

méritos de libretto y realización de **Pajarito Gómez** de Rodolfo Kuhn, decidió otorgar una distinción especial a esta película.

● **Conclusiones y perspectivas.** — El balance del Festival es a grandes rasgos, positivo, porque permitió el primer esbozo de un encuentro de gente que está haciendo cine a contrapelo de los intereses industriales, a menudo sin comunicación entre sí. Los problemas del realizador independiente son muy parecidos en Brasil y en Argentina (y en cierto modo, también, en

Chile). Aun sin arribar a un resultado concreto, el Festival es un primer paso para la comunicación y el entendimiento.

Por separado facilitó el conocimiento de obras valiosas (los cortometrajes brasileños son de buen nivel y en la comparación con una precaria selección argentina salen favorecidos; hubo por lo menos cuatro largometrajes importantes) y de paso la colocación de algunos títulos en el mercado montevideano. No es mucho, por supuesto, pero puede ser más en el futuro. ♦

En dicho año aparece el cine específicamente uruguayo. Félix Oliver, un español radicado en Montevideo, vuelve de un viaje a Europa, donde se ha relacionado con los Lumière. Trae consigo película virgen, un proyector de cine y una cámara filmadora. De inmediato, Oliver realiza la primera película uruguayo de la que se tenga noticia: **Una carrera de ciclismo en el Velódromo de Arroyo Seco**. Al año siguiente (1899), Oliver hace su segundo film, corto como el anterior: **Juego de niñas y fuente del Prado**, y se instala con sala de cinematógrafo en un lugar céntrico de Montevideo.

En 1900 Oliver vuelve a Europa y conoce a Méliès. Este le enseña a filmar películas con "trucos", que Oliver ha de utilizar para hacer films propagandísticos de sus actividades como pintor de letras. Hace, asimismo, varios cortos documentales: **Festejos patrios del 25 de Agosto en el Parque Urbano**, **Un viaje en ferrocarril a la ciudad de Artigas y La calle 25 de Mayo esquina Cerro**. Alternando, Oliver, esta actividad con la habitual suya de pintor letrista y con tareas más decididamente artísticas, pintando marinas y retratos; asimismo continúa con su negocio de exhibición cinematográfica. Se recuerda que en 1902 Oliver filmó **Elegantes paseando en landó**, **Desfile militar en la Parva Domus y Zoológico de Villa Dolores**.

Nada queda de estos pequeños films como no sea alguna imagen fotográfica. Ellos se han perdido, como se han perdido casi todos los testimonios de los primeros pasos del cine uruguayo. Al parecer no se trataba de realizaciones muy diferentes de las de los camarógrafos de Lumière. Fueron fugaces testimonios de hechos deportivos, de paseos, lugares, costumbres, cuadros familiares para el recuerdo; un recuerdo demasiado efímero. Una empresa exhibidora y filmadora argentina, la casa Lepage de Buenos Aires, contrató a un camarógrafo francés, M. Corbiciér, enviándole al Uruguay, a efectos de que éste captase las noticias de actualidad. A Corbiciér se deben unos films de gran importancia histórica, perdidos en su mayor parte, estampas de la guerra civil de 1904, entre blancos y colorados, que también fue captada por un aficionado uruguayo, de nombre Adami, al acompañar éste al ejército del gobierno. A Corbiciér, o a otro operador de la casa Lepage, se atribuye también un documental sobre el poeta Juan Zorrilla de San Martín. Creemos que este documental, al igual de casi todo lo que filmó Corbiciér, ha desaparecido para siempre. Hacia 1908 se empiezan a filmar noticieros uruguayos a cargo de

Adroher. A estas alturas hubieran debido terminar, como en otras partes del mundo, tales impulsos, aislados y pionerísticos, de simples aficionados, con la excepción de Corbiciér. Pero no; el pionerismo en el cine uruguayo prosigue, y proseguirá durante muchos años, sin que aparezca un solo cineasta que descubra que el cine puede ser una forma creativa, una manera personal de expresarse.

A lo largo de los años, el cine uruguayo, sin ambiciones ni imaginación es algo inexistente, limitándose a la transcripción de pequeños hechos de inmediata actualidad, logrados de una manera improvisada. Corbiciér se instala en Montevideo, y filma **Corrida de toros en la Unión**; después, no se sabe nada más de él. Mientras tanto, no aparece quien tenga la idea de hacer un film de ficción. Lo único que importa en este período es un noticiario, que se mantiene desde 1913 a 1931, a cargo de la empresa Glucksmann de exhibición cinematográfica, una empresa que entonces controla buena parte de las salas del país. Lamentablemente, en un posterior incendio desaparecieron gran parte de sus films, comprendidos todos los noticieros.

En 1918, cuando el cine ya había alcanzado mayoría de edad en todo, o casi todo el mundo, se realiza burda y parcialmente en Montevideo, una coproducción argentino-uruguayo: **Carlitos y Tripín de Buenos Aires a Montevideo**, interpretada por imitadores de Chaplin y "Tripitas" (Roscoe Arbuckle), y dirigida por Julio Irigoyen, cinematografista porteño. Según Domingo Di Núbila, Carlos Torres Ríos fue uno de los protagonistas de **Carlitos y Tripín**. . . Esta cómica en dos rollos podría ser considerada, en cierto modo, como la primera película uruguayo de ficción.

A estas alturas, cabe señalar que, cosa inevitable, aquellos que hubieran podido participar en el desarrollo del cine uruguayo, se encontraban trabajando en Buenos Aires, o en otros lugares de la Argentina, donde surgían mejores posibilidades. Por ejemplo, Di Núbila alude a un joven uruguayo, Julio Raúl Alsina, que fundó en 1909 la primera galería de filmación de Buenos Aires e hizo diversos films como realizador.

Dicho historiador presume, asimismo, que Horacio Quiroga, famoso cuentista uruguayo, pudo haber sido, entre otros, el libretista de **El fusilamiento de Dorrego** (1908), verdadero nacimiento de un cine argentino con pretensiones de tal. A su vez, otro uruguayo, Emilio Peruzzi se convirtió en uno de los más cotizados fotógrafos del cine argentino.

En el caso de Horacio Quiroga, radicado en la Argentina, importa mucho su ausencia del Uruguay, ya que hubiera podido ser el fundador de una crítica cinematográfica inteligente en nuestro medio, habiendo escrito notas que, si bien pagan el precio de una época de indefinición, está llena de sagaces apuntaciones. Porque Quiroga escribió críticas cinematográficas que buena falta hubieran hecho en Montevideo. Tal vinculación con la Argentina nos llevaba también a ser subsidiarios de empresas porteñas, como Lepage y Glucksmann, a través de las filiales uruguayas de éstas.

Hacia 1917, los hermanos Mariano y Félix Oliver, sobrinos de Félix Oliver, produ-

HISTORIA DEL CINE URUGUAYO

Por JOSE CARLOS ALVAREZ

El nacimiento del cine uruguayo se parece al que ha tenido el cine en otras partes del mundo, incluido el de algunos importantes países productores. No resulta mayormente tardío y sigue de cerca los primeros pasos de los hermanos Lumière. El 18 de julio de 1896 tuvo lugar la primera sesión de cinematógrafo en Montevideo, en "Le Salón Rouge", en la calle 25 de Mayo 287, al lado de la vieja casona de Roosen (ahora "Museo Romántico"), un salón donde había funcionado anteriormente un Diorama. Las primeras exhibiciones de "Cinematographe Lumière" incluyen "vistas en que aparece el mar, el derrumbe de un muro, el almuerzo de un bebé, la salida de los obreros de una fábrica, Hyde Park y playa de baños. . ." según nos informa un diario de la época. De inmediato, en el mismo "Salón Rouge" tuvieron lugar espectáculos públicos del cinematógrafo, con sesiones dos veces por día.

Otras salas de Montevideo, esporádicamente incluyeron, entre sus espectáculos, exhibiciones cinematográficas, como lo hizo el viejo teatro San Felipe acompañando espectáculos líricos.

Pronto el cine entró en las costumbres uruguayas, y lo hizo con el nombre de "biógrafo", por confusión con otro de los primitivos aparatos de proyección que pretendían competir con el invento de los Lumière. Y hasta hace muy poco tiempo mucha gente en Montevideo tenía por costumbre referirse al "biógrafo" y a las "vistas", en vez de decir cinematógrafo y films (no falta algún anciano o algún tronista que todavía lo haga). Un cine propiamente rioplatense no tardó en surgir, y en octubre de 1898 se exhibían en Montevideo "vistas" realizadas en la Argentina, como **Los velocipedistas** (Palermo, Buenos Aires), **Riña de gallos** (Córdoba), **El jardinero**, **Ferrocarril a Belgrano**, etc.

cen una película documental sobre el poeta Amado Nervo, fotografiada por Emilio Peruzzi, y obsequiada, luego, por nuestro gobierno al de Méjico. En ella intervenían indios charúas ad-hoc.

Otro libro uruguayo, "Brenda" de Acevedo Días, también debió ser filmado en la Argentina, en 1917.

Dentro de lo relativo, el año 1919 tiene, sin embargo, su importancia para el cine uruguayo, al realizarse el primer largometraje: **Puños y nobleza**, con el boxeador Angelito Rodríguez. La importancia de **Puños y nobleza** está en el hecho de que hasta entonces toda película nacional no pasaba de una breve duración, y ésta sí lo hacía; y además porque, por primera vez, teníamos un film uruguayo cuyo protagonista podía ser considerado una "estrella", dada la amplia popularidad de Angelito Rodríguez.

A partir de 1919, una sucesión de esporádicos y esforzados aventureros trata de crear, completamente al azar, algo que pueda tener una relación (por más lejana que sea) con el arte cinematográfico. Desgraciadamente, ninguna de las películas de ese tiempo, o de los tiempos siguientes, posee la menor importancia; aunque se la analice con el más tolerante de los cánones críticos.

El tendero Eduardo Figari, con un tanto de ingenuidad pomposa, fundó entonces los Estudios Montevideo Films, produciendo la mencionada **Puños y nobleza**, que dirigió Juan Borges (después escritor y médico rural). En lo que se refiere a **Puños y nobleza** cabe decir que la realización de ésta tuvo tropiezos, nunca llegó a ser exhibida y sirvió para que se iniciara como fotógrafo Isidoro Damonte, una de las personalidades más constantes de nuestra nunca madura cinematografía. Conviene destacar, precisamente, que Damonte, como Peruzzi y algún otro colaborador para todo quehacer, son, a falta de realizadores, los puntales del cine uruguayo a lo largo de esos áridos años. El fotógrafo, el técnico para el caso, importaba entonces mucho más que cualquiera de los ocasionales directores. Peruzzi, Damonte y sus iguales, son los únicos que mantuvieron una línea de cine nacional, una vocación que recién se interrumpió no hace muchos años. Lo malo es que ninguno de ellos fue un creador, o al menos alguien con algo que decir. Y lo peor es que tampoco eran creadores ni tenían algo que decir, con la única excepción posterior de Juan A. Borges en **Almas de la costa**, los directores, gente improvisada, entusiasta a veces, surgidos por la casualidad y lanzados a la aventura para hacer un film único o a lo sumo dos.

Es también de 1919 el film **Pervanche**, fotografiado por Emilio Peruzzi y dirigido por don León Ibáñez Saavedra. **Pervanche** inicia un raro y curioso tipo de producción filmica: la película de beneficencia; una modalidad que creemos ha de ser puramente uruguaya, y propia de esa época —aún *belle époque* para nosotros— que consistía en producir una película para exhibir a beneficio de determinada obra filantrópica, usando para mayor prestigio, como intérpretes a "señoras y caballeros de nuestra sociedad". El ejemplo de **Pervanche** sería seguido por algún otro.

¿Qué pasa entre 1919 y 1924? Muy poco o nada. La cinematografía no existe. Mientras el cine mudo alcanza su apogeo y los films de Chaplin, Griffith, Ince, Murnau, Stroheim, Sjöström y tantos otros llevan a una cumbre el arte cinematográfico, el Uruguay recibe películas extranjeras, las juzga mal, o no las comprende (Chaplin aparte) y no encuentra quien se preocupe por contemplar la realidad del país. Que sepamos no hay quien se preocupe, en el curso de ese período, por reflexionar acerca del cine como arte. No existe tampoco crítica cinematográfica ni cosa que se le parezca. Y desde luego, no existen films.

Recién en 1923, el estudiante de medicina y periodista Juan A. Borges, en los estudios de Cherrúa Films, antes Montevideo Films, decide volver a las andadas y con la ayuda de Isidoro Damonte y Henri Maurice en la fotografía, firma **Almas de la costa**, un largometraje interpretado por Arturo Scognamiglio y Norma del Campo. La película ambientada en Montevideo, abierta hacia el río, se convirtió, con su historia sentimental, en el primer éxito popular del cine uruguayo. Tenía, incluso, atisbos casi neorrealistas y alguna intención social.

Del mismo año, 1924, son también unos documentales que filmó un italiano llamado Castellana, y de paso por Montevideo, destinados a mostrar los encantos turísticos de la ciudad, y que éste se llevó al volver a su país para exhibirlos allí. No se sabe cosa alguna de estos pequeños películas.

Pasaron tres años, antes de que se hiciera otro largometraje, a pesar del buen éxito de **Almas de la costa**. En 1927, dos franceses, Henri Maurice y Georges M. de Neuville, de paso por el Uruguay, hablaron de crear una industria cinematográfica, y a diferencia de otros extranjeros, con el mismo propósito, llegaron a hacer una película. Esta se llamó **Las aventuras de una niña parisiense en Montevideo**, y tuvo por intérprete a una actriz improvisada, Lucy Glory. La obra recibió discreta acogida de parte del público, pero no sirvió para concretar una posterior producción; fue otra aventura, fruto de la improvisación.

Pervanche había señalado el camino de los filántropos, y en 1928 otras "figuras de la sociedad", a beneficio de la "Bonne Garde", se decidieron a intervenir en una película filantrópica, para lo cual solicitaron la colaboración del infatigable Emilio Peruzzi, quien se encargó de la realización (presumimos que también de la fotografía), con el resultado de una intrascendente intitulada **Del pingo al volante**, donde se contraponían nuestras costumbres camperas en amable sátira con la motorización de la ciudad, representadas por el caballo y el automóvil, respectivamente. **Del pingo al volante**, obra superficial y primaria, alcanzó una moderada difusión.

En los años inmediatamente anteriores a la década 1930, Carlos Alonso, hombre de tierra adentro, residente en la ciudad de Treinta y Tres, realizó una sucesión de films documentales sobre los departamentos de la República. Ignoramos qué ha sido de

ellos, e incluso cuál podría ser su posible interés. Lo que sí sabemos es que esta aproximación de Alonso al cine tuvo por consecuencia una obra más ambiciosa, de largometraje, con la cual pudo ser echada una base de producción cinematográfica nacional pero que, sin embargo, no tuvo continuación.

El pequeño héroe del Arroyo de Oro de Carlos Alonso fue realizada en 1929 y tiene fotografía de Emilio Peruzzi, contando con la interpretación de Ariel Severino, protagonista, J. J. Severino, Vicente Rivero y Alberto Candeau.

Esta película se inspira directamente en la crónica policial, un drama trágico de nuestros campos, ocurrido pocos años atrás y que llegó a ser una leyenda de nuestra campaña. El periodista José Sánchez Flores escribió una crónica al respecto, y Alonso la utilizó para el libreto (improvisado) de su película. Para cualquier extranjero que pueda ver **El pequeño héroe del Arroyo de Oro**, ha de resultar asombroso que en el Uruguay, hacia 1929, se filmase una obra usando una técnica tan rudimentaria como la empleada en esta película, más propia del cine primitivo que otra cosa. Sin embargo, y dentro de un panorama afligente, **El pequeño héroe del Arroyo de Oro**, film sincero e ingenuo, con un impensado realismo, más burdo que estético, resulta ser la única película uruguaya, hasta esa fecha, poseedora de una autenticidad y fresca narrativa que la validan por encima de sus imperfecciones. Ha sido también el único gran éxito taquillero del cine uruguayo. Tanto como para que, años después, se le agregara una banda sonora y se la volviese a exhibir en las salas de Montevideo e interior. Semajante buen éxito puede tener su origen en la parte sangrienta y heroica del acontecimiento que motivó el film y conmovió a las mentes sencillas, que en nuestro campo aún evocan con emoción hechos de valor y violencia, como la gesta del matrero Martín Aquino. Pero también hay que creer que el triunfo, verdaderamente popular de **El pequeño héroe del Arroyo de Oro** proviene de que el film, en su involuntaria sencillez y despojamiento, encierra un hasta entonces no gustado sabor de tierra nativa. En 1930 el cine uruguayo seguía siendo mudo, de una manera tan anacrónica como regresiva. Sin embargo, algo estaba cambiando en el panorama de nuestra cultura cinematográfica; mientras los escritores se acercaban a la pantalla y los críticos con exigencias empezaban a surgir.

Se proseguía también con la ocasional filmación de acontecimientos de actualidad. Por ejemplo, el **Campeonato mundial de fútbol de 1930**, y, con mayor significación los **Festejos del centenario de la jura de la Constitución**, celebrado ese mismo año. Justino Zavala Muñiz tuvo a su cargo la "dirección artística" de **Los festejos del centenario** y la fotografía, muy elogiada (tanto como los comentarios literarios de Zavala Muñiz) correspondía a Isidoro Damonte.

Es por esta época que José María Podesá inicia una crítica, informado directamente de las fuentes, exigente y responsable, valorada por amplios conocimientos estéticos,

Poco después, Arturo Despouey, desde "El Nacional" sigue por el mismo camino, con mucho sentido periodístico y un humor barroco y sarcástico que hace que sus notas de cine se conviertan en materia de interés público.

El descubrimiento del cine soviético resultaba asimismo deslumbrante para los intelectuales de izquierda; y, por otra parte, la tarea fermental de los cineclubes europeos (muy mencionada por Podestá) empezaba a tener su resonancia montevideana. El poeta Fernando Pereda inició, años después, la formación de una cinemateca seleccionada que fue disfrutada por muchos jóvenes que en ella descubrimos maravillados las obras maestras del cine mudo. No es de extrañar, en tonces, que se fundara en Montevideo el primer Cine Club del Uruguay; entre cuyas exhibiciones (1931) estuvo la de **Cielo, agua y lobos** realizada por su presidente Justino Zavala Muñiz, con fotografía de Damonte. Se trata de un documental, antes filmado por Damonte y nunca exhibido, transformado bajo la dirección de Zavala Muñiz, con un montaje *ad hoc* y tomas complementarias. Recordamos, por su fugaz, o fugaces, exhibiciones de Cine Club, que **Cielo, agua y lobos** encerraba el documental de una isla, los lobos y los loberos, dentro de un álbum de imágenes que contempla un niño; la película, por otra parte, poseía un ritmo pausado y musical, fruto de una meditada composición.

Resulta curioso ver cómo el Uruguay con comienzos cinematográficos normales y a su debido tiempo, terminó por ser un país tan atrasado en el desarrollo de este arte, que recién en 1936 tuvo en su haber una película parlante. Esta se llamó **Dos destinos** y fue su intérprete un personaje conocido por El Parisino, que gozaba de una cierta popularidad como cantante de radio. El realizador de **Dos destinos** permanece en el olvido. Incluso se afirma que profiere quedar en el anonimato. Por esto, nos limitamos a decir que este realizador, improvisado, tuvo el coraje, aleccionador, de vender un ómnibus de su propiedad para conseguir el dinero necesario para su film; posteriormente, se habría de dedicar a la más lucrativa de rematador público en Montevideo. La parte técnica de **Dos destinos**, particularmente la fotografía, corrió por cuenta de Emilio Peruzzi.

Dos destinos, de precaria realización y bastante absurdo contenido, nos da la pauta de lo que iba a ser el cine "comercial" uruguayo, subordinado a la improvisación, a la audacia y al azar. En general, el mal ejemplo habría de venir del extranjero, especialmente del peor cine argentino. Aparecieron en este período estrellas de la ópera y del radioteatro, que se asomaban a nuestra pantalla aspirando a un no reconocido divismo. En cuanto a títulos y temas, los mismos provenían de la radio, o de Alejandro Dumas, cuando no de Pirandello. A nadie se le ocurría contemplar la realidad circundante e imperaba un colonialismo cultural de la peor especie.

Lo que puede parecer increíble es que quienes hacían semejantes películas creían que podían ganar dinero, e incluso soste-

nían que se podía crear una industria cinematográfica. Tal espejismo habría de reiterarse, años después, con otras aventuras, como la del inconcluso **Ismael** de Goffredo Alessandrini. La consecuencia ha sido siempre la misma: nada se gana y se pierde el dinero de los capitalistas, novatos productores de cine. Recién, ahora, se comprende que sólo pueden rendir la seriedad y la competencia, y que en el Uruguay no hay industria cinematográfica posible sin sostén estatal.

Tenemos algunos ejemplos al respecto. Así **Vocación**, de Jorge R. Errecart, realizada en 1936, con fotografía de Peruzzi, el servicio de la actriz de ópera Rina Massardi, acompañada de Víctor Damiani y el actor de radioteatro Pedro Becco. Esta disparatada y primitiva historia de una muchacha que pretende ser cantante de ópera, resultó, involuntariamente, divertida para los espectadores montevideanos. Lamentablemente, participó en el Festival de Venecia del mismo año y, desde luego, no prestigió a nuestro cine. Menos pretensiones hacen disculpable **Soltero soy feliz**, dirigida por Juan Carlos Parrón, también de 1936, y con fotografía de Emilio Peruzzi, realizada a la manera del cine argentino, con Alberto Vila, Ramón Collazo (El Loro) y Amanda Lodesma. La popularidad de los intérpretes hizo que **Soltero soy feliz** tuviera una discreta acogida. Desde luego, resultó mejor que **Vocación**, pero nada lo ha hecho memorable. Siempre en 1936 (año de tres largometrajes) tenemos a **Radio Calendario**, bajo la dirección de Henri Maurice, para un presunto lucimiento del cómico radial Eduardo De Pauli, film realizado de la manera más primitiva y rudimentaria posible, con una comicidad elemental.

Una pausa de ocho años no sirvió de mucho. En 1946 cabalgan **Los tres mosqueteros**, de Alejandro Dumas, producida por Jaime Prades, con dirección de Armando Bó (éste también caracteriza a D'Artagnan), rodados de elementos, provenientes de Buenos Aires. Con el Castillo del Lago del Parr que Rodó, paseo público de Montevideo, transformado en ambiente francés del siglo XVII, la película resultó tan pintoresca cuanto anacrónica.

Al año siguiente, 1947, otro argentino, Belisario García Villar, con algunos elementos de su país y una mayoría de uruguayos, realiza **Así te deseo**, adaptación de un drama de Luigi Pirandello, que resulta la mejor obra de este período lamentable. La película cuenta con aciertos de fotografía y una discreta realización; aunque no consigue superar las limitaciones sentimentales del libreto y convierte la obra de Pirandello en algo que no pensó su autor. **Así te deseo**, rodada en los estudios Orión, tiene una ambientación un tanto disparatada, ya que se pretende reconstruir la isla de Capri en Montevideo; pero demostró al menos, que había un estudio bastante capacitado en el Uruguay. Los intérpretes de **Así te deseo** lo fueron la improvisada Anacleta Belli y Roberto Airdi.

En 1948 ya existía en Montevideo una crítica cinematográfica muy exigente; de modo que, cuando se estrenó en el curso

de ese año **Esta tierra es mía**, de Joaquín Martínez Arboleya, obra ambiciosa y frustrada, el recibimiento fue implacable. Este drama rural dicho con muchas palabras, tenía por protagonistas a una actriz con demasiadas pretensiones; Gloria Romero, a quien acompañaba como principal actor Enrique Guarnero. Posteriormente, Martínez Arboleya habría de mantener una constante vinculación con el cine, al fundar y dirigir el noticiero "Uruguay al Día", la única empresa de cine nacional de producción continuada; aunque, desgraciadamente, la más de las veces, su misión sea la de acumular avisos para poder sobrevivir.

1949 es un año crucial para el cine uruguayo. Es cierto que las improvisaciones y las aventuras continúan, pero en este año se producen dos hechos nuevos e importantes.

Por el lado de las improvisaciones, y siempre dentro de 1949, tenemos la mejor comedia que haya hecho el cine uruguayo (aserto válido en lo relativo): **Detective a contramano**, de Adolfo L. Fabregat, un hombre que sabe cómo utilizar el lenguaje cinematográfico y que consigue en la mencionada película más de un chispazo humorístico de buena ley y bastante soltura narrativa, haciendo cine fluido y ágil. El conjunto de **Detective a contramano** adolece de pocas fallas técnicas. Pero se sobrelleva bien, gracias a la falta de pretensiones de la obra. **Detective a contramano** está construida sobre la figura popular ("estelar" para el caso) del cómico radial (ahora de TV) Juan Carlos Mareco, "Pinocho", a quien acompañan la simpática figura de Mirtha Torres y los actores Didio Pastorino y Roberto Fontana.

Igualmente improvisado pero con pretensiones de ser un film comercial, y con vistas al mercado argentino, tenemos, también, en 1949, **El ladrón de sueños**, de Kurt Land, un austriaco que habría, luego, de hacer extensa carrera en Buenos Aires. El libreto de este film es de Wilfredo Jiménez, y lamentablemente, resulta ambicioso y frustrado. **El ladrón de sueños** tiene como intérpretes a varios actores del teatro y el radioteatro montevideano y porteño: Santiago Gómez Cou, Judith Sulán, Mirtha Torres y Enrique Guarnero.

Veamos ahora dos hechos que, realmente, tuvieron trascendencia en 1949. El primero de ellos se refiere a Cine Club del Uruguay (el tercero de tal nombre; el segundo, fundado por José María Podestá en 1936 murió en la primera función). Esta institución (que sigue a Cine Arte del S.O.D.R.E. y antecede a Cine Universitario, dentro de un amplio movimiento cultural, que aún subsiste, acrecentado) efectúa en 1949 su primer concurso de filmación. A raíz de este concurso y de los siguientes de Cine Club y Cine Universitario, surge una generación de cineastas *amateurs*, que filma cortometrajes de pase reducido (generalmente en 16 mm). Estos cineastas poseen algo que hasta ahora no había existido, de una manera definida, al menos entre quienes con buena voluntad, habían hecho cine en el Uruguay: una vocación apoyada en una previa formación cultural y rigida por el rigor. Estos nuevos rea-

lizadores tienen también algo que decir, algunas veces con sentido social, cuando no se pierden en experiencias formalistas no siempre fermentales. **Redención**, de Nelson Covián, fue el Primer Premio en el concurso de 1949, y demostró un talento seguro del autor y sus colaboradores (gente del Cine Club de Canelones) para expresarse por la imagen creando un clima sugestivo sobre la base de un montaje rítmico, como hasta entonces nadie lo había logrado en nuestro país. Luego, año a año, a lo largo de los siguientes concursos de Cine Club, Cine Universitario y Cine Arte del Sodre, van apareciendo nuevas personalidades, con una superación constante, hasta llegar a un verdadero callejón sin salida en 1956-58.

El segundo hecho importante de 1949 tiene que ver con la llegada y permanencia en el Uruguay de Enrico Gras. Dicho realizador italiano, aureolado por el justo prestigio de sus films de arte, realizados con la colaboración de Luciano Emmer, se establece en Montevideo, donde años atrás había resido con su familia, y es contratado por la Comisión Nacional de Turismo para realizar el cortometraje **Pupila al viento**, sobre Punta del Este. Danilo Trelles, de Cine Arte del Sodre, colabora con Gras en la realización de **Pupila al viento**, que cuenta con una admirable dirección fotográfica del chileno Antonio Quintana. El pretexto era la propaganda turística; el resultado, desde tal punto de vista, ha sido considerado discutible, pues la película presenta un Punta del Este (imaginario) donde soplan tremendos vientos. Pero **Pupila al viento** tuvo otros alcances: es el primer film libre e inteligente, dentro de los realizados con criterio profesional y es la primera obra de arte del cine uruguayo, sobreponiéndose a un comentario verbal, demasiado reiterativo y gritado, del poeta Rafael Alberti, dicho por éste y María Teresa León, a dos voces casi ten fuertes como el viento.

Seguidamente, Enrico Gras se traslada a la Argentina, donde filma para una productora uruguaya Turay, **el enigma de las llanuras**, cortometraje hermosamente compuesto. Esta vez sobre motivos folklóricos de Los Andes. De vuelta a Montevideo, con el apoyo del productor Ricardo Martínez, Gras busca realizar nuevos films. En coproducción de Cufe y "Uruguay al Día" consigue otro cortometraje de interés: **José Artigas, Protector de los Pueblos Libres**, obra donde Gras debe luchar contra la escasez de materiales, a efectos de documentar la figura y la vida de nuestro prócer máximo. En esta lucha, se destaca más la búsqueda de recursos que la originalidad expresiva, pero no falta un lenguaje fílmico constante. Nada más pudo hacer Gras entre nosotros. Falto de perspectivas en el Uruguay, se trasladó a la Argentina, y luego, al Perú; hizo en ambos países varios cortos y regresó, finalmente a Italia. La estada uruguaya de Gras tuvo por consecuencia que se creyese en las posibilidades de un cine nacional, y que surgiesen a su lado algunos realizadores jóvenes, como Carlos Bayarres y Eugenio Hintz, con alguna experiencia previa en 16 mm.

Dentro de nuestro cine, no faltó ni falta

una producción marginal, abnegada en cierto modo, y con bastante repercusión en el extranjero. Iniciada en 1950, ésta no debe ser olvidada. Nos referimos a la labor de ICUR (Instituto Cinematográfico de la Universidad de la República), dirigido por el doctor Roberto Tállice, fundador del cine científico nacional. Al lado de Tállice han actuado varios realizadores, como Bayarres, Gardiol, Hintz y Plácido Añón. Últimamente y después de años de una actividad bastante intensa, el ICUR parece haber perdido el brío de antaño, presumiblemente a causa de sus limitaciones materiales, ante la elevación de los costos.

En el comienzo de la década 1950 agoniza la producción de películas, aventureras e improvisadas, con pretensiones de comercialidad. **Amor fuera de hora**, de Malmierca y Gasperi (1950), **Urano bajo la Tierra**, de Spósito Pereyra (1951) y **El desembarco de los 33**, de Miguel A. Melino (1952), esta última con fotografía de Spósito, son las últimas incursiones en semejante género. Ni las dos comedias primeras, ni la "superproducción histórica" que configura el **Desembarco...** en cuestión, merecen otro recuerdo que no sea el de la curiosidad. Mejor éxito y mayor razón tuvo **Uruguayos campeones**, de Adolfo L. Fabregat, documental sobre las hazañas deportivas de los futbolistas uruguayos (1950). Fabregat, en 1952, también hizo un discreto documental en color, corto, **El 2º Festival de Punta del Este**.

Hombres como tú y yo, del director argentino Julio Saraceni, 1951, puede ser incluida dentro de tal clase de producciones, ya que el destino de este film lo encierra en un limitado ámbito religioso, estando interpretada por alumnos de un seminario, Gonzalo Grillo, entre otros, y contando con la colaboración del actor Luis Fattoruso. Esta película, realizada con general decoro, fue fotografiada por Francisco Tastás Moreno.

(Concluye en el próximo número)

NOTICIAS

Con el auspicio del Instituto Nacional de Cinematografía de la República Argentina y otras entidades oficiales se llevó a cabo, entre los días 11 y 14 de noviembre de 1965, el Primer Encuentro Argentino-Brasileño de Cortometrajistas, evento con el que la Asociación de Realizadores de Cortometraje de nuestro país celebró sus diez años de existencia y al que su similar, la Asociación Brasileña de Autores de Filmes, envió una delegación integrada por Luis Amado, como presidente; João Batista Andrade, Maurice Capovilla, Ana Pareschi y el cineasta argentino Edgardo Palleró, desde hace algún tiempo radicado en la nación hermana. Las reuniones formales se efectuaron en el Auditorium de la Subsecretaría de Cultura del Ministerio de Educación y Justicia y consistieron de: a) conferencia a cargo de un especialista sobre problemas

comunes a la cinematografía latinoamericana; y la exhibición de cortometrajes argentinos y brasileños, amén de una función especial con la proyección en carácter de estreno del muy elogiado largometraje de Nelson Pereira dos Santos **Vidas secas**. El Encuentro se repetirá el año próximo con sede en Río de Janeiro.

La realización en Buenos Aires del Primer Congreso Cinematográfico Hispanoamericano fue un paso adelante hacia la creación de un mercado común de las cinematografías hispano-luso-americanas. Organizado por el Instituto Nacional de Cinematografía de la República Argentina, las deliberaciones se efectuaron desde el 12 hasta el 20 de octubre de 1965 y tomaron parte delegaciones en el más alto nivel (representantes gubernamentales y de las entidades privadas vinculadas al quehacer cinematográfico) de nuestro país, Chile, España y Méjico. Distintos inconvenientes impidieron la llegada y participación de otros países convocados. Los miembros de las delegaciones participantes fueron divididos en cinco comisiones—cada una de ellas especializada en un tema: desarrollo de la coproducción, relaciones con la televisión, legislación, problemas laborales, cortometrajes y documentales—, las que sesionaron en los salones del Hotel Nogaró. Al finalizar las deliberaciones, las comisiones expidieron sendas resoluciones, las que, en último término y para su aprobación, fueron tratadas por la mesa directiva del Congreso. Paralelamente a las reuniones, en el Auditorium de la Subsecretaría de Cultura del Ministerio de Educación y Justicia se llevó a cabo una muestra de largos y cortometrajes argentinos, españoles y mejicanos sólo estrenados comercialmente en su país de origen; muestra que tuvo carácter informativo y no competitivo. ♦

COMUNICADO DEL PARTIDO DEMOCRATA PROGRESISTA

La Junta Ejecutiva de la Capital del Partido Demócrata Progresista desea señalar una vez más su repudio al llamado Consejo Nacional Honorario de Calificación, rumboso nombre bajo el cual se oculta el aparato de censura cinematográfica en la Argentina.

El decreto 8205/63, cuya derogación solicitó oportunamente el Partido Demócrata Progresista por intermedio de su bloque parlamentario, no sólo es inconstitucional, sino que también constituye un agravio para nuestro pueblo. No desea esta Junta juzgar la capacidad ni la competencia de los componentes de la Junta Calificadora. Ese debate no nos interesa ni hace a la cuestión, aunque los señores miembros de la Junta Calificadora fueran los más capaces, que no lo son, y los más competentes, que tampoco lo son. La censura, contraria a nuestras tradiciones y al espíritu argentino, debe terminar. ♦

CINE LATINO AMERICANO

HISTORIA DEL CINE URUGUAYO

POR

JOSE CARLOS ALVAREZ

A partir de esos años, se procura hacer documentales breves y correctos, de propaganda por lo general, en 35 m y algunas obras experimentales en 16 mm. Entre los primeros, no hay que olvidar *Turismo en Piriápolis* (1956), de Carlos Bayarras, el excelente *Pequeño gigante* de Ignacio Domínguez Riera, con muy buen tratamiento del color (fotografía en ferrania, de Tastés Moreno) y aciertos rítmicos en el montaje y el riguroso *Diario uruguayo* (1956), de Eugenio Hintz, inspirado por la escuela documental británica, con inquieto tratamiento del sonido.

El hecho de que se esperase el dictado de una ley de amparo al cine nacional impulsó al Centro Cinematográfico del Uruguay a la producción de films. Un no icario bien hecho, "Cinenoticias", tuvo breve vida, dentro de su plan de producción. Igualmente algunos films cortos, de interés, tras de los cuales se asomaba el tesón productivo del doctor Juan Carlos Patrón, surgieron distribuidos por dicho centro. Las mejores fueron *El tropero*, de Ildefonso Becelro (h) y José Cúneo, *trayectoria de un pintor*, de Eugenio Hintz (1956 y 1957, respectivamente). *El tropero*, rodado por su realizador a costa de grandes sacrificios económicos personales, vale por una sentida evocación de nuestros acarreadores de ganado y cuenta con música de Lauro Ayestarán, cuyo interés folklórico se impuso fuera de fronteras. José Cúneo, por su parte, incluye una secuencia en color y encierra un sacado tratamiento profesional.

Lateralmente, en el curso de los años mencionados, se mantuvo vivo el movimiento *amateurístico* en 16 mm., resultando dema-

siado extensa la lista de films y realizadores dedicados a ese pase, participantes en los concursos de los cineclubes, Cinemateca Uruguaya y Sodre. Entre los más destacados recordamos a Alberto Mantaras Rogé, con *Fede y Dimensiones*; Miguel Castro, con *Breve historia e imágenes*; Santos Gayo Oller, con *Aguas solitarias y Nuestro pequeño mundo*; Juan José Gascua, con *Hay un héroe en la azotea* (en colaboración con Meca Huelmo de Anaya); *Carnaval y Ensayo*; Mantaras y Hintz, con *El viejecito y Semana de turismo*; Enrique Amorim, con *Escrito en el agua y Pretexto* (es, además, un verdadero tesoro el documento de Amorim sobre hombres célebres); Ugo Ulive, con *La espera y La tentativa*; Beceiro, con *Interludio, Triste y estilo, El parque de las sorpresas y Rastaplán*; Horacio Acosta y Lara, con *Isa de Lobos*; Alberto Miller, con *Cantegriles*, y Roberto Gardiol, con *Makiritero*. Cine Club del Uruguay se asoma hacia el final de la década a la producción, con pequeños y simpáticos cortos de propaganda, y empieza a cundir el deseo de hacer films con carácter profesional, que tengan una difusión mayor, llegando al público de las salas comerciales.

Becelro, Hintz, Ferruccio Musitelli y Bayarres ya habían hecho ocasionales armas en el pose de 35 mm., pero los intentos de éstos no tuvieron posteridad. En 1960 Hintz y Mantaras Rogé, por su cuenta y riesgo, realizan otro corto en 35 mm., *Pregonas montevidenses*, con fotografía de Ferruccio Musitelli, obra de interés, aunque frustrada, en parte, por un final no bien elaborado. Ambos realizadores, con Ulive y Miller se ponen entonces al frente de la tendencia que apunta hacia la realidad de nuestro cotidiano y sentido Montevideo.

Mientras tanto, una atractiva cuota de exotismo nos aporta el exitoso *Más allá del río de las Muertes* (1960), largometraje de Rodríguez Fabre, documentando una expedición de éste a Matto Grosso entre indios salvajes. La materia tratada y documentada interesa, pese a la factura desmañada de la realización.

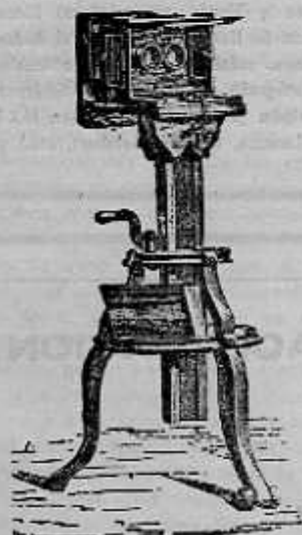
En 1959, Ugo Ulive, con una previa trayectoria de cineísta amateur, además de ser uno de los hombres más destacados de nuestro teatro vocacional, realiza un film, cuyo argumento pertenece a Andrés de Armas, con quien ya había colaborado anteriormente en *La tentativa*. Ulive y sus colaboradores "estaban cansados del público restringido"; pretendían hacer un cine profesional, que llegase a muchos espectadores. El resultado fue un drama de resonancias populares, con ahincamiento en la realidad inmediata (Montevideo y tipos característicos) filmado en 35 mm. Se llamó *Un vintén p'al Judas*, y en el mismo colaboraron Ferruccio Musitelli como fotógrafo, un conjunto de intérpretes de *El Galpón* (Rafael Salzano, Juan M. Tenuta, Sara Larocca, Ricardo Gelabert, etc.) y como

ACLARACION

Esta historia del cine uruguayo se inició en nuestro anterior número, editado en 1965. Ha pasado mucho tiempo, pero en homenaje a la labor del prestigioso crítico uruguayo José Carlos Alvarez, su autor, y a aquellos lectores que coleccionan esta revista, hemos creído conveniente publicar ahora, a tres años de distancia, su conclusión. Así que, como decíamos ayer...

músico Jaurés Lamarque Pons. El apoyo del Dr. Juan Carlos Patrón, como productor, permitió a Ulive terminar la película, pese a la falta de dinero aunque, en definitiva, *Un vintén p'al Judas* no llegó a ser el largometraje que Ulive ambicionaba hacer, quedando reducido a unos cincuenta minutos de duración.

Desgraciadamente, muchas deficiencias técnicas (en el sonido sobre todo) perjudicaron a *Un vintén p'al Judas* ante los espectadores desprevenidos. No obstante ello, nos encontramos ante una película que señala una



verdadera fecha del cine nacional; no solo como iniciación de un cine en serio, auténticamente nuestro, afincado en el presente y lo inmediato, sino como demostración de que, con tesón y coraje, se puede hacer en el Uruguay un cine propio, de autor. Es necesario, para ello, tener algo que decir, Ulive tenía mucho que decir, precisamente. Y en *Un vintén p'al Judas* aporta una visión crítica de nuestra sociedad y una realización que apunta hacia lo entrañablemente montevideano, inspirada en buena parte en el cine neorrealista de Italia, con rodaje en calles y casas verdaderas y presentando hombres y mujeres muy nuestros, sin que tal atenerse a la realidad inmediata perjudique la acción dramática de la película. Así *Un vintén p'al Judas* resulta una visión de Montevideo y su gente, cuidadosamente captada, sinceramente expresada y contemplada melancólicamente. Es indudable que Ulive tiene voz y tono muy personales, y todo en esta película —un cuento compuesto por rigor narrativo— nos lleva hacia un broche final,

donde se encierra una alegría navideña, alojada de todo posible clisé. Más allá de sus limitaciones técnicas y de su deliberado quedarse en el tono menor, *Un vintén p'al Judas* demuestra que Uno Ulive sabe cómo contar una historia, cómo crear personajes y cómo conmover al público, haciendo compartir a éste una emoción personal, sumamente pública.

En 1960, Ulive confirma su talento con el cortometraje *Como el Uruguay no hay*, película insólita en nuestro medio por su contundente contenido satírico, panfletario y revolucionario. Esta obra polémica y ardiente ataca hombres, instituciones, partidos políticos y modos de pensar propios de una democracia liberal oligárquica. Surge en el momento y lugar oportunos, cuando el Uruguay descubre que es un país en crisis y habla de privilegios e injusticias, de imperialismo y conformismo, de mentiras y de explotación del hombre por el hombre. Emergo en *Como el Uruguay no hay* una leyenda demasiado negra sobre nuestro país, con alguna injusticia de parte de un realizador arrastrado por su acendrado polemismo; pero no hay duda de que *Como el Uruguay no hay* es una película sincera y valiente, hecha con una libertad y una riqueza expresivas únicas en el cine nacional. Usando trucos, efectos de animación, trozos de noticieros y oposiciones de montaje, Ulive llega al extremo límite de sus ideas revolucionarias. Nunca el cine uruguayo hizo nada tan candente ni lo expresó con tanta madurez. Posteriormente, Ulive abandonó Montevideo, trasladándose a Cuba, donde prosiguió su inquieta trayectoria como director de teatro y cine.

En los años que van de 1960 a 1964, los concursos de cine nacional del Sodre y Cine Club del Uruguay vinieron a corroborar la opinión de que el cine en 16 mm., a cargo de nuestros aficionados (antes entusiastas) estaba en un callejón sin salida. En 1962, por otra parte, algunos de los realizadores de cine amateur se profesionalizaron, encauzando su experiencia en los canales de TV. Allí, entre éstos y otros (con previa actuación profesional), asoman buenos creadores de dibujos animados, acertados documentalistas y ágiles reporteros filmicos. El posterior adocenamiento de la televisión uruguayo ha hecho que muchos de esos talentos se encaminen por caminos de rutina, dejando poco espacio a la invención. Podría decirse, a lo sumo, que, ocasionalmente, han surgido chispazos inquietos en el Departamento de Cine de "El País", dirigido por Eugenio Hintz (sobre todo en los cortos insertos en los programas de "Telecataplum"), con destacados aciertos del dibujante (y humorista) Alberto Monteagudo; como han surgido en otros lados algunos buenos dibujos publicitarios del Banco Hipotecario, y aciertos en los noticieros de los canales 4 y 10. Dos experiencias entre 1961 y 1963,

atendidas en buena manera a antiguos moldes, merecen el recuerdo. Por una parte, la producción organizada de un cine turístico. Por otra, la elaboración de películas en cooperativa, a cargo de los cineclubes.

La Comisión Nacional de Turismo del Uruguay ha sido, hasta ahora, la única institución oficial que se ha abocado a la realización filmica con un plan coherente y con un criterio, elogiado parcialmente, al elegir determinados realizadores, con un prestigio asentado, a efectos de que éstos se hicieran cargo, con un equipo especialmente compuesto, de una sucesión de películas donde publicitaban los balnearios uruguayos. La ciudad en la playa de Ferruccio Musitelli, ha sido, quizás, la más inteligente y más cabal de estas obras. Por su parte Hintz y Mántaras Rogé lograron con *El niño de los lentos verdes*, la más popular, fresca y simpática de las películas citadas. En otros casos, los resultados fueron discutibles aun cuando no carecían de aciertos parciales: *Punta Ballena* de Carlos Bayarros, *La raya amarilla* de Carlos Maggi, *Punta del Este*, *ciudad sin horas* y *En el balneario de Musitelli*.

En estas producciones de la Comisión Nacional de Turismo predomina una inusitada (para el Uruguay) buena factura técnica, así como un buen tratamiento de color y una casi constante levedad y humorismo, que tiende a lo conformista y que ubica a cualquiera de estas películas en las antípodas de *Como el Uruguay no hay*. Al acierto de esta iniciativa de la Comisión Nacional de Turismo, aparentemente finalizada en 1963 por falta de dinero para realizar nuevas películas, puede oponerse la opinión de que, en definitiva, tal clase de producción no es del todo deseable, porque: a) hace creer que el cine uruguayo se encierra únicamente en esta clase de obras, y b) ocasiona una injustificada euforia, al permitir que se gaste dinero por demás en cada uno de sus cortometrajes, siempre que los realizadores se atengan a una temática frívola, sin mirar más allá de las sombrillas de playa, que resultan su común denominador. Precisamente, en 1963 al morir este período cinematográfico nacional que podría ser llamado el tiempo de las sombrillas de playa, Cine Club del Uruguay se decidió a cumplir con su postulado primigenio de producir películas por su cuenta. Como experiencia, y dentro de un plan más vasto, todavía no desarrollado en todo su amplitud por falta de medios, Cine Club del Uruguay respaldó la realización de *21 días* de Ildelfonso Bacelar, sobre un cuento de Enrique Amorim, con Marita Luján, Carmen Ferrad y Andrés Rodondo. Como hemos estado vinculados estrechamente con la producción de *21 días*, no vamos a hablar mayormente de ella, limitándonos a señalar que, aparte de su valor útil como experiencia cooperativista, dicha obra posee un sentido particular: se trató de hacer cine parlante y sonoro en un país donde en las

