

M. Martínez Carril: El cine en el Uruguay

El cine en el Uruguay existe desde fines del siglo pasado, pero desde entonces no ha evolucionado hasta convertirse en una industria estable. Tampoco ha descubierto una tradición de expresión cultural ni ha provocado el interés público permanente. En algunos momentos de su historia, sin embargo, llegó a demostrar las posibilidades de comunicación, y en dos films de 1929 *EL PEQUEÑO HEROE DEL ARROYO DE ORO* y 1959 *UN VINTEN P'AL JUDAS* obtuvo dos culminaciones sobre la búsqueda de un cine popular que iba al encuentro de formas, hábitos y tradiciones culturales propias. El resto de ese cine transitó durante décadas por la inepticia, la improvisación, las ganas de hacer algo sin saber como, pero sobre todo padeció la influencia de la industria cinematográfica de Buenos Aires, que exportó actores, directores y técnicos al Uruguay y absorbió algunos de los autores uruguayos más capaces: escritores como Horacio Quiroga, técnicos como Tastás Moreno, actores populares como José Iglesias, argumentistas como Enrique Amorim, no hicieron nada en el Uruguay y toda su carrera cinematográfica transcurrió en la Argentina.

Una primera explicación de esa larga lista de frustraciones es que el país tiene apenas 2.850.000 habitantes y que esa población es incapaz de sostener una industria cinematográfica propia. Otros datos estadísticos, actualizados, pueden contribuir al pesimismo: salas comerciales en 35 mm, funcionando, 171 en todo el país; salas comerciales en 16 mm, 4; espectadores anuales de cine en todo el territorio nacional, 11.000.000; precio de la entrada, promedio nacional, US \$ 1,00 (cines del interior por debajo de esa cifra y cines de estreno en Montevideo a US \$ 1,85). La primera conclusión estadística, sería que la producción internacional más barata requeriría unos 900.000 a 1.000.000 de espectadores para recuperar su inversión (sobre el ingreso de boletería debe descontarse una quita del 50 % por sala, más un 20 a un 30 % de distribución). En la historia del país nunca un film reunió tantos espectadores. La segunda conclusión es que sólo el cortometraje con inversiones mucho menores permitiría la continuidad de producción, pero no hay obligación de exhibir el film de cortometraje y aunque fuera obligatoria sería aún necesario que se obligara a exhibidores y distribuidores a liquidar un porcentaje de los ingresos de bolete-

ría al film de complemento, lo que originaría resistencias varias, presiones y otras dificultades. Una tercera conclusión provisoria sería razonablemente la de que hacer cine en Uruguay es imposible. Pero esa conclusión tropieza con la realidad y con la historia del cine uruguayo, que ha completado unos 24 largometrajes y una lista mayor de cortometrajes. Aunque casi todos los largometrajes se deben explicar como empecinamientos personales o aventuras quijotescas o desvaríos de productores, una parte de esos films llegó a existir pensando en la colocación en el mercado exterior. Hace pocos meses un editorialista muy serio llegó a argumentar que el futuro del cine en el Uruguay estaba en los bajos costos de producción y mano de obra, que habilitarían a productores extranjeros a instalarse en el país y aquí realizar más baratas películas que no serían uruguayas (y mucho menos nacionales) pero que permitirían crear estructuras, laboratorios, formar técnicos y actores. Ese argumento no es original y desde 1936 hasta 1951 se trató de hacer aquí un cine muy barato, con apariencias industriales, con afanes lo más comerciales posibles, que recuperaría su inversión fuera del país: no las recuperó, claro. Y entre 1946 y 1950 directores argentinos no peronistas vinieron a Uruguay a hacer un cine que fue poco uruguayo, una experiencia que repitieron nombres más ilustres en la década del 60, donde en Uruguay filmaron Armando Bó, Leopoldo Torre Nilsson, Tod Leversuch y casi filmó Goffredo Alessandrini, que volvió a Italia luego de tropezar con un escándalo y con productores inexistentes. De lo cual surge una cuarta conclusión: tampoco la exportación parece una solución adecuada, como prueban varias experiencias pasadas y recientes: la última *EL LUGAR DEL HUMO* (1979, de Eva Landeck, con directora, técnicos, parte del elenco y laboratorios argentinos).

Curiosamente, un país con tantas dificultades para el cine y con tan poco cine hecho, ha generado hasta ahora unos nueve proyectos de protección al cine que no existe. Tres de cada cuatro proyectos de protección promovían subsidios a la producción, un dato que induce a la sospecha de que todo consistía en inventar productores sin películas, para quienes el subsidio podía llegar a ser la principal si no la única fuente de ingresos. Quizás por ello nunca nadie se preocupó demasiado en establecer una industria del cine: todo consistió, siempre, en filmar una película para ver qué pasa.

Las excepciones.- Dos films uruguayos llegaron a valer como una expresión cultural propia y nacional. *EL PEQUEÑO HÉROE DEL ARROYO DE ORO*, de Carlos Alonso reconstruyó una historia real ocurrida en el interior, sobre una trama más bien melodramática, pero extrajo de ella un registro duro y penetrante de personajes y ambiente. La conducta y las dificultades de subsistencia, el enfrentamiento

de pasiones, el estallido de violencia (hombre enloquecido por el alcohol mata a una mujer y a su hijo, hiere gravemente a una niña), un relato primitivo, seco, agreste como los personajes, permitieron a Alonso convertir ese film en un modelo de un posible cine nacional. Incluso la trama sensiblera, con el acto de heroísmo de uno de los niños, que a costa de su vida salva a su hermanita, está rescatada por una presencia permanente del contorno físico y por un relato que parece quebrado a golpes de hacha, con una brutalidad que se convierte en riqueza formal. Lo que importa en este film de 1929 (último film mudo rodado en el Uruguay) es, sin embargo, el rescate espontáneo de valores y formas propias.

El segundo ejemplo de las posibilidades expresivas de un cine nacional fue realizado treinta años después, en 1959: UN VINTEN P'AL JUDAS, historia de Ugo Ulive y Andrés de Armas, dirigida por Ulive, donde el ambiente es ciudadano. Pero los tics, las maneras y sobre todo ciertas pautas de conducta muy montevideanas, se convierten en una moderada alegoría. Desde el título el film alude a la tradición navideña, donde los niños piden dos centavos para comprar cohetes y rellenar con ellos los judas, muñecos que representan al personaje bíblico, que es incinerado en los barrios. Este traidor mayor, el Judas bíblico, se refleja sobre otra traición muy menor, cotidiana y olvidable que forma parte de la trama del film y que completa el retrato protagonista, un mediocre que no es capaz de mucho salvo de no responder a la amistad y la confianza de un amigo. Como en el film de Alonso las mayores virtudes no están en el argumento, ni siquiera en su formulación o en su desarrollo, escasamente dramático, sino en la forma como el director utiliza ese material para intentar un cuadro real, auténtico y vivo de baja clase media ciudadana, con sus hábitos, comportamientos, gustos y formas de convivir. Representativo culturalmente, el film es también representativo por su estilo, que elude todo posible virtuosismo y se apega a un neorrealismo "a la uruguaya".

La distancia que media entre las formas culturales impuestas e importadas y la autenticidad vital de estos ejemplos, son las que permiten definirlos más claramente como obras de expresión propia. Es en parte la diferencia que existe también con casi todo el resto del cine filmado en el Uruguay, donde los films más atendibles son una copia del populismo porteño de Buenos Aires, o un plagio del humor más torpe de cómicos argentinos, o incluso un reflejo de lo que hacía en la década del 30, trasplantando al cine personajes radiales. Toda esta lista de films tenía aspiraciones comerciales. Por lo contrario, UN VINTEN P'AL JUDAS es uno de los pocos ejemplos de un cine hecho con intenciones creativas, financiado por métodos cooperativos y en definitiva condenado al fracaso económico.

Aunque el caso de EL PEQUEÑO HÉROE DEL ARROYO DE ORO se convirtió, casi por accidente, en un éxito de boletería, el hecho es que ambos films dejaron a un lado las aspiraciones industriales y procuraron ser una expresión cinematográfica válida del país.

Otras experiencias.- Durante años se pensó que el cortometraje podía convertirse en la vía creativa más adecuada para un país sin cine y sin industria. Desde la década del 50 un fuerte movimiento de cortometrajistas arrojó una decena larga de títulos interesantes cada año, pero esa corriente se interrumpió hacia 1962. Dentro de la lista de cortometrajes han de figurar unos seis o siete ejemplos recordables, en particular films de Ildefonso Beceiro, Eugenio Hintz y Ferruccio Musitelli, el mejor de los cuales, LA CIUDAD EN LA PLAYA es un simple reportaje a gente en una playa de Montevideo un día cualquiera.

Paralelamente y pocos años antes de la aparición de este movimiento, el cine amateur, sobre la base de films a veces experimentales en 16 mm, pretendió ser una forma de expresión independiente, no condicionada por los requerimientos económicos. Carente de vías de exhibición y limitada a experiencias individuales esta corriente terminó como había empezado, en la incomunicación con espectadores inexistentes. En la medida que la crisis fue afectando a la clase media de la que provenían esos realizadores individuales, la financiación se volvió imposible. El cine amateur prácticamente termina a comienzos de la década del 60 y aunque en los últimos tres años han aparecido algunos intentos aislados rodados en Super 8, la larga lista de películas amateurs no ha probado sino la incompetencia de sus autores y la imposibilidad de obtener un público.

A fines de los años 60 y principios de la década del 70 otras formas de cortometraje procuraron una comunicación diferente, inmediata y motivada por una necesidad de información sobre temas sociales concretos. Ese cine, que a escala europea merecería la denominación de "cine de denuncia", fue básicamente un cine informativo, que tuvo sus puntos de contacto con el noticiero y que siguió la influencia de Santiago Alvarez. Bajó costos de producción, utilizó el 16 mm, casi siempre se difundió por vías no convencionales y en algunos casos alcanzó incluso niveles creativos, principalmente con films de Handler y uno en colaboración con Ulive.

En la actualidad.- Un largometraje en 1979, otro largometraje aún sin estrenar, en 1980, en coproducción con un sello de USA, parecerían indicar de pronto la reaparición del cine en el Uruguay. EL LUGAR DEL HUMO (1979) no recuperó sino la mitad del costo, fue maltratado por la crítica -con mucha razón- y será fácilmente olvidable. GURI (1980) fue dirigido por Eduardo Darino, un uruguayo

