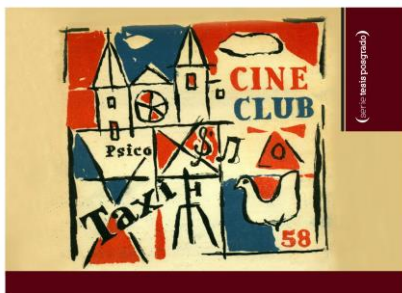


Sobre Amieva, Mariana. *De amores diversos. Derivas de la cultura cinematográfica uruguaya (1944-1963)*. Buenos Aires: ASAECA-UNQ, 2023, 412 pp. ISBN 9789875589001.

Por Eduardo A. Russo*



De amores diversos
Derivas de la cultura cinematográfica uruguaya (1944-1963)
Mariana Amieva



Claramente descriptivo desde su título, *De amores diversos. Derivas de la cultura cinematográfica uruguaya (1944-1963)* indaga un fenómeno localizado en un marco muy preciso, pero con ondas expansivas que desbordan ampliamente esa circunscripción en tiempo y espacio. Durante el período de referencia, la carencia de una industria del cine en Uruguay fue contrapesada por una intensa y singular cultura cinematográfica, que Mariana Amieva ha cartografiado de modo revelador. El libro posee

como punto de partida la tesis doctoral en Historia defendida en 2022 por su autora en la Universidad Nacional de La Plata. Por su perspectiva y metodología transversal, su aporte impacta a la vez los estudios históricos y los estudios sobre cine.

El acercamiento de Amieva posee ciertos puntos de contacto con la *New Cinema History* desplegada en décadas recientes, aunque toma alguna distancia de ella, en tanto no se enfoca precisamente en el estudio del consumo fílmico en contexto, sino que ingresa en zonas en las que la misma idea de consumo fílmico entra en crisis. En su lugar, asoma la promoción de una experiencia cinematográfica enmarcada y legitimada en un proceso de modernización sociocultural. Esa cultura de pantalla, para utilizar el término cercano a la nueva historia del cine, es interrogada con atención a sus tensiones internas y hasta a sus paradojas en el caso uruguayo. La autora toma el concepto de campo aportado por Pierre Bourdieu y el de formación,

procedente de Raymond Williams, para desplegar una perspectiva histórica en diálogo con recursos de la sociología y los estudios culturales, entre otros. A su vez, dentro de los estudios fílmicos, recoge elementos como el modelo de crisis propuesto por Rick Altman, o los estudios de Malte Hagener en relación con la cultura de las vanguardias y su interrelación con las formas de una cultura cinematográfica insumisa a los dictámenes de una industria cultural. Se advierte, además, en su consideración de lo nacional en el cine, la importancia de las contribuciones de Hjort y Petrie en torno al cine de las pequeñas naciones. Todos contribuyen a vislumbrar un proyecto cultural inusual, generado y extendido a lo largo del período, en el que el cine fue un factor clave.

Más allá del impulso al consumo cinematográfico o la formación de públicos, lo que Amieva encuentra y describe es una concepción de lo cinematográfico que desborda los límites usuales, para convertirse en una verdadera pedagogía popular a través de la pantalla. Pero se trata de una pantalla pensada como una interfaz en la que estaba en juego cierta utopía, la que instalaba al cine como actor decisivo en un proyecto modernizador a escala nacional y con vocación internacionalista. En ese sentido, ha resultado de particular interés para la autora el concepto de “cine útil” desarrollado por Charles Acland y Haydée Wasson, que da cuenta de iniciativas que intentaron inscribir al cine dentro de una cultura, como parte crucial de la esfera pública. Con pasión archivística y un trabajo exhaustivo, Amieva encara su investigación remontando una ingente masa documental. Prefiere no sobreestimar la importancia de las entrevistas, por las distancias en juego y las usuales trampas de la memoria, sus elaboraciones y reelaboraciones. Aunque no se ha privado de mantenerlas con destacados informantes, su escrutinio fundamental se localiza en el trabajo con los documentos parafílmicos y, en la medida en que puede contar con ellos, también procede a la lectura de los films de la época.

Sin dudas, el imaginario del neobatllismo fomentó en Uruguay la narrativa de una edad dorada entre 1947 y 1958. Años de aspiraciones y desarrollo, que en el cine encarnó como con una plétora de espectadores exigentes, la sintonía con una modernidad cinematográfica que comportaba el auge de los autores y la diversidad propia de la producción de las más variadas procedencias. El relato es conocido: por un lado, estaba el reconocimiento de un cine plural, que daba cuenta de una puesta al día y de un estado del mundo, que propiciaba la discusión permanente. Por otro, una animada comunidad de espectadores cultivados y en continua búsqueda. A su vez, se destacaba la centralidad de una Cinemateca excepcionalmente activa, más un intenso entramado de publicaciones, cineclubes y una amplia red de contactos culturales internacionales. Pero lo que *De amores diversos* encuentra es mucho más que esa narrativa reiterada a través de varias generaciones.

Desmontando el relato usual de una “edad de oro” sustentada en la centralidad de la Cinemateca Uruguay junto a la explosión de acceso a los cines de la modernidad y el ascenso de una cultura cinematográfica modélica, Amieva interroga el lugar protagónico y pionero que en ese fenómeno tuvo el departamento de Cine Arte del Sodre (originalmente Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica), creado en 1943. El instituto público fundado en 1929 incorporó en ese entonces al cine a un proyecto cultural modernizador, que abarcaba medios artísticos y de comunicación, en un movimiento integrador bajo el concepto de servicio público. A falta de industria cinematográfica, desde el Sodre el cine se sumaba a la música, el espectáculo, la radiofonía y la fotografía. Esa actividad movilizadora sería un ámbito de gran influencia para una actividad compleja, que no se limitaba a la diversificación de una cartelera ni a la multiplicación de públicos, sino que insinuaba un proyecto que comportaba una pedagogía masiva. El Cine Arte fue puntapié inicial para la promoción de un verdadero activismo cinematográfico, trabajado hacia los dos lados de la pantalla, que impulsó tanto la oferta y acceso a cines diversos como el despertar y la promoción de vocaciones realizativas. Ciclos, festivales,

concursos, hacían que algo con relación al cine estuviera ocurriendo sistemáticamente en ese período.

En esta estela, los grupos del Cineclub Uruguayo (CCU) junto a Cine Universitario del Uruguay (CUU), y poco más tarde la Cinemateca Uruguaya, asentaron las bases de una forma de vivir el cine que tuvo un protagonismo central en lo que Amieva denomina una década larga, dispuesta desde fines de los años cuarenta hasta comienzos de los sesenta. Dicho tramo, luego de un momento que a la vez es culminación y agotamiento, sería sucedido, avanzando la década, por el ascenso del cine político e insurgente.

El libro examina una formación cultural donde la información y la erudición, la exigencia crítica junto a una concepción artística del cine y su alcance social, la defensa de su lugar en la cultura nacional y la proyección transnacional, son discutidos a cada paso, con las afinidades y rivalidades despertadas en el marco de un reconocimiento y una popularización creciente. *De amores diversos* accede a las historias de los cines nacionales a partir de una perspectiva comparatista. Las esmeradas vinculaciones entre la cultura cinematográfica uruguaya y la de otras latitudes, los intentos por tender vínculos, establecer discusiones y elaborar posibles redes son parte del tejido manifiesto de esa época, que la autora reconstruye en detalle.

El volumen está estructurado en dos grandes secciones. En la primera parte se examina el movimiento de los cineclubes, a partir del impulso fundante del Cine Arte del Sodre, con el consecutivo auge cineclubista de posguerra, sus tensiones entre tradición y modernidad, las escrituras retrospectivas del canon y las discusiones sobre el poder del cine y el advenimiento de lo nuevo, atravesado por un espíritu crítico del que no estaba ausente el ánimo confrontativo entre agrupaciones, publicaciones y el debate ante cada función o ciclo. La formación cultural se advierte así movilizada por una inquietud permanente. Amieva no se limita a elaborar un cuadro general, sino que

examina minuciosamente los testimonios, los programas, las publicaciones y las ideas en juego. De ese modo, los efectos de un estado de crisis como articulador de dicha formación brindan a esa diversidad un carácter distante de toda armonía apacible. Más bien, la deriva del período se extiende en un marco de alianzas, rivalidades y cierta facciosidad productiva.

En la primera parte del libro, la atención a los matices y contrastes discute la ilusión de una edad de oro de la cultura cinematográfica uruguaya, hecha toda de fruición y movilización espectral experta. La consistencia imaginaria cede ante las fuerzas y tensiones en juego. Pero en la segunda parte del volumen el descubrimiento es acaso mayor: la autora observa en el campo cinematográfico uruguayo la influencia decisiva de un impulso a la realización, plasmado de modo lateral, alternativo al desarrollo de una industria cinematográfica convencional. Las discusiones sobre el lugar de los aficionados y los *amateurs*, las diferencias entre realizadores y *cineístas*, denominación que interpelaba especialmente a los cultores del cine 16mm, más o menos cercana a lo que en otras latitudes se designaría como films de artista, da paso a una configuración decisiva, en la que comenzaron a sucederse los films. La figura pasional del *amateur*, el afán de la producción independiente, junto al ensayo de prácticas productivas de pequeño formato y experimentación con los dispositivos en sentido amplio, fueron actores decisivos de la última etapa de esta década larga. El término del período posee, para la autora, dos episodios sintomáticos: el de *Ismael*, una frustrada coproducción con Europa, largometraje industrial que reunía todos los elementos para ser un naufragio de proporciones y se hundió con el mayor estrépito, y el de una serie de singulares cortometrajes elaborados para la Comisión de Turismo, acaso lo más cercano a la profesionalización que dicho período haya alcanzado. Techo y fin de ciclo a la vez, que abrirían la transición hacia otro tipo de deriva, radicalmente distinta, durante los sesenta.

De amores diversos examina minuciosamente una cultura que exploró los lazos entre ver cine y hacer cine con un movimiento desafiante de los cánones industriales. Un proyecto que inscribió al cine dentro de una subyacente utopía, equidistante tanto del modelo comercial o del sustento estatal, que buscaba una modernización sociocultural en una escala distinta a la del cine institucionalizado. Amieva da cuenta del fenómeno recurriendo a los aportes de Miriam Hansen, con su conceptualización del cine como experiencia vital de una modernidad, agente sintonizador entre los sujetos y las exigencias de la contemporáneo. La autora da también lugar a la reconstrucción de un contexto de articulación de la experiencia uruguaya en un ámbito latinoamericano tensado entre modernización y crisis. Demuestra cómo las derivas de ese lapso fueron motorizadas tanto por los acuerdos como por las distintas zonas en disputa dentro de dicha formación. Además, la cultura cinematográfica del período apuntó no solo a la posibilidad de emergencia de un cine nacional, sino que respondió al llamado de un internacionalismo en ciernes, mediante el impulso de sujetos individuales y colectivos.

Si bien Amieva alude a una cinefilia en sentido amplio como condición fundante de la experiencia que examina, esta debe ser entendida en un sentido más amplio que el usual. Se trata en este caso de una pasión que desborda la habitual condensación en una concepción del cine. Esta cinefilia incorporaba al cine como catalizador de la cultura del país, de la región, e internacionalismo mediante, de un mundo contemporáneo que veía en la pantalla rasgos distintivos del siglo. Los modos en que ella integró la voluntad de ver más y mejores films, vivirlos, debatirlos, ingresarlos en la construcción de un sentido compartido, junto a la convicción de que hacer cine era posible a pesar de no contar con los recursos y la infraestructura propias de una industria, marcaron los contornos de un fenómeno realmente inusual. Si bien no incurre en la tan conocida apelación a la “excepción uruguaya”, no hay dudas de que el territorio que revela este estudio manifiesta una evidente atipicidad. Con su laboriosa y apasionada interrogación sobre el lugar del cine en una cultura y, a su vez, del

lugar de una cultura en el cine, *De amores diversos* constituye un excepcional aporte, tan singular como su objeto de indagación.

*Eduardo Russo es Crítico, Docente e Investigador en cine y audiovisuales. Dirige el Doctorado en Artes de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Es Profesor de grado y posgrado en la UNLP, la ENERC y UBA, en Argentina, y en la Universidad de Valparaíso, Chile. Es Profesor visitante en carreras de grado y posgrado en Chile, Colombia, Brasil y México. Es autor de *Diccionario de Cine* (Paidós, 1998) y *El cine clásico: itinerario, variaciones y replanteos de una idea* (Manantial, 2008). Es compilador y autor de *Interrogaciones sobre Hitchcock* (Simurg, 2001), *Cine Ojo: un punto de vista en el territorio de lo real* (2007), *Hacer Cine: Producción Audiovisual en América Latina* (Paidós, 2008), *The Film Edge* (Teseo, 2010) y *Archivos, Lecturas, Perspectivas. Cine y Artes Audiovisuales en América Latina* (UNGS, 2021). Es Director de *Arkadin. Estudios sobre Cine y Artes Audiovisuales* (FDA-UNLP). Sus actuales proyectos de investigación abordan la articulación entre cine, nuevos medios y arte contemporáneo. E-mail: eduardo.a.russo@gmail.com