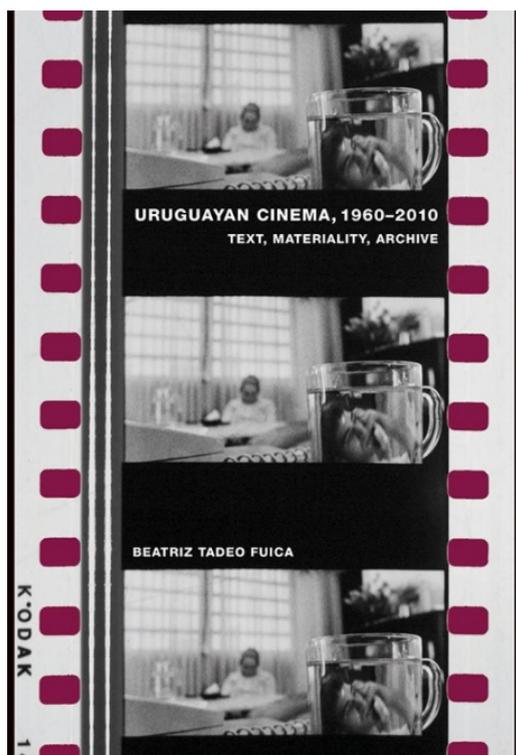


**Sobre Beatriz Tadeo Fuica. *Uruguayan Cinema, 1960-2010: Text, Materiality, Archive*. Woodbridge: Tamesis, 2017, 180 pp., ISBN: 978-185-566-319-0.**

Por Cecilia Lacruz\*



La cinematografía uruguaya comenzó a ganar visibilidad en los ámbitos académicos y la aparición de este libro cristaliza este nuevo panorama. Tamesis acaba de publicar en Inglaterra este exhaustivo trabajo escrito en lengua inglesa por la uruguaya Beatriz Tadeo Fuica. Resultado de la investigación doctoral de la autora en la Universidad de St. Andrews, Escocia, *Uruguayan Cinema, 1960-2010: Text, Materiality, Archive* se sumerge en cincuenta años de cine con un texto de alta densidad analítica y argumentativa. Mientras

trabajaba en este proyecto, Tadeo se enfrentó más de una vez con ese lugar común que parecía dominar el imaginario sobre el cine uruguayo. ¿Hay cine en Uruguay? o ¿Tendrá material suficiente como para hacer un libro? fueron algunas de las preguntas que, lejos de sorprender a la autora, la impulsaron a repensar otras cuestiones: ¿En qué concepto del cine estaban pensando? ¿Pensaban solamente en películas filmadas en celuloide? ¿Considerarían también películas grabadas en video? La exclusividad de los títulos de ficción o el lugar que ocupaban los cortometrajes documentales en una cinematografía nacional también generaron dudas: ¿debía también considerarlos como exponentes del cine uruguayo? Estos interrogantes llevarían a la autora a determinar la idea fuerza de este libro: repensar y ampliar el concepto de lo que

consideramos “cine”. Dice Tadeo: “Al intentar buscar esas respuestas, me di cuenta de que este libro contribuiría no solo a la investigación del cine uruguayo – un cine que ha sido poco estudiado- sino a la discusión sobre lo que usualmente entendemos bajo el concepto de cine y como éste ha cambiado y continúa cambiando no solo con el paso del tiempo y a medida que se adoptan nuevas tecnologías, sino también cuando se toman en cuenta diferentes contextos históricos, políticos y económicos”.

En los casos de países sin industria cinematográfica reconocida y con una mayor parte de producciones independientes como Uruguay, esta reflexión, argumenta Tadeo, es más que pertinente: “en sus diversos pasos filmicos y formatos de video, el cine amateur, institucional, documental o de animación, debe ocupar un lugar equivalente (*al que tradicionalmente ocupa la ficción*) para evitar descartar gran parte de la producción”. Para explorar la extensa temporalidad del cine uruguayo de esta investigación, no era posible imitar el criterio de otros trabajos académicos sobre casos nacionales con industria o tradición. Elegir un género, un formato o una forma de circulación para establecer un recorte de los títulos a estudiar resultaba inadecuado: una cantidad de producciones y experiencias significativas quedaban fuera del mapa. Frente a este desafío, Tadeo apostó por la heterogeneidad y elaboró una filmografía de 12 títulos de diversas categorías (documentales institucionales, ficciones, cortometrajes de propaganda turística, cine militante, animaciones), prácticas (amateurs, profesionales), formatos (cortos, medio o largometrajes) soportes (en Súper 8, 16 o 35 mm, video analógico y digital). Como resultado, el libro ofrece un panorama del cine uruguayo como un conjunto de “peripheral narrations” que tensionan aquellas más dominantes. Asimismo, como explica Tadeo, el período elegido le permite contrastar el carácter discontinuo de la práctica de esos años 50 con el escenario del cine uruguayo contemporáneo que ha desplegado una notable continuidad en relación a las décadas anteriores.

El libro se divide en cuatro capítulos ordenados cronológicamente. Cada uno se inicia con un útil panorama del contexto uruguayo que introduce al lector en las principales coordinadas políticas y culturales del escenario local. Las “tensiones” y “negociaciones” conforman las dos herramientas principales mediante las cuales Tadeo piensa críticamente, ya sea en relación al texto fílmico y su coyuntura histórica, como a las condiciones de producción y la materialidad de la película. Pero tras analizar cada título de la filmografía, la autora nos ubica en otra temporalidad, la contemporánea, para rastrear desde ahí las transferencias de formatos y cambios físicos de la copia digital con la que trabaja. Este es uno de los aspectos más originales del libro: la atención puesta en la materialidad y el archivo que acompaña el análisis textual. No solo el criterio de selección del corpus disparó la reflexión que atraviesa este trabajo; la facilidad-dificultad de acceso a las películas que Tadeo necesitaba visionar, así como la textura de lo que vio, provocaron otra cadena de cuestiones que la autora decidió incorporar a su marco crítico. Inspirada en el concepto de Laura Marks, “the body of film”, Tadeo presta atención a ese conglomerado de capas tecnológicas que van del analógico al digital, y desarrolla el concepto de “palimpsestic digital copies” para pensar las temporalidades de la materialidad que tiene frente a ella.<sup>1</sup>

Si una película en 16 mm fue transferida a video, a 35 mm o puesta online, Tadeo señala que vale la pena rastrear el por qué de esos cambios. ¿Son el resultado de una decisión estética, el producto de las demandas del mercado para su circulación o una política de acceso o preservación institucional? Como señala la autora, estas reflexiones hacen eco del abordaje arqueológico de los medios inspirado en el trabajo de Thomas Elsaesser. Pero en este camino, Tadeo recupera narrativas vinculadas a prácticas estatales y privadas que no solo logran desnaturalizar la copia digital con la que comúnmente trabajamos,

---

<sup>1</sup> Este concepto fue presentado por Tadeo y Julieta Keldjian en una publicación anterior: Tadeo Fuica y Beatriz, Keldjian, Julieta (2016). “Digital Super 8mm: Evaluating the Contribution of Digital Technologies to Film Archives in Latin America” en *The Moving Image*, 16, 2, pp. 72-90.

sino que historizan “otras vidas” de las películas. Como subraya, en el presente de la aparición de este libro, un momento de creciente preocupación de las autoridades por el estado del patrimonio audiovisual y la implementación de políticas de preservación y acceso al archivo, la producción de conocimiento en base a casos concretos que despliega esta investigación contribuye a fortalecer la discusión. Y al mismo tiempo, agregaría, logra contrarrestar las abstracciones que dominan el lenguaje de las políticas culturales-estatales.

En el primer capítulo, “Between Europe and Latin America (1960-73)”, Tadeo se centra en el imaginario excepcional del Uruguay como la “Suiza de América” para analizar una producción que lo cuestiona con nuevas representaciones. La autora reflexiona sobre las tendencias del *avant-garde* en el film de propaganda turística *La ciudad en la playa* (Ferruccio Musitelli, 1961) y analiza tanto las negociaciones que implicó la realización de *Carlos: Cine-retrato de un caminante en Montevideo* (Mario Handler, 1965) en el marco del Instituto de Cine de la Universidad (ICUR), como la forma en que este documental sintonizó con las tendencias del Nuevo Cine Latinoamericano. Por último, se detiene en revisar la práctica de los estudiantes de la Facultad de Arquitectura y el cortometraje *Refusila* (Grupo Experimental de Cine, 1969) al que explora a la luz del concepto de “approximation” propuesto por Stella Bruzzi para entender la puesta en escena de los hechos históricos. En el segundo capítulo, “Cinema By and Against the Dictatorship (1973-85)”, la autora aborda tres casos cinematográficos de alto contraste durante el período de la dictadura uruguaya. Tadeo ilustra la forma en que una cooperativa de cine Súper 8 reinventó la función social de las animaciones infantiles con la realización de *El honguito feliz* (CINECO, 1976) para luego contrastar este título con el docudrama *Gurí* (Eduardo Darino, 1980), co-producido por el órgano de propaganda de la dictadura y una compañía estadounidense dedicada a la producción de films educativos. Finalmente, la autora recupera la producción de la Cinemateca Uruguaya: *Mataron a Venancio Flores* (J. Carlos Rodríguez

---

Castro, 1982) y el modo en que la reconstrucción de los hechos de 1868 funciona como una alegoría del golpe de Estado de 1973.

El tercer capítulo -“In transition (1985-2000)”- nos ubica en el período de la restauración democrática. Aquí Tadeo revisa el impacto en las prácticas audiovisuales que produjeron las políticas económicas neoliberales, los debates por la memoria, la revolución del video y las nuevas políticas públicas para el cine y la televisión. La cronología se inicia con un núcleo colectivo muy importante para entender la década de los noventa en Uruguay: el Centro de Medios Audiovisuales (CEMA). Tadeo describe sus inicios, sus integrantes y producciones principales para luego analizar con detenimiento *El cordón de la vereda* (Esteban Shroeder, 1987). Como mencionaba antes, luego del análisis de cada película, la autora desentraña las transferencias tecnológicas de la copia de video digital que utiliza. En este caso, el recorrido nos lleva al inicial abandono de las producciones del CEMA (en U-matic, Betacam, y VHS) en un canal municipal en 2001; continúa con la elaboración en 2008 de un proyecto de rescate de este material que logra salvar parte de esta colección de películas e inicia la digitalización de varios títulos. En 2012, ese material transferido se deposita en un disco duro en el Instituto de Cine sin ninguna política de divulgación. Para contrarrestar este nuevo abandono de la producción de CEMA, Tadeo y Mariel Balás prepararon un libro llamado “Memorias Magnéticas”, que revisó ese corpus digitalizado y que, al publicarse en 2016, motivó nuevas proyecciones públicas de *El cordón* a cargo de un grupo de estudiantes. En este recorrido que rastrea las transferencias de *El cordón de la vereda* se intersectan políticas públicas e institucionales con proyectos universitarios, académicos y colectivos independientes. Como subraya la autora, el comienzo de este entramado debe leerse en su vínculo con una coyuntura política que a partir de 2005 – y con el gobierno del Frente Amplio- reactivó el interés por el pasado reciente y el terrorismo de Estado. Pero incluso hoy -con 30 años de distancia- las proyecciones de *El cordón* dan

cuenta de la vigencia de la discusión sobre la memoria, la verdad y la justicia que plantea esta producción del CEMA.

A continuación, la autora aborda dos películas de ficción que por razones bien distintas no pasaron desapercibidas al momento de su aparición. Por un lado, *El dirigible* (Pablo Dotta, 1994), un largometraje que representó a Uruguay en Cannes y en el que Tadeo señala un cúmulo de temporalidades que hilan la memoria reciente de la dictadura uruguaya con la experiencia dictatorial vivida durante los años treinta. Por otro lado, la autora se detiene en el telefilm *Una forma de bailar* (Álvaro Buela, 1997), realizado con fondos estatales y el apoyo de un canal de televisión abierta. En esta comedia, Tadeo explora la forma en que la presencia de la cámara doméstica del vhs actúa como un elemento reflexivo sobre el desarrollo del audiovisual en Uruguay. En aquel momento, la película salió al mercado en vhs y recién en 2016, con motivo de un festival local, se realizó una buena copia de video digital. Como explica Tadeo, mientras la digitalización –de *Una forma de bailar* y buena parte de la producción de los 90– solamente logra el acceso a la película en el corto plazo, ninguna política de preservación de las producciones en magnético se ha implementado, y esta es una de las problemáticas urgentes del patrimonio audiovisual de este período.

En el último capítulo, “Negotiating the Local at the Beginning of the Millennium (2000-10)”, Tadeo avanza en la nueva etapa del cine uruguayo con *25 Watts* (Pablo Stoll y J. Pablo Rebella, 2011), el primer film de Control Z, la productora que llevará a cabo los proyectos más premiados en los circuitos internacionales de la primera década del 2000. Le sigue un análisis del documental *Hit! Historia de canciones que hicieron historia* (Claudia Abend y Adriana Loeff, 2008) y la lectura de un film de género, *Reus* (Pablo Fernández, Alejandro Pi y Eduardo Piñeiro, 2010). A tono con la tendencia regional, este *thriller* pone en primer plano el lugar del barrio como el espacio de la experiencia popular en el que coexisten el crimen juvenil, la droga y la tradición de inmigrantes judíos.

Posters, graffitis, entradas en el estadio durante un clásico de fútbol y otras prácticas alternativas de promoción, materializaron el espíritu de sus realizadores de llegar al gran público.

Por último, en este libro el lector encontrará una metodología que articula temporalidades múltiples en el abordaje historiográfico y plantea un análisis estético acompañado de un sólido trabajo empírico con información práctica sobre el acceso al archivo (notas al pie, bibliografía y filmografía de gran valor). *Uruguayan Cinema, 1960-2010: Text, Materiality, Archive* es una lectura estimulante para quienes exploran la materialidad y el archivo, así como cinematografías nacionales sin tradición o industria. Y sin lugar a dudas, ofrece un indispensable punto de partida para quienes se embarquen en el estudio del cine en Uruguay.

---

\* Cecilia Lacruz es M.Phil. en Latin American Studies por la Universidad de Cambridge y MA en Film Studies por la University College Dublin (UCD). Actualmente realiza su doctorado en Ciencias Sociales en la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es docente e integra el Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA, Montevideo) de la Universidad de la República. E-mail: [ceci.lacruz@gmail.com](mailto:ceci.lacruz@gmail.com)