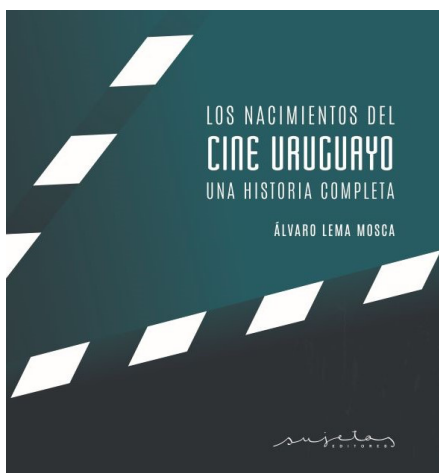


Sobre Álvaro Lema Mosca. *Los nacimientos del cine uruguayo. Una historia completa*. Montevideo: Sujetos Editores, 2023. 450 pp., ISBN: 978-9915-9519-4-2.

Por Rodrigo Martínez*



Durante décadas, se ha asegurado que el cine uruguayo no existía o que existía parcialmente, resultado de equivocaciones esporádicas. Un poco más tarde, se empezó a decir que el cine uruguayo había surgido a principios de los años 2000 con películas que alcanzaron cierto renombre internacional, como *Whisky* (2004), *En la puta vida* (2001) o *25 watts* (2001). Ahora sabemos que eso no es así.

El último libro de Álvaro Lema Mosca ofrece una historia completa del cine hecho en Uruguay, hasta ahora completamente desconocida para el gran público. Tomando como idea principal sus múltiples nacimientos, es decir, los intentos frustrados por dar origen a la industria, Lema Mosca recorre más de un siglo de historia. Desde la llegada del cinematógrafo y las primeras expresiones de un cine mudo y precario hasta el rol de las plataformas de pago como Netflix. La iniciativa es inteligente, en tanto descifra las complejidades de una sociedad muy particular, caracterizada por su gran cultura cinéfila, sus costumbres europeas y su alto nivel educativo, pero con una producción de cine escasa y rudimentaria.

En los primeros dos capítulos del libro, el autor nos pone en contexto: el Uruguay del Novecientos, fogueado por las políticas desarrollistas de José Batlle y Ordóñez, al que llegan los primeros técnicos y empresarios del cine, en su mayoría europeos. Empieza a nacer una industria de la exhibición, con un

circuito importante de salas y un elevado número de películas. En los “locos años veinte”, en ese Uruguay cosmopolita y moderno, aparecen las primeras películas nacionales. Tiene gracia la historia en torno a la primera de ellas, *Pervanche*, y al papel que desempeñaron las mujeres de la alta sociedad en el surgimiento del fenómeno cinematográfico.

Posteriormente, con la llegada del sonoro, aparece lo que el autor denomina “cine popular”, con comedias musicales protagonizadas por cómicos de la radio y el carnaval destinadas a un público masivo, en consonancia con lo que se hacía en otros países, especialmente en Argentina. La relación con el país vecino (principal industria del continente en aquel momento), marca la tónica de ese capítulo, debido al inicio de las coproducciones en los años cuarenta, a raíz de las dificultades políticas e industriales que encontraban los estudios porteños. Asimismo, se radiografía meticulosamente la compleja situación geopolítica del momento, en un escenario internacional de conflictos armados y disputas culturales por hacerse con el público latinoamericano.

El siguiente capítulo, que corresponde al “tercer nacimiento”, se ocupa de la profesionalización del sector, gracias a la labor conjunta con los estudios argentinos, pero también a la aparición de concursos y premios que motivaron a los primeros “profesionales” del cine uruguayo. Esas instancias promulgadas por los cineclubes y la Cinemateca sentaron las bases para una generación de cineastas que Lema Mosca reconoce como la primera del país, en tanto profesionales dedicados enteramente al cine y el audiovisual. De esa primera quinta surgen nombres claves para el cine posterior, como Mario Handler, Ugo Ulive, Ferruccio Mussitelli o Eduardo Darino. También en esos años, se crean los festivales de cine (en Montevideo y en Punta del Este), verdaderos espacios de comunión y conocimiento mutuo que significaron una primera instancia de reflexión sobre el cine nacional. Un intento por dar cuerpo a la industria quiso promulgar leyes para respaldar el sector, sin conseguirlo, y la cultura cinéfila de esos años cincuenta permitió a los uruguayos estar al tanto

del cine más actual. Hubo intentos, incluso, de reproducir parte de ese cine en el país, con películas neorrealistas y documentales al estilo del *direct cinema* británico.

En lo que respecta a los años sesenta, el autor parte de la crisis sociopolítica para explicar el devenir del cine nacional, inclinado ahora hacia el documental de denuncia. Pero lo más interesante de este capítulo es, sin dudas, el adentramiento en otros tipos de cines sobre los que se ha estudiado muy poco. Un cine turístico, producido por el Estado para publicitar los destinos costeros (muy parecido al que se realizó en España en la misma época), un cine erótico filmado por empresas extranjeras para ser exhibido en el exterior, un cine de animación, rudimentario pero perspicaz, un cine fantástico, en línea con lo que se estaba haciendo en otras partes del mundo, un cine costumbrista, anclado en la tradición folclórica, y un cine experimental, casi desconocido hasta hoy, que representa uno de los mayores hallazgos del libro.

El golpe de Estado de 1973 y el inicio de una dictadura de doce años marca el tono del siguiente apartado, con películas y obras audiovisuales producidas por el gobierno militar para endulzar su imagen pública. En ese contexto, se analiza una película dirigida por la argentina Eva Landeck, *El lugar del humo*, como paradigma del complicado momento. Este capítulo se centra, quizás sin quererlo, en los jóvenes y las consecuencias que en ellos tuvo la dictadura, comenzando con este film de Landeck y acabando con el “cine de la marginalidad” a principios de los años noventa, un correlato del cine quinquiespañol y de otros cines de la región.

Ya en los noventa, período que corresponde al quinto nacimiento, el autor da ciertas pautas de la “estructuración de la industria”, mediante las medidas políticas y culturales desarrolladas en esos años para privilegiar la producción cinematográfica. A esas medidas se suman iniciativas transnacionales, como el programa Ibermedia, y en el retorno al país de una nueva generación de

realizadores, más avezados en las artimañas productivas. Un acierto de este capítulo es haber elegido únicamente dos films para enseñar los cambios al interior de la industria: *Pepita la Pistolera*, de Beatriz Flores Silva, un film de bajo presupuesto y éxito popular, y *El dirigible*, de Pablo Dotta, la coproducción más cara de la historia, un film experimental en la línea del neobarroco latinoamericano, devenido hoy película de culto.

El último capítulo se ocupa de los primeros veinte años de este siglo, la parte más conocida del cine uruguayo, tanto para extranjeros como para nacionales. Quizás sea este el apartado que menos satisface al lector, puesto que la elección de las películas podría ser otra, en tanto y en cuanto el número de films de esos años es mucho mayor. Lema Mosca justifica, de alguna forma, esa elección en base a las temáticas que elige para mostrar los cambios en el cine actual: la crisis, los jóvenes y el nuevo Uruguay, la memoria y la identidad. Es un panorama amplio y diverso, como podría haber sido cualquier otro, aunque este se ponga en fila con las temáticas más frecuentes en los estudios cinematográficos actuales.

Un dato curioso del libro es que en muchas ocasiones recurre a películas inéditas, casos incompletos que no llegaron a estrenarse, como forma de reflejar los deseos de aquellos que hacían cine en Uruguay. Es una elección riesgosa y discutible, pero que en este libro ayuda a completar su fin y permite al lector entender las diferencias entre los distintos períodos. En este último capítulo, solo se analizan films acabados y de diversa procedencia, para reflejar así la variedad en la producción, aunque el lector se quede con ganas de conocer más ejemplos y ampliar así su conocimiento sobre el cine de Uruguay.

Lema Mosca acompaña el análisis estrictamente fílmico con una ingente cantidad de información sobre la situación política, histórica, mediática y cultural que el lector agradece, sobre todo, cuando es extranjero. De ese modo,

la lectura fluye y abre un panorama muy bien descrito con el cual es siempre más fácil entender los derroteros del fenómeno cinematográfico. Su formación dentro del terreno artístico y su faceta como escritor también contribuyen a la facilidad de la lectura, algo no siempre común en textos sobre historia del cine.

Al mismo tiempo, el libro ofrece un enfoque transnacional, de gran actualidad en los estudios recientes, que conecta la producción de Uruguay con la de otros países de la región (especialmente Argentina, Brasil y España), sin caer en el siempre referido círculo productivo. En ocasiones, las conexiones pasan por las influencias estéticas, los viajes de los realizadores, la circulación de películas o las medidas políticas de los gobiernos.

Como decíamos al principio, *Los nacimientos del cine uruguayo* es un libro clave, sin precedentes, que está llamado a convertirse en un referente de consulta obligatoria cada vez que se quiera hablar del cine de ese país. Es, hasta la fecha, el texto más completo sobre el tema y una rica fuente de información para cualquiera que guste de la historia del cine o de la historia cultural del Uruguay. Pero, sobre todo, es la gran oportunidad de conocer un cine prácticamente desconocido para todos aquellos que no somos uruguayos (y quizás también para muchos de ellos), que revela las fascinantes encrucijadas de un país peculiar y de un fenómeno cultural de gran trascendencia para esa sociedad. Aunque puedan trazarse similitudes constantes con otros países (el autor lo hace reiteradamente a lo largo del libro), el caso uruguayo es único en su tipo.

*Rodrigo Martínez es Licenciado en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente, realiza el Doctorado en Medios de Comunicación en la Universidad Carlos III de Madrid, con una beca FPU del Ministerio de Educación y Cultura de España. E-mail: roccomrtz@hotmail.com