

## **Modernidad y política en el cortometraje documental uruguayo: estrategias cinematográficas de una escena inaugural**

por Cecilia Lacruz\*

**Resumen:** Al momento de referirse a los discursos cinematográficos de oposición al imaginario hegemónico del Uruguay, la mayor parte de la bibliografía refiere a los films de fines de los años sesenta, como *Me gustan los estudiantes* (Mario Handler, 1968) o *Liber Arce liberarse* (Cine Club de *Marcha*, 1969). Este artículo, en cambio, propone redirigir la atención a otro momento, el comienzo de esa década y explorar las estrategias utilizadas en los cortometrajes *Como el Uruguay no hay* (Ugo Ulive, 1960) y *La ciudad en la playa* (Ferruccio Musitelli, 1961) para desafiar un conjunto de representaciones de la cultura dominante. Siguiendo el impulso brechtiano, Musitelli y Ulive enfrentaron las retóricas visuales naturalizadas y mostraron la capacidad política del cine de romper con la inmovilidad de un imaginario consolidado por la política oficial o por la agenda propagandística del turismo.

**Palabras clave:** cine, Uruguay, documental, Musitelli, Ulive.

**Abstract:** Mario Handler's *Me gustan los estudiantes* (1968) or Cine Club de *Marcha's Liber Arce liberarse* (1969) usually come to mind as Uruguayan counter hegemonic films. Yet, this article argues that Ugo Ulive's *Como el Uruguay no hay* (1960) and Ferruccio Musitelli's *La ciudad en la playa* (1961), laid the foundation for counter hegemonic films in the early 1960s. Indeed, following Brecht's lead, Musitelli and Ulive disrupted naturalized filmmaking practices to underscore the political power of film to disrupt hegemonic politics as well the touristy representation of the country.

**Key words:** cinema, Uruguay, documentary, Musitelli, Ulive.

## Introducción

Como es sabido, si hay una crítica que dominó el espíritu de las prácticas culturales uruguayas de la década del 60 y 70 fue la que arremetió contra el imaginario hegemónico del país como la Suiza de América. A mitad de la década del 50, la crisis del modelo de país exportador comenzaba a resquebrajar los cimientos de una identidad construida con base en la bonanza y la prosperidad de un Estado de Bienestar, nacido a comienzos de siglo con José Batlle y Ordoñez y un conjunto de avanzadas leyes sociales y de derecho de familia. Junto a la erosión de este paradigma de país, desde la literatura, la música, las artes visuales, el teatro, la ensayística intelectual, se desplegó un imaginario de ruptura con esa idea de la excepcionalidad uruguaya resumida en la frase popular “Como el Uruguay no hay”. El cine también formó parte de este proceso. Tanto los retratos de la vida cotidiana del cine amateur como los films más politizados de finales de los sesenta confrontaron al país de clase media, moderno y turístico. Ya en 1958 Alberto Miller desplazó la cámara a la intimidad del rancherío y filmó su cortometraje *Cantegriles*, una película observacional que impactó por registrar la vida cotidiana dentro de un asentamiento. De hecho, cuando Homero Alsina Thevenet mencionó en ese mismo año que John Grierson se había interesado en ese documental durante su visita a Montevideo, no se contuvo en señalar: “atención escoceses: ésta es una parte del Uruguay” (1958: 621).

Al momento de referirse a los discursos cinematográficos de oposición a ese Uruguay mítico, la mayor parte de la escasa bibliografía refiere a las prácticas fílmicas de fines de los años sesenta, como *Me gustan los estudiantes* (Mario Handler, 1968) o *Liber Arce liberarse* (Cine Club de *Marcha*, 1969). Los trabajos de Tzvi Tal, Lucía Jacob, y Mariana Villaça abordan, desde diferentes perspectivas, esta producción así como la creación de la Cinemateca del Tercer Mundo (C3m) y sus prácticas cinematográficas de oposición. En mi caso, también he revisado este período en torno a las rupturas del 68, los resultados de las experiencias estudiantiles –el cortometraje *Refusila* (Grupo Experimental

de Cine, GEC de Facultad de Arquitectura, 1969) o el medimetro *La película, documento de una pelea* (Bellas Artes, 1968-1971)– así como los giros en la exhibición del Festival de Cine de *Marcha* y el espacio para el cine político promovido por este semanario. Sin embargo, mi propuesta en este artículo es mirar otro momento –el comienzo de la década del 60– y explorar las estrategias utilizadas para desafiar un conjunto de representaciones hegemónicas en los cortometrajes *Como el Uruguay no hay* (Ugo Ulive, 1960) y *La ciudad en la playa* (Ferruccio Musitelli, 1961) que no sólo antecieron a los títulos más recurrentes de la literatura *mainstream*, sino que acarrearón debates en torno a la función y el destino del cine nacional. Por un lado, auspiciada por la Comisión Nacional de Turismo, CndT, *La ciudad...*, se despegó del amateurismo cinematográfico por su nivel profesional y calidad técnica y propone un imaginario alternativo que marcó novedades con relación a un corpus turístico institucional. Por otro lado, *Como el Uruguay no hay* puede considerarse el cortometraje político inaugural de una “época” (los 60) en que los films políticos sucesivos volverán una y otra vez sobre muchos de sus temas y propuestas formales. Se trata de una producción independiente que con un lenguaje de vanguardia ofreció un imaginario en claro enfrentamiento con las representaciones tradicionales del país. En las páginas que siguen intentaré mostrar cómo estos cortometrajes originaron discusiones –en un momento histórico– sobre el modo en que se entrelazó la institucionalidad del cine –la crítica, la cultura cinematográfica institucional– con el imaginario del Uruguay.

### ***La ciudad en la playa***

El crítico uruguayo José Carlos Álvarez, al referirse a los cortometrajes de la CndT, admitía que resultaba “un tanto absurdo que una producción, que debiera ser marginal, como la turística, se haya constituido en el centro de una cinematografía nacional” (1963: 9). La opinión de Álvarez sirve para dar cuenta de dos cuestiones importantes sobre contexto de producción en el que se ubica *La ciudad...* Por un lado, la reflexión remite a la conciencia del lugar marginal que Uruguay ocupa en el escenario global del cine industrial. Estamos frente a

un caso donde entre 1959 y 1979 no hubo un solo largometraje de producción estrictamente nacional y donde, por ejemplo, en el año 1966 –fuera de los noticiarios, publicidad o trabajos científicos– sólo se filmó una hora de producción cinematográfica independiente (Achugar et. al, 1967: 29). Es en relación con este panorama que en 1969, el crítico Manuel Martínez Carril afirmó que “sólo héroes irreflexivos, gente empecinada o suicidas” filman películas en Uruguay (1969: 54). Frente a esto, y al igual que en otros países de la región, no es posible ajustar la producción cinematográfica local a los términos convencionales con que se definen los formatos narrativos, tales como los de “cortometraje”, en contextos de tradición industrial. Bajo el paraguas del “cine nacional”, la cultura institucional incluyó la práctica amateur, la científica, los cortometrajes de ficción y documentales, como lo muestran las premiaciones anuales de la Asociación de críticos del Uruguay en la categoría de “film nacional” a lo largo de la década de 1960. Por otro lado, lo mencionado por Álvarez expone el impacto inesperado que tuvo en su momento una producción de cortometrajes institucionales donde parecería ser que el sentido (económico y social) de realizar estas películas trascendió sus objetivos de propaganda. Si en los años 20 y 30 la producción de cortometrajes y las referencias en los noticieros *Actualidades* o *Uruguay al día* y *Emelco* consolidaron un modelo narrativo y un repertorio de imágenes estandarizadas del turismo nacional –playa, vida nocturna, actividades recreativas, la familia, etc. (Da Cunha et al., 2012: 91-93)– y en los años cincuenta, a la campaña de difusión masiva de folletos, revista, avisos en prensa y radio, la CNdT incorporó al cine; al llegar los años sesenta estos cortometrajes desajustaron los modelos convencionales.

Como parte de la estrategia de promoción de los atractivos turísticos del país, la Comisión auspició el Festival Internacional de Cine de Punta del Este (1951) e invirtió en la realización de *Turismo en Piriápolis* (1956) y *El país de las playas* (1958), ambas dirigidas por Carlos Bayarres. Según Da Cunha et al., el estilo narrativo de estas películas utilizaba una voz en *over* explicativa y un repertorio

---

de imágenes comunes ajustadas a un orden (expositivo y retórico) también institucionalizado. Sin embargo, una serie de cortometrajes de la CNdT se apartó de esa publicidad turística convencional y su modelo narrativo. Para Da Cunha et. al, títulos como *Pupila al viento* (Enrico Gras y Danilo Trelles, 1949), *El niño de los lentes verdes* (Eugenio Hintz y Alberto Mántaras Rogé, 1961), *La raya amarilla* (Carlos Maggi, 1962) y *La ciudad en la playa*, muestran un “(...) despliegue creativo bien diferente de las imágenes estandarizadas del turismo (...)” que evidenció un “(...) desplazamiento del estilo noticioso con énfasis en el constante fluir de imágenes estandarizadas hacia una narración de ficción, en algunos casos con una buena dosis de humor y en otros con miradas críticas a la realidad” (2012: 93-92). Al utilizar fondos públicos, estos proyectos provocaron cuestionamientos al gasto estatal en producciones cinematográficas frívolas que no incorporaban los problemas sociales del país, o que rara vez tenían un mérito artístico. En 1963, estos cuatro cortometrajes fueron proyectados junto a *Punta del Este, ciudad sin horas* (Juan José Gascue, 1962) y *Punta Ballena* (C. Bayarres, 1962) bajo el título *Uruguay maravilloso*.<sup>1</sup> Con motivo de esta proyección, J.C. Álvarez escribió en *La mañana* que el cine nacional “era un cine de sombrillas de playa” y que estos objetos eran “el centro obligado de la atención de los cameraman nacionales”. Dado que estos cortometrajes se difundían fuera del país, el crítico concluyó: “podemos pensar que en el extranjero han de conocer al cine uruguayo como un cine de sombrillas de playa; de la misma manera que los japoneses se han hecho notar por los samurai y los neorrealistas italianos por la ropa tendida” (1963: 15). La CNdT había sido capaz de alcanzar estabilidad y financiar una continuidad de cortometrajes durante dos años, mediante experiencias de producción de alto contraste con las condiciones precarias en las que rodaban aficionados y amateurs. Una vez finalizado el mandato de los miembros de la Comisión, la producción de estos films no volvió a retomarse. Como expresa Álvarez, el proyecto había logrado “(...) lo que resulta asombroso en el Uruguay, pagar a quienes trabajaron en ellas”. Pero fue

---

<sup>1</sup> La lista completa de todas las producciones de la CNdT desde 1949 a 1962 debe incluir también *En el Balneario* (Ferruccio Musitelli, 1962).

tanto así –el contraste– que el crítico dirá que el error de Turismo fue “(...) tolerar un método hollywoodense de producción que para esta tierra resulta un despilfarro. En el Río de la Plata no es posible hacer cortometrajes al costo de los que produjo Turismo; pues con eso se crea una prosperidad artificial (...) con lo que se gastó en las seis películas de Turismo se pudieron haber realizado diez” (1963: 11-12).

Pero sin duda que la película de Musitelli fue la excepción a estas objeciones.<sup>2</sup> De todos los cortometrajes que integraban *Uruguay maravilloso*, el crítico de *Marcha*, José Wainer señaló que *La ciudad...* se destacaba por su inventiva fresca, como “(...) un soplo de auténtica inspiración (...)” cuya inventiva “(...) no se sujeta a las fórmulas de propaganda más fácil, y cumple sueltamente el propósito de recoger con indisimulado efecto, melancolía o simple curiosidad divertida, la abigarrada fauna de bañistas montevideanos” (1963: 20). Las palabras de Wainer hacían eco de lo que fue un consenso en el ámbito de la crítica local de la época ya que el mismo año de su aparición, la asociación de críticos del Uruguay le otorgó el premio a la mejor película nacional.<sup>3</sup> El cortometraje muestra el transcurso de un día en la playa del barrio Pocitos, una parte de la costa de Montevideo que otorgó ese “prestigio de balneario” al Uruguay (Da Cunha *et al.*, 2012: 145). Con un ritmo de montaje lento, *La ciudad...* comienza narrando el inicio de una jornada: vemos la costa serena en la mañana, algunos sujetos caminan en la orilla o hacen ejercicio mientras los trabajadores limpian la arena y preparan las sombrillas en la playa vacía. Poco a poco, llegan las señoras, los niños y jóvenes a leer, tomar sol, jugar, conversar en la orilla o nadar en el agua. Si bien el cortometraje no expone más que eso, evoca mucho más que una descripción de la playa: ofrece un

---

<sup>2</sup> Ferruccio Musitelli, cineasta y fotógrafo profesional de reconocida trayectoria, al momento de realizar *La ciudad...* poseía vasta experiencia y prestigio como realizador de *Uruguay al Día*, *Emelco*, *Noticias Uruguay S.A.*, y había dirigido *Contratiempo* y *marea* (para Club de Teatro, codirección con Pepe Estruch, 1954); junto a Ulive y Hugo Bolón, el cortometraje *La avenida 18 de julio* (1951) y con Rodolfo Fabregat, *Dogomar Martínez vs. Kid Gavilán* (1955).

<sup>3</sup> También obtuvo el premio del Concejo Departamental de Montevideo y mención en el Festival de Karlovy Vary.

marco visual y sonoro que desfamiliariza este paisaje cotidiano. Es así como su objetivo promocional y económico queda, de algún modo, camuflado y hasta reemplazado por un sentido de la práctica fílmica que explora modos de ver, de percibir. Hay en la mirada de Musitelli una atención –y fascinación– hacia formas y figuras que tienden a la abstracción, como las líneas naturales del paisaje o las que resultan de la arquitectura urbana –los balcones, la geometría de ventanas de los edificios. De todos modos, vale advertir que no se trata de un cortometraje de *avant-garde* de gran impronta experimental, sino de la estetización de la experiencia de estar en la playa. Y en este retrato abierto, los significados de ciertas imágenes se pierden en terrenos ambiguos, alejándose de la retórica convencional y pareciéndose a lo que la bibliografía del cine documental ha llamado como modo poético o lirismo cinematográfico.<sup>4</sup>



---

<sup>4</sup> Me refiero a las categorías o agrupaciones de Bill Nichols, Erik Barnouw, Richard M. Barsam. *La ciudad...* no fue la única del corpus turístico que se ajustó a esta descripción: *Pupila al viento* propuso un retrato poético de Punta del Este.

En este sentido, y siguiendo la reflexión de Bill Nichols en torno a este tipo de películas, *La ciudad...* puede leerse como la apertura a “(...) la posibilidad de una forma alternativa de conocimiento (...)” que se desmarca de esa “(...) transferencia de información directa (...)”, y en su lugar, hace hincapié en conmover al espectador más que en persuadirlo o instruirlo en torno a una cuestión (2001: 103). De hecho, en *La ciudad...* hay algo así como una pulseada entre un impulso narrativo y otro poético. Por momentos, el montaje construye micro relatos donde Musitelli retoma la acción de algún sujeto que se ha mostrado antes, como el niño que esconde el reloj en la arena o el que en el inicio remonta una cometa. Pero en su mayor parte –ganándole la disputa a la narración– la unión de planos fluye en tanto asociaciones libres guiadas por un criterio formal que busca el placer estético. Así, hay secciones temáticas, como la secuencia que muestra diferentes parejas en actitud amorosa, jóvenes que se quitan la ropa: pantalones, blusas, o conjuntos de planos agrupados bajo un sentido abstracto, como los círculos de las sombrillas que se unen a las siluetas femeninas. Si bien hay un énfasis en la naturaleza construida de las escenas de *La ciudad...*, también encontramos registros a la distancia que evocan espontaneidad, donde la puesta en escena casi desaparece y el azar se hace más visible. Ejemplo de ello es el sujeto que seca su short al sol separándolo de su cuerpo, despertando (bajo cierta comicidad) la complicidad del espectador con la mirada del cineasta; o las mujeres que tocan el agua con los pies y se retiran hacia atrás espantándose del frío. Cuando Nichols señala que si bien *Rain* (Joris Ivens, 1929) no nos permite conocer ningún actor social pero en cambio nos ofrece una oportunidad de ver la poesía de la lluvia de verano en *Ámsterdam* (2001: 102-103), nos da una pauta para repensar lo que Musitelli logra con *La ciudad...* Los sujetos parecen prescindir de una complejidad, y son abordados (con igual importancia que las sombrillas, las olas o las gaviotas) casi como materia prima visual de la propuesta creativa del realizador.



La ilusión de estabilidad y el orden visual de *La ciudad...* –así como las posibles interpretaciones de estas imágenes– están bajo la constante amenaza de la música del cortometraje, que se dispone a interrumpir y reponer la dimensión caótica que la fotografía y el montaje han desterrado. La voz *over* tradicional es reemplazada por una banda sonora fragmentada, compuesta por breves piezas instrumentales que comentan las imágenes y logran imponer el tono de cada secuencia o marcar el contrapunto con lo visual. Asimismo, la brusquedad de las transiciones del plano sonoro tiene un fuerte impacto reflexivo: redirige la atención del espectador hacia el sonido, a su manipulación y arbitrariedad. Pianos dramáticos se combinan con una estética sonora de ritmos atonales –jazz y percusión– que expresan la dimensión más reflexiva y experimental (moderna) de la propuesta de *La ciudad...* y que probablemente sea el rasgo más notable de esa ruptura con la música neutra de la propuesta cinematográfica tradicional de la promoción turística. Véase cómo muy cerca del comienzo del film una estruendosa batería rompe de modo sorpresivo con la tranquilidad de la melodía de un piano que sonorizaba la costa desierta. Este contraste musical anticipa lo que las imágenes mostrarán: se trata de mirar fuera de la playa y reparar en el cambio estético del barrio. Aquí se hace visible esa “conciencia histórica” de Musitelli donde hacer cine se transforma en la oportunidad de reflexionar sobre lo que ha cambiado en el espacio urbano y, con ello, en el modo de vida de sus habitantes. Un travelling hacia atrás se aleja de una escalinata para descubrir tras esta los edificios de la rambla. A continuación, una serie de planos fijos muestra la transformación que vivió en esos años el superpoblado Pocitos: vemos un “*petit hotel*” a la francesa –una tradición de la arquitectura del paisaje– rodeado de altas construcciones de vivienda en una composición visual que acentúa el contraste y evoca una actitud de resistencia frente a la amenaza modernizadora. La ambigüedad de los sonidos de la batería que acompañan este recorrido nos desconcierta: si bien no celebra lo que nos muestra, tampoco lo condena. Nótese cómo diversos paneos muestran ángulos de balcones o se detienen en mostrar las antenas de televisión, una novedad que, como señala Yvette Trochón, había cambiado notoriamente la estética de la ciudad (2011: 288).

### ***Como el Uruguay no hay***

Desde muy joven, Ugo Ulive se desempeñó en el área teatral como actor y director de “El Galpón”, e incursionó en el cine con los cortometrajes *La espera* (1952), *La tentativa* (1953) y el largometraje neorrealista perdido *Un vintén pa’l judas* (1959). Junto a Amorim, Beceiro, Mántaras, Hintz, Castro, Miller y otros uruguayos, Ulive formó parte de un movimiento de cineastas aficionados que en la década de 1950 prometían un futuro al cine nacional de cortometraje con sus participaciones en los concursos cineclubistas. Su película, *Cómo el Uruguay...* (35 mm, 10 min. Color / b y n), inicia las tensiones de la década en el momento en que fue censurada por la Comisión Directiva del IV Festival de Cine Documental y Experimental del SODRE. Por eso, la naturaleza “inaugural” de *Como el Uruguay no hay* refiere no sólo a su propuesta contra-hegemónica sino al momento inquietante y polémico que activó en la cultura cinematográfica local: abrió la grieta que más tarde sólo iría a profundizarse; una tensión donde el cine, como arena de lucha política, hizo tambalear los discursos tradicionales así como la idea misma de la democracia liberal de la que gozaba el país. José Carlos Álvarez dirá que *Como el Uruguay...* “reacciona contra la leyenda áurea que describe a nuestro país como un pequeño paraíso democrático (...)” y se “(...) aparta de los progresos indiscutidos de nuestra democracia social” (1960: 5). Mario Benedetti señalaba la paradoja de que el SODRE, “institución guardiana de nuestra cultura (y no de nuestra política) impida por razones políticas la participación de un film que sin duda alguna debe ser la aventura cinematográfica más rica de inventiva, de ritmo, de talento creador, que se ha dado hasta ahora en el país” (1960: 9). Con una voz en over –por momentos paródica– dibujos, fotografías, materiales de archivo y noticieros, Ulive utilizó la técnica del collage y atacó con sarcasmo a la clase política, denunció la concentración de riqueza en manos de los gobernantes y los beneficios impositivos de legisladores para importar autos, confrontó las protestas de jubilados y sindicales con figuras sobresalientes de los partidos políticos tradicionales –como las apariciones de Eduardo V. Haedo,

Echegoyen, Batlle Berres y el mismo Benito Nardone, presidente del Consejo Nacional de Gobierno. Todo eso mezclado con una banda sonora de contrapunto y animaciones ingeniosas donde un mapa de Uruguay se convierte en mate o el sol de la bandera nacional se transforma en el timón del imperialismo norteamericano.

Como señala M. Carril, el caso de *Como el Uruguay...* marcó el tránsito de la censura cinematográfica de índole moral, que ya tenía un breve historial en el país, a una censura política en una nación sin dictadura. Si bien los críticos y figuras claves de la cultura cinematográfica solicitaron al SODRE la exhibición de la película, no tuvieron éxito. En aquel momento, nadie percibió en esta decisión “que en el futuro podían prohibirse películas (y libros, y periódicos, y músicas) sin demasiada queja” (M. Carril, 2013: 48). En este sentido, el rechazo de *Como el Uruguay...* en el certamen de 1960 y el debate en la opinión pública que este hecho desató son antecedentes directos de lo que siete años más tarde provocó la censura de *Elecciones* (Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República, ICUR, 1967), documental co-dirigido por Handler y el mismo Ulive. En este caso, la Comisión del VII Festival puso fuera de concurso a una película que mostraba, en el estilo del directo, prácticas clientelísticas y rituales de la temporada de campaña electoral de dos candidatos menores de los partidos Blanco y Colorado. Si tomamos en cuenta la bibliografía en torno al período, tanto la memoria de *Como el Uruguay...* como la de *Elecciones* quedaron ligadas al evento de la censura.<sup>5</sup> Por el contrario, poco se ha discutido el impacto de la estética y las estrategias del cortometraje de Ulive. Al igual que Benedetti, H. A. Thevenet subrayó la excepcionalidad de un realizador que “se juega en lo que dice, como nunca se ha jugado nadie en toda la historia del cine amateur de nuestro país”. Para el crítico, Ulive sabía “decir lo suyo con una violencia, una riqueza de ideas visuales, un humor agrio, una variedad de recursos que no tienen similar en

---

<sup>5</sup> Ver el Capítulo sobre *Como el Uruguay no hay* en Martínez Carril, Manuel (2013), *La batalla de los censores: Cine y censura en el Uruguay*.

este territorio” (1960). De igual modo, el crítico Mario César Fernández señaló que “ni aquel que pueda sentirse más justicieramente agraviado, puede negar la virtuosa estatura de la película, ‘Como el Uruguay no hay’, tiene momentos de cine totalmente insólitos por estas tierras” (1960: 5). Muchos años después, Handler recordaría que en el momento de su estreno “Nadie había visto jamás algo igual” (Burton, 1991: 57). Este panorama de opiniones sintoniza con la reacción que tuvieron los dirigentes del cine cubano como Santiago Álvarez y Tomás Gutiérrez Alea quienes, al ver la película, cuando Ulive llegó a la isla para dirigir teatro, le ofrecieron sumarse al ICAIC (Mantero, 2008).

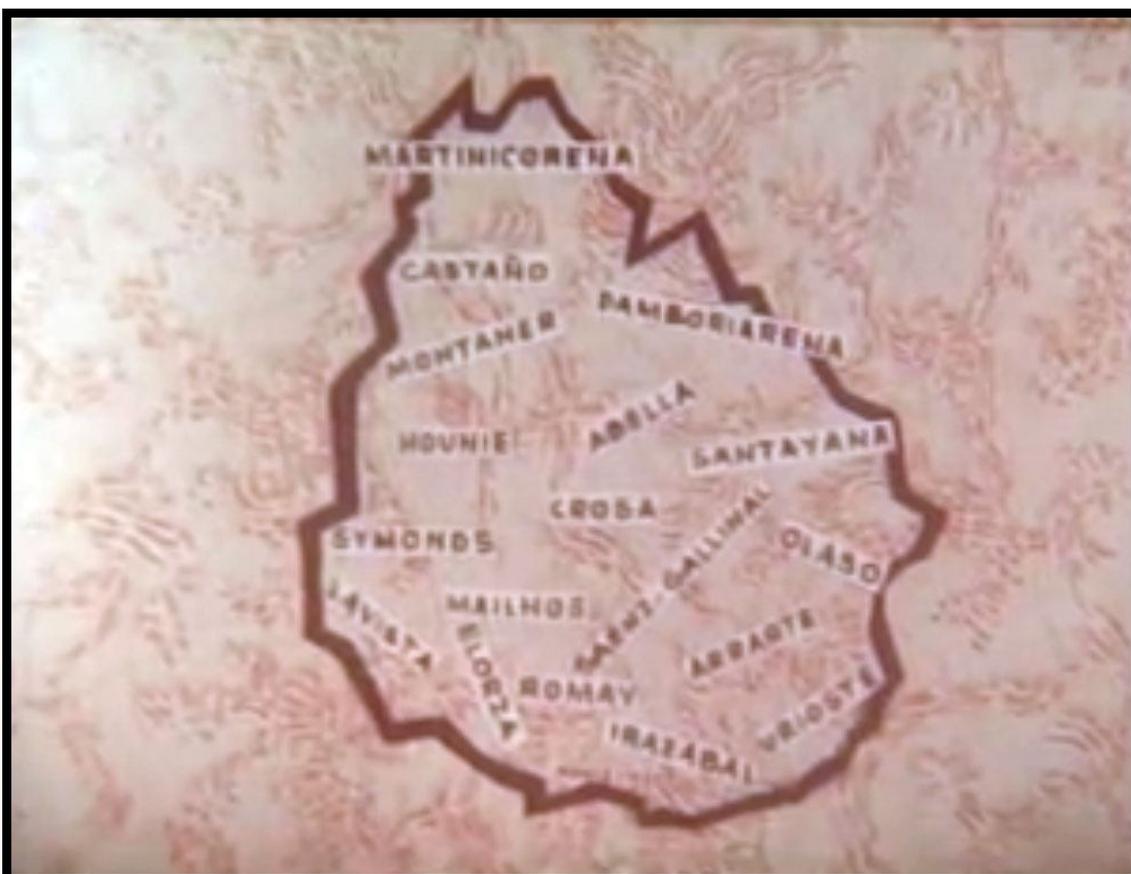
Dentro del contexto del Nuevo Cine Latinoamericano, el uso del collage en *Como el Uruguay...* dio cuenta de una aparición temprana de esta técnica que, como se sabe, configuraría una de las tendencias centrales de las cinematografías políticas regionales en los años posteriores. Dentro de esta línea, *Como el Uruguay...* fue un ejemplo paradigmático del uso de la ironía y la parodia para confrontar los discursos hegemónicos (Ortega, 2009: 115). Digo esto porque la parodia se extendió más allá del texto fílmico con el gesto provocativo de Ulive de inscribir el cortometraje en la categoría “cine turístico” del certamen del SODRE. Al ser estratégicamente excluido de un espacio cinematográfico institucional, la impronta confrontativa y de oposición de Ulive se reforzó. El contrapunto entre *Como el Uruguay...* y una sección dedicada a evaluar y legitimar esa mirada selectiva y estetizada del país acercó a Ulive a una acción de espíritu vanguardista y anti-institucional. Es decir, es a la instrumentalización del cine como promotor de una imagen estandarizada del país a la que se dirige –lo que confronta– el gesto del cineasta. Y aún más, es en la tradición de un referente de la cultura cinematográfica uruguaya como el SODRE donde Ulive interviene con su cortometraje para interrumpir el flujo de la “narrativa” artística, pedagógica, moderna, y hasta ese momento apolítica, de este prestigioso espacio oficial. De hecho, podríamos leer el comienzo de *Como el Uruguay...* como un marco que reflexiona de antemano sobre su exclusión del certamen estatal al señalar una frontera política y estética entre

diferentes representaciones del país. El punto de partida narrativo del cortometraje es el de su misma elaboración material: en una amplia mesa de trabajo vemos un marco con un folleto turístico de Montevideo, varias fotografías y postales icónicas rodeadas de herramientas que dan cuenta de la técnica artesanal. Unas tijeras, lupa y una pegadora aparecen en lo que podríamos señalar como la puesta en escena de la materia prima de la película. Un lento paneo nos muestra las fotografías-postales dispuestas en un ensamble estratégico; una imagen de la playa de Montevideo, un gaucho montado a caballo, un gran edificio de ladrillos sobre la rambla. Mediante un corte al estilo *stop trick*, esta fotografía desaparece y vemos la imagen que estaba debajo: el hotel San Rafael del balneario de clase alta, Punta del Este. Como parte de un papel que ha quedado en el marco visual del encuadre, el espectador puede leer "Population's Welfare" y, seguido de esto, otra postal muestra una lujosa residencia frente al mar.



Un corte directo nos lleva al registro documental de un rancherío donde niños descalzos miran a cámara mientras la voz en over irrumpe para decir “Esto también es mi país”. Inmediatamente, se escucha un piano melancólico que refuerza el contraste entre las diferentes miradas del Uruguay y se hace evidente una frontera de exclusión e inclusión de imaginarios. Por un lado, las primeras imágenes nos remiten al discurso visual turístico del país mediante representaciones estereotipadas que han encontrado un lugar en el mercado: su materialidad sobre la mesa evoca su condición de mercancía, postales, fotografías para vender el territorio como destino. Ulive las opone a un registro directo de la experiencia de la pobreza cuya estética cruda –al decir de Jameson– no ha sido mercantilizada. Nos encontramos frente al inicio de un cortometraje que desmantelará la imagen hegemónica del Estado de Bienestar uruguayo para mostrar sus contradicciones y, al mismo tiempo, frente a una película que el espectador entiende, también ha dejado en evidencia las contradicciones del mismo certamen del SODRE haciendo tambalear el prestigio de la imagen de su Festival. Pero me interesa centrar el análisis en cómo Ulive toma elementos icónicos de la identidad nacional y los transforma, subvierte sus significados. De este modo se desmonta un repertorio visual que nos interesa, ya que es con relación a éste que se construyen los discursos visuales contra-hegemónicos de la década de 1960. Ejemplo de ello es la politización que hace Ulive de un ícono recurrente en las representaciones del Uruguay: el mapa del territorio. En un fondo estampado, una cartografía animada se transforma ante los ojos del espectador. Mientras la voz over afirma: “con un campo lleno de riqueza, repartida entre unos pocos”, vemos cómo los nombres de los departamentos se transforman en apellidos de familias terratenientes: Marticorena, Castaño, Santayana, Irazabal. Al sustituir la tradicional dimensión administrativa del territorio con una geografía de la riqueza nacional, Ulive extiende el horizonte crítico del espectador: no basta con entender las fronteras, la silueta del contorno o las denominaciones de los departamentos. Con gran economía narrativa, el nuevo mapa sintetiza el

resultado de un proceso histórico en el que la estructura económica determinó las relaciones de poder en el país.



De este modo, Ulive reinscribe una dimensión histórica de la división del territorio que el imaginario político del mapa mantiene invisible y, al igual que en otros discursos del arte y la literatura latinoamericana, utiliza la cartografía para mediar el “drama de la tierra”, que fuera eje del discurso integrador del cine latinoamericanista. Pero el uso de la cartografía animada no termina aquí. Si el primer mapa revelaba la concentración de la riqueza en manos de unos pocos, el segundo se ocupaba de establecer su identidad política. Mientras la voz en over afirma que “Blancos y colorados, nos han gobernado siempre, y han hecho progresar al país”, dos figuras de perfil succionan el “líquido – riqueza” de color blanco-rojo hasta deformar ese “mate-territorio” que reduce el

contorno uruguayo a una larga isla vacía, irreconocible. La dimensión territorial del mapa se ve interrumpida por una dimensión temporal: la acción del bipartidismo blanco-colorado en el poder instaló un proceso histórico cuyo resultado es representado gráficamente mediante una desnaturalización visual de la geografía nacional. Al hacer esto, Ulive abre una grieta en la cartografía desde donde proyectar una temporalidad política, un punto de entrada que permite revelar la ideología oculta del territorio. En la técnica y la imaginación creativa late el espíritu brechtiano de transformación de aquello naturalizado; de desmontar los mecanismos ocultos y llamar a participar en su cambio. Y también de una estética que distancia al espectador e interrumpe la fluidez o cualquier intento de unidad del cortometraje. En este sentido, al igual que *La ciudad...*, es a través de la dimensión sonora que Ulive distancia de manera efectiva al espectador para colocarlo en un lugar desde donde cuestionar discursos dominantes sobre el país. Cambios bruscos de melodías musicales, sonidos, distorsiones e incluso el tono irónico de la voz en over distancian al espectador a un espacio de crítica que es al mismo tiempo un ámbito de reflexión sobre la manipulación sonora en la construcción fílmica. Una síntesis de las estrategias de *Como el Uruguay no hay* y de este rasgo sonoro que señalo se ilustran en el epílogo del film que repasa, a modo de resumen, las imágenes ya vistas pero sonorizadas ahora por la murga cantando el icónico tema “Uruguayos campeones” (*Patos Cabreros*, 1927).

Las escenas de pobreza, protesta, represión, aparecen otra vez ante el espectador marcando una interpretación que avanza a contrapelo del país excepcional, y ya lejano, que narra la melodía: “Uruguayos campeones de América y del mundo/ esforzados atletas que acaban de triunfar/ los clarines que vieron/ las dianas de Colombes, más allá de los Andes volvieron a sonar/ A los rumanos los yugoslavos, los italianos y los porteños/ fueron vencidos por los campeones/ por los campeones del mundo entero”. Esta secuencia logra un momento poético de concientización política, donde la música popular – cargada de este lirismo que la desnaturaliza– evoca una temporalidad perdida

y refuerza la idea de un estancamiento del país entre el histórico mito uruguayo y el presente. A punto de responder en forma emotiva a esta síntesis, el espectador se ve frenado por una distorsión sonora: las voces murgueras se aceleran inesperadamente, el ritmo de las imágenes se agiliza al compás de estos sonidos ahora cómicos, irónicos, desconcertantes. Al igual que en el caso de las animaciones del mapa –y del pabellón nacional que aquí no alcanzaré a analizar– este final expone con economía narrativa un complejo tema político en clave poética, humorística, o sarcástica, lo que marca un contraste con el discurso sobrio que dominará la retórica del cine militante a fines de 1960. Porque si bien este último, en sus variantes, recupera muchos de los temas y estrategias retóricas de este film inaugural de Ulive (el collage, la práctica artesanal, el mismo mapa), en la mayoría de los casos la ironía se suplanta por un discurso más solemne, entre la apuesta épica y las crecientes evidencias de la represión y la derrota que atraviesa ese final de ciclo –piénsese en la misma idea que en 1969 plantean los intertítulos de *Liber Arce liberase*: “Uruguay, ex Suiza de América”, “Un país para 500 familias” –.

### **Reflexiones finales**

Siguiendo el espíritu brechtiano, Musitelli y Ulive mueven al espectador a reconocer la ilusión, los estereotipos, las convenciones, la artificialidad, los márgenes rígidos de los modos de percibir y entender que imponen las retóricas visuales naturalizadas. Las propuestas sonoras de ambos casos se apegan a lo experimental, como si fuera en este terreno en el que se celebra la entrada de la ambigüedad y, en ocasiones, de la poesía. Pero podemos ir un poco más allá en estas conclusiones y plantear otras líneas de reflexión donde la importancia de la mirada local se hace evidente. A fines de la década de 1920, con relación al cine documental, Malte Hagener señala cómo los diferentes registros cinematográficos necesitan de un contexto estable de producción y de exhibición para encontrar su forma, sostenido por instituciones y discursos cinematográficos y culturales que acompañen e impulsen esas

prácticas (2007: 211). Esta idea resulta interesante para repensar el momento histórico que acabamos de revisar. Por un lado, en el comienzo de la década, el terreno de circulación y de producción de un cine político uruguayo todavía no tiene forma ni espacio. Con esto quiero decir que el “panfleto” de Ulive, como fue llamado muchas veces por la prensa, apareció en un momento en el que, como se sabe, todavía no había cristalizado el fenómeno del cine urgente de fines de 1960. Sin embargo, ya estaba latente parte de todo lo que vendría después –que como bien señala Hagener es mucho más que los textos– en la práctica y las repercusiones que trajo consigo *Como el Uruguay no hay*: la técnica del collage, la práctica amateur y artesanal, debate en la prensa, enfrentamiento de la crítica, discusión en torno a la censura, concientización política del espectador, imágenes de represión en Montevideo, de corrupción, de incapacidad del sistema de partidos y la clase política tradicional, así como un llamado desde el cine a contestar la experiencia de opresión y la encrucijada de la democracia uruguayo. Por el contrario, la reconstrucción de la experiencia de *La ciudad...* nos permite ver un caso a la inversa. En un contexto de “tradición”, excepcional dentro de la producción cinematográfica uruguayo, *La ciudad...* fue novedosa justamente porque su forma de “cine turístico” ya estaba instalada: un modo de subvención económica de producción, acompañado de una estrategia de difusión y un discurso para atraer visitantes al país. Es frente a esta estabilidad de significados, y por qué no, valores, que *La ciudad...* se destaca por no ajustarse, no cumplir con las expectativas, y apostar a la ideología de su técnica –aunque no de su contenido– que refrescó con su reflexividad las formas estables y tradicionales del país balneario. De este modo, tanto *La ciudad...* como *Como el Uruguay...* muestran la capacidad política del cine de romper con la inmovilidad de un imaginario institucionalizado, ya sea en el plano político, en la propaganda turística o en el funcionamiento de organismos oficiales como el SODRE. Por lo que innovan dentro de una “tradición” o por lo que proyectan, estos dos cortometrajes configuran dos experiencias claves a la hora de revisar las tendencias del cine documental en Uruguay.

## Bibliografía

- Achugar, Walter, Dassori, Walter, Handler, Mario, Wainer, José (1967). "El cine en el Uruguay" en *Nuestro Cine*, 62, p. 29.
- Alsina Thevenet, Homero (1958). *Obras completas Tomo II – A*, en Buela, Álvaro et al, Comp. Notas publicadas entre el 16 de mayo y el 7 de junio de 1958. p. 621.
- Alsina Thevenet, Homero (1960), Crónica sobre *Como el Uruguay no hay* publicada en EL PAIS 19 de Julio de 1960, reproducida en *Programa de Cine Universitario del Uruguay* del 28 de julio de 1960.
- Álvarez, José Carlos (1963). "Reflexiones Sobre un posible Cine Uruguayo: Más allá de las sombrillas" en *Cuadernos de Cine Club*, 9, pp. 9-15.
- Álvarez, José Carlos (1960) "Cine nacional fuera y dentro del SODRE", *La Mañana*, 23 de julio, p.5.
- Benedetti, Mario (1960). "Vino Nuevo en Sodre Viejo" en *Marcha*, p.9.
- Da Cunha, Nelly, Campodonico, Rossana, et. al (2012). *Visite Uruguay: Del balneario al país turístico 1930-1955*, Montevideo: Banda Oriental.
- Fernández, Mario César (1960). "Una lujosa diatriba", en *Acción*, 28 de julio, p.5.
- Handler, Mario (1991). "Empezando cuesta arriba: artesanado y agitprop", en Julianne Burton, *Cine y cambio social en América Latina*, México: Ed. Diana.
- Hagener, Malte (2007). *Moving forward, looking back: The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture 1919 - 1939*, Amsterdam: University Press.
- Jacob, Lucía (2003). "Marcha: de un cine club a la C3M", en H. Machín y M. Moraña (eds), *Marcha y América Latina*, Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, pp. 399-431.
- Mantero, Gerardo, Vidal Giorgi, Luis (2008). "Un pionero del teatro y el cine en Uruguay: Ugo Ulive", en <http://www.socioespectacular.com.uy/ulive.pdf> (consultado el 4 de julio de 2013).
- Martínez Carril, Manuel (1969). "Carta de Montevideo: El Rodelu o La Tacita del Plata" en *Hablemos de cine* 45, pp.53-54.
- \_\_\_\_\_ (2013), *La batalla de los censores: Cine y censura en el Uruguay*, Montevideo: Irruptiones grupo editor.
- Nichols, Bill (2001). *Introduction to documentary*, Bloomington&Indianapolis: Indiana University Press.
- Ortega, Maria Luisa (2009). "De la certeza a la incertidumbre: collage, documental y discurso político en América Latina" en Sonia García López y Laura Gómez Vaquero (eds), *Piedra, Papel y Tijera: El Collage en el Cine Documental*, Madrid: Ocho y Medio.
- Tal, Tzvi (2003). "Cine y Revolución en la Suiza de América – La Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo", *Araucaria* 9 [[http://www-en.us.es/araucaria/nro9/ideas9\\_3.htm](http://www-en.us.es/araucaria/nro9/ideas9_3.htm)] (Acceso: 10 de diciembre de 2010).

Trochon, Yvette (2011). *Escenas de la vida cotidiana. Uruguay 1950-1973: Sombras sobre el país modelo*, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Villaça, Mariana (2012). “El cine y el avance autoritario en Uruguay: el «combativismo» de la Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1973)” en *Contemporánea*, 3, pp. 243-264.

Wainer, José (1963). “Cierre de ejercicio” en *Marcha*, 8 de marzo, p. 20.

### **Materiales audiovisuales analizados**

*Como el Uruguay no hay* (Ugo Ulive, 1960)

*La ciudad en la playa* (Ferruccio Musitelli, 1961)

---

\* Doctoranda en Ciencias Sociales en la Universidad de Buenos Aires, UBA. Tiene un M.Phil. in Latin American Studies de la Universidad de Cambridge y un MA in Film Studies de la University College Dublin (UCD). Es licenciada en Comunicación Audiovisual de la Universidad Ort de Montevideo donde se desempeñó como asistente docente en el Taller de Cine Documental. Trabajó en el área de producción en proyectos documentales y series de ficción para la televisión. Escribió “La experiencia del semanario *Marcha* y el cine político en el Uruguay” (en prensa, 2012) como parte del volumen *Efectos de imagen: ¿qué fue y qué es el cine militante?* de la Editorial Universidad ARCIS. E-mail: [ceci.lacruz@gmail.com](mailto:ceci.lacruz@gmail.com).