

Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)

Georgina Torello (editora). Irrupciones Grupo Editor.
2018

Por María Emilia Zarini Libarona

Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990) atiende la imperiosa necesidad de dar cuenta, analítica y críticamente, del derrotero de ciertas prácticas específicas del quehacer audiovisual uruguayo, siendo este tipo de producciones (las de no-ficción) aquellas que se han desarrollado con cierta continuidad en un continente cuyos avatares políticos redundaron en cinematografías inestables y disímiles en lo que respecta, por sobre todo, a la ficción.

En este sentido, cabe celebrar la reciente publicación que Georgina Torello edita porque los textos allí reunidos no solo abordan cuestiones de la historia de la técnica cinematográfica en Uruguay o aspectos que refieren al patrimonio fílmico (como su recuperación, su análisis textual y el estudio de los ámbitos institucionales de producción), sino que al hacerlo construyen el verdadero objeto en cuestión: una (posible) historia nacional del cine documental uruguayo "que organice una filmografía dispersa, y en ocasiones diezmada por múltiples causas" (225). Así lo destaca Pablo Piedras -responsable del posfacio de esta edición- quien observa en este aspecto parte de la notable originalidad de la propuesta del libro.

De acuerdo con esto, es preciso mencionar que dicha empresa historiográfica se erige como punta de lanza de potenciales investigaciones que se planteen recoger el guante de los conocimientos aquí formulados -en pos de profundizarlos o bien de generar nuevos- dado que a partir de la lectura del libro es

posible detectar un espíritu creativo que entiende, tal como identifica Piedras, que *hacer* historia amerita no obliterar interpretaciones del pasado.

En este aspecto, Georgina Torello, en tanto editora y prologuista de la publicación, deja en claro que los trabajos que componen *Uruguay se filma...* no pecan de totalizadores; por el contrario (se) proponen (como) una primera aproximación crítica que encara el estudio de las *prácticas documentales* a partir de la pregunta por los objetivos que organizan esos materiales de la realidad, tratados creativamente y, ante todo, con insoslayable carácter político. Las diferentes pesquisas se vertebraron, entonces, a partir de algunas "cuestiones claves: ¿cómo abordar e interrogar la presencia de esta mirada documental en la filmografía uruguaya ¿Con qué discursos coyunturales dialogó cada una de estas producciones? ¿Cómo se articularon las prácticas locales con las tendencias coyunturales?" (12).

Los contenidos que las autoras y autor desarrollaron como respuestas a tales problemas se organizaron en dos grandes apartados: en primer lugar, la sección '*Consensos*' -que abarca desde producciones (silentes) de las primeras décadas del siglo XX hasta prácticas documentales de 1962. Consta de cuatro artículos que versan sobre el registro audiovisual de lo real pensado y producido desde diferentes espacios institucionales, con fines didácticos, científicos y divulgativos, y hasta como un tipo de cinematografía particular (como se infiere del análisis de la experiencia del Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE).

'*Disensos*' es la segunda sección del libro; contiene los restantes cuatro capítulos que consideran experiencias de la no-ficción desde finales de los años sesenta hasta la década de los ochenta del siglo XX. Se trata de investigaciones que, como lo

anticipa el título del apartado, afrontan el análisis de prácticas del quehacer audiovisual que -signadas por la violencia del prepotente imaginario que la dictadura militar uruguaya (1973-1985) (im)puso en juego, aún más allá de los años transcurridos en el ejercicio ilegal del poder- supieron construir(se) desde el cruce entre lo hegemónico y lo aplazado, desde la problematización entre lo que se impone y lo que se rebela.

El primer texto se titula "Patriótico Insomnio. Las conmemoraciones oficiales en los registros documentales del Centenario". Georgina Torello, en este caso como autora, analiza algunos registros producidos entre 1923 y 1930¹ que sintonizaban con el espíritu modernizador de principios de siglo XX, siendo el cinematógrafo un gran aliado para la ocasión. Se trató de producciones que se convirtieron en portavoces de una nación que se pensaba sólida y unificada, y aspiraba a que su pueblo lo hiciese de la misma manera. Así es que "Hondos recuerdos históricos del futuro" (20) se convirtieron en imágenes que cimentaron (simbólicamente) la incipiente patria

Isabel Wschebor Pellegrino analiza "Los orígenes del cine científico en Uruguay y la conformación del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República" [ICUR]. Su investigación se centra en las producciones audiovisuales sobre fenómenos naturales y biológicos que se impulsaron como parte de la iniciativa que modernizara los espacios investigativos de la Universidad entre las décadas de 1950 y 1960. En el análisis se distinguen las primigenias producciones que con mayor carácter institucional (y con el Dr. Rodolfo Tálice como primer promotor) se inscribieron en la tradición del cine científico-pedagógico, de las que posteriormente se desarrollaron en mayor vinculación (y con otras características técnicas) con los investigadores de la mencionada casa de estudios (siendo el historiador y especialista en micro y macro cinematografía, Plácido Añón, su

mayor referente).

El tercer capítulo se denomina "Proyecto Uruguay. Ejemplo del uso del documental en dictadura a partir de la serie para televisión de Televisión Educativa" y su autora es Lucía Secco. El artículo analiza tres de los dieciocho bloques de la serie televisiva *Así vive Uruguay* que el *Departamento de Ayudas Audiovisuales del Consejo de Educación Primaria* realizó bajo la tutela del régimen militar, harto preocupado por generar adhesión tanto interna como internacional. El análisis discurre por las características de la política audiovisual en dictadura que estas producciones visibilizan, en tanto << (...) la televisión cumplía un papel fundamental, "en el apoyo al proceso de desarrollo de la República y [la] adecuada exaltación de los principios y valores medulares de la patria">> (84).

El último análisis de esta primera sección está a cargo de Mariana Amieva: "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". Se propone "abordar el estudio de (...) un evento totalmente dedicado al cine de no ficción que tuvo ocho ediciones entre 1954 y 1971, en el que participaron más de cuarenta países, se proyectaron cientos de filmes, y concurrió un público significativo y constante" (87). La investigación plantea acertadamente estudiar el suceso de modo más amplio: atendiendo al vínculo con otros eventos similares (algunos, factibles antecedentes), con las tramas propiciadas en tono latinoamericano y con el espacio de estímulo que suscitó para las producciones nacionales (*Concursos de Cine Nacional*).

La segunda sección inicia con el análisis que Beatriz Tadeo Fuica realiza sobre "La manipulación del archivo: las imágenes de revolución sirven a la propaganda dictatorial". A partir del caso de reapropiación (para cine y televisión) que sufre (de

mano de la dictadura militar) el cortometraje *Me gustan los estudiantes* (Mario Handler, 1968), la autora reflexiona sobre las tensiones políticas, éticas y estéticas que traman los relatos de la historia. “¿Qué muestran realmente las imágenes?” (135), se cuestiona la investigadora, quien elabora respuestas a partir del estudio no de las imágenes documentales en sí, sino de la utilización de éstas a través del tiempo. A partir de su pesquisa, la propuesta es preguntarse por el tipo de retórica que se juega en la apropiación, siendo que ésta acaba por determinar -como se infiere del análisis de Tadeo Fuica- una posición ideológica frente a la comprensión del pasado y también del presente.

“Rostros, voces, miradas. Notas sobre el pueblo en el cine documental uruguayo de los años sesenta” es el sexto capítulo de esta publicación, escrito por Cecilia Lacruz. Centra su análisis en tres exponentes del cine documental uruguayo del llamado Nuevo Cine Latinoamericano [NLC]: *Cantegriles* (Miller, 1958), *Carlos: cine-retrato de un caminante en Montevideo* (Handler, 1965) y *Elecciones* (Handler, Ulive, 1967). Se propone indagar en producciones que enfrentaron la prístina idea de Uruguay como “la Suiza de América”, inscribiendo este estudio en “un análisis de la poética de configuración del pueblo anterior a la que trajo consigo el estallido del cine militante pos-1967” (142). La autora aborda los films atendiendo no solo a su contenido crítico-social sino también a la compleja trama que vincula el marco institucional de las producciones, la trayectoria de los directores, las críticas recibidas y los aspectos estilísticos que hicieron a estas poéticas audiovisuales del pueblo.

El séptimo capítulo avanza con el estudio del cine documental - de fines de los sesenta, principios de los setenta- signado por el carácter de *urgente*, por la necesidad de contrainformar y de articular la lucha antiimperialista, latinoamericanista y tercermundista. “Lo viejo y lo nuevo. El documental uruguayo en

tiempos turbulentos (1967-1971)"², por Pablo Avira. La investigación basa su análisis en dos aspectos: uno, la denuncia del fracaso del proyecto liberal democrático que estos films realizaban; y por otro lado, la consecuente contrapropuesta que el proyecto revolucionario ofrecía para ese entonces. Para el autor es crucial abordar el corpus de films a la luz de la noción *estructuras de sentimiento*³ (Williams, 1980) en pos de considerar un imaginario crítico compartido que progresivamente configuró y articuló nuevas subjetividades que vivían y sentían la lucha desde el campo de lo político y a la vez, desde el artístico. El resultado fue una serie de representaciones documentales (objeto de este análisis) que conversaron temática y estilísticamente entre sí y con un movimiento heterogéneo continental (el NCL) sobre la crisis previa a la dictadura pero también sobre la utopía revolucionaria.

Por último, Mariel Balás nos ofrece el texto "¿Reconocer o conocer a través de las pantallas? El CEMA y las estrategias para llegar más allá de fronteras". Aborda dos documentales producidos por el Centro de Medios Audiovisuales [CEMA] -*El cordón de la vereda* (1987) y *Uruguay, las cuentas pendientes* (1989)- con el objetivo de estudiar la reconfiguración de la mirada sobre lo real que los tiempos de la restauración democrática uruguaya propiciaron. Realiza, así, un acercamiento al contexto político-cultural de estas realizaciones para examinar las características de una nueva estilística que <<pretendía romper con "la vieja estética, los mensajes cifrados, los panfletos y la rigidez ideológica">> (200), y discurrir de este modo en cierta negociación -que la experiencia del CEMA deja entrever- entre el documental experimental y el documental *for export*.

Bienvenida sea, entonces, esta publicación, sólidamente organizada en una serie de apartados que se articulan en una lectura sinérgica en la que cada trabajo puede pensarse como

punto de partida para el siguiente; como plataforma de lectura para los restantes análisis. Queda, así, trazada una propuesta historiográfica que se mueve en sístole y diástole (haciendo hincapié en algunas dimensiones, replegando otras) en medio de una práctica que debe examinarse como un conjunto de determinaciones estéticas, socio-económicas, políticas, estilísticas y tecnológicas. *Uruguay se filma* nos propone, en este sentido, un recorrido posible por las líneas de falla (Comolli, 2015) que surcan el cine en general, y el de no-ficción uruguayo en particular.

¹ Precisamente analiza: *Inauguración del monumento a Artigas* (Autor desconocido, 1923); *Inauguración del Monumento a la Batalla de Sarandí* (Henry Maurice, 1923); *La Declaratoria de la Independencia, La Batalla de Rincón, La Batalla de las Piedras*, partes de la segunda entrega de *Actualidades de San José* (Juan Chabalgoity, 1925); *Centenario* (Isidoro Damonte, 1930). Todas estas películas se hallan preservadas por el *Archivo Fílmico de Cinemateca Uruguaya*.

² El corpus analizado comprende los films: *Elecciones* (Handler, Ulive, 1967); *Me gustan los estudiantes* (Handler, 1968); *Uruguay 1969: el problema de la carne* (Handler, 1969); *Refusila* (Grupo Experimental de Cine, 1969); *Líber Arce, liberarse* (Handler, Bancharo, Jacob, 1969); *La Rosca* (Grupo América Nueva, 1971); *La bandera que levantamos* (Jacob, Terra, 1971).

³ Raymond, Williams. *Marxismo y literatura*. (Barcelona: Península, 1980).