

Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)

Georgina Torello (ed.). Montevideo: Irrupciones Grupo Editor, 2018, 237 pp.

El libro se inscribe en las investigaciones sobre el pasado de los medios audiovisuales en Uruguay que realiza el Grupo de Estudios Audiovisuales (GESTA) y tiene como antecedente *La pantalla letrada* (2016), editado también por Torello e Isabel Wschebor. En continuidad con el libro anterior, *Uruguay se filma* aborda el estudio del audiovisual desde una perspectiva interdisciplinaria y mantiene vivo el debate sobre su preservación y acceso, pero innova al centrarse en el estudio de las prácticas documentales realizadas en Uruguay, en diálogo con otros medios de comunicación como la prensa —particularmente la crítica— y la televisión. Los artículos que componen el libro estudian casos concretos que, sin afán totalizador, trazan una continuidad temporal en el ejercicio y conceptualización del documental durante gran parte del siglo XX y un mapa geográfico de él que incluye todo el territorio del país. Como advierte Torello en la introducción del libro, los textos fueron organizados en dos grandes secciones denominadas «Consensos» y «Disensos», atendiendo a los objetivos con los que se organizaban política y simbólicamente los documentales. El orden, más conceptual que cronológico, invita al lector a reflexionar transversalmente sobre temas y problemas en estas realizaciones. Finalmente, la obra termina con el posfacio de Pablo Piedras «La Historia del cine nacional como redención y puesta en valor del patrimonio».

Los artículos de la primera sección analizan documentales realizados o promovidos desde ámbitos institucionales y concebidos como herramientas pedagógicas, capaces de fortalecer la integración nacional, regional o el consenso social. En este sentido, el texto de Torello «Patriótico insomnio. Las conmemoraciones oficiales en los registros documentales del Centenario» analiza materiales realizados entre 1923 y 1930 cuyo «canto sin fisuras al país moderno» (18) se expresaba en la sistemática representación de la bandera nacional. El recorrido analítico a través de las diferentes expresiones de este símbolo en los documentales, impregnados de las discusiones en torno a la fecha de conmemoración del Centenario del país, le permite a Torello mostrar el pasaje desde realizaciones privadas ligadas a programas oficiales hasta el registro oficial de un evento deportivo en la película Centenario, como expresión

de una «reformulación general de lo patrio» (37) en la celebración moderna y popular.

El protagonismo del Estado en el registro y la promoción de la realización audiovisual que cierra el trabajo de Torello inaugura el estudio de su papel desde el ámbito educativo. Siguen esta perspectiva, aunque en contextos distintos, los artículos de Isabel Wschebor —«Los orígenes del cine científico en Uruguay y la conformación del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República»— y de Lucía Secco —«Proyecto Uruguay. Ejemplo del uso del documental en dictadura a partir de la serie para televisión de Televisión Educativa». Wschebor identifica dos etapas en la concepción del cine científico y la creación del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (ICUR), 1950-1955 y 1955-1960. A través de ellas expone el proceso de profesionalización y consolidación del Instituto, la mejora en la calidad de los registros —ligada al aporte de Plácido Añón— y las tensiones entre dos formas de concebir al cine científico: la búsqueda de Rodolfo Tálce por generar contenidos científico-pedagógicos que divulgaran las investigaciones de los laboratorios hacia el público no especializado y la propuesta posterior de Añón de registrar neutralmente la realidad para sustituir la observación directa y funcionar como insumo para las investigaciones. Por su parte, el texto de Secco analiza la serie documental *Así vive Uruguay*, realizada en 1980 por el Consejo de Educación Primaria en el marco del Proyecto Uruguay —financiado por la Organización de los Estados Americanos— y desarrollada solo en el interior del país —el artículo se centra en los casos de San José, Treinta y Tres, Salto y Rivera—. Secco aborda el cometido educativo de la serie enmarcándolo en la propaganda audiovisual de la dictadura. En este sentido, el trabajo se focaliza en el discurso de *Así vive Uruguay* sobre el interior del país «como esencia de lo nacional» (71) y espacio de confluencia de la tradición y el progreso que el régimen buscaba promover.

Mariana Amieva traslada la atención hacia otro ámbito estatal en su artículo «El Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE: las voces del documental y un espacio de encuentro para el cine latinoamericano y nacional». En él analiza fundamentalmente las primeras cuatro ediciones del Festival —entre 1954 y 1960— como espacio de legitimación, visibilidad y encuentro del cine latinoamericano y como motor para el cine nacional no comercial, a partir de la colaboración del SODRE con los concursos de cine nacional que antecedían al Festival. La autora traza el origen

del colectivo de los «cineístas» que participaban en él, su diálogo con otras proyecciones del Festival y, finalmente, el tenso vínculo que tuvieron con la crítica periodística.

Los textos que componen la sección «Disensos» dan cuenta de las luchas de sentido que expresaban los documentales en la búsqueda por significar las tensiones que les eran contemporáneas o las formas en que los actores del pasado los emplearon para elaborar mensajes sobre sí mismos. En «La manipulación del archivo: las imágenes de revolución sirven a la propaganda dictatorial», Beatriz Tadeo analiza los mecanismos de apropiación y resignificación que hizo la dictadura del documental *Me gustan los estudiantes* (M. Handler, 1968), que ella misma censuró. Las imágenes del movimiento estudiantil que Handler registró fueron utilizadas en un noticiero producido por la Dirección Nacional de Relaciones Públicas —presuntamente en 1977— y en una campaña publicitaria realizada por la dictadura y emitida en televisión con motivo del plebiscito nacional para la reforma constitucional de 1980. Tadeo muestra cómo estos audiovisuales posteriores resignificaron el carácter revolucionario de los estudiantes que aparecían en el registro original, representándolos como comunistas organizados o sediciosos sin adscripción a un grupo político y volviéndolos funcionales al discurso de la dictadura.

Los trabajos de Cecilia Lacruz y de Pablo Alvira abordan los documentales de la década de los sesenta como distanciamiento respecto a la mirada idealizada previa del país, aunque acentuando diferentes ejes analíticos. En «Rostros, voces, miradas. Notas sobre el pueblo en el cine documental uruguayo de los años sesenta», Lacruz estudia la forma en que los audiovisuales previos a 1967 representaban la cotidianeidad y construían una «poética de configuración del pueblo» (142) —retomando a Giorgio Agamben—. La autora propone que la forma del registro de la pobreza en *Cantegriles* (A. Miller, 1958), la autenticidad del habla en *Carlos: cine-retrato de un caminante por Montevideo* (M. Handler, 1965) y la diversidad de rostros y gestos del «otro» pueblo-ciudadano de *Elecciones* (M. Handler, U. Olive, 1967) exponen y tensionan el «verdadero» Uruguay, sin definir un enemigo claro, pero distinguiéndose del discurso de las realizaciones nacionales previas. Estos rasgos diferencian los documentales iniciales de la década respecto del cine militante posterior a 1967 que Alvira aborda en el texto «Lo viejo y lo nuevo. El documental uruguayo

en tiempos turbulentos (1967- 1971)». El autor pone en diálogo los registros con los movimientos políticos de izquierda, e indaga en las formas empleadas para interpelar la democracia liberal y representar la «revolución» —sobre todo considerando el abordaje que hacían de la violencia política como medio para la transformación social—. A partir de aquí, identifica en las películas más tardías del período —*La rosca* (Grupo América Nueva, 1970) y *La bandera que levantamos* (M. Jacob, E. Terra, 1971)— una dimensión utópica que proyectaba diversas versiones del socialismo con puntos en común y divergentes.

Mariel Balás, en su texto «¿Reconocer o conocer a través de las pantallas? El CEMA y las estrategias para llegar más allá de las fronteras», compara los documentales sobre la ley de caducidad y la Campaña Pro Referéndum, *El cordón de la vereda* (1987) y *Uruguay, las cuentas pendientes* (1989), ambos del Centro de Medios Audiovisuales (CEMA). El carácter experimental del primero se distingue del estilo de reportaje televisivo del segundo, que buscaba ser distribuido en la televisión europea —lo que no llegó a concretarse—. Para Balás, el cambio entre ambas películas puede entenderse como parte del proceso que llevó a CEMA a «integrarse al sistema» (216) y podría explicar, siguiendo a Ronald Melzer, la disolución del colectivo.

Finalmente, el posfacio de Piedras destaca el aporte que hace el libro a la teoría e Historia del cine documental desde una perspectiva nacional que evita el reiterado —y a veces injustificado— enfoque transnacional o comparativo. La continuidad en las realizaciones documentales, fundamental para la construcción de su historia, tiene para Piedras la virtud de exponer la Historia de la técnica cinematográfica —que hace a las posibilidades materiales y estilos posibles de las realizaciones—, resaltar el valor del patrimonio fílmico, inscribir los documentales en la historia de las instituciones que los promovieron y atender a sus vías de circulación.

En resumen, el libro indaga en problemas, temas y perspectivas de análisis en los registros documentales del país, sabiéndose escaso de trabajos antecedentes pero sin excusarse en ello para promover futuras y necesarias investigaciones. *Uruguay se filma* interpela con su título aseverativo augurando e invitando al lector a explorar la estampa en papel de los documentos audiovisuales que el país hizo de sí mismo.

Florencia Soria
Universidad de la República