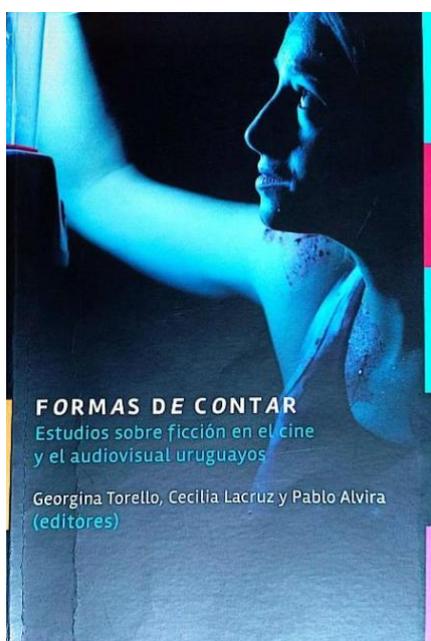


Sobre Georgina Torello, Cecilia Lacruz y Pablo Alvira (eds.). *Formas de contar. Estudios sobre ficción en el cine y el audiovisual uruguayos*. Montevideo: Editorial Yaugurú, 2024, 229, ISBN: 978-9915-676-60-9.

Por Lara Gorfinkiel*



Formas de contar. Estudios sobre ficción en el cine y el audiovisual uruguayos, editado por Georgina Torello, Cecilia Lacruz y Pablo Alvira, y publicado en septiembre de 2024, es resultado del trabajo de investigación del Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA) en el marco del proyecto “Legados visibles. Patrimonio y cine en Uruguay”. El libro está compuesto por una introducción y nueve capítulos escritos por investigadores que indagan sobre un período preciso de la historia del cine uruguayo. El movimiento panorámico es el que marca el ritmo

del libro. La cámara se mueve lenta de un punto a otro de la historia uruguaya: de su cine y de las reflexiones sobre él.

De la impresión a las fuentes

En la introducción, Torello, Lacruz y Alvira proponen una revisión crítica de algunos hitos bibliográficos que pensaron de manera completa la cinematografía de este país. En un sentido general, estos textos revisan el canon de la cinematografía uruguaya a partir de la pregunta por lo nacional y establecen criterios de inclusión de géneros, formatos y artistas.

Como punto importante de referencia ubicamos el Congreso de la FIAF, llevado a cabo en Ámsterdam en 1952, en el que se presentaron los criterios globales

para producir e intercambiar investigaciones sobre cine centrados en el uso de las fuentes, superando el período anterior caracterizado por las críticas impresionistas. Este pasaje se ve claro en el texto de 1957 *Breve historia del cine uruguayo*, del crítico José Carlos Álvarez, quien adopta un tono más moderado respecto a su texto anterior *¿Una cinematografía nacional...?* (1948) que, de un modo provocador, borraba de un plumazo obras de arte del canon utilizando un dudoso criterio de calidad. Con una línea centrada en la cuestión nacional y la exaltación de figuras claves, de este texto se valora el rescate genealógico de los inicios del cine y una mirada amplia en relación al tipo de películas que pondera, incorporando los cortometrajes, el cine experimental y documental sin restringir el canon únicamente al largometraje de ficción.

El segundo texto que se revisa es *Filmografía uruguaya 1898-1973*, de Margarita Pastor Legnani y Rosario Vico de Pena, del año 1973, quienes también toman en cuenta al cine de manera amplia pero borrando al mismo tiempo las delimitaciones genéricas. Además, incorporan para el fichaje de películas los premios recibidos en concursos.

El tercer texto que se analiza es *Historia y filmografía del cine uruguayo. Filmografía de largometrajes por Graciela Dacosta*, de 1988, editado por Eugenio Hintz. De este es posible rescatar un buen acercamiento a la complejidad del campo cinematográfico, dando cuenta no solamente de las películas sino también de la producción, distribución y exhibición en los inicios del cine. Sin embargo, lo más polémico de este trabajo es la reducción abrupta de lo que se consideraba cine nacional tomando solamente largometrajes (60 min.) en los que todos los participantes, la locación y el tema debían ser uruguayos: de 471 producciones consignadas en 1973 quedaron 42.

El siguiente texto que Torello, Lacruz y Alvira exploran es *La historia no oficial del cine uruguayo (1898-2001)*, del año 2002, escrito por Manuel Martínez Carril

y Guillermo Zapiola. A pesar de estar bien alejado de las épocas impresionistas, presenta una gran cantidad de problemas. Pareciera que el trabajo de los autores en la función pública de la Cinemateca empantana la rigurosidad que requiere un texto académico. Sin embargo, persisten las tensiones que recorren las preocupaciones de todos los autores nombrados, incluidos los editores de este libro: la pregunta por lo nacional, la consideración de la variedad de géneros, formatos y soportes, la vinculación con el propio público y su relación con las otras artes.

Para finalizar, se subraya la importancia de dos textos recientes: *Para verse mejor. El nuevo cine uruguayo y todo lo anterior*, escrito por Jorge Ruffinelli y publicado en 2015; y *Los nacimientos del cine uruguayo. Una historia completa*, de Álvaro Lema Mosca, publicado en 2023. El primero aporta una propuesta para pensar lo nacional con tres variantes: geografía, ciudadanía y temática. De esta manera, permite ampliar el criterio de lo nacional dando cuenta de sus particularidades. El texto de Lema Mosca, por su parte, ofrece una periodización de la historia del cine uruguayo desde 1920 hasta el presente con una mirada amplia de su objeto de estudio.

Este paneo de las historias del cine uruguayo da cuenta de una lectura minuciosa y crítica, que otorga al lector una visión general de las tensiones y nudos problemáticos históricos y las suficientes pistas para guiar un acercamiento profundo a cada uno de los textos.

Nueve movimientos para un cine nacional

De la misma manera, el movimiento panorámico se despliega sobre la historia del cine uruguayo durante los nueve capítulos que se presentan a continuación. Cada uno de ellos despierta la curiosidad del lector, que se lleva una innumerable cantidad de referencias e hilos de los cuales tirar para seguir saboreando el cine uruguayo, que ya es un deleite en el menú ofrecido.

El capítulo “La *flapper* por ella misma. *Del pingo al volante* (Robert Kouri, 1929) y su construcción de la mujer moderna”, escrito por Georgina Torello, toma como punto de partida la película silente *Del pingo al volante* para dar cuenta de las representaciones femeninas y las formas de participación pública de las mujeres en la década del 20 y 30, destacando de esta película la presencia del punto de vista femenino y la representación de la mujer en grupo en la puesta en escena.

El capítulo “Notas sobre una película perdida: *Un vintén pa’l judas* (Ugo Ulive, 1959)”, escrito por Cecilia Lacruz, capitula sobre un film del que no se conserva ninguna copia a pesar de ser una pieza central del cine uruguayo. *Un vintén pa’l judas* fue un hito nacional en una época de modernización del cine social y muy valorado por la crítica contemporánea, ya que su estética neorrealista logra una cercanía afectiva con el público. A partir de la trayectoria de Ugo Ulive, se describen las múltiples influencias que el cine recibió de un importante circuito de teatro independiente nacional modernizado y afianzado en las décadas del 40 y del 50.

El capítulo “Los inicios de la ficción televisiva: teleteatros en la década del sesenta”, escrito por Lucía Secco, también requiere de un esfuerzo de imaginación lectora ya que no hay registros audiovisuales de los teleteatros de la década del sesenta, a pesar de haber constituido un hecho cultural de gran relevancia para los inicios de la ficción televisiva uruguaya. A partir de la revisión de las revistas especializadas *Marcha* y *Cine, Radio, Actualidad* se describen las particularidades de este género, que tuvo su auge principalmente alimentado por artistas teatrales en la búsqueda del lenguaje televisivo y finalmente opacado por el devenir comercial y extranjerizante de la televisión uruguaya.

El capítulo “Del fílmico al digital. Recuperación y resignificación de la película *En la selva hay mucho por hacer* (Alfredo Echániz, Gabriel Peluffo y Walter Tournier, 1974)”, escrito por Belén Ramirez, resulta un bálsamo para el lector luego de las

dos escalas anteriores en las que el objeto de estudio no se encuentra ante nuestros ojos. Este cortometraje infantil, anarquista, realizado con *stop motion* de manera clandestina, le permite a la autora pensar, a través de los estudios de memoria y archivo, las condiciones de producción y restauración, así como las resignificaciones en los nuevos contextos actuales de circulación internacional.

El capítulo “Mostrar lo invisible. La mujer a través de la mirada femenina en *Distracción fatal* (Maida Moubayed, 1993)”, escrito por Mariel Balás, pretende contribuir a las investigaciones sobre la participación de mujeres en la producción uruguaya. La obra reviste interés por su contexto de producción y por sus características estéticas. Esta película, encargada por el Plenario de Mujeres del Uruguay (Plemuu) para realizar capacitaciones vinculadas al tema de la doble jornada laboral, elige el humor como eje vertebrador de la narración.

El capítulo “Genealogías familiares descentradas en el cine uruguayo, 2001 - 2009”, escrito por Carmela Marrero, plantea pensar las transformaciones y tensiones de la familia a partir de tres películas: *25 watts* (Pablo Stoll y Juan Pablo Rabella, 2001), *La perrera* (Manuel Nieto, 2006) y *Gigante* (Adrián Biniez, 2009). La autora da cuenta de los diversos modos en que el cine tramita los cambios sociales a través del análisis de la puesta en escena, indagando así en el rico diálogo (no-lineal) que producen los hechos de la vida social-política y las obras de arte.

El capítulo “Días de coreografía. Pop, kitsch, camp y melodrama en *Miss Tacuarembó* (Martín Sastre, 2010)”, escrito por María José Olivera Mazzini, analiza el modo en que esta película-acontecimiento del cine uruguayo fue leída por la crítica resignificando estas categorías estéticas.

El capítulo “¿Qué es la “casa muda”? Una interpretación del interés internacional por el terror uruguayo en *La casa muda / The Silent House* (Gustavo Hernández

Ibáñez, 2011)”, escrito por David Martín Jones y María Soledad Montañez, recupera el caso de éxito de una película que comienza dentro de un circuito tradicional pero va tomando vuelo internacional a partir el trabajo con el género, las decisiones de distribución, el rol de Youtube y sus posibles interpretaciones.

El capítulo “Los contornos de un cine industrial uruguayo en el siglo XXI” escrito por Lucía Rodríguez Riva, se propone revisar tres películas que se acercan al territorio del cine industrial y a la búsqueda de un público masivo: *Mr. Kaplan* (Álvaro Brechner, 2014), *Los últimos románticos* (Gabriel Drak, 2019), *La teoría de los vidrios rotos* (Diego Parker Fernández, 2021). La autora repasa las articulaciones institucionales, nacionales e internacionales que hicieron posible la producción de estas películas y plantea un análisis a partir de los géneros narrativos, la construcción de personajes principales y la configuración espacial que le permite arrimar algunas particularidades del cine nacional.

A modo de cierre

La visión panorámica de la historia del cine uruguayo nos deja abundantes reverberaciones de temas, narrativas y enfoques. Aparece así la familia como un eje vertebrador de varias películas; el humor como una forma de narrar; la perspectiva feminista y el acercamiento arqueológico a los archivos como perspectivas de investigación. También, los vínculos del cine con otras artes: especialmente en sus lazos con el teatro, y finalmente el compromiso político de los artistas tanto en las formas de hacer y de enunciar. Asimismo, circulan repetidas menciones a instituciones que resultan centrales (y dan sustento) a la cultura cinéfila uruguaya. Se destacan el Centro de Documentación Cinematográfica, el Archivo Fílmico, el Archivo General de la Universidad de la República (AGU) y allí el Laboratorio de Preservación Audiovisual, la Cinemateca y el Instituto del Cine y Audiovisual Nacional.

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia - N°31 - 2025 - ISSN 1852-9550

Si el movimiento de cámara que propone el libro comienza con un crítico pendenciero que incluye/excluye películas a dedo, termina con un grupo de investigadoras capaces de dar una respuesta compleja y robusta a la pregunta por lo nacional, que, además, con su escritura, logra contagiar el amor por el cine y por su país. Finalmente, es importante mencionar que casi todos los films están accesibles para mirar, lo que facilita y mejora la lectura del libro.

En una entrevista realizada a Georgina Torello y Cecilia Lacruz en el programa “El tunguelé” por Radio Cultura, el entrevistador Nelson Caula delibera sobre una notable retracción de la reflexión sobre cine en los medios de comunicación que históricamente supo ser una tradición uruguaya. Ante esta observación, Torello responde: “Quizás, se ha corrido un poco de los medios masivo [...] a la academia, y el desafío es que la academia vuelva también a los medios y se instale en el imaginario”. Que así sea.

*Lara Gorfinkiel es Licenciada y Profesora en Artes (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Actualmente está cursando la Especialización de Posgrado “Gestión cultural en la era de la convergencia digital” (UNTREF). Realizó la Diplomatura “Cine y feminismo” (UBA) y el Postítulo docente “Juegos en contexto educativo” (GCBA). Es Investigadora en formación en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (FFyL, UBA). Becaria doctoral UBA. E-mail: laragofinkiel@gmail.com