarrón" (Arcono, Juan et. al. "Cine Uruguayo: informe especial", *Imagen*, n. 1, cuarto trimestre, 1970, p. 5). En ese equipo también estaban Luisa Fleiss, Luis Bello y Nelly Stantic. Luisa y Ricardo Fleiss vendieron juguetes en la calle para juntar dinero para hacer el cortometraje (Fleiss, Luisa, entrevista con Lucía Jacob, Archivo Mario Jacob).
[1053] Peluffo recuerda: "Filmamos testimonios de estudiantes que habían resistido invasiones de la JUP [Juventud Uruguaya de Pie], algunos del liceo Colón de campamentos que hacían bisexuales como experiencias de parejas, no solo en el liceo del Cerro, experiencias de amor libre, sin perder el contacto con los padres […] Recuperamos una entrevista del liceo colon y una parte de dibujo animado que habíamos hecho en una mesa que era una vaca cuya cabeza se transformaba en Uruguay" (entrevista con la autora, Montevideo, febrero de 2017). Este proyecto fue haciéndose ya iniciado el período en el que la Cinemateca dejaba de funcionar. Véanse fragmentos del material de este proyecto recientemente digitalizados en: [https://www.youtube.com/watch?v=KBllfoYAoBo] Agradezco a Gabriel Peluffo haber revisado estos fragmentos y confirmar que se trata de ese proyecto inconcluso.



TEATRO EL GALPON
Sala "18"
18 de Julio 1618 Tel. 41 08 93

CINEMATECA
del
TERCER MUNDO
presenta

LA BANDERA QUE LEVANTAMOS

Prod. urug. 1971. Estr. 1971. B. y N.
Hablada en español

Producida por C. 3. M.
Realizadores: Eduardo Terra y Mario Jacob.
Canción compuesta e interpretada por Numa Moraes.

Un film realizado a partir del acto del 26 de marzo que no se queda en el simple registro de esa manifestación sino que se convierte en una síntesis del programa del Frente Amplio.

FIDEL

Prod. E. E. U. U. 1968. Estr. 1971.

En colores. Hablada en español c/tit. en inglés.

Realización: Saul Landau.

Por fin el público uruguayo tiene la oportunidad de conocer este retrato filmado del líder revolucionario. Para su realización, Landau debió acompañar a Fidel en todas sus actividades durante largo tiempo. Formidable fotografía en color.

FECHAS, HORARIOS Y PRECIOS:

Desde el martes 3 de agosto de 1971 hasta el 15 de agosto.
Sábados y Domingos 16, 18, 20 y 22 horas. — Precio único $80.
Lunes a Viernes 18, 20 y 22 horas. — Precio único $50.
Sábados de trasnoche 0.15 horas. — Precio único $80.

ESPECTACULO NO AUTORIZADO PARA MENORES DE 18 AÑOS.

Programa de mano de las primeras funciones de *La bandera…* en El Galpón (Gentileza de Georgina Torello)

5. 2. 2. Militancia con cine

Tras la experiencia de los festivales y del Cine Club, Uruguay se había convertido en una referencia de la difusión del "tercer cine". Como mencioné en el tercer capítulo, Getino y Solanas, por ejemplo, así lo destacaron en su manifiesto de 1969.[1054] Asimismo, en la revista *Hablemos de Cine*, León Frías señalaba: "No hay que olvidar que, si se trata de hacer un trabajo militante a través del cine club, el ejemplo está en el cine club 'Marcha' de Montevideo, el cual no juega engañosamente a varias cartas, en su deseo de hacer llegar al público el cine de combate de los países del tercer mundo".[1055] Cuando se creó la C3M, existía una percepción compartida de sus integrantes de este reconocimiento. Tanto así que uno de ellos (probablemente Handler) llegó a afirmar: "Nosotros estamos en la vanguardia total de la difusión".[1056] Dicho esto, el grupo entendía que había mucho más que aprender de las proyecciones fuera de las salas comerciales. Esa tarea era una suerte de "cuenta pendiente" del

[1054] Getino, Octavio y Fernando E. Solanas. "Hacia un tercer cine", *op. cit.*, p. 82.
[1055] León Frías, Isaac. "El cine club como feudo", *Hablemos de cine*, n. 52, marzo-abril 1970, p. 16.
[1056] Irigoyen, Oribe. "El naciente cine uruguayo", *op. cit.*, p. 7.

trabajo hecho bajo la órbita de *Marcha*.[1057] En Viña 69, Handler se había referido a este aspecto diciendo: "Queremos llegar a las clases explotadas, ése es un fin muy definido. Pero todavía no sabemos cómo llegar. Pensamos que algún día vamos a dar en el punto".[1058]Alfaro también centró su crítica en este asunto y apuntó a las limitaciones del cineclubismo a la hora de llegar a los sectores populares. De hecho, lo señaló como uno de los motivos principales que había empujado al grupo a buscar otra forma de organización y dejar la del Cine Club: un cine "combatiente y vivo", "no puede, *no debe*, quedar confinado en cenáculos. ¿Iría a ocurrir que la tradición elitista, señoril, del cineclubismo acaso fuera a colarse en nuestra propia casa? Amenazaba colarse […] arrojemos la cáscara a tiempo".[1059]

Ese cuestionamiento al alcance político del cineclubismo resonaba en revistas y discursos de otras partes de la región. Un ejemplo puede verse en la entrevista al director del Cine Club de Medellín de 1970, Alberto Aguirre. La proyección de un "Tercer Cine" había llevado a este cine club colombiano a organizar actividades de difusión en universidades, sindicatos y barrios populares que lo habían sacado de esa forma "puramente burguesa" Como explicaba Aguirre, el objetivo no era discutir ni el lenguaje ni la estética del cine "sino las situaciones políticas o sociales concretas que puedan derivarse o que pueda suscitará una película determinada".[1060] Dice Aguirre: "Yo creo que un cine club tiene que empezar por destruirse a si mismo, es decir, destruir todos los esquemas tradicionales heredados. "Cine Club" es una palabra foránea, una formulada inventada en Paris, recibamos el nombre, la inquietud, pero rompamos esa estructura y que el cine club no sirva para las discusiones de tipo estética sobre planos, secuencias y demás problemas cinematográficos específicos, sino que sirva como una apertura de tipos social y político hacia la masa". Otro ejemplo para citar aquí es el de Jorge Solé, quien al referirse al momento ya citado en el que la Cinemateca Nacional de Venezuela programó los films uruguayos, contaba: "Esta gente vino allí y habló en el foro y dijo que era necesario sacar al cine de los lugares que siempre estaba el cine, como encerrado en un huevo, como protegido en una campana y que era necesario sacarlo a la calle".[1061] De alguna manera, la C3M se concentró en posibilitar esa salida del cine a la calle y al encuentro con otros públicos.

[1057] Por supuesto que en esta prioridad incidió también el aumento significativo de las restricciones para alquilar cines y teatros que se hizo cada vez menos viable hacia 1971. Pero más allá de eso, era en las plazas, en los sindicatos y otros espacios alternativos donde los integrantes de la c3m asumieron que debían centrar sus esfuerzos;
[1058] Frías, Isaac León, y Antonio González Norris. "El cine de cuatro minutos…", *op. cit.*, p. 47.
[1059] *Marcha*, 31 de octubre de 1969, p. 21.
[1060] Sin firma. "El Cine Club: una concepción burguesa: Sus limitaciones, sus posibilidades políticas", *Cine Club*, año 1, n. 1, octubre de 1970, pp. 43-47.
[1061] "Cine Cubano entrevista a Jorge Solé", *op. cit.*, p. 64.

Desde su primer año, la Cinemateca organizó funciones en gremios obreros y estudiantiles y fábricas ocupadas: se hablaba primero con los dirigentes y se les planteaba la "importancia de mostrar en el propio local a los obreros un cine de denuncia, no comercial, combativo".[1062] Este era un sistema similar al que había implementado *Marcha* durante 1968 y 1969. Muchas veces eran los trabajadores los responsables de hacer volantes y promocionarla.[1063] Según Echaniz, uno de los encargados de esta tarea, se armaba un paquete de películas en base a la duración de la proyección que los sindicatos les solicitaban: "no era tanto dar la película sino dar la película y hacer un debate de manera que la película te ubicaba en una situación política determinada, en un contexto político y que la gente participara".[1064] En efecto, Tournier, otro integrante del equipo que organizaba las proyecciones señalaba que esa era la concepción militante del cine "no dábamos una película si no se conversaba".[1065] Alfaro, incluso, la proponía como estrategia para contrarrestar la carencia de recursos para hacer cortometrajes. Una película como *Tarzán*, "puede servirnos para ilustrar el racismo que conlleva toda política colonialista". El debate podía resignificar los sentidos del cine del imperio norteamericano con una discusión: "Las municiones del enemigo se convertirían en nuestras municiones si pudiéramos ser nosotros quienes exhiben *Boinas verdes* o *El Che*, porque sus falacias, su grosera deformación de la historia son pruebas de su debilidad y el signo inequívoco de su derrota".[1066]

[1062] Sin firma."Una Cinemateca Ausente…", *op. cit.*, p. 138.
[1063] En una nota del diario *Ahora*, se anunciaba el **"**Festival de Cine para los obreros de 'Divino'" de este modo: "La Unión de Obreros y Empleados de 'Divino', invita a una función de 'cine de pelea', que tendrá lugar esta noche a las 21 horas en el sindicato de FUNSA, con el objeto de recaudar fondos para el mantenimiento del actual conflicto. Se exhibirán las siguientes películas: *El Cordobazo*; *Líber Arce, liberarse*; *La Rosca*; *Como el Uruguay no hay*", *Ahora*, 23 de noviembre de 1971, s/p. Agradezco a Pablo Alvira por facilitarme este recorte de prensa con esta información que confirma los testimonios de los integrantes de la Cinemateca (del Archivo de Nelson Carro).
[1064] Echaniz, Alfredo, entrevista personal con la autora, Buenos Aires, agosto de 2019.
[1065] Tournier en Peña, Fernando Martín y Carlos Vallina. *El cine quema…*, *op. cit.*, p. 74.
[1066] Alfaro, Hugo. "Presentación", *Cine del Tercer Mundo, op. cit.*, pp. 9-10.



Aviso en *Marcha*, 17 de julio de 1970, p. 21.

Durante la campaña del Frente Amplio la Cinemateca se puso al servicio de la militancia. Como explica Peluffo, la Coordinadora de Trabajadores de la Cultura del Frente fue la que organizó las proyecciones tanto en actos como espectáculos de canto, danza o teatro, que tuvieron lugar en barrios y comités de base de Montevideo y del interior del país.[1067] Es decir, la campaña del Frente Amplio permitió una instrumentalización popular del cine y es ésta la inserción orgánica de la Cinemateca con la militancia partidaria. Cuando la campaña finalizó, a fines de 1971, un integrante de la C3M evaluó el proceso refiriendo a la tradición de la militancia de los festivales:

> Hemos podido extender a través de los instrumentos que nos brindó el Frente Amplio con sus comités de base, aquellas incursiones que por todos los departamentos del país iniciara un poco quijotescamente, y llevando las películas en la mano Hugo Alfaro, con el festival de 1967. Ahora todo se sistematizó y se organizó. Las distintas agrupaciones políticas o lo distintos comités de base exhibieron verdaderos ciclos.[1068]

Además de los comités de base se organizaron funciones en plazas públicas, (plaza de Colón, plaza de los olímpicos en Malvín) a las que asistía la gente del barrio, aunque no necesariamente politizada. Y mientras algunos se levantaban en medio de la función otros se quedaban a debatir.[1069] Los que se encargaban con mayor continuidad de proyectar y asistir a las funciones eran Tournier, Peluffo, Echaniz, Fleiss y Rocandio. El grupo contaba con tres proyectores 16

[1067] Peluffo, Gabriel. *Crónicas…*, *op. cit*, p. 119.
[1068] En la nota se destacan las experiencias "ejemplares" de Juan Lacaze, Treinta y Tres, "las exhibiciones del Cine Club de Paysandú, el ciclo de Salto y las funciones de los obreros de El Espinillar" (*Marcha*, 30 de diciembre de 1971, p. 29).
[1069] Estas actividades fueron tantas que es probable que la suma de estas funciones haya superado los "éxitos" de público de las salas céntricas. Según el artículo ya citado en *Cine Cubano*, en 1971 llegaron a organizarse unas 400 funciones con un promedio de 100 personas por función" (Sin firma. "Una Cinemateca Ausente…", *op. cit.*, p. 138).

mm y las máquinas de gran tamaño (de 35 mm) que funcionaban con barras de magnesio, como las de la cabina de la sala de El Galpón, donde, como veremos más adelante, la C3M organizó varias funciones, las manejaba Tournier. Para Peluffo, el trabajo de Tournier era clave: "casi no podría pensarse el funcionamiento de la Cinemateca sin él". Igualmente importante fue Líber Bossolasco, un integrante del grupo que podía reparar cualquier tipo de máquina.[1070] En Montevideo se trasladaban en taxis o en uno de los dos autos con los que contaba el grupo, mientras que al interior generalmente viajaban en ómnibus un proyector *Orson* profesional. "De repente nos íbamos a Bella Unión y le dábamos a los cañeros. Una vuelta me acuerdo: 2000 tipos en una plaza de Bella Unión dando una película", recuerda Echaniz.[1071] Según Tournier, un promedio de cien personas llegaba a juntarse en cada uno de esos encuentros.

> Después, con el tiempo, tuvimos que cambiar, empezamos a dar otro tipo de películas, empezamos a dar Chaplin y cosas así porque veíamos que, claro, con las películas militantes llegabas a la gente que estaba ya concientizada, y que a otra gente no llegabas con nada. Así que empezamos a dar otras cosas, empezó a cambiar el concepto nuestro. Pero más o menos cuando salimos a buscar otro público y empezamos a hablar de...no sé, entrar en los clubes deportivos y cosas así, vino el lío, se produjo el golpe y ahí fue toda una cagada.[1072]

Los testimonios la película de Lucía Jacob –y la distancia de los acontecimientos– recuperaron estas otras funciones de cine dando cuenta de una sociabilidad más heterogénea de esta tarea que la que ofrecieron las fuentes de la época.[1073] Es decir, junto con la versión más militante de la instrumentalización política del cine en los comités, hubo también otras formas de usar las películas socialmente para catalizar otro tipo de discusiones. Según Peluffo, durante la campaña electoral, títulos como *Me gustan los Estudiantes* ya no se incluían tan habitualmente, y con el fin de debatir los problemas comunes de Uruguay con América Latina se programaban otras películas del cine regional. En lugar de entenderla como una experiencia de proselitismo, Peluffo la describe como "un trabajo micropolítico, de conciencia, no de convencimiento "izquierdoso", sino de reflexión colectiva: "de discusión, que habría cabezas, eso era lo que tratábamos de hacer". Al referirse a esta cuestión, Peluffo ha puesto como ejemplo una anécdota sobre la proyección de cine en un cantegril que vivió junto con Fleiss. Un cura instalado en una vivienda precaria que conocía y trabajaba con la gente del barrio hizo de intermediario con la

[1070] Peluffo, Gabriel, entrevista con la autora, Montevideo, febrero de 2016.
[1071] Echaniz, Alfredo, entrevista con la autora, Buenos Aires, agosto de 2019.
[1072] Tournier en Peña, Fernando Martín, y Carlos Vallina. *El cine quema…, op. cit.,* p.74-75. Un volante de mano de ese año, por ejemplo, invitaba a ver *Now*, *Ollas populares*, *Venceremos*, *Líber Arce…*, y *La bandera…* un programa que reafirmaba el marco latinoamericanista de la lucha y promovía un ambiente de victoria de la izquierda regional (Jacob, Lucía. "Marcha: de un cine club a la C3M", *op. cit.*, p. 427).
[1073] Jacob, Lucia. *C3M…, op. cit.*

C3M.[1074] Tan marginal era el ambiente que antes de comenzar la función, el cura pidió a los asistentes que dejaran las armas sobre la mesa. La película que se proyectó fue *Vidas Secas*, y allí, recordemos, el protagonista es humillado por un policía que lo encarcela. En el film de Nelson Pereira Dos Santos, después de ser torturado y liberado, el campesino se encuentra en medio del monte con el policía y tiene la oportunidad de vengarse; levanta el machete, pero finalmente no lo mata y le perdona la vida.

> Fue tal la reacción de los delincuentes que estaban mirando, de furia porque no lo había matado, que tuvimos que parar la película, suspenderla, y ahí el cura organizó la discusión. La discusión se organiza a partir de por qué no lo mata. El hambre, la sequía, todo eso no pasó por la cabeza de los tipos: lo que les importó fue por qué no le encajó un machetazo en el cerebro al policía. Ese tipo de cosas iban abriendo brechas en lo que podían hacer un dialogo poli-cultural. Nosotros teníamos que encontrarnos obligados a conocer modos de pensar muy distintos al nuestro.[1075]

Para Peluffo, esta anécdota ejemplifica la "micro-experiencia" que significó la C3M, que en su dimensión "macro" equivalía a la cuestión obrero-estudiantil. El aporte de la C3M estaba ahí, en ese encuentro con modos de pensar muy distintos, en "esas alianzas de mentalidad a las que nos sometíamos diariamente con la proyección de las películas". Al mismo tiempo, Peluffo explica que esta cuestión no fue excepcional en el contexto cultural de esa coyuntura, y que procesos similares a esta microexperiencia podrían señalarse en otros grupos, como el del Cine Club de Grabado, que salió a la calle y a romper con las barreras sociales.[1076]



"Yo conservo, no se cómo, el catálogo de las películas que nosotros difundíamos, un catálogo muy modesto, hecho a mimeógrafo, pero tenía unas cuantas páginitas y una cuántas películas…".
(Jacob, Mario en Jacob Lucía, *C3M…*, *op. cit.*) (Catálogo, Gentileza de Mario Jacob)

[1074] La figura de un cura, como mediador o cobijador de la actividad de la C3M aparece también en el relato de Luisa Fleiss cuando describe una función en una fábrica (probablemente se trataba de la fábrica de papel CICSSA). (entrevista con Lucía Jacob, Archivo Mario Jacob).
[1075] Peuffo, Gabriel, entrevista con Lucía Jacob (Archivo Lucia Jacob). Esta anécdota también ha sido conversada con la autora y comentada por Peluffo en el evento *A 50 años del 68. Miradas e interpretaciones desde el sur*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UdelaR, Montevideo, 15,16,17 de agosto de 2018.
[1076] *Ibid.* Sobre el Club de Grabado véanse los textos del catálogo, *Club de Grabado de Montevideo 1953-1993*, Montevideo: Museo Juan Manuel de Blanes, 2012.

5. 2. 3. Desde la sala burguesa y contra el desconocimiento mutuo

La bibliografía sobre la C3M menciona las exitosas funciones de cine en sala, pero ningún trabajo la ha recuperado aun en su funcionamiento histórico.[1077] Propongo hacer esta tarea para finalizar este último capítulo y contribuir a mostrar la magnitud de la difusión de cine que llevó a cabo.[1078] A pocas semanas de su inauguración, la C3M presentó una "Muestra de cine latinoamericano" en el Cine Plaza y en el horario matutino que incluía el cortometraje ya programado en los Festivales de 1968 sobre la represión a los estudiantes en Colombia, *Asalto* (Carlos Álvarez, 1968), el discurso del dictador Onganía montado con una banda sonora de agitación y contrapunto del cortometraje argentino *La Paz* (Grupo Cine Liberación, Argentina, 1969), el fragmento que llama a la acción revolucionaria en la "Canción final" de la tercera parte de *La Hora de los Hornos* (Solanas y Getino, 1968), la película que explica la explotación imperialista del petróleo en Venezuela, *Pozo muerto* (Carlos Rebolledo, 1967), *Líber Arce, liberarse*, y los celebrados títulos cubanos de Santiago Álvarez, *LBJ*, *79 Primaveras*.[1079] El programa de esta muestra se repitió a fines de diciembre. Asimismo, se anunció una función en el Radio City con la película de Santiago Álvarez sobre el "Affaire Arguedas", *El diario del Che* y *Come Back África*.[1080] En 1970, mientras la difusión de cine en sindicatos y otras

[1077] Como lo he hecho anteriormente, vuelvo a señalar que el cine político y latinoamericano se exhibió también en otros circuitos locales. Como ejemplos del período que abarca este capítulo destaco la función de noviembre de 1969 (semanas después de la inauguración de la C3m) que organizó la Cinemateca Uruguaya en Cine Universitario. El programa se tituló: "Canto y cine de denuncia" y contaba con la participación de Viglietti para acompañar la proyección de la película de Buñuel, *Tierra sin pan*, seguida de una selección de cortometrajes de Santiago Álvarez (*El Popular*, 29 de noviembre, p. 6). Otro caso, ahora refiriéndome a 1971, fue el del ciclo de "Cine Latinoamericano" que organizó Cine Universitario en noviembre de ese año. Allí se programó *El Chacal de Nahuel Toro*, *Lucía*, *La primera carga del machete*, *Yawar Malku*, *Macunaíma* (J.P. de Andrade, 1969), y se editó un librillo con entrevistas a los cinco directores ("Cine Latinoamericano", Departamento de publicaciones de Cine Universitario. Montevideo: noviembre de 1971). Como un último ejemplo, en noviembre y diciembre de 1971, Cinemateca Uruguaya programó en trasnoche *La Rosca* (América Nueva, 1971) un cortometraje uruguayo que denunciaba la rosca política de cara a las elecciones (lo mencioné en el segundo capítulo al referirme a la participación de Castillo), *Herminda de la Victoria*, *Primero de mayo de 1971*, sobre el gobierno de la Unidad Popular, *A Valparaíso* de Ivens, y *No es hora de llorar* (Pedro Chaskel, Alberto Sanz, 1971), el impactante título realizado por el Departamento de Cine de la Universidad de Chile que reúne testimonios y escenifica los métodos de tortura sufridos por los revolucionarios brasileños (del Frente Táctico Armado Brasileño) canjeados por el embajador suizo y exiliados en Chile (*El Popular*, 17 de diciembre de 1971, s/d Archivo de Nelson Carro) Agradezco a Pablo Alvira el acceso a este material de prensa.

[1078] Otra red de exhibición enlazada a la C3M cuya reconstrucción quedará pendiente es la de los cine clubes del interior del país a los que la Cinemateca proveía con películas. Sabemos, por ejemplo, que en enero de 1970 el Cine Club de Paysandú organizó un programa dedicado al cine uruguayo con material de la C3M (*Refusila*, *Como el Uruguay no hay*, *El problema de la carne*, *Elecciones*, *Líber Arce*…) (Meyer, Roberto, nota publicada en el diario de Paysandú, *El Telégrafo*, el 9 de enero de 1970 y reproducida en *Marcha*, 16 de enero de 1970).

[1079] *Marcha*, 5 de diciembre de 1969, p. 27. El anuncio de esta función también se publica en el *El Popular* bajo el título: "El cine ganador en Leipzig" (*El Popular*, 30 de noviembre de 1969, p. 6).

[1080] *Marcha*, 12 de diciembre de 1969, p. 24.

locaciones se realizaron desde el comienzo del año, las funciones en sala se re-iniciaron en julio en el horario de trasnoche y en el teatro El Galpón. El ciclo comenzó con la película cubana e internacionalmente premiada, *Lucía* (Humberto Solás, 1968) que narra la historia –en tres episodios– de tres mujeres en diferentes momentos históricos de Cuba. La fecha de su estreno, el 26 de julio, representó un simbólico homenaje al aniversario del Asalto al Cuartel Moncada que, según la crónica, "cada vez se convierte más en fecha de Latinoamérica".[1081] Las dos funciones fueron a "sala colmada", un éxito de público.

En julio, con el título "Cuba a través del cortometraje" se programaron tres films de Octavio Cortázar, *Go home*, *Babalú* y *Por primera vez* (1967), tres de Santiago Álvarez, *LBJ*, *Hay que poblar Camagüey*, *79 primaveras*, y en agosto se proyectó la ficción italiana *Sierra Maestra* (Ansano Giannarelli, 1969) una película inspirada en la experiencia de Régis Debray en América Latina que ilustraba "el impacto que sobre los intelectuales europeos han significado las luchas del Tercer Mundo".[1082] Estas funciones en El Galpón formaron parte de la campaña de bonos pro-equipamiento del cine nacional a la que me referí en la primera parte de este capítulo. La crónica especificaba: "la recaudación servirá para completar el fondo que, entre otros instrumentos, permitirá instalar la primera mesa de montaje que tendrá el Uruguay".[1083] La campaña que apelaba a un "espectador crítico y participante" fue el "nervio motor" de un espectáculo titulado "Latinoamérica en Lucha" que reunió a la poesía, la música y el cine en ese clima de convergencia cultural de la militancia de izquierda característico de esos años. El programa incluía el cortometraje argentino *Testimonio de un protagonista* (de Pablo Szir, aunque el anuncio no dice el autor) las películas de Santiago Álvarez *Brasil 69* (1969) *Golpeando en la selva* (1967) sobre la lucha guerrillera en Colombia, *El cambio en seguida* (Mérida-Venezuela), *Me gustan los estudiantes*, *Líber Arce…*, y *Empinarse sobre el revés* (Cuba).[1084]

[1081] Tanto esta función como la siguiente formaron parte de la campaña de bonos pro-equipamiento. El comentario de la sala llena es de *Marcha*, 7 de agosto de 1970, p. 27.
[1082] *Marcha*, 7 de agosto de 1970, p. 17. El estreno de *Sierra Maestra* se anuncia como un "envío cubano" y se estrenó el 22 de agosto. La nota que se publica en julio anticipando su llegada aclara la participación protagónica en la película de Fernando Birri *(Marcha*, 17 de Julio de 1970, p. 25). Véase la crítica del film de Carlos Troncone en *Marcha*, 28 de agosto de 1970, p. 27.
[1083] "Mario Handler, que ya la ha elegido, vendrá con ella de su regreso de Europa, donde tras participar en el Festival de Berlín, está terminando su documental sobre la cultura mexicana" (*Marcha*, 17 de julio de 1970 p. 25). Handler, que en ese momento se encontraba trabajando en Italia, sería el encargado de tramitar su envío al país.
[1084] Antonio Larreta y Leonor Álvarez Morteo recitarían poemas (del chileno Gonzalo Rojas, del peruano Luis Nieto, el nicaragüense Joaquín Pasos y el cubano Fayd Yamis) mientras Numa Moraes cantaría ("Palabras de Guerrillero", "Cielito del entrevero", "Me gustan los estudiantes", y "Uno, dos, tres") y Teresa Sende ofrecería un concierto de órgano con música de Bach. Como explicaba Juan Gentile, coordinador del evento, la función



TERCER MUNDO
CINEMATECA DEL

La Cinemateca del Tercer Mundo, dedica un programa a dos de los hechos mas importantes de nuestro continente.

Sábado 23 de Mayo de 1970

Función Trasnoche
A las 0.45 horas

EL RETO DE LA REVOLUCION CUBANA
LA REBELDIA DE LOS ARGENTINOS

Despegue a las 18

(Cuba — Producción 1969 — Estreno 1970)

En una film, Santiago Alvarez, el laureado documentalista cubano se enfrenta por primera vez y de lleno a describir la realidad cubana, vista desde el ángulo de la construcción económica. En el año del esfuerzo decisivo y como contribución a la zafra de los diez millones, Alvarez consideró una suerte de [illegible] épico a esa magna empresa colectiva.

Go Home

(Cuba — Producción 1969 — Estreno 1970)

El enfrentamiento de los equipos de Cuba y Estados Unidos por el título mundial de béisbol presenta en manos de Santiago Alvarez, un prodigioso ejercicio de narrativa cinematográfica en el que deporte y política, imperialismo y subdesarrollo se intercalan y complementan.

El Cordobazo: MAYO ARGENTINO

(Argentina. — Producción 1969 — Estreno 1970)

A un año de la insurrección obrero—estudiantil, asistimos realizadores argentinos nos hacen llegar el conmovido y lúcido testimonio de esos días. El hecho fue en su momento ya retratado merito a la preconizada "paz social" del Onganiato. Una crónica lúcida que convierte al cine en un partícipe mas de la gran aventura de nuestro tiempo.

CINE CENTRAL

Avda. Gral. BONDRAU 1580 — Teléfono: 9 33 84

Volante de mano de otra función de la Campaña de Bonos por el Equipamiento del Cine Nacional en el Cine Plaza (Gentileza de Mario Jacob)

Una pausa en la modalidad de la programación de estos meses tuvo lugar en setiembre cuando se cambiaron las funciones aisladas a un régimen de exhibición en continuado con *Lejos de Vietnam*, "formidable homenaje de los cineastas de la sociedad de consumo al pueblo vietnamita" que permanecería en cartel con mucho éxito por varias semanas.[1085] "¡Por fin!", dice la nota en *Marcha*, había llegado este "título legendario que tantas veces pareció posible conocer". La ilusión de verla, recordemos, había nacido de cara a la apertura de los Festivales de 1968 cuando el semanario se había propuesto traerla a Montevideo. Mientras en ese momento *Lejos de Vietnam* era una "vedette", un título mítico por su reconocimiento mundial,

"dedicada a los movimientos de liberación continental, debía ser ella también por lo menos innovadora de las formas (en el contenido es algo más que eso)" (*Marcha*, 14 de agosto de 1970, p. 27).

[1085] *Marcha*, 4 de setiembre de 1970, p. 23. Sobre el conocido altercado de Martínez Carril, quién intenta copiarla en el laboratorio cuando la C3M se la presta a Cine Universitario para una función, véase, Domínguez, Carlos María. *24 ilusiones…*, *op. cit.*, pp. 119-120.

dos años después, su circulación en manos de la C3M se presentó como un hito, "un triunfo de la Cinemateca del Tercer Mundo, que es quién presenta el espectáculo, y triunfo del público que sostiene estas programaciones por algo muy diferente a la novelería pasajera". Como lo había hecho el Festival y el Cine Club de *Marcha*, la actividad de la Cinemateca continuó reforzando el rol del público en apoyar estas actividades con ejemplos concretos del resultado de ese compromiso, ya sea mencionando el plan de comprar una moviola o el de alcanzar los recursos necesarios para estrenar una película clave. Cuando ya se terminaban las funciones de *Lejos de Vietnam*, un programa especial acentuó su marco tercermundista con la inclusión de dos títulos; por un lado, una película testimonial producida por las Nacionales Unidas titulada *Refugiados Palestinos*, y, por otro lado, *Once x cero* (Santiago Álvarez, 1970), que narra el caso de los once pescadores cubanos secuestrados por grupos contrarrevolucionarios organizados por la CIA y luego liberados.[1086]

Salvo por el estreno a fines de octubre de la premiada película cubana, *La primera carga del machete* (Octavio Gómez, 1968), la programación de ese mes dedicó su selección a un hecho clave que acaparaba la atención de Uruguay y del mundo: la victoria de Salvador Allende en las elecciones chilenas de setiembre de 1970. En la primera semana, las funciones de trasnoche en El Galpón programaron *Valparaíso mi amor* (Aldo Francia, 1969) y *Herminda de la Victoria* (Douglas Hübner, 1969, Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile). Si la fuerte presencia del cine cubano marcaba una continuidad con los ciclos de cine bajo la órbita de *Marcha*, la aparición de los títulos chilenos en los programas fue la novedad. Una nota en el diario *El Popular* que comentaba la función de la C3M explicaba, en relación a los directores chilenos Raúl Ruiz, Aldo Francia, Miguel Littin, que "poco se sabe de ellos en Montevideo, como no sea por el reciente estreno de *Valparaíso mi amor*". En noviembre de 1970 se programaron "tres de los mejores ejemplos" de un cine marcado por "la resistencia y la victoria populares": se repitió *Herminda de la Victoria* y se incluyó el cortometraje sobre el comunista asesinado en julio de ese mismo año, *Miguel Ángel Aguilera* (Álvaro Ramírez, 1970 Cine Experimental de la Universidad de Chile y Central única de los Trabajadores, CUT) que articula el contexto de represión junto con registros del funeral y testimonios para culminar con un fuerte mensaje de lucha y resistencia.[1087] El tercer título, y según *Marcha* "el más importante de todos" era *Venceremos* (Pedro Chaskel y Héctor Ríos, 1970). Mientras que la película ilustra el

[1086] *Marcha*, 9 de octubre de 1970, p. 26. *Refugiados palestinos*, *Once x cero* y *La primera carga del machete* (Manuel Octavio Gómez, 1969) se exhibieron también en funciones separadas.
[1087] El cortometraje se había estrenado en Chile en julio de 1970.

contraste de las condiciones de vida de la clase trabajadora, y de la clase alta chilena, los enfrentamientos del pueblo con la policía acrecientan la fuerza y el tono esperanzador del final en el que se muestran los festejos tras la victoria de Allende. [1088]



Al igual que en el análisis de los festivales de *Marcha* que analicé en el tercer capítulo de esta tesis, aquí también podemos pensar en la forma en que ese montaje externo del programa de cada función convocaba a la construcción de un común denominador entre estas películas construyendo un imaginario de la experiencia chilena en clave épica. El pueblo había transitado por la represión, las protestas, el hambre, las muertes, y tras el sacrificio de la lucha, había obtenido la victoria y había alcanzado el socialismo.[1089] En abril de 1971, la C3M programó la película de Littín, *El Chacal de Nahueltoro* (1969) la historia de un condenado a muerte en los años 50 por asesinar a su mujer y a sus hijos, y finalmente en mayo, junto con *Venceremos*, se estrenó el "documento ineludible" *Compañero Presidente*.[1090]Además de encender una

[1088] *Venceremos,* premiada internacionalmente, había sido estrenada en Chile el mes anterior a su proyección en Montevideo (*Marcha*, 6 de noviembre de 1970, p. 26).
[1089] Una función organizada en mayo de 1971 y anunciada como "Cantata al programa del Frente Amplio (de Anselmo Grau y Carlos Cresci con Los cantores de la zafra) es un ejemplo de esta combinación: incluía el cortometraje uruguayo de Banchero, *La marcha de los cañeros* y *Venceremos* (*Marcha,* 14 de mayo de 1971, p. 10).
[1090] *Marcha,* 16 de abril de 1971, p. 27. En horario continuado y trasnoche del sábado en el Teatro Palacio Salvo. *Marcha,* 21 de mayo de 1971, p. 19. Fueron Debray y Allende quienes originalmente concibieron la película para promocionar a la UP dentro de un plan más amplio. Como señala Del Valle Dávila, las entrevistas fueron luego difundidas en *Entretiens avec Allende sur la situation au Chili* (Debray 1971) que la revista *Punto Final* tradujo

afectividad política con Chile y con la figura de Allende, las películas difundían un repertorio de gestos, canciones, estéticas que daban cuenta también de una cultura de izquierda compartida en la región. Evidentemente, el proyecto de la Unidad Popular que pretendía el cambio social y político a través de la democracia tenía un eco notable en el presente de los espectadores de 1971: en Uruguay, el Frente Amplio podía alcanzar también el poder mediante la vía legal y un proceso similar al de Chile podía iniciarse en esta otra Suiza de América. Sin duda que, al entusiasmo de la C3M con Chile Films revisado en la primera parte de este capítulo hay que añadirle este optimismo generalizado de la izquierda uruguaya y la posibilidad de convertirse en una nación socialista.[1091] Porque si así sucedía, las ideas que Littin intercambió en Montevideo y el proyecto de un cine nacional regido por una política estatal con posibilidades de nacionalizar las salas o sistematizar la distribución podían suceder también en Uruguay. Handler recuerda que en el inicio de 1971 había un entusiasmo político acerca de la llegada del cambio social al país que fue incomparable. Por último, no habría que olvidar tampoco aquí, que, como en el caso de la película cubana *Lucía*, *La primera carga del machete*, *Lejos de Vietnam*, las películas chilenas, como *El Chacal de Nahueltoro* o *Venceremos*, también habían sido premiadas en festivales internacionales, y en este sentido, despertaban expectativas por su legitimado valor en estos prestigiosos encuentros de la crítica. Sin embargo, a mitad de 1971 la situación de la C3M se volvió muy comprometida: en setiembre se llevaron un cartel del estreno de Fidel, el "libro de las programaciones", en octubre la policía allanó el local dos veces, secuestraron equipos, películas y le pusieron una funda a la cabeza a siete integrantes mientras los llevaban a un campito.[1092]

---

al español. Véase el análisis de *Compañero Presidente* en Del Valle Dávila, *Cámaras en trance…*, *op. cit.*, pp. 392-402.

[1091] De todos modos, no fueron los únicos títulos programados durante esa primera parte del año. Películas emblemáticas como *Vidas Secas* y *La hora de los hornos* se proyectaron en el Salvo en el mes de abril de 1971 en un doble programa. *Marcha*, 23 de abril de 1971, p. 27. Cabe destacar que en mayo de ese año se proyectó *Quién nos mandó llamar* (*Who invited us?* Levin, Deitch, Kenower y Landau), una película que muestra las intervenciones de Estados Unidos desde la década de 1920 hasta Vietnam. Lo acompañaba el cortometraje cubano de animación, *Cien años* (Cuba, 1969) y el programa se repitió durante ese mes.

[1092] "Nos acordamos de los fusilados de José León Suárez, que aparecían en una secuencia de *La hora de los hornos*, y creímos que iban a ejecutarnos" (Tournier en Domínguez, Carlos María. *24 ilusiones…*, *op. cit.*, p. 48). Dado que comunmente se destaca la intensa difusón de cine político en Uruguay con un marco democrático, es necesario matizar esta observación. El trabajo de Ludmilla Katzenstein con la documentación en el Archivo de la Dirección Nacional de Información e Inteligencia (ADNII) del período 1968-1969, es decir, antes del golpe de Estado en el país, confirma la vigilancia del público y las organizaciones por parte de la policía. Denuncias, volantes, recortes y boletines de actos políticos muestran un temprano espionaje que incluyó, además de la C3M, a los cineclubes más importantes como Cine Universitario del Uruguay y Cine Club del Uruguay (Katzenstein, Ludmila. "El abajo que se mueve: los cines en la mira: 1968-1973", Informe de actuación del Programa de Iniciación a la Investigación Interdisciplinaria para Estudiantes de Grado en el Núcleo Interdisciplinario, Cine y Audiovisual-GEstA 2019-2020, presentado en 2020 al Espacio Interdisciplinario, UdelaR). A su vez, la investigación centrada en el caso específico del Archivo de la Cinemateca que lleva a cabo Wschebor ha echado luz en este aspecto respecto del local de la C3M y los allanamientos.

En la primera parte de este capítulo he examinado el momento de aparición de la C3M con detalle para mostrar la porosidad de este nuevo espacio con el de *Marcha*, y he explorado la trama de sentidos y valores que la enmarcó resaltando el lugar simbólico que tuvo Vietnam como parte del repertorio aleccionador de la trama simbólica del cine político uruguayo. Asociada a la impronta de hacer un cine con escasos recursos, la campaña por la financiación del equipo técnico de la C3M, exitosa o no, reafirmó la continuidad de la experiencia de *Marcha* en la nueva formación y constituyó un ejemplo concreto de comunicación de este colectivo con la sociedad, a la que interpeló directamente pidiéndole ayuda para acceder a los medios de producción mínimos, prometiendo a cambio un cine nacional hecho con la más estricta disciplina de su aprovechamiento. Rastrear los vínculos regionales e internacionales de la C3M permitió construir un nuevo mapa que da cuenta de su amplia conectividad con la región y el mundo, principalmente a través de Achugar y Handler. Al mismo tiempo, incorporar a la canónica inscripción del cine político uruguayo en el Nuevo Cine Latinoamericano esa otra red que lo conectaba con la izquierda europea y norteamericana complejizó el estudio de ese dinamismo. Al analizar *La bandera...* en la segunda parte de este capítulo intenté contrarrestar el prisma de su interpretación en clave "nueva izquierda" que le impuso esa anécdota de su rechazo por la directiva del Frente Amplio ya que la propuesta estética y la experiencia de aprendizaje que condensó este cortometraje, trasciende esa dicotomía política. En este sentido, con el abordaje de la difusión de cine de la C3M, también intenté mostrar la magnitud del uso militante del cine que he detallado, su heterogeneidad de espacios y modalidades, así como su programación en sala, las críticas y las visitas que acompañaron esa circulación.

Durante este proceso, si bien esa idea compartida del cine militante o cine político o cine combativo o de intervención o por la liberación, nunca asumió un único nombre, sí tuvo una imagen que condensó su sentido de manera amplia: la del hombre con la cámara como un arma. En los avisos de las funciones en sala de la C3M que aparecían semanalmente en *Marcha* la presencia del isotipo fue mucho más habitual que en los meses del Cine Club. Por eso, sugeriría, que la imagen trascendió el propósito de identificar a la C3M: su rol fue el de legitimar la militancia de todo espacio donde se la viera, ya fuera en una pequeña esquina de la página de *Marcha* o encabezando el título de una película en un margen, o en un volante de una proyección sindical. No desestimaría la importancia de su papel a la hora de pensar en la

negociación del sentido político de títulos tan diferentes como *El Chacal de Nahuel Toro*, *Lucía*, *Lejos de Vietnam*, o *Venceremos*. Por un momento, la cámara fusil funcionó como un santo y seña: una imagen-concepto que logró condensar la utopía revolucionaria y que atravesó las distintas expresiones del cine militante.



Conclusiones

En 1973, cuando el presidente Juan María Bordaberry disolvió el parlamento por decreto, se inició la dictadura en Uruguay. Como vimos, la C3M había dejado de funcionar mucho antes porque la represión y la persecución política interrumpió su intenso trayecto en expansión. Varios de sus integrantes se dispersaron. Handler se exilió en Venezuela en 1972. Walter Achugar y Marcos Banchero se exiliaron primero en Argentina y luego en Venezuela. Terra continuó preso, y en el penal de Libertad, inició el "servicio de cine" para que cada noche se reunieran alrededor de 200 reclusos frente a una pantalla improvisada.[1093] Jacob y Legaspi se exiliaron en Perú en 1974. Echaniz se exilió en Buenos Aires. Tournier lo hizo primero en Buenos Aires y luego en Perú. Peluffo y Dardo Bardier permanecieron en Montevideo.[1094] Para cerrar el estudio de este proceso y adentrarme en las conclusiones de esta tesis, quisiera narrar una última experiencia del cine que involucró a integrantes de la C3M y que, si bien es conocida por la bibliografía, no lo es tanto por la dimensión que me propongo destacar ahora. Se trata de la realización de *En la selva hay mucho por hacer* (1974), una película de animación elaborada en base a las cartas que Mauricio Gatti, militante anarquista detenido en 1971, envió a su hija desde la cárcel.[1095] Esas cartas se convirtieron en un libro publicado por primera vez en 1972 por la editora de Comunidad del Sur, una cooperativa de autogestión cuya gráfica tenía una fuerte influencia en el ámbito cultural uruguayo.[1096] La historia narra cómo una cantidad de animales que vivían en la selva (un elefante, una tortuga, un pez, una foca, un pajarito, un tigre, un búho, un caracol) son capturados por un cazador que los lleva prisioneros a un zoológico.

[1093] Este servicio involucró entre tres y cuatro presos que proyectaban de noche y trabajaban en una celda destinada al cine durante el día donde reparaban empalmes de la cinta o envaselinaban la película a dedo si estaba muy reseca. Terra enseñó cómo proyectar y cuidar las películas a otro preso, Héctor Spinellli, quien estuvo a cargo de la comisión. Directores como Jean Renoir, John Ford y Alfred Hitchcock y títulos emblemáticos del llamado cine-arte o cine de calidad, como *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959) o *Los 400 golpes* (1959, F. Truffaut) compartieron la larga lista de esta programación que, con el correr de los años y el endurecimiento de la dictadura, entrelazó cortometrajes del órgano de propaganda de la dictadura –la Dirección Nacional de Relaciones Públicas, Dinarp–, el cine argentino de Palito Ortega con Jean-Luc Godard y Leopoldo Torre Nilson (Lacruz, Cecilia. "La Pantalla presa en Libertad", en Gianella Bardazano, Aníbal Corti, Nicolás Duffau y Nicolás Trajtenberg (comp.), *Discutir la cárcel, pensar la sociedad: Contra el sentido común punitivo*. Montevideo: Trilce, 2015, pp. 113-125). Véase también Reiman, Guillermo. *Cine de Planchada: 10 años de cine en el Penal de Libertad.* Montevideo: Antítesis, 2019.

[1094] Tadeo Fuica, Beatriz. *Uruguayan Cinema…*, *op. cit.*, pp. 62-67.

[1095] Mauricio Gatti, joven militante de la Resistencia Obrero Estudiantil (ROE) fue el hermano menor de Gerardo Gatti, el líder anarquista que mencioné en el primer capítulo de esta tesis cuando me referí a la entrevista que le hizo en 1960 a Ulive, a quien conocía de su militancia estudiantil en el IAVA.

[1096] Villaça Mariana. "As representações políticas na animação *En la selva hay mucho por hacer* (17`, 1974), uma fábula sobre a repressão no Uruguay. Anais dos XXVI Simpósio Nacional de História - *ANPUH*, São Paulo, Julio, 2011.

Achugar leyó el libro cuando estuvo preso en 1972 y al salir le preguntó a Tournier: "Vos sabes dibujar, ¿qué te parece si hacemos esto en animación?".[1097] Hasta ese momento Tournier no estaba interesado en la animación en particular, pero este proyecto lo entusiasmó. Después de ser liberado, Achugar se había ido a Buenos Aires y desde allí trabajó como productor de este film que realizaron en Montevideo Tournier, Echániz y Peluffo. Tounier había conocido lo que era la técnica del *stop motion* con el trabajo de Alberto Monteagudo y sus animaciones en plasticina que separaban los *sketchs* del programa humorístico de televisión *Telecataplum*. Monteagudo había hecho títeres cuando era niño y de adolescente, una tía le había pagado un curso de dibujo de una academia argentina por correspondencia centrado en la caricatura, el estilo publicitario y la historieta. Dejó el liceo, trabajó como aprendiz de diseño gráfico en una imprenta y formó parte del equipo de dibujantes de la revista de humor *Lunes*, editada por los dueños del flamante canal de televisión Teledoce, que haría *Telecataplum*.[1098] Retomando el hilo de *En la Selva.*., Tournier admiraba a Monteagudo por su talento con las animaciones.

> Entonces conseguí la dirección y le toqué el timbre a Monteagudo en un apartamento en el edificio de Ciudadela. Y le dije: "Sí, mirá, quiero hacer animación". Y me dice: "Bueno, ven. Lo que tienes que hacer es meter una cámara acá, conseguir primero una cámara, una película y ¿ves?". Agarró un papel, hizo así, recortó un pedazo, un redondel, después unos brazos. Y me explicó: "Vos pone la cámara y empiezas a mover y empiezas a filmar cuadro a cuadro y vas a ver". Entonces, yo digo que fue mi maestro; me dijo eso, nada más y me fui.[1099]

Tras este encuentro Tournier consiguió una cámara prestada y con fragmentos de una película regalada filmó a un personaje perseguido por una moneda, pero como había colocado la cámara al revés, quedó "todo patas para arriba". De todos modos, la lección funcionó. Como era peligroso usar las instalaciones del local de la Cinemateca por los allanamientos, Tournier, Peluffo y Echaniz trabajaron en el altillo de los laboratorios Orión, con el que tenían ya una relación por revelar allí el material de la C3M. El laboratorio era de los Roca, y en el último capítulo mencioné a Alberto Roca (padre) a propósito de la inventiva experimental de figuras

---

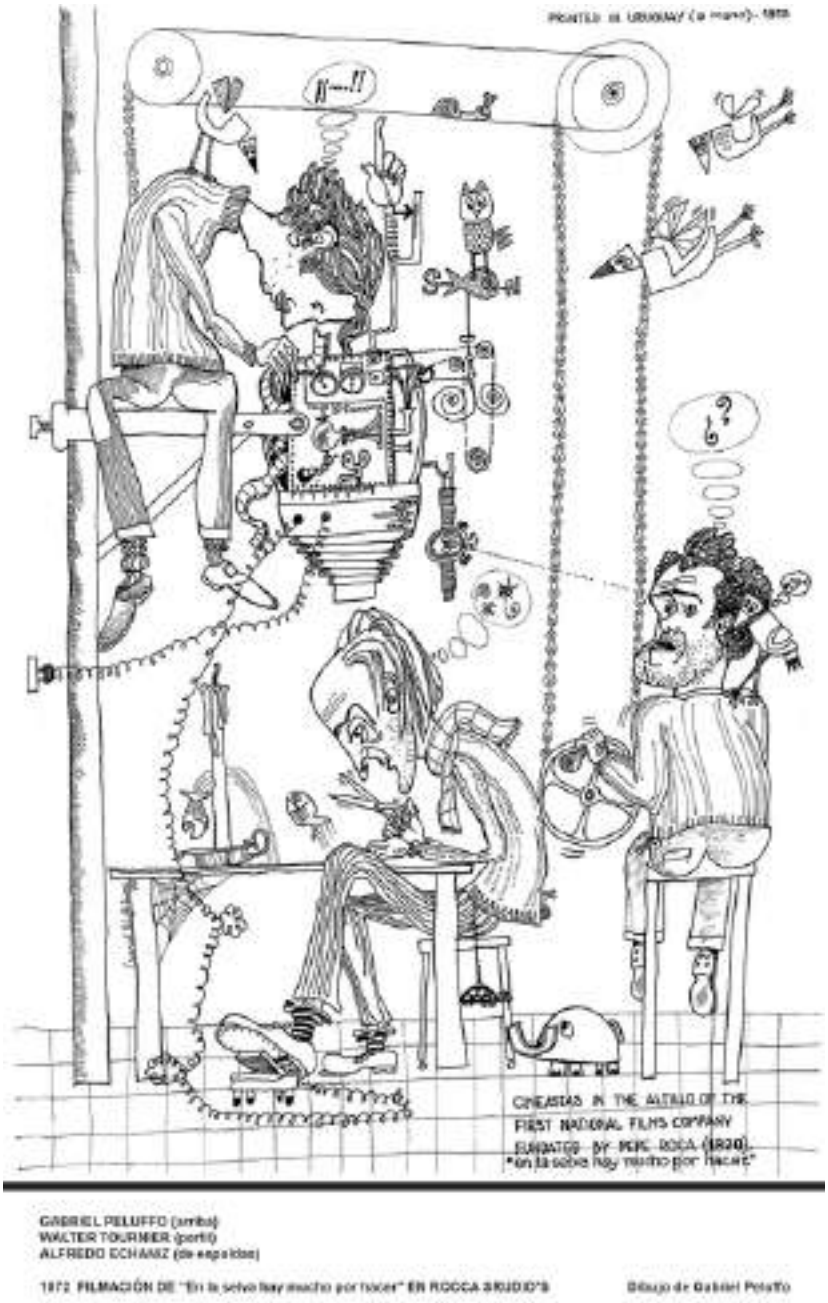
[1097] Cajal, Martín. "Walter Tournier, constructor de fantasías", *Programa Ibermedia: El Espacio Audiovisual Iberoamericano*, [https://www.programaibermedia.com/walter-tournier-constructor-de-fantasias]. Como he mencionado antes, Tournier es un reconocido animador. Véase un resumen de su trayectoria en Bendazzi, Giannalberto. *Animation: A World History, Volume III, Contemporary Times*. New York: Routledge, 2017, pp. 329-330.

[1098] En el Departamento de Cine de este canal, Monteagudo lograría llevar a cabo "El buraco", su propio programa de humor de 11 capítulos y realizaría cortos publicitarios de animación [https://www.arcaperdida.com/alberto-monteagudo].

[1099] *Ibid.*

relacionadas con el cine, la publicidad o los noticieros.[1100] De hecho, es la mesa de filmación en 35 mm para dibujo animado que construyó e inventó Rocca la que se usó para hacer *En la Selva*….[1101] Cuando tiempo después Tournier habló del momento en el que se realizó el film, señaló que la película se había hecho "sobre la marcha". La solución de problemas formó parte de la dinámica que justificaba esa expresión. Había que filmar cuadro a cuadro con dos lámparas de 500wts cada una. El calor era no solamente insoportable para ellos, sino que los dibujos en papel se doblaban por la alta temperatura. Peluffo recuerda que hubo dos medidas para solucionar ese problema. Una de ellas fue confeccionar "un casco de espuma-plast en forma de 'caja' que nos cubría la parte superior y los laterales de la cabeza, dejando solo abierta la parte de la caja que correspondía al frente, al rostro nuestro". La otra medida fue pegar cada parte móvil de los animalitos de papel a una lámina de cobre fina que evitaba su deformación por el calor de las lámparas. Peluffo hizo una ilustración en la que plasmó la acción minuciosamente coordinada que requería la técnica: "mientras uno movía los "bichos" al tiempo que con un pedal efectuaba el disparo de la cámara, y los otros estaban mientras tanto en los demás controles (de altura, de profundidad de campo, de cambio de fondo, etc…)".[1102]

[1100] Los Rocca eran una familia de Rosario que había llegado a mitad de los años 40s a Uruguay. En el laboratorio se hacían revelados, se realizaban subtitulajes, sinopsis, cambios de títulos al castellano, etc. (Roca, José María y Tomás Rodríguez. *Investigación sobre las fuentes documentales del cine uruguayo 1991*, CDC-CU).
[1101] Peluffo, Gabriel, comunicación por correo electrónico con la autora, noviembre de 2020.
[1102] *Ibid.*



"Los demás elementos que figuran en el dibujo, es decir, la cremallera, las ruedas dentadas, el pedal y demás son todos elementos reales con los que estaba construida esa máquina maravillosa, que parecía un invento de Leonardo da Vinci. Lo que no es cierto es que uno se pudiera subir encima." (Peluffo, Gabriel, comunicación por correo electrónico con la autora, noviembre de 2020) (Ilustración, Gentileza de Peluffo)

Los tres dibujaron, confeccionaron y pintaron los fondos de colores, diseñaron los personajes. Lejos de evocar una representación épica de la práctica, la ilustración muestra la experiencia como una aventura, donde el fastidioso silencio de Tournier representado en la burbuja de su pensamiento evoca con simpatía las dificultades cotidianas que implicó el proyecto. Como dice

Peluffo, los elementos de esta máquina inventada fueron reales, pero el dibujo simboliza una posibilidad creativa y esperanzadora.

Quise traer la experiencia de esta película porque condensa uno de los propósitos que me planteé en esta tesis: el de ofrecer otra narrativa para pensar el cine, visibilizando esa materialidad y la sociabilidad ligada al mundo artesanal del cine. En esta investigación, la atención puesta en los vínculos colaborativos y la transmisión de saberes conformaron una perspectiva y moldearon una trama desde donde propuse pensar el dinamismo cultural que singularizó este trayecto del cine político uruguayo de los años 60. Intenté destacar que estos elementos funcionaron como sostenes y como resortes de este proceso, porque hicieron avanzar, desviar y transformar el devenir del cine uruguayo. Esta mirada fue moldeándose en el transcurso de mi trabajo de campo. Como aclaré en la introducción, he sido consciente de las limitaciones metodológicas para recuperar esa dimensión, pero decidí que igual valía la pena sistematizar las dos preguntas-problema en cada caso, llegara hasta donde llegara: *¿quién o quiénes eran y cómo se vincularon con el cine? ¿qué tipo de colaboraciones podemos recuperar para cada experiencia?* En un país que no tenía ni tradición industrial ni instituciones para la formación de cineastas, se hacía relevante atravesar la trama del cine social y político con estas inquietudes porque ayudaban a responder al "¿cómo?" de estas experiencias. En algunos casos el conocimiento que obtuve excedió el espacio que le he dedicado en esta tesis mientras que, en otros, la dificultad de obtener testimonios cercanos, lo redujeron.

De todos modos, estos interrogantes funcionaron como herramientas potentes a la hora de hacer un contrapunto con el entramado más general y a veces, demasiado abstracto (ideas y discursos). Lejos de romantizar o de caer en una mirada nostálgica, quise destacar ese vínculo de los individuos con el mundo material y los saberes que compensaban esa "ausencia" de un saber cinematográfico tradicional, como una forma de subrayar que ahí también había historicidad. Porque confrontado a nuestro mundo contemporáneo donde apretamos un botón para filmar desde un teléfono, ese contacto con lo material era una relación con una historia que valía la pena recuperar. Aunque la bibliografía había señalado el rasgo artesanal del cine uruguayo, lo que en esta tesis resalté fue la dimensión significativa que jugó la sociabilidad que lleva intrínseca esta técnica. Ni qué decir de la afectividad y esos otros entusiasmos como la curiosidad de los individuos con la cultura material. Con todo esto, lo que intenté fue iluminar una zona de la experiencia de hacer películas y una dinámica de socialización de saberes, que a fines de los años sesenta adquirió otros significados. Al entrecruzarse con discursos y

representaciones regionales y globales, ese universo material y la práctica común de las colaboraciones, evocó otros valores políticos y culturales. Asimismo, identificar la figura del maestro y otorgarle un valor histórico permitió releer la trayectoria de quienes pensamos como "cineastas" (como Handler y Ulive), y descubrir otras personalidades muy influyentes en la historia del cine uruguayo y latinoamericano, como Edgardo Cacho Pallero. En este sentido, un futuro estudio podría localizar dinámicas similares en diferentes períodos del cine uruguayo fortaleciendo el proyecto de examinar el rol histórico de esta figura, así como las modalidades en las que se socializaron estos conocimientos.[1103]

Por otra parte, debo decir que esta investigación desmintió una idea que manejaba al comienzo de mi proyecto doctoral: que salvo por *Cantegriles* y *Como el Uruguay* no habría tanta novedad para mostrar y analizar si me limitaba al corpus del cine social y político uruguayo que ya conocíamos por la bibliografía y que, a grandes rasgos, refería a *Carlos…*, *Elecciones*, *Me gustan los estudiantes*, *Líber Arce, liberarse*, *Uruguay 1969: El problema de la carne* y en menor medida, a *La bandera que levantamos*. Este presupuesto errado me impulsó a buscar películas no revisadas o prácticamente desconocidas que llegué a incluir en el primer borrador de mi plan de tesis. Pero cuando fui avanzando en el trabajo de campo, el corpus ya "conocido" reclamó cada vez más espacio. El análisis se fue haciendo más amplio con las biografías y la reconstrucción de lo que fui encontrando alrededor de cada película. En cierta medida, al comienzo subestimé la primera pregunta de esta investigación que decía así: *¿Cuáles fueron los marcos-contextos de aparición de estas películas?* Responderla me mostró una mayor novedad de la que esperaba porque el objetivo de recuperar los marcos me llevó a reconstruir eventos y circuitos que no había tomado en cuenta en un primer momento. Al poner atención en los discursos que estos expresaban y al incorporar al análisis los otros films que acompañaron a las películas objeto de esta tesis, la tarea de explorar la construcción de sentidos se enriqueció. Pensar en el "montaje externo" de los programas se volvió un ejercicio sistemático y junto con los paratextos (críticas, entrevistas, anuncios, ilustraciones), los marcos-contextos (Festivales,

[1103] Seguramente hay muchas otras figuras y procesos a rescatar si focalizamos en la dinámica de la socialización de conocimiento. Como ejemplo de esta línea de investigación en torno a los "maestros" y experiencias de aprendizaje en el cine político citaría el caso de Walter Dassori y su vínculo con la realización con el grupo 7 y ½ de *Y en eso llegó el F.I.DEL* (Lacruz, Cecilia. "Introducción al cortometraje: *Y en eso llegó el F.I.DEL* (Grupo 7 y 1/2, 1962)" Trabajo presentado en Primeras Jornadas sobre Memoria, Historia y Presente de la Izquierda en el Uruguay, setiembre de 2016, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UdelaR), y a la experiencia de Juan Carlos Rodríguez Castro, que enseñó la técnica de animación al grupo de jóvenes del Departamento de Filmación de Cine Universitario para la realización del cortometraje *La Rosca* (Grupo América Nueva, 1971), título que he mencionado anteriormente en otra nota al pie de esta tesis.

salas de cine comerciales, comités de base) las prácticas (debates, charlas, recitales), el universo de la cultura material y de los aprendizajes, el espacio que había imaginado como un espacio para reflexionar y plantear conexiones, se densificó.

Esto permitió, por ejemplo, que en el capítulo uno, la aparición de *Como el Uruguay no hay* en la esfera pública pudiera ser analizada en su relación con el *El gran tuleque*, pero también con *El país de la cola de paja*, la decoración que realizó Ulive con Pacho Barnes y Pieri para el carnaval, y la circulación del cortometraje en el Festival de los anarquistas en *Lucha Libertaria*. La historización de ese momento de aparición permitió ver a la película operando en un entramado cultural complejo y donde lo cinematográfico era solo un elemento. La velocidad de circulación del cortometraje de Ulive y su llegada a contextos regionales, constituyeron una base empírica para reafirmar la importancia de atender el inicio de la década a la hora de pensar en el cine político uruguayo. Por otra parte, y para sumar otro ejemplo, la atención puesta en el estreno de *Carlos…* en el segundo capítulo me permitió poner en relación el análisis formal de la película (el uso la voz testimonial) con escenarios e instituciones que encarnaron la modernidad cultural de ese momento: el espíritu de "estar al día" del Instituto General Electric, la iniciativa del Primer Festival de Cine Independiente Americano de 1965, los cortometrajes de Farkas (la temática popular, la ausencia de la voz de autoridad y la impronta testimonial), la forma en que la crítica intentó describir las novedades que traían consigo los cambios tecnológicos y que desafiaban las convenciones, e incluso vincular la colaboración y amistad de Martínez y la participación de Handler en el Club de la Guardia Nueva, como un espacio de resonancia de un proyecto de modernidad y vanguardismo común.

Más adelante, en el tercer y el cuarto capítulo, al explorar el circuito de los Festivales de cine de *Marcha* a partir de 1967, señalé la relevancia del semanario como plataforma y marco de ese cine y el rasgo global de la lucha antiimperialista que ese espacio promovió. En los festivales del semanario y en las funciones del Cine Club, las películas nacionales podían leerse en sintonía con las luchas que sucedían en otras partes del mundo, y con las estéticas y lenguajes que circulaban en otros cines. En el quinto y último capítulo dedicado a la C3M, recuperé los discursos relacionados con la técnica para destejer una trama simbólica que resignificó los sentidos y valores asociados al cine a fines de la década de 1960 y ofreció un marco de identidad a la práctica del grupo. Con la campaña de financiación del cine nacional, las visitas de cineastas a Montevideo, los proyectos compartidos con la región, las interacciones de Achugar y Handler con el resto del mundo, mostré ejemplos concretos de la cooperación y el intercambio que no

solo funcionan como un contrapunto de las ideas abstractas o la identificación ideológica, sino que ilustran el dinamismo de la Cinemateca y la forma en la que Uruguay se integró frágilmente a la coyuntura particular internacional para el Cine Latinoamericano. Sumado a esto, la militancia para el Frente Amplio la realización de *La bandera…*, y la tarea de la exhibición en la sala de cine de la C3M, dan cuenta de la magnitud y la amplitud del significado político que tuvo este proceso que he mostrado desde el momento en el que se abre el espacio del semanario *Marcha*. Por último, pensemos también en relación a la aparición de *La selva….* a la que recién mencionaba, porque al indagar en su momento de aparición, si bien la película se estrenó en el verano de 1974 en Cine Universitario, Achugar aprovechó la visita de Joan Báez a Buenos Aires y se la mostró para pedirle que hiciera la canción en inglés: una escena que muestra a esta película operando en el terreno del activismo transnacional y redes solidarias.[1104] En resumen, cuando me propuse abordar la red de estos elementos en sincronía para pensar cada película, la tarea requirió una mayor extensión y más páginas.

Hubo una segunda pregunta al inicio de la investigación a la que también quisiera referirme aquí: *¿con qué discursos sobre la nación y el cine se entrecruzaron estas películas y qué ideas-tendencias regionales y globales podemos distinguir en su estilo y en su práctica?* Como he analizado, el desafío al imaginario de la Suiza de América que hicieron circular estos discursos, utilizó un lenguaje en estrecha sintonía con las tendencias globales de la época, una dimensión que esta tesis ha querido mostrar con mayor énfasis y profundidad de la que conocíamos. Intenté no abordar el corpus de esta investigación para verificar un estilo o una categoría definida a priori por la bibliografía, como el *cinema verité* o el neorrealismo, por mencionar dos ejemplos. Es decir, los estilos e influencias de movimientos globales aparecieron a medida que avanzaba en mi trabajo con las fuentes y de esa manera, al estudiarlos en la forma en la que se procesaron en el ámbito uruguayo, la porosidad de las fronteras entre categorías, como documentales, noticieros, cine político, se hizo visible como una marca de la época.

Cabe agregar también, que la reconstrucción de los programas de cine confirmó que, para el caso de Uruguay, hubo una gran cantidad de películas de cine latinoamericano circulando

[1104] Báez, una figura internacional de la canción de protesta y activista política reconocida por tener problemas con el gobierno de Estados Unidos, se encontraba de gira presentando su disco "Gracias a la vida". Según Echaniz ella se mostró entusiasmada por el proyecto, pero finalmente la propuesta no prosperó. La película tuvo un recorrido fuera del país en redes solidarias transnacionales por la liberación de los presos políticos de Uruguay y el fin de la dictadura (Entrevista con la autora, Buenos Aires, agosto de 2019).

durante el período de los años 60 y en los primeros años de 1970. Para no naturalizar ese conocimiento del cine regional, esta tesis mostró el rol de Achugar a mitad de los años 60s (y la dupla Pallero-Achugar), y a través de la importancia histórica que este trabajo le ha dado a su participación, he destacado también el papel de los distribuidores –y de sus empresas distribuidoras– en moldear la cultura cinematográfica de cada coyuntura y la necesidad de continuar investigando en esta dirección. Si bien esta tesis no se propuso relevar todos los circuitos de cine latinoamericano, los aquí recuperados ofrecen una muestra suficiente para sostener esta afirmación que por supuesto, podrá ser ampliada en nuevos proyectos. Dicho esto, como un resultado inesperado, esta tesis ofrece una cartografía de películas internacionales circulando en salas comerciales, cineclubes, eventos culturales, festivales para ser sistematizada y cuantificada con otra metodología en el futuro.

No tengo dudas en afirmar que no puede entenderse el proceso del cine político a fines de los años 60 sin *Marcha.* Ahí podemos ver una de las singularidades de Uruguay, la de mostrar un vínculo con una plataforma independiente, cultural, periodística, pero no específicamente cinematográfica, que funcionó como sostenedora y promotora y sorprendió con un espacio impredecible que delató su flexibilidad. Como vimos en el último capítulo, durante la actividad de la C3M, el semanario no solo incluyó los anuncios y publicitó las funciones, sino que acompañó la programación desde la sección de la crítica cinematográfica contextualizando los títulos, los temas, sus directores, dándole legitimidad a ese circuito alternativo y una visibilidad indispensable a la hora de convocar al público a ver un cine escasamente conocido. Basta quizá con imaginar el sistema de las grandes empresas internacionales que distribuían en las salas comerciales el cine de Hollywood e inundaban la prensa y las páginas de publicidad y notas como para dimensionar el valor de esa tarea que en esta tesis también intenté destacar. En este sentido, el caso uruguayo interpela desde el pasado a las plataformas periodísticas contemporáneas y a su capacidad política a la hora de promover prácticas, creando o sosteniendo espacios alternativos.

Como mencioné en más de una ocasión, hubo un cine latinoamericano en otros circuitos y escasos registros o cortometrajes políticos uruguayos que aquí no he analizado. Pero mi reiterado recordatorio acerca de esta cuestión intentó siempre marcar el contraste entre un programa o una experiencia de realización individual o colectiva aislada de la sistematicidad de las funciones del Cine Club de Marcha o posteriormente, de la C3M. Es decir, ni esos circuitos, ni las películas se inscribieron en un programa de acción de un cine con fines políticos,

como si lo hicieron los films, los intercambios materiales con la región, y las exhibiciones sistemáticas del grupo que formó la C3M. La dinámica explorada a lo largo de esta investigación en relación a la socialización del conocimiento, los maestros, la búsqueda de colaboraciones materiales, el intercambio intelectual, los vínculos, la experimentación, fueron elementos configuradores de esta formación cultural de izquierda. Con todo esto, espero haber ofrecido otra perspectiva que contribuya a hacernos más preguntas y a reflexionar con mayor amplitud sobre el cine social y político uruguayo de los años sesenta.

Filmografía principal

Cantegriles (Alberto Miller, 1958, 16 mm, b&n, 8 min)

Un vintén p´al Judas (Ugo Ulive, 1959, 45 min)

Como el Uruguay no hay (Ugo Ulive, 1960, 35 mm, color y b&n, 10 min,)

https://www.youtube.com/watch?v=EJY_o1b5iOg&t=30s

Carlos, cine-retrato de un "caminante" en Montevideo (Mario Handler, 1965, 16 mm, b&n, 31 min)

Elecciones (Mario Handler, Ugo Ulive, 1967, 37 min, 16 mm, b&n)

Me gustan los estudiantes (Mario Hanlder, 1968, 6 min, 16 mm, b&n)

Uruguay 1969: El problema de la carne (Mario Handler y otros, 1969, 16 mm, b&n, 20 min)

Líber Arce, liberarse (Mario Handler, Mario Jacob, Mario Banchero,1969, 16 mm, b&n, 10 min) https://www.youtube.com/watch?v=PPBMn1UnuYM&t=417s

Refusila (Grupo Experimental de Cine, GEC, 1969, 16 mm, b&n, 7 min) https://www.youtube.com/watch?v=GB4O8KeSzDM

Documentos de una pelea (Escuela Nacional de Bellas Artes, ENBA, 1968-1970)

*La bandera que levantamos (*Mario Jacob y Eduardo Terra , 1971, 16 mm, b&n, 14 min*)*

https://www.youtube.com/watch?v=21-bJFS63Ao

Orientales al frente (Ferruccio Musitelli, 1971, 16 mm, b&n, 17 min)

https://www.youtube.com/watch?v=Tv-BVfAmC-s&t=519s[1105]

En la Selva hay mucho por hacer (Walter Tournier, Gabriel Peluffo, Alfredo Echaniz, 1974, 35 mm, color, 17 min) https://www.youtube.com/watch?v=zwsr1LPHMn0&t=745s

Otros films mencionados

La tentativa (Ugo Ulive, 1955, 16 mm, b&n, 17 min)

En Praga (Mario Handler, 1964, 16 mm, b&n, 14: 45 min)

https://www.youtube.com/watch?v=SGtaL-6YA30

Cañeros (Mario Handler, 1966, 16 mm, b&n, 5 min) https://www.youtube.com/watch?v=qEfWjxpf-Hs ICUR

[1105] Esta versión tiene el isotipo de la C3M, pero como vimos, no pertenece a la Cinemateca.

Uruguay, la guerrilla urbana (*Uruguay, la guerriglia urbana*, Romano Scavolini, 1970, 16 mm, b&n, 42 min)

https://www.youtube.com/watch?v=GEhjaxqGQJc&t=3s

La Marcha de los cañeros (Marcos Banchero, circa 1968, 16 mm, b&n, 4’50’’min)
https://www.youtube.com/watch?v=nh66dH-KmJw

I tupamaros ci parlano (Joaquín Jordà, 1969)

La larga marcha (*La lunga marcia*, Romano Scavolini, 1971, 16 mm, b&n)

Fray Bentos, una epidemia de Sarampión (Mario Handler, Sergio Villaverde, 1973, 16 mm, b&n, 13’42’’ min)

https://www.youtube.com/watch?v=z6CMG9aD2fA (Fragmento)

Bibliotecas y archivos consultados

Archivio Audiovisivo del Movimiento Operario e Democratico, AAMOD, https://www.aamod.it

Archivo fílmico, Cinemateca Uruguaya (AF-CU), https://cinemateca.org.uy/archivo-filmico

Archivo Histórico de Revistas Argentinas, https://ahira.com.ar/revistas/

Biblioteca Paulo Emilio Salles Gomes, Cinemateca Brasileira, http://bases.cinemateca.gov.br/page.php?id=71

Brill Primary Sources, http://primarysources.brillonline.com/browse/cuban-culture-and-cultural-relations

Centro de Documentación Cinematográfica, Cinemateca Uruguaya (CDC-CU), https://cinemateca.org.uy/

Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas, http://cedinci.org/

Centro de Fotografía de Montevideo, CdF, https://cdf.montevideo.gub.uy/

Archivo del Museo de la Memoria (Montevideo), https://mume.montevideo.gub.uy/

Archivo General de la Universidad (AGU), https://agu.udelar.edu.uy/

Archivo del Centro de Estudios Interdisciplinarios Latinoamericanos de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UdelaR. (CEIL), https://www.fhuce.edu.uy/index.php/estudios-interdisciplinarios/centro-de-estudios-interdisciplinarios-latinoamericanos

Anáforas. Publicaciones Periódicas del Uruguay, http://anaforas.fic.edu.uy/jspui

Archivo Literario de la Biblioteca Nacional del Uruguay, https://www.bibna.gub.uy/archivo-literario/

Biblioci, Red de documentación y bibliotecas de cine y medios audiovisuales de América Latina, el Caribe y España, http://www.biblioci.org/Que%20es%20BIBLIOCI.html

Biblioteca de Cine Universitario, https://cineuniversitariodeluruguay.org.uy/

Biblioteca y archivo fílmico y fotográfico del Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra, SODRE (ANIP-SODRE), http://www.sodre.gub.uy/archivodelaimagenylapalabra

Biblioteca Nacional del Uruguay (BIBNA), https://www.bibna.gub.uy/

Biblioteca de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Eduación, UdelaR, https://www.fhuce.edu.uy/index.php/gestion-y-servicios/biblioteca

Biblioteca INCAA-ENERC (Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica, Buenos Aires) http://www.enerc.gov.ar/_biblioteca.html

Biblioteca Nacional de Chile, https://www.bibliotecanacional.gob.cl/sitio/

Cinechile, Enciclopedia del Cine Chileno, https://cinechile.cl/archivos/

Das Bundersarchiv (Archivos Federales de Alemania)
https://www.bundesarchiv.de/EN/Navigation/Home/home.html

Otros sitios webs utilizados

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/

Internet Archive, https://archive.org/

Fuentes y Bibliografía

Publicaciones periódicas consultadas

La Mañana

El Popular

Época

Clarín (Argentina)

L´Unità (Italia)

El Siglo (Chile)

Revistas y Semanarios consultados

Brecha (Uruguay)

Confirmado Revista (Argentina)

Cine al día (Venezuela)

Cineaste (Estados Unidos)

Cine Cubano (Cuba)

Cineula (Venezuela)

Cine&Medios (Argentina)

Cuadernos de Cine Club (Uruguay)

Cine del Tercer Mundo (Uruguay)

Ecran (Francia)

Hablemos de Cine (Perú)

Lunes (Uruguay)

Marcha (Uruguay)

Punto Final (Chile)

Reporter (Uruguay)

Revista de Cine, (Publicación del Instituto Nacional de Cinematografía, Argentina)

Revista Film (Uruguay)

Revista Tercer Film (Uruguay)

Entrevistas realizadas por la autora

Achugar, Walter, Montevideo, febrero 2017.

Bardier, Dardo, Montevideo, julio 2013.

Chá, Alfredo, Montevideo, diciembre 2013.

Elbert, Luis, Montevideo, mayo 2015.

Echaniz, Alfredo, Buenos Aires, agosto 2019.

Handler, Mario, Montevideo, mayo 2016, mayo 2018.

Jacob, Mario, Montevideo, enero 2011, mayo 2016, noviembre 2019.

Kalenberg, Ángel, Montevideo, abril 2018.

Laurenzo, Francisco "Paco", Lagomar, febrero 2019.

Olivera, Miguel Ángel, Lagomar, marzo 2015.

Peluffo, Gabriel, Montevideo, febrero 2016 y 2017.

Rodríguez López, Jorge, Montevideo, noviembre 2014

Spinelli, Héctor, Montevideo, marzo 2015.

Wainer, José, Montevideo, enero 2011 y julio 2017.

Comunicaciones por correo electrónico con la autora

Bardier, Dardo, setiembre 2012.

Crowdus, Gary, setiembre 2020.

Broullon, Carlos, setiembre 2020.

Broullon, Rodi, setiembre 2020.

Echaniz, Alfredo, setiembre de 2012.

Gonnett Susana, abril de 2020.

Gus, Leonardo, abril-mayo 2020.

Larrea, Vicente, octubre 2020.

Larrea, Antonio, octubre 2020.

Peluffo, Gabriel, varias a lo largo de 2016-2020.

Seade, Juan, abril 2015.

Scavolini, Romano, julio y agosto 2016.

Toucon, Álvaro Sanjurjo, febrero 2015.

Trabucco Ponce, Sergio, diciembre 2019.

Ulive, Ugo, setiembre 2014.

Ulive, Vicente, setiembre 2016.

Sanguinetti Gambaro, José Claudio, comunicación por *whatsapp* con la autora, junio 2020.

Bibliografía

AA.VV. *Una experiencia educacional*. Universidad de la República, Escuela Nacional de Bellas Artes, Montevideo: Talleres gráficos de IMCO, 1970.

AA.VV. *El dibujazo* (Catálogo). Montevideo: Centro de Exposiciones de palacio Municipal, 1972. https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/41352

AA.VV. *Cronología de los estrenos teatrales en Uruguay 1945-1958*, 2018 [https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/40511]

Achugar, Hugo, "La historia y la voz del otro", en John Beverley y Hugo Achugar, *La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa*, Abra palabra. Guatemala, Ediciones Papiro, 1992-2002, pp. 68-69.

Achugar, Walter. "Usar el cine para hacer cine", en Juliane Burton, *Cine y Cambio Social en América Latina*. México: Editorial Diana, 1991, pp. 281-296.

Adamson, Morgan. "Toward a New Mode of Study: The New Student Left and the Occupation of Cinema in *Columbia Revolt* and *The Battlefront for the Liberation of Japan–Summer in Sanrizuka*", en Christina Gerhardt y Sara Saljoughi (eds.), *1968 and Global Cinema*. Detroit: Wayne State Press Detroit, pp. 145-164.

Aguilar, Gonzalo. *Más allá del pueblo: Imágenes, indicios y políticas del cin*e. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015.

Aimaretti María, Bordigoni Lorena y Javier Campo. "La Escuela Documental de Santa Fe: un ciempiés que camina", en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (eds.), *Una historia del Cine Político y Social en Argentina (1896-1969)*. Nueva Librería: Buenos Aires, pp. 359-394.

Aldrighi, Clara. *La izquierda armada. Ideología, ética e identidad en el MLN-Tupamaros*. Montevideo: Trilce, 2001.

___, "La injerencia de Estados Unidos en el Proceso hacia el golpe de Estado: informes de la misión de Seguridad Pública y la embajada en Montevideo (1968-1973)", en Aldo Marchesi, Vania Markarian, Álvaro Rico y Jaime Yaffe (comp.). *El presente de la dictadura. Estudios y reflexiones a 30 años del golpe de Estado en Uruguay*. Montevideo: Trilce, 2004, pp. 35-50.

___, y Guillermo Waksman. *Tupamaros: exiliados en el Chile de Allende, 1970-1973*. Montevideo: Mastergraf, 2015.

Alfaro, Hugo. *Ver para querer*. Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1970.

___, *Navegar es Necesario: Quijano y el Semanario "Marcha"*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1984.

___, *Por la vereda del sol*. Montevideo: Ediciones de Brecha, 1994.

Alfaro, Milita. "Cultura subalterna e identidad nacional", en Hugo Achugar y Gerardo Caetano (comp.) *Identidad Uruguaya: ¿Mito, crisis o afirmación?* Montevideo: Trilce, 1992.

Álvarez, José Carlos. *Breve historia del cine uruguayo,* Montevideo: Cinemateca Uruguaya, 1957.

Álvarez, L. "La vida privada a 16 y 24 cuadros por segundo", en *Historias de la vida privada en Uruguay. Individuo y sociedad 1920-1990,* en Barrán, J; Caetano, G, y Porzecansky, T. (Comps). Montevideo: Taurus, 1997, pp. 174-206.

Alvira, Pablo, "Cine y revolución en los años sesenta latinoamericanos. La violencia como tema en el cine de intervención política (Uruguay, Brasil y Argentina)", *Historia y Espacio,* vol. 12, n. 46, Universidad del Valle, Cali, 2016, pp. 157-186.

___, "Democracia 'burguesa' y elecciones según el documental latinoamericano de intervención política". Ponencia presentada en el XXIV Encuentro Internacional *Visible Evidence*, Buenos Aires 2-6 de agosto de 2017.

___, "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, 2018, pp. 171-194.

Amieva, Mariana. "El auténtico destino del cine: fragmentos de una historia del Festival Internacional de cine Documental y Experimental. SODRE, 1954-1971", *33 Cines*, n. 2, abril-julio de 2010, pp. 6-29.

___, "Cine Arte del SODRE en la conformación de un campo audiovisual en Uruguay. Políticas públicas y acciones individuales", *Revista Cine Documental*, n. 6, 2012 [http://revista.cinedocumental.com.ar/6/articulos_01.html]

___, "El 'amateur avanzado' como cine nacional: El caso del cine uruguayo en la década de 1950", *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 16, 2017, pp. 142-166 [http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1249/1193]

___, "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 Torello, G. (Ed.) *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990).* Irrupciones Grupo Editor, Montevideo, 2018, pp. 87-113.

___, "Alberto Miller, precursor del cine social en Uruguay". Trabajo presentado en el VI Congreso de ASAECA, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad del Litoral de Santa Fé, 7-10 de marzo, 2018.

Anderson, Benedict. *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Angulo, Jesús. "La mirada poliédrica de Joaquín Jordà", *Nosferatu. Revista de cine*, n. 52, 2006, pp. 11-30 [http://hdl.handle.net/10251/41454]

Ardao, Arturo. “El latinoamericanismo de Quijano”, en Mabel Moraña y Horacio Machín (eds.), *Marcha y América Latina*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2003, pp. 167-184.

Aumont, Jacques. *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós, 1998.

Bazin, André. “The Festival view as a religious order”, *Cahier du cinéma*, junio 1955, reproducido en Richard Porton (ed.), *Dekalog 03: On film Festivals.* Londres: Wallflower, 2009.

Becker, Howard S. *Los Mundos del Arte: Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

___, *Para hablar de la sociedad la sociología no basta*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2015.

Bendazzi, Giannalberto. *Animation: A World History, Volume III, Contemporary Times*. New York: Routledge, 2017.

Benedetti, Mario. *Literatura uruguaya siglo XX*. Montevideo: Alfa, 1963.

___, “El voto que el alma denuncia”, en Carlos Real de Azúa (editor), *El Uruguay visto por los uruguayos (I)*. Montevideo: Centro Editor de América Latina, 1968.

Benjamin, Walter. “Pequeña historia de la fotografía”, en *Discursos Interrumpidos I.* Buenos Aires: Taurus, 1989, pp. 61-83.

Bernardet, Jean Claude. *Cineastas e Imagens do Povo*, San Pablo, Companhia Das Letras, 2003.

Bernal, Yheicar. “Análisis sociológico del filme ¡Basta!, (1969, Ugo Ulive)”.Tesis Doctoral, Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Artes, Mención Cine, 1998.

Bianchi, César. “La sombra del Teatro, Lejos. Seré Curioso: Berto Fontana”, *Montevideo Portal*, 19 de julio de 2016 [https://www.montevideo.com.uy/Noticias/Sere-Curioso-Berto-Fontana-uc314709]

Bolaña, María José. “El fenómeno de los ‘cantegriles’montevideanos en estudios sociales, 1946-1973”, *Contemporánea*, año 7, vol. 7, 2016, pp. 87-104.

___, “El fenómeno de los ‘cantegriles’ montevideanos a través de la memoria: discriminación y estigmativación socio-urbana (1946-1973)”, *Hemisferio Izquierdo*, Agosto, 2017 [https://www.hemisferioizquierdo.uy/single-post/2017/08/12/El-fenomeno-de-los-Ccantegriles-montevideanos-a-traves-de-la-memoria-discriminacion-y-estigmatizacion-socio-urbana-1946-1973]

Borteiro, Martín, y Regina Chiappara. *Tango revelado*. Montevideo: CDF ediciones, 2013.

Brooker, Peter. “Conceptos clave en la teoría y práctica teatral de Brecht”, en Peter Thompson y Glendyr Sacks (eds.). *Introducción a Brecht,* Madrid: Akal, 1998 (1994), pp. 227-244.

Broquetas, Magdalena. *La trama autoritaria. Derechas y violencia en Uruguay (1958-1966)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2014.

___, “La construcción de estereotipos visuales de la violencia en la fotografía periodística a partir de 1968”, trabajo presentado en el evento *A 50 años del 68. Miradas e interpretaciones desde el sur*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UdelaR, Montevideo, 15,16,17 de agosto de 2018.

___, “La formación del Frente Amplio”, Trabajo presentado en el *Seminario Derechas,*

imágenes y anticomunismo en el Uruguay de la Guerra Fría, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UdelaR, 16 de octubre de 2020.

Buchsbaum, Jonathan. "Militant Third World Film Distribution in the United States, 1970-1980", *Canadian Journal of Film Studies / Revue Canadienne D´ Études Cinématographiques*, vol. 24, n. 2, Fall /Automne 2015, pp. 51-65.

Buela, Álvaro, Gandolfo, Elvio E., y Fernando Martín Peña. *Homero Alsina Thevenet. Obras Incompletas* (Tomo II – A). Buenos Aires: INCAA.

Burton, Julianne, *The Social Documentary in Latin America*, University of Pittsburgh, 1990.

___, *Cine y Cambio Social en América Latina*. México: Editorial Diana, 1991.

Butazzoni, Fernando. *Seregni-Rosencof: Mano a mano*. Montevideo: Santillana, 2002.

Caetano, Gerardo, Gallardo, Javier y José Rilla. *La izquierda uruguaya: tradición, innovación y política*. Montevideo: Trilce, 1995.

Caetano, Gerardo (coord.). *Colección Liber Seregni. Tomo I. La fundación del Frente Amplio y las elecciones de 1971*. Montevideo: Taurus, 2005.

Calhoun, Craig y Richard Sennett, eds. *Practicing culture*. Usa & Canada: Routledge, 2007.

Campodónico, César. *El vestuario se apolilló: Una Historia del Teatro "El Galpón"*. Montevideo: Banda Oriental, 1999.

Campodónico, Miguel Ángel. *Las vidas de Rosencof*. Montevideo: Editorial fin de Siglo, 2000.

Cajal, Martín. "Walter Tournier, constructor de fantasías", *Programa Ibermedia: El Espacio Audiovisual Iberoamericano*, [https://www.programaibermedia.com/walter-tournier-constructor-de-fantasias]

Castillo Espinosa, Eduardo. *Cartel chileno 1963-1973*. Santiago de Chile: Ediciones B Chile, [2004] 2008.

Capriles, Osvaldo. "El nuevo cine latinoamericano", *Cine del Tercer Mundo*, n. 1, octubre de 1969, pp. 39-47.

Cevasco, Maria Elisa. *Para leer a Raymond Williams*.Universidad Nacional de Quilmes, 2003.

Chapman, James, Mark Glancy y Sue Harper. *The New Film History: Sources, Methods, Approaches*, New York: Palgrave Macmillan, 2007.

Chanan, Michael. *The Politics of Documentary*. London: British Film Institute, 2007.

Craig, Ailsa. "Practicing poetry: A career without a job", en *Practicing culture*, Craig Calhoun y Richard Sennett (eds.). USA&Canada: Routledge, 2007, pp. 35-56.

Comolli, Jean-Louis. "El Espejo de dos caras", en Gerardo Yoel (comp.), *Imagen, política y memoria*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2002, pp. 159-214.

Concari, Héctor. *Mario Handler: retrato de un caminante*. Montevideo: Trilce, 2012.

Cortés David, y Amador Fernández-Savater. *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68*. Barcelona, UNIAFundació Antoni Tapies, 2008.

Costa, Jaime E, y Carlos Scavino. *Por amor al cine: Historia de Cine Universitario del Uruguay*. Montevideo: Ricardo Romero Curbelo, 2009.

Cutelli, Marina. “Experiencias y concepciones pedagógicas en el IENBA. Contextos, resistencia cultural, identidades y vigencia”, Universidad de la República, Tesis online [http://www.cse.edu.uy/sites/posgrados.cse.edu.uy/files/tesis_marina_cultelli.pdf]

Del Valle Dávila, Ignacio. “Crear dos, tres… muchos *collages,* es la consigna. El *collage* en el documental latinoamericano de descolonización cultural”, *Cinémas d’Amérique latine,* n. 21, 2013, pp. 42-55 [https://journals.openedition.org/cinelatino/150?lang=es].

___, *Cámaras en Trance: El Nuevo Cine Latinoamericano. Un proyecto cinematográfico subcontinental*. Chile: Editorial Cuarto propio, 2014.

Desnoes, Edmundo. “Los carteles de la Revolución Cubana”, *Casa de las Américas,* año IX, n. 51-52, noviembre 1968- febrero 1969, pp. 223-231.

Dickinson, Margaret. *Rogue Reels: Oppositional Film in Britain, 1945-90*. London: British Film Institute, 1999.

Didi-Huberman, Georges. “Modest Masterpiece: Bertolt Brecht´s War Primer (1955) // 2007”, en *Appropriation*, David Evans (ed.). Cambridge & Massachusetts: The MIT Press, pp. 32-34.

___, *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.

___, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, (2012) 2014.

___, *Sublevaciones* (catálogo de la muestra “Sublevaciones”) Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2017

Domínguez, Carlos María. *24 ilusiones por segundo: La historia de Cinemateca Uruguaya*. Montevideo: Edición de Cinemateca Uruguaya, 2013.

Dormer, Peter. *The Art of the Maker: Skill & its meaning in Art, Craft & Design*. London: Thames & Hudson, 1994.

Dufuur, Luis. “Mario Handler una mirada crítica sobre la realidad social uruguaya 1964-1973”, Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, Facultad de Comunicación, Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura, 2012 [https://idus.us.es/handle/11441/71771];

___, “La Cinemateca del Tercer Mundo (entre la acción política y la memoria fílmica de lo social)”, en Mónica Villarroel (coord.), *Nuevas travesías por el cine chileno y latinoamericano*. Santiago de Chile: Lom ediciones, 2015, pp. 107-116.

___, “La Cinemateca del Tercer Mundo (Una Cinemateca poco conocida)”, *Toma uno*, n. 6, 2017, pp. 27-40 [https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/20866/20482]

___, “Indios I y I.I”. *El Ornitorrinco Tachado. Revista de artes visuales***,** [S.l.], n. 5, mayo 2017, pp. 21-33 [https://ornitorrincotachado.uaemex.mx/article/view/4542]

Dumnova, Yenia. *Contrapunto de Recuerdos: Santiago-Montevideo-Moscú*. Montevideo: Tae Editorial, 1991.

Elbert, Luis. “Desapariciones”, *Tercer Film*, n. 5, marzo de 2016, pp. 5-12.

Errazu, Miguel. “De fusiles y máquinas de coser. Sobre la naturaleza menor del tercer cine en México”, *Artilugio* [en línea], n. 5, setiembre de 2019, pp. 167-183, [https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/25325])

Eseverri, Máximo. “Introducción. La Tierra Tiembla: Episodio del Río”, en Máximo Eseverri (coord.), *La tierra tiembla*. Buenos Aires: Eudeba, 2010, pp. 15-52.

Espeche, Ximena. “Marcha del Uruguay: hacia América Latina por el Río de la Plata”, en Carlos Altamirano (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina. Los avatares de la ciudad letrada en el siglo XX*. Buenos Aires: Katz, 2010, pp. 211-234.

___, *La paradoja uruguaya: Intelectuales, latinoamericanismo y nación a mediados de siglo XX*. Provincia de Buenos Aires: Editorial Universidad Nacional de Quilmes, 2016.

Francia, Aldo. *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago de Chile: CESOC Chile América, 1990.

Frega, Ana, et al. *Historia del Uruguay en el siglo XX [1890-2005]*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2007.

Frías, Isaac León. *Los años de la conmoción. Entrevistas con realizadores sudamericanos 1967-1973*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.

___, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: Entre el mito político y la modernidad fílmica*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, 2013.

Flores, Silvana. *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*. Buenos Aires: Imago Mundi, 2013.

Gaines, Jane M. “Political Mimesis”, en Jane M. Gaines y Michael Renov, *Collecting visible evidence*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 199, pp. 84-102.

Gapenne, Camille. “El semanario Marcha y el Mayo francés: un aporte al estudio de la construcción de la noticia internacional”, *Contemporánea*, año 9, vol. 9, 2018, pp. 111-127.

García Alonso, María. “La propaganda de la acción o la acción de la propaganda. Las filmaciones en las misiones laicas”, en Alicia Alted y Susana Sel (comp.), *Cine científico y educativo en España, Argentina y Uruguay.* Madrid: Universidad *Nacional* de Educación a Distancia –UNED/ Editorial Universitaria Ramón Areces, 2016, pp. 63-73.

García Espinosa, Julio. “Por un cine imperfecto”, *Hojas de Cine: Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano, Volumen III*, México: Universidad Autónoma Metropolitana y Fundación Mexicana de Cineastas, A.C., 1988, pp. 66-77.

Getino, Octavio. “Argentina 1969: Tres experiencias de cine militante”, *Cine del Tercer Mundo*, n. 2, noviembre de 1970, pp. 41-60.

___, *A diez años de un Tercer Cine*. México: UNAM-colección Textos Breves, 1981.

___, y Fernando E. Solanas. “Hacia un tercer cine”, *Cine, cultura y descolonización*, México: Siglo XXI, 1973, pp. 55-91.

___, y Susana Vellegia. *El cine de las historias de la revolución: Aproximación a las teorías y prácticas del cine político en América Latina (1967-1977)*. Buenos Aires: Altamira, 2002.

Gilman, Claudia. “Batallas de la pluma y la palabra”, en Mabel Moraña y Horacio Machín(eds.), *Marcha y América Latina*, Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2003, pp. 277-297.

___, *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en américa latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2012.

Gleyzer, Raymundo. *Raymundo Gleyzer: documentos y testimonios*, Montevideo: Cinemateca Uruguaya, 1985.

Gregory, Stephen. *Intellectuals and Left Politics in Uruguay, 1958-2006. Frustrated dialogue*. Brigthton & Portland: Sussex Academic Press, 2009.

Guevara, Alfredo y Raúl Garcés. *Los años de la ira: Viña del Mar 67*. La habana: Editorial Nuevo Cine Latinoamericano, 2007.

Hadouchi, Olivier. "La pauvreté vue par le 'nouveau cinéma latino-americain' des années 1960", *CinémAction*, n. 149, 2013, pp. 121-127

Handler, Mario. "Empezando Cuesta Arriba", en Julianne Burton, *Cine y Cambio Social en América Latina*. México: Editorial Diana, 1991, pp. 51-62.

Hagener, Malte. "Programming Attractions: Avant – Garde Exhibition Practice in the 1920 and 1930", en Wanda Strauven (ed.), *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006. pp. 265 – 279.

___, *Moving Forward, looking back, The European Avant-Garde and the Invention of film culture 1919-1939*, Amsterdam University Press, 2007.

___, "Institutions of Film Culture: Festivals and Archives as Network Nodes", *The emergence of Film Culture: Knowledge Production, Institution Building and the Fate of the Avant-Garde in Europe, 1919-1945*, New York and Oxford: Berghan, 2014, pp.1-17.

Hinzt, Eugenio. *Algo para recordar: La verdad historia del Cine Club del Uruguay*. Montevideo: Ediciones de la Plaza, 1998.

Israel, Sergio. *Yenia Dumnova: un amor en la guerra fría*. Montevideo: Trilce, 2004.

Jacob, Lucía. "Marcha: de un cine club a la C3M", en Mabel Moraña y Horacio Machín(eds.), *Marcha y América Latina*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2003, pp. 399-431.

Jameson, Fredric. *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mun*dial. Barcelona: Paidós, 1995.

___, *Periodizar los 60*. Córdoba: Alción, 1997.

___, *Brecht y el Método*. Buenos Aires: Manantial, 2013.

Jimenez Murguía, Salvador, O´Reilly, Sean, McMenamin, Amanda Eaton (eds.). *A Cuban Cinema Companion*. London & Maryland: Rowman&Littlefield, 2019.

Jorda Jordà. "Numax presenta… y otras cosas", *Nosferatu. Revista de cine,* n. 9, 1992, pp. 56-59 [http://hdl.handle.net/10251/40821]

Kalenberg, Ángel. "Intimidades a la vista. Un exdirector de un museo de arte en lucha con la memoria". Catálogo publicado en ocasión del Centenario del Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, 2011. pp. 26-59.

Katzenstein, Ludmila. "El abajo que se mueve: los cines en la mira: 1968-1973", Informe de actuación del Programa de Iniciación a la Investigación Interdisciplinaria para Estudiantes de Grado en el Núcleo Interdisciplinario, Cine y Audiovisual-GEstA 2019-2020, presentado en 2020 al Espacio Interdisciplinario, UdelaR.

King, John. *El carrete mágico: una historia del cine latinoamericano*. Colombia: Tercer Mundo Editores, 1994.

Knott, Stephen. *Amateur Craft: History and Theory*. London&New York: Bloomsbury, 2015.

Lacruz, Cecilia, "La experiencia del semanario Marcha y el cine político en el Uruguay", en O. Cabezas Villalobos y E. Ansa Goicoechea (eds.), *Efectos de imagen. ¿Qué fue y qué es el cine militante?*, Santiago, LOM Ediciones y Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 2014, pp. 23-39.

___, "Reseña sobre El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre le mito político y la modernidad fílmica", *Secuencias*, n. 39, 2014, pp.147-150.

___, "Modernidad y política en el documental uruguayo: Estrategias cinematográficas de una escena inaugural", *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 12, 2015 [http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/819]

___, "Cine y Cárcel", V Jornadas de Historia Política, Facultad de Ciencias Sociales, UdelaR, Julio 2015.

___, "La comezón por el intercambio: prácticas cinematográficas en torno al 68 uruguayo", Seminario sobre Historia Reciente del Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre el Pasado Reciente, GEIPAR, Mayo de 2015.

___, "La Pantalla presa en Libertad", en Gianella Bardazano, Aníbal Corti, Nicolás Duffau y Nicolás Trajtenberg (comp.), *Discutir la cárcel, pensar la sociedad: Contra el sentido común punitivo*. Montevideo: Trilce, 2015, pp. 113-125.

___, "Uruguay: La Comezón por el intercambio", en Mariano Mestman (coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires, Akal, 2016, pp. 311-351.

___, "Buñuel, Hitchcock, Godard…cine carcelario en dictadura", *V Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, ASAECA, marzo 2016.

___, "Cine y solidaridad transnacional", Avance de investigación presentado en el Seminario sobre Historia Reciente del Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre el Pasado Reciente, GEIPAR, junio 2016.

___, "Introducción al cortometraje: *Y en eso llegó el F.I.DEL* (Grupo 7 y 1/2, 1962)", Trabajo presentado en Primeras Jornadas sobre Memoria, Historia y Presente de la Izquierda en el Uruguay, 8 de setiembre de 2016, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UdelaR.

___, "Entre Italia y Uruguay: clandestinidad y cine en la escena transnacional", Ponencia presentada en el *II Coloquio Interdisciplinario de Estudios de Cine y Audiovisual Latinoamericano de Montevideo*, setiembre 2016.

___, "'No somos tan diferentes': Solidaridad transnacional en el mediometraje *Uruguay, ¿usted lo conoce?* (1977)", Trabajo presentado en la mesa "Cultura, arte y política en América Latina" de las *III Jornadas de Estudios de América Latina y el Caribe*, 28, 29 y 30 de setiembre de 2016, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

___, "1965: contra el desconocimiento mutuo en el Cono Sur", *Revista Cine Documenta*l, 18 2018, [http://revista.cinedocumental.com.ar/tag/cecilia-lacruz/]

___, "La pantalla presa en Libertad", en Nuno Cesar Abreu, Alfredo Suppia, Marcius Freire, (org.), *Golpe de Vista: Cinema e ditadura militar na America do Sul*. San Pablo: Alameda Casa Editorial, 2018, pp. 47-59.

___, “Reseña sobre *Uruguayan Cinema, 1960-2010: Text, Materiality, Archive*”, *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, n. 17, 2018 [http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1573/1299]

___, “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, 2018, pp. 141-170.

Leibner, Gerardo. *Camaradas y Compañeros: Una historia política y social de los comunistas del Uruguay*. Montevideo: Trilce, 2011.

Linares, Andrés. *El Cine Militante*, Madrid: Castellote editor, 1976.

Longoni, Ana. “Sobre: una anti-revista en el año del Cordobazo”, *Causas y Azares*, año 1, n. 2, otoño de 1995, p.136-143

López, Ana María. “An ‘other’ History: The New Latin American Cinema”, en Michael T. Martin (ed.) *New Latin American Cinema Vol 1, Theory, Practices, and Transcontinental Articulations*. Detroit: Wayne State University Press, 1997, pp. 135-156.

López Ruiz, Ángela. “Relatos refractarios”, en Jesse Lerner y Luciano Piazza (eds.), *Ismo Ismo Cine experimental en América Latina*. California: University of California Express, 2017, pp. 241-263.

Machín, Horacio. “Ángel Rama y ‘La lección intelectual de Marcha’”, en Mabel Moraña (ed.), *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997, pp. 71-94.

Malitsky, Joshua. *Post-Revolution Nonficiton Film: Building the soviet and cuban nations.* Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2013.

Marchesi, Aldo. *El Uruguay de la Dictadura. La política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario*. Montevideo: Trilce, 2001.

Marchesi, Aldo. “Imaginación política del antiimperialismo: intelectuales y política en el Cono Sur a fines de los sesenta”, *Estudios Interdisciplinarios de America Latina y el Caribe*, vol. 17, n.1, 2006 [http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/441]

___, *Hacer la revolución: Guerrillas latinoamericanas, de los años sesenta a la caída del Muro*. Argentina: Siglo veintiuno editores, 2019.

Markarian, Vania. *El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2012.

Martínez Carril, Manuel. “Carta de Montevideo: El Rodelu o la Tacita del Plata”, *Hablemos de Cine*, n. 54, enero-febrero, 1969, p. 53-54.

Martínez Carril, Manuel. “Uruguay”, en Timothy Barnard, y Peter Rist (eds.), *South American cinema: A critical filmography 1915-1994*. New York: Garland, 1996, pp. 293-295.

___, y Guillermo Zapiola. *La historia no oficial del cine uruguayo (1898-2002)*. Montevideo: Ediciones Banda Oriental, 2002.

___, *La batalla de los censores: Cine y censura en el Uruguay*, Montevideo: Irrupciones grupo editor, 2013.

___, “Las generaciones críticas”, *Tercer Film*, n. 1, setiembre-octubre 2014, pp. 5-15.

Martin-Márquez, Susan. “By camera and by gun: Joris Ivens and the Radicalization on Latin American Filmmakers”, *The Ivens Magazine*, n. 18, diciembre de 2013, European foundation Joris Ivens, pp. 10-21.

Mantero, Gerardo y Luis Vidal Giorgi. “Un pionero del teatro y el cine en Uruguay: Ugo Ulive”, *Socio Espectacular*, 2008 [https://www.yumpu.com/es/document/read/12663254/entrevista-a-ugo-ulive-socio-espectacular]

Medina, Javiera. “Memoria y fisura: La resistencia a las imágenes”, en Jordana Blejmar, Natalia Fortuny, y Luis Ignacio García (eds.), *Instantáneas de la memoria: Fotografía y Dictadura en Argentina*. Buenos Aires: Libraria Ediciones, 2013, pp. 249-263.

Merenson, Silvina. *Los Peludos: Cultura, Política y Nación en los Márgenes del Uruguay*. Buenos Aires: Editorial Gorla, 2016.

Mestman, Mariano. “Postales del cine militante argentino en el mundo”, *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, n. 2, setiembre de 2011, pp. 7-30.

___, (ed.). “Estados generales del Tercer Cine. Los documentos de Montreal, 1974”, *REHIME Cuadernos de la Red de Historia de los Medios*, n. 3, año 3. Buenos Aires: Prometeo, 2014.

___, (coord.). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal, 2016.

___, “Tracing the Winding Road of The Hour of the Furnaces in the First World”, en Javier Campo y Humbero Pérez-Blanco (eds.), *A trail of fire of political cinema: The hour of the Furnaces Fifty years later*. Bristol, UK /Chicago, USA: Intellect, 2019, pp. 135-158.

___, y Mirta Varela (coord.), *Masas, Pueblo, Multitud en Cine y Televisión*, Buenos Aires: Eudeba, 2013.

___, y María Luisa Ortega. “Cruces de miradas en la transición del cine documental. John Grierson en Sudamérica”. *Revista Cine Documental*, 18, 2018, pp. 172-204 [http://revista.cinedocumental.com.ar/cruces-de-miradas-en-la-transicion-del-cine-documental-john-grierson-en-sudamerica/]

___, y Christopher Moore. “On the Amateur Origins of Fernando Birri’s Documentary School of Santa Fe”, en Masha Salazkina y Enrique Fibla (eds.), *Global Perspectives on Amateur Film Cultures.* Indiana University Press, 2020, pp. 149-168.

Miccichè, Lino. “Teorías y poéticas del Nuevo Cine”, en José Enrique Monterde y Esteve Riambau (coord.), *Historia General del Cine vol. XI Nuevos Cines (Años 60)*. Madrid: Catedra e imagen, 1995, pp. 15-40.

Mirza, Roger. “Productividad del modelo brechtiano en el teatro uruguayo contemporáneo”, en Osvaldo Pellettieri (ed.), *Huellas Escénicas*. Buenos Aires: Galerna, 2007, pp. 107-118.

___, “Introducción: el teatro uruguayo en los años sesenta”, en Roger Mirza (ed.), *El teatro de los sesenta en América Latina: Un diálogo con la contemporaneidad*. Montevideo: UdelaR, 2011, pp. 9-30.

Moraña, Mabel. “Introducción”, en Mabel Moraña y Horacio Machín (eds.), *Marcha y América Latina*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2003, pp. 9-16.

Moraña, Mabel, y Horacio Machín (eds.). *Marcha y América Latina*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2003.

Monterde, José Enrique. “La renovación temática”, en José Enrique Monterde y Esteve Riambau (coord.), *Historia General del Cine, Volumen XI, Nuevos Cines (años 60)*. Madrid: Cátedra, 1995, pp. 145-187.

Montoya Juárez, Jesús. *Mario Levrero para armar: Jorge Varlotta y el libertinaje imaginativo*. Montevideo: Trilce, 2013

Nancy, Jean-Luc. *La mirada del retrato*. Buenos Aires, Madrid: Amorrortu Editores, 2000.

Neil, Claudia y Sergio Peralta. “1956-1976. Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral”, en Claudia Neil, Sergio Peralta, Luis Príamo y Raúl Beceyro, *Fotogramas Santafesinos. Instituto de Cinematografía de la UNL 1956 / 1976*, Ediciones UNL, Santa Fé, 2008, pp. 11-81.

Nuñez, Fabián Rodrigo. “O qué é nuevo cine latinoamericano? O cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latinoamericanas”. *Tesis de doctorado*, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

Nichols, Bill. *Speaking Truths with Films: Evidence, Ethics, Politics in Documentary*. California: University of California Press, 2016.

Orestes, Silva. *Poemas al compañero*. Montevideo: Arca, 1969.

Ortega, María Luisa. “Cine Directo: Notas sobre un concepto”, en Ortega, María Luisa y Noemí García (eds.). *Cine Directo: Reflexiones en torno a un concepto*, Madrid: T&B Editores, 2008, pp.17-27.

___, “De la certeza a la incertidumbre: collage, documental y discurso político en América Latina”, en Sonia García López y Laura Gómez Vaquero (eds.), *Piedra, Papel y Tijera: El Collage en el Cine Documental*. Madrid: Ocho y Medio, 2009, pp. 101-137.

___, “Mérida 68. Las disyuntivas del documental”, en Mariano Mestman (coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal, 2016, pp. 355-394.

Oubiña, David, y Gonzalo M. Aguilar. *El cine de Leonardo Favio*. Buenos Aires: Nuevo Extremo, 1993.

___, “El Profano llamado del mundo”, en Mariano Mestman (coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal, 2016, pp. 65-123.

Paolini, Claudio. “La consolidación del Sistema Teatral Montevideano hacia fines de los años cincuenta”, en Roger Mirza (ed.), *Teatro rioplatense: Cuerpo, Palabra e imagen: La escena contemporánea: una reflexión impostergable*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 2007, pp. 205-214.

Panizza, Tiziana. *Joris Ivens en Chile: el documental entre la poesía y la crítica*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2011.

Paranaguá, Paulo Antonio. “Origen, evolución y problemas”, en *Cine documental en América Latina*, Paulo Antonio Paranaguá (ed.). Madrid: Catedra, 2003, pp.13 -78.

___, *Tradición y Modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2003.

Pastor Legnani, Margarita y Rosario Vico de Pena. *Filmografía uruguaya 1898-1973*. Montevideo: Cine Universitario del Uruguay y Cinemateca Uruguaya, 1973.

Peirano Basso, Luisa. Marcha *de Montevideo y la formación de la conciencia latinoamericana a través de sus cuadernos*. Montevideo: Javier Vergara, 2001.

___, "La primera época de los *Cuadernos de Marcha*", en Mabel Moraña y Horacio Machín(eds.), *Marcha y América Latina*, Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2003, pp. 253-271.

Pérez Buchelli, Elisa. *Arte y política: mujeres artistas y artes de acción en los sesenta y setenta*. Montevideo: Yaugurú, 2019.

Pérez, Fernando. "El escritor Sud Vietnamita Tran Hieu Minh visita el ICAIC", en *Cine Cubano*, n. 76 /77, pp. 60-61.

Peluffo, Gabriel. "Instituto General Electric de Montevideo. Medios masivos, poder transnacional y arte contemporáneo," en Enrique Oteiza (ed.), *Cultura y política en los años '60.* Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, 1997, pp. 109-130.

___, *Crónicas del Entusiasmo: Arte, cultura y política en los sesenta. Uruguay y nexos rioplatenses*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2018.

Peña, Fernando Martín y Carlos Vallina. *El cine quema: Raymundo Gleyzer*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.[2000], 2006.

Perdomo, Katherine. "Entrevista al profe Norberto Baliño", [https://studylib.es/doc/5819315/entrevista-al-profe-norberto-bali%C3%B1o])

Pessoa Ramos, Fernão. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Editora Senac, 2008.

Pick, Zuzana M. *The New Latin American Cinema: A continental Project.* University of Texas Press: 1993.

___, "The New Latin American Cinema". *New Latin American Cinema*. Michael T. Martin, ed. Detroit: Wayne State University Press, 1997, I. 298- 311.

Piedras, Pablo. "Cine político y social: un acercamiento a sus categorías a través de sus debates y teorías", en Ana Laura Lusnich, y Pablo Piedras (eds.) *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969).* Buenos Aires: Nueva Librería, 2009, pp.43-64.

Pignataro, Jorge. *El teatro independiente uruguayo.* Montevideo: Arca, 1968.

___, "Presencia, papel e importancia del director en el teatro uruguayo", en Osvaldo Pellettieri (ed.), *El teatro y sus claves: estudios sobre el teatro Argentino e Iberoamericano*. Buenos Aires: Editorial Galerna, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1996, pp. 229-236

Porrini, Rodolfo. "Las izquierdas/usando al cine en Montevideo. Una aproximación (1920-1950)", trabajo presentado en las XIV Jornadas Interescuelas / Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, octubre 2013.

Prieto Souto, Xose Antonio. "Prácticas fílmicas de transgresión en el Estado español (tardofranquismo y transición democrática)", Tesis Doctoral, Universidad Carlos III de Madrid, Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual, diciembre 2015.

Raimondo, Mario. *Una historia del Cine en Uruguay: Memorias compartidas*. Montevideo: Editorial Planeta, 2010.

Rama, Ángel. *La generación crítica 1939-1969*. Montevideo: Arca, 1972.

Rama, W. German, *El Club Político*, Montevideo: Arca, 1971.

Reiman, Guillermo. *Cine de Planchada. 10 años de cine en el Penal de Libertad*. Montevideo: Antítesis editorial, 2019.

Renov, Michael. *The Subject of Documentary*. Minneapolis&London: University of Minnesota Press, 2004.

Rico, Alvaro, *1968: el liberalismo conservador*. Montevideo: Facultad de Humanidades UdelaR y Ediciones de la Banda Oriental, 1989.

___, *Cómo nos domina la clase gobernante: Orden político y obediencia social en la democracia posdictadura Uruguay (1985-2005)*. Montevideo: Trilce, 2005.

Rial, Juan. "El imaginario social uruguayo y la dictadura: Los mitos políticos de (re)construcción", en Perelli, Carina y Juan Ril (eds.), *De mitos y memorias políticas: la represión, el miedo y después...* Montevideo: EBO, 1968, pp. 22-25.

Riambau, Esteve. *De Traidores y Héroes. El Cine de Costa-Gavras*. Semana Internacional de Cine de Valladolid: 2003.

___, Salvadó Corretger, Gloria y Mirito Torreiro. "'A mí la normalidad no me gusta'. Un largo encuentro con Joaquín Jordà", *Nosferatu. Revista de cine*, n. 52, 2006, pp. 40-79 [http://hdl.handle.net/10251/41456]

Rilla, José. *La actualidad del pasado: Usos de la historia política de partidos del Uruguay (1842-1972)*. Montevideo: Editorial Sudamericana, 2008.

Rocca, Pablo. "La idea de América Latina y de su historia literaria", en Mabel Moraña y Horacio Machín (eds.), *Marcha y América Latina*, Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2003, pp. 313-347.

___, *Ángel Rama: Literatura, cultura y sociedad en América Latina*. Montevideo: Trilce, 2006.

Rocha, Glauber. *La revolución es una Eztetyka*. Buenos Aires: Caja Negra Editorial, 2011.

Rodowick, D. N. *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*. Bekeley, Los Angeles & London: University of California Press, 1994.

Rojas, Roberto. "El Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes 1962-2003". *Boletín del Archivo Histórico*, año 10, n. 17, enero-junio 2011. Universidad de los Andes, Mérida-Venezuela.

Ross, Kristin. *Mayo del 68 y sus vidas posteriores: Ensayo contra la despolitización de la memoria*. Madrid: Acuarela & Machado, 2008.

Rufinelli, Jorge. "Ángel Rama, *Marcha* y la crítica literaria en los 60s", *Nuevo Texto Crítico*, año VII, n. 14 /15, julio 1994-junio 1995, pp. 49-59.

___, "Un camino hacia la verdad". *El ojo que piensa*, núm. 0, agosto 2003.

___, "Uruguay 2008: The Year of the Political Documentary", *Latin American Perspectives*, Vol. 40: 2013, pp. 60-72.

___, *Para verte mejor. El nuevo cine uruguayo y todo lo anterior*. Montevideo: Trilce, 2015.

Ruiz, Esther y Juana Paris. “Ser militante en los sesenta”, en José Pedro Barrán, Gerardo Caetano, y Teresa Porzecanski (ed.). *Historias de la vida privada en el Uruguay: Individuo y Soledades (1920-1990)*. Montevideo: Taurus, 2004, pp. 267-298.

___, “El ‘Uruguay Próspero’ y su crisis. 1946-1964”, en Ana Frega, et al. *Historia del Uruguay en el siglo XX [1890-2005]*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2007, pp. 123-162.

Sanders, Dave. *Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties*. London and New York: Wallflower, 2007.

Sanguinetti, Julio María. *Luis Batlle Berres: El Uruguay del optimismo*. Montevideo: Taurus, 2014.

Sanjinés, Jorge. “Su testimonio en Mérida”, en *Cine del Tercer Mundo*, n. 1, octubre de 1969, p.78-80.

Sarlo, Beatriz. *La imaginación técnica: Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1992.

___, “Raymond Williams: una relectura”. *Punto de Vista*, año VI, n. 45, abril 1993, pp.12-15.

___, “La noche de las cámaras despiertas”, *La máquina cultural: Maestras, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Ariel, 1998, pp.195-269.

___, “Prólogo a edición en español. Raymond Williams: Del campo a la ciudad”, Raymond Williams, *El campo y la ciudad*, Buenos Aires: Paidós, (1973) 2001, pp. 11-32.

Sapire, Juana y Cynthia Sabat. *Compañero Raymundo*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, 2015.

Scaraffino, Luciana. “La vigilancia del escenario teatral independiente: el caso de “‘El Galpón’”, en *Revista Ensambles*, primavera 2015, año 2, n.3, pp. 116-131.

Schefer, Raquel. “El retorno del *newsreel* (2011-2016) en las representaciones fílmicas contemporáneas del acontecimiento político”, *Cinema Comparat/ive Cinema*, n. 9, 2016, pp. 62-71.

Schroeder Rodríguez, Paul A. *Latin American Cinema: A Comparative History*. Oakland: University of California Press, 2016.

Schumann, Peter B. *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires: Legasa, 1987.

Sclavo, Fidel. *Imprenta AS*. Montevideo: AS, 2007, S/p.

Secco, Lucía. “Los intelectuales y la televisión durante la primera década de ese medio en Uruguay”, *Claves. Revista de Historia*, v. 2, n. 3, julio-diciembre 2016, pp. 163-191.

Selbin, Eric. *El poder del relato: Revolución, rebelión, resistencia*. Buenos Aires: Interzona, 2012.

Sennett, Richard, *El artesano*, Barcelona, Editorial Anagrama, 2009.

___, *Juntos: Rituales, placeres y política de cooperación*. Barcelona: Anagrama, 2012.

___, *Together: The Rituals, Pleasures, and Politics of Cooperation*. New Haven & London, Yale University Press, 2012.

Shand, Ryan. “Theorizing Amateur Cinema: Limitations and Possibilities”, en *The Moving Image*, vol. 8, n. 2, Fall 2008, pp. 36-60.

Silveira, Germán, “Entre la cinefilia y la resistencia. Breve historia de la Cinemateca uruguaya y de su público durante la dictadura militar”, *Cuadernos de historia,* n.9, Montevideo: Biblioteca Nacional, 2012, pp. 109-123.

___,“Réseaux culturels, réseaux politiques. Les archives du film en Amérique Latine, des années 1950 aux années 1970”, *Artlas Bulletin*, vol. 3, n. 2, Paris, ENS/Purdue University, 2015, pp. 36-47.

___, “Un cine sin espectadores. La teorización sobre el público en el *nuevo cine latinoamericano* de los 60”, *Dixit*, n° 23, Universidad Católica del Uruguay, 2015, pp. 40-55 [https://revistas.ucu.edu.uy/index.php/revistadixit/article/view/684]

___, *Cultura y cinefilia: Historia del público de la Cinemateca Uruguaya*. Montevideo: Cinemateca Uruguaya, 2019.

Sommier, Isabel. *La violencia revolucionaria*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2009.

Soria, Florencia. “Influencias extranjeras, miradas locales. La televisión pública en Uruguay (1963-1968)”, *Claves. Revista de Historia*, v. 2, n.3, julio-diciembre 2016, pp. 193-223.

Spener, David. *“No nos moverán”: biografía de una canción de lucha.* Santiago de Chile: Lom Ediciones, 2017.

Stam, Robert. “The ‘long 1968’ and radical film aesthetics”, en Christina Gerhardt y Sara Saljoughi (eds.), *1968 and Global Cinema*. Detroit: Wayne State Press Detroit, pp. 23-42.

Steiner, George. *Lecciones de los maestros*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, (2004), 2007.

Tadeo Fuica, Beatriz. *In search of Images: Uruguayan Cinema 1960-2010*. Tesis Doctoral, University of St. Andrews, 2014.

___, *Uruguayan Cinema 1960–2010: Text, Materiality, Archive*. Woodbridge: Tamesis, 2017.

___,“La manipulación del archivo: las imágenes de revolución sirven a la propaganda dictatorial”, en Georgina Torello (ed.), *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*. Montevideo: Irrupciones Grupo Editor, 2018, pp. 117-139.

___ y Leticia Neria. “Humor y documental: una mirada sobre la crisis, la corrupción y la impunidad”, en Osaba, J (ed.), *Cuadernos de Historia n. 7: Entre lo uruguayo y lo universal: siete escritos en busca del humor*. Montevideo: Biblioteca Nacional, 2016, pp. 75-90

Tal, Tzvi. “Cine y Revolución en la Suiza de América – La Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo”, *Araucaria*, año 4, vol. 5, n. 9, 2003 [https://revistascientificas.us.es/index.php/araucaria/article/view/12125]

Tepperman, Charles. *Amateur Cinema: The Rise of North American Moviemaking, 1923-1960*. Berkeley: University of California Express, 2014.

Thevenet, H. Alsina y Emir Rodríguez Monegal. *Ingmar Bergman: Un dramaturgo cinematográfico*. Montevideo: Ediciones Renacimiento, 1964.

Torreiro, Mirito. “Carlos: cine-retrato de un caminante en Montevideo (Mario Handler, Uruguay, 1965)”, en Paulo A. Paranaguá (ed.), *Cine documental en América Latina*. Madrid: Catedra, 2003, pp. 309-312.

Torrel, Josep. “El Volti, Informe 35 y la vocalía de cine-clubs. Entrevista a Mariano Aragón y Joan Martí Valls”. *El Viejo Topo*, n. 302, marzo de 2013, pp. 43-51.

Tossi, Mauricio. *Poéticas y formaciones teatrales en el noroeste argentino: Tucumán, 1954-1976*. Buenos aires: Editorial Dunken, 2011.

Toucón, Álvaro Sanjurjo. “Bellas Artes Militante”, *Imagen*, 2, 1971, pp.11-17.

___, “Bellas Artes Militante”, *Hablemos de Cine*, 59-60, 1971, pp.29-30.

Trabucco Ponce, Sergio. *Con los ojos abiertos. El Nuevo Cine chileno y el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano*. Santiago de Chile: Lom Ediciones, 2014.

Trías, Ivonne y Universindo Rodríguez. *Gerardo Gatti: revolucionario*. Montevideo: Trilce, 2012.

Trigo, Abril. “La larga *Marcha* hacia los estudios culturales latinoamericanos”, en Mabel Moraña y Horacio Machín (eds.), *Marcha y América Latina*, Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2003, pp. 381-398.

___, “El proyecto cultural de ‘Capítulo Oriental’ y ‘Enciclopedia Uruguaya’”, *Hispamérica*, n. 94, 2003, pp.13-24.

Trelles, Alejandra. *Filmografía de Danilo Trelles.* En http://www.abandomoviez.net/indie/persona.php?id_persona=148092

Trochon, Yvette. *Escenas de la vida cotidiana. Uruguay 1950-1973: Sombras sobre el país modelo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2011.

Ulive, Ugo. “Cine en Cuba”, *Cuadernos de Cine Club*, n. 11, 1965, pp. 58-75.

___, *50 años en la vida de un artista*. Caracas: Fundación Cultural Chaco y Consejo Nacional de Cultura, 1998.

___, *Memorias de teatro y cine*. Montevideo: Trilce, 2007.

___, “A escena con los Maestros”, ciclo televisivo de *Tevé Ciudad*, 2012. [https://www.youtube.com/watch?v=eZISt403HOU&t=641s]

Varela, Mirta. “Intelectuales y medios de comunicación”, en Carlos Altamirano (ed.), *Historia de los intelectuales en América Latina*, vol II. *Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX*. Buenos Aires: Katz Editores, 2010, pp. 759-781.

Vázquez Mantecón, Álvaro. “El 68 cinematográfico”, en Mariano Mestman (coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal, 2016, pp. 285-310.

Vellegia, Susana. *La máquina de la mirada: Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*. Buenos Aires: Altamira, 2009.

Véray, Laurent. “Loin du Vietnam (1967): Una concepción creativa y colectiva del cine político”, en David Cortés y Amador Fernández-Savater (eds.), *Con y contra el cine. En torno a Mayo del 68*, Barcelona, UNIAFundació Antoni Tapies, 2008, pp. 55-70.

Villaça, Mariana. “As representações políticas na animação *En la selva hay mucho por hacer* (17`, 1974, uma fábula sobre a repressão no Uruguay. Anais dos XXVI Simpósio Nacional de História - *ANPUH*, São Paulo, July, 2011.

___, “El cine y el avance autoritario en Uruguay: el ‘combativismo’ de la Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1973)”, *Contemporánea,* n. 3, 2012, pp. 243-264.

___, “Permanências nas representaçöes sobre a guerrilha no Uruguai: documentário *Tupamaros!* (Jan Lindqvist, 1972) à teoría dos dois demonios”, *Cultura Histórica & Patrimônio*, vol. 3, n. 1, 2015, pp. 67-82.

___, “Os Festivais de Cinema de Marcha e seu papel na constituição de um circuito cultural de resistência política (Uruguai, 1967 e 1968)”, en Carolina Amaral de Aguiar, Danielle Crepaldi Carvalho, Eduardo Morretin, Lúcia Ramos Monteiro y Margarida Maria Adamatti (orgs.). *Cinema e História: circularidades, arquivos e experiência estética*. Brasil: Editora Sulina, 2017. pp. 275-301.

___, “A crítica cinematográfica como campo de disputa política no Uruguai: a repercussao do documentário Elecciones (Mario Handler / Ugo Ulive 1967)”, *Antítesis,* v.10, n. 19, jan. / jun. 2017, pp. 475- 495.

Villarino, Ciro. *Revista LUNES. La sátira política en Uruguay.* Montevideo: Talleres Gráficos Tradinco, 2017.

Vior, Eduardo J. “Perder los amigos pero no la conducta”, en Horacio Machín y Mabel Moraña (eds.). *Marcha y América Latina*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 2003, pp. 79-121.

Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, (1980) 2000.

___, *Sociología de la Cultura.* Buenos Aires: Paidós, (1981) 1994.

___, *La política del Mondernismo: contra los nuevos conformistas.* Buenos Aires: Manantial, (1989) 1997.

Winston, Brian. “The Tradition of the Victim in Griersonian Documentary”, *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television*, eds. Larry Gross, John Stuart Katz y Jay Ruby. Nueva York: Oxford University Press, 1998, pp. 34-57.

Wrigley, Meredith. *Más allá de la basura: La representación y la voz del recolector informal de materiales reciclables en textos escritos y fílmicos sudamericanos*. Madrid: Editorial Verbum, 2016.

Wschebor, I. “Del documento al documental uruguayo: el instituto de cinematografía de la Universidad de la República (1950-1973), *Revista Faro*, Universidad de Valparaíso. vol. 2, n. 14, 2011, pp. 1-22.

____, “Cine y Universidad en la crisis de la democracia (1960-1973)”, *Revista Encuentros Uruguayos*, vol. VI, n.1, 2013, pp. 50-84.

____ ,“Cine, Universidad y política audiovisual. El Departamento de Medios Técnicos de Comunicación (1973-1980)”, *Contemporánea,* vol. 4, 2015, pp. 125-146.

____, “Cine y ciencia en la Universidad Reformista (1950-1960)”, en Alted Vigil, Alicia y Susana Sel (comp.), *Cine científico y educativo en España, Argentina y Uruguay.* Madrid: Universidad *Nacional* de Educación a Distancia –UNED/ Editorial Universitaria Ramón Areces, 2016, pp. 151-174.

____, “Los orígenes del cine científico en Uruguay y la conformación del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República”, en Georgina Torello (ed.), *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990).* Montevideo: Irrupciones Grupo Editor, 2018, pp. 43-63.

____, “Arqueología del archivo de la Cinemateca del Tercer Mundo: Trayectorias políticas y archivísticas”, Trabajo presentado en las III Jornadas de Discusión /II Congreso Internacional, Archivos Personales en Transición: de lo privado a lo público, de lo analógico a lo digital. Buenos Aires: CeDInCI, IIAC-UNTREF y AGU-UdelaR, 15 y 16 de abril de 2019.

Young, Cynthia A. *Soul Power: Culture, Radicalism, and the Making of a U.S. Third Worl*d *Left*. Durham: Duke Unviersity Press, 2006.

Young, Robert J. C. “Disseminating the Tricontinental”, Chen Jian, Martin Klime, Masha Kirasirova, Mary Nolan, Marilyn Young, Joanna Waley-Cohen, (ed.), *The Routledge Handbook of the Global Sixties: Between Protest and Nation-Building*, London: Routledge, 2018, pp. 517-547.

Yaffe, Carlos. *El Partido Comunista. Una construcción humana y política cotidiana*. Montevideo: PCU, 2014.

Zavattini, Cesare. “Tesis sobre el neorrealismo”, en Joaquim Romaguera I Ramió y Homero Alsina Thevenet (eds.), *Textos y manifiestos del cine.* Madrid: Cátedra, 1989, pp. 205-218.