

¡AY URUGUAY! (1971): LA GRAN COPRODUCCIÓN FÍLMICA EN EL MARCO DE LA CRISIS LOCAL

OH URUGUAY! (1971): THE GREAT FILM CO-PRODUCTION IN THE
CONTEXT OF THE LOCAL CRISIS

OH URUGUAI! (1971): A GRANDE COPRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA
NO CONTEXTO DA CRISE LOCAL

Juan Scrigna¹

Universidad de la República, Uruguay

DOI: <https://doi.org/10.59842/19.1.2852>

Recibido: 30/03/2026

Aceptado: 21/04/2026

Resumen

Este artículo analiza la inacabada película *¡Ay Uruguay!* (1971). Aborda su producción en el marco de la crisis política, social y económica que atravesaba un Uruguay en vísperas de las elecciones de ese año. Se atiende a su vez a las instituciones productoras, y se entiende que el film representaba un avance y colaboración en pos de afrontar históricos problemas de la producción fílmica local. Además, se la vincula al proceso de politización de la cultura que transcurría desde los años sesenta y al frente cultural que emergió en 1971 en apoyo al Frente Amplio. En este sentido, se considera que la película buscó representar a actores, grupos y discursos de la coyuntura con el objetivo de ofrecer una lectura de la crisis. Por último, se estudia al elenco actoral y al guionista, y se trazan nexos con otras artes que seguían un camino similar desde años previos.

Palabras clave: Uruguay, años setenta, crisis local, cineclubes.

¹ Estudiante avanzado de la Licenciatura en Historia de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. juanmanya21@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-6139-9572>

Abstract

This article analyzes the unfinished film *¡Ay Uruguay!* (1971). It examines its production within the context of the political, social, and economic crisis that Uruguay was experiencing on the eve of that year's elections. It also considers the production institutions, understanding that the film represented progress and collaboration in addressing historical problems in local film production. Furthermore, it links the film to the politicization of culture that had been underway since the 1960s, and to the cultural front that emerged in 1971 in support of the Broad Front. In this sense, it is argued that the film sought to represent actors, groups, and discourses of the time in order to offer an interpretation of the crisis. Finally, the cast and screenwriter are studied, drawing connections with other art forms that had been following a similar path in previous years.

Keywords: Uruguay, seventies, local crisis, film clubs.

Resumo

Este artigo analisa o filme inacabado *¡Ay Uruguay!* (1971). Examina sua produção no contexto da crise política, social e econômica que o Uruguai vivenciava às vésperas das eleições daquele ano. Considera também as instituições de produção, entendendo que o filme representou progresso e colaboração na busca de soluções para problemas antigos na produção cinematográfica local. Além disso, relaciona o filme à politização da cultura que vinha ocorrendo desde a década de 1960 e à frente cultural que emergiu em 1971 em apoio à Frente Ampla. Nesse sentido, argumenta-se que o filme buscou representar atores, grupos e discursos da época a fim de oferecer uma interpretação da crise. Por fim, o elenco e o roteirista são estudados, traçando conexões com outras formas de arte que seguiram um caminho semelhante nos anos anteriores.

Palavras-chave: Uruguai, década de 1970, crise local, cineclubes.

Introducción

Pese a su prolongada experiencia como cineasta en Uruguay, seguramente Miguel Castro nunca imaginó que un militar furioso y armado interrumpiera una de las escenas que grababa a contratiempo en la rambla de Montevideo con un Mercedes y el tránsito cortado. El hombre en cuestión exigía que lo dejaran pasar en su auto, y si bien no terminó hiriendo al equipo técnico, sí llamó a la policía, la cual interrogó a todos los realizadores al descubrir que el Mercedes pertenecía a la embajada de Chile, donde gobernaba Salvador Allende. La anécdota relatada por Jaime Costa y Carlos Scavino (2009, p. 96) refiere al rodaje de la película *¡Ay*

Uruguay! (1971) e ilustra muy bien los itinerarios sociales y fílmicos del Uruguay de ese año, en el que una crisis económica, política y social había naturalizado la violencia política y tensión social (Alonso y Demasi, 1986, p. 148). En el horizonte se avecinaban las elecciones generales, cuyo clima ya marcaba la agenda pública y tenía como novedad la aparición de una coalición de izquierda denominada Frente Amplio. La cultura no fue ajena a esta atmósfera, y se desató una importante cantidad de producciones culturales que referían a esa coyuntura social y eleccionaria; en el campo cinematográfico ya existía desde fines de los sesenta a nivel regional un movimiento denominado *nuevo cine latinoamericano*, cuyas producciones referían a asuntos políticos y sociales. En este contexto encontramos como tres de las instituciones cinematográficas más importantes del Uruguay (Cine Club, Cine Universitario y Cinemateca Uruguaya) se embarcaron en la coproducción de un largometraje que representara esa cotidianidad, fue denominado *¡Ay Uruguay!* y nunca se llegó a culminar.

Este trabajo ubica al film en el marco de la politización de la cultura, en el contexto eleccionario y con un trasfondo de crisis. El objetivo transcurre por dos ejes. En primer lugar, es interesante indagar en la experiencia de una coproducción entre las tres instituciones: analizar sus antecedentes de cooperación históricos, los problemas que enfrentaban en nuestro cine y los límites de esa cooperación. En segundo lugar, el propósito es profundizar en los diálogos que esta producción entabló con la coyuntura local antes expuesta.

Con base en testimonios y prensa, la primera sección del artículo reconstruye en forma fáctica la historia de la película, su personal técnico, estructura, trama y aspectos formales. La segunda sección aborda la experiencia de lo que implicó una coproducción de las tres instituciones, se plantean sus antecedentes y el cómo este trabajo en común se inserta en problemas históricos que tenía la producción local y discusiones que había en el campo sobre las formas de producir para superarlas. La tercera sección analiza los vínculos entre la película y su coyuntura, es decir qué se representa, cómo se hace y con qué propósitos. Finalmente, la cuarta sección

estudia la trayectoria del elenco actoral y del guionista como forma de ver nexos entre el cine y el teatro, otra expresión artística que refería a su cotidianeidad.

Historiadores como Gerardo Caetano, Aldo Marchesi y Vania Markarian (2021) han estudiado las producciones culturales vinculadas a la izquierda en el período en cuestión, sin embargo, el cine ha sido poco abordado en comparación con otras artes como el teatro o la literatura. Dentro de los estudios sobre cine contamos con varios trabajos referidos a documentales: el historiador Pablo Alvira (2022) hizo un mapeo del documental uruguayo militante del año 1971, en el marco de las elecciones y la aparición del Frente Amplio, mientras que Cecilia Lacruz (2016) estudió los trabajos colaborativos del cine social y político de tipo documental entre 1958 y 1973. En este sentido, entiendo que en comparación con el cine documental social y político, que cuenta con una trayectoria historiográfica mayor, la ficción es un campo en el que aún resta mucho por investigar. Recientemente se publicó el libro *Formas de contar*, del Grupo de Estudios Audiovisuales (2024) que investiga a través de nueve estudios de caso la ficción uruguaya entre 1921 y 2021. El trabajo se inserta dentro de una línea historiográfica del cine que además de valorar la ficción como fuente de comprensión histórica, llama a ponerla en diálogo con su debido contexto político, económico y cultural en lo nacional e internacional (Torello et al., 2024, p. 20). A su vez se propone incorporar diversidad de géneros, como el animado (con *En la selva hay mucho para hacer*), mudo (con *Del pingo al volante*), metrajes (cortos, medios y largos) e incluso películas perdidas (como *Un vintén pa'1 judas*). En lo referido a la película y su estudio, apenas encontramos algunas menciones en materiales testimoniales como las historias de Cine Universitario (Costa y Scavino, 2009) y Cinemateca Uruguay (Domínguez, 2013), y el documental del cineasta Miguel Castro (Castro Pérez, 2014).

En sintonía con la antedicha línea historiográfica (Torello et al., 2024) dedicada a la ficción, este artículo se propone contribuir a las reflexiones sobre el estudio de dicho género. Se incorporan fuentes novedosas como los fragmentos de la película que se recuperaron en 2006 y más de cincuenta fotos del rodaje. A su

vez recupera un hecho que nuclea varios de los temas antes mencionados: el Primer Encuentro de Gente de Cine de 1971, llevado a cabo en febrero y en el cual en sus distintas comisiones se discutió el camino que el cine local debía seguir, tanto en producción, comercialización y crítica. Esta fuente tampoco ha sido muy revisada por las investigaciones de cine. El trabajo analiza los nexos entre este encuentro y la película siempre en relación con su coyuntura política, social y cinematográfica. Por último, estudia cómo se vincula la película al frente cultural que emergió, en 1971, con la aparición del Frente Amplio; si bien este frente cultural ya ha recibido atención de otros autores, en lo referido a cine el foco ha estado puesto en documentales y no en esta ficción.

La revisión de la historia y producción de *¡Ay Uruguay!* deja algunos aspectos y perspectivas sin respuesta, que resultan interesantes de indagar. ¿Cuál fue el camino que llevó a estas tres instituciones a coproducir esta película? Ya habían existido colaboraciones previas en cursos, concursos, festivales y organizaciones, pero no producciones fílmicas. ¿Por qué intentarlo en ese entonces? Otro aspecto interesante resulta el contexto político, económico y social de la época. ¿Qué relación existió entre la película y la coyuntura antes mencionada? ¿Cómo se narra esa coyuntura en la película y cómo dialoga la película con ella? ¿Qué motivó a producir esta película en ese contexto? En las próximas páginas se indagan estos aspectos.

La película

Anunciado el proyecto en mayo de 1971 en una conferencia de prensa, *¡Ay Uruguay!* fue presentado como un largometraje de ficción con 90 minutos de duración filmado en blanco y negro y 16 mm. Se trataba de una coproducción entre Cine Club, Cine Universitario y Cinemateca Uruguaya, tres de las instituciones cinematográficas más importantes de Uruguay en ese entonces. La película se asumía como «un proyecto insólito» tanto en su inversión económica como en la participación de personal y el nivel técnico que se pensaba lograr: «un nivel de calidad técnica internacional». La trama (puesto que era un largometraje de

ficción) fue presentada con la intención de «comentar y reflejar la realidad del país». A su vez se comunicó su estreno en octubre de ese mismo año previo a las elecciones.²

La producción incluyó un amplio equipo técnico conformado por José Bouzas, Miguel Castro, Juan Carlos Rodríguez Castro y Ferruccio Musitelli como directores; Walther Dassori, Omero Capozzoli, Luis Elbert, Carlos Scavino, Oribe Irigoyen, Horacio Meyer, Henrio Martínez como integrantes del equipo técnico, y Carlos Maggi como encargado del guion.³ En sí se trataba de cineastas con trayectoria variada: Castro, Rodríguez Castro, Musitelli y Dassori tenían una extensa experiencia, mientras que el resto había participado en distintos roles en algunas producciones. Otros, como en el caso de Elbert y Meyer, recién tenían su primera participación. Además, se anunció un curso para formar técnicos que pudieran colaborar con la realización del film.

En cuanto a su estructura, se pensó una película dividida en cuatro episodios.

El primer episodio se titula «Bochas», fue dirigido por José Bouzas y producido por Cine Club. Ambientado en un club de bochas de Las Piedras, en el que un grupo de hombres discute sobre un cartel electoral de un partido tradicional que aparece colgado en su cuadra, en la charla se debaten sobre si descolgarlo o cambiarlo por uno del Frente Amplio. Finalmente, el cartel es descolgado por unos jóvenes que habían visto al protagonista (Alfredo de la Peña) intentarlo y terminan jugando un partido de fútbol con él.⁴

El segundo episodio se titula «Dinorah», fue dirigido por Miguel Castro y producido por Cine Universitario. Muestra a una aristocrática señora del Prado (Mary Pereira) que se entera por su abogado (Mario Branda) de que está en la ruina económica tras la muerte de su padre. La mujer, sumamente angustiada, continúa con su vida de lujo pese a saber que debe rematar todos sus bienes, y ante la total apatía de su círculo social. Un día, mientras conduce su Mercedes por la

² Abbondanza, J. (1971, 23 de mayo). Cine uruguayo, por qué no. *El País*, p. 17.

³ Ídem.

⁴ Fragmentos del film conservados en el Archivo Fílmico de Cinemateca Uruguaya. Consultados el 13 de noviembre de 2024 y el 20 de febrero de 2025.

rambla, casi atropella a un vendedor de maní (Juan Manuel Tenuta), explota emocionalmente y exterioriza su pesar y las tensiones que la apremian.⁵

El tercer episodio, cuyo título no fue divulgado, fue dirigido por Juan Carlos Rodríguez Castro y producido por Cinemateca Uruguaya. Trataba de un padre de clase media (Villanueva Cosse) que descubre la desaparición de su hija, una estudiante universitaria. Tras investigar entre sus amigos y compañeros se entera de que ha pasado a la clandestinidad por integrar el Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros (MLN-T) (Costa y Scavino, 2009, p. 94).

El cuarto episodio, cuyo título tampoco fue divulgado, fue dirigido por Ferruccio Musitelli y funcionaba como enlace entre los tres anteriores.

El rodaje (en especial en exteriores) fue sumamente dificultoso por las medidas prontas de seguridad, mecanismos constitucionales de excepción que otorgan poderes especiales al presidente ante casos de conmoción interna o ataque exterior, vigentes casi sin interrupciones desde junio de 1968. Estas enlentecían las sesiones y obligaban a solicitar permisos para grabar en el exterior, que algunas veces no eran otorgados y otras sí, pero con lentitud. En un contexto de Guerra Fría y violencia política en el cual el gobierno autoritario combatía a la guerrilla tupamara, la agitación sindical y estudiantil, la trama de la película no ayudaba a que los permisos se otorgaran con mayor agilidad. A esto se deben sumar algunos incidentes y episodios callejeros que detenían o arruinaban grabaciones: en un país con poca producción de cine nacional y una población poco acostumbrada a rodajes callejeros, el corte de calles u ocupación de espacios públicos para rodar una escena no siempre era del agrado de algunos transeúntes (Costa y Scavino, 2009, p. 96). Las demoras en la grabación de los dos primeros episodios conllevaron la prematura cancelación del cuarto, a cargo de Musitelli.

Si bien los dos primeros episodios lograron completarse, la filmación del tercero fue al inicio cancelada a fines de 1971, por las discrepancias entre Juan

⁵ Costa, J. (2006, 31 de agosto). Cinemateca recuperó parte de un filme uruguayo que se consideraba perdido. Crónica de un inacabado e inconcluso proyecto del cine nacional. Búsqueda, p. 39.

Carlos Rodríguez Castro y Carlos Maggi (director y guionista, respectivamente) en aspectos del guion y su puesta en escena en el rodaje (Costa y Scavino, 2009, p. 96). A esto hay que sumar que el proyecto ya había superado el plazo inicial (habían pasado las elecciones) y las medidas prontas de seguridad seguían dificultando enormemente la filmación en exteriores. En 1972, se reintentó filmarlo, pero el estado de guerra interno y la suspensión de garantías individuales en abril hizo imposible su continuación; se canceló definitivamente cuando apenas se llevaba el 25 % del episodio. El proyecto de *¡Ay Uruguay!* fue archivado a la espera de una mejor situación sociopolítica que nunca llegó: en junio de 1973, el proceso autoritario iniciado a fines de los sesenta culminó con el golpe de Estado tras disolverse las cámaras legislativas, entre otras medidas.

Las malas noticias continuaron para *¡Ay Uruguay!* El 18 de setiembre de 1975, un operativo militar allanó Cine Universitario por la denuncia de «actividad subversiva» que hizo un socio e integrante de una de las listas que participarían en las elecciones de la institución ese año. El operativo estaba en busca del documental *La Rosca (1971)*, que había sido realizado por Grupo América Nueva, un grupo de jóvenes cineastas que se habían formado en el mencionado curso que prepararía técnicos para *¡Ay Uruguay!*, en 1971. Con un fuerte tono de denuncia y crítica, *La Rosca* atacaba en forma muy didáctica al círculo político y económico que gobernaba el país. Si bien el operativo nunca la encontró, sí se llevó otros films que encontró en el Departamento de Filmación, entre los que estaban los rollos de los episodios de «Bochas» y «Dinorah». Estos habían quedado a resguardo en Cine Universitario y nunca volvieron a aparecer, por lo cual se presume que fueron destruidos, al igual que la mayoría de los materiales incautados en ese entonces. La suerte tampoco acompañó al inacabado episodio de Rodríguez Castro: resguardados los rollos en su estudio personal, fueron destruidos por un incendio poco tiempo después (Costa y Scavino, 2009, p. 96).

Los coletazos en Cine Universitario y la producción *¡Ay Uruguay!* no acabaron ahí. La inclusión de Miguel Castro (director de «Dinorah») en una lista para las elecciones de la institución, en 1975, conllevó su deportación (era nacido en Chile)

por «actividad antinacional», esto luego de la incautación de su trabajo en el episodio «Dinorah» y su rol como maestro de Grupo América Nueva, autor de *La Rosca* (Costa y Scavino, 2009, p. 112). *¡Ay Uruguay!* pasó pronto al olvido y quedó solo en la memoria de quienes participaron en su producción.⁶

Resulta de interés analizar algunos aspectos de esta producción.

Un intento por superar históricas barreras

¡Ay Uruguay! se trató de una coproducción entre Cine Club, Cine Universitario y Cinemateca Uruguaya, tres de las instituciones cinematográficas más importantes del país en ese entonces. Las cooperaciones no eran algo extraño entre los dos cineclubes y tenían varios ejemplos y experiencias previas: integraron juntos la directiva de Cinemateca Uruguaya para asegurar el abastecimiento de películas, fundaron la Federación Uruguaya de Cineclubes, organizaron ciclos y festivales en conjunto, fueron parte del Comité Asesor de Cine que asesoró a la Comisión Nacional de Turismo, etc. (Costa y Scavino, 2009, pp. 34, 49, 57). Pese a las diferencias y las discrepancias entre ambas instituciones durante sus primeros años de existencia, estas fueron zanjadas a la posteridad en el entendido de que transitaban un camino cineclubista en común en el cual era mejor una colaboración.

Tanto Cine Club como Cine Universitario tenían desde sus orígenes un claro interés en la realización de cine, un ejemplo de esto fueron algunos cursos llevados adelante por estas instituciones, la edición de revistas y los concursos que organizaban: el de aficionados a cargo de Cine Club desde 1949 y el de cine

⁶ Treinta años después del secuestro de los rollos, en 2006, Betty Pérez, la viuda de Miguel Castro, encontró un rollo que resultó en un copión del negativo original: «Lo que se encontró de *¡Ay Uruguay!* es la primera toma sin corregir, con un montaje provisorio, cortado y llevado de adelante para atrás [...], no tiene música ni diálogos», explicó Manuel Martínez Carril, director de Cinemateca al momento de encontrarse y recuperarse los rollos, así como productor de la película en 1971. Lo recuperado fueron cerca de 40 minutos de «Bochas» y «Dinorah»; sabiendo que cada uno duraba aproximadamente 30 minutos, hoy perviven sin sonido dos tercios de estos. Fueron exhibidos en funciones de Cinemateca Uruguaya al momento de su recuperación, para recordar dicha producción y en homenaje a sus realizadores. Beceiro, M. (2006, 4 de setiembre). *¡Ay Uruguay!*: las imágenes de una película aparecida. *Últimas Noticias*, p. 21.

relámpago a cargo de Cine Universitario desde 1951. Este movimiento cinéfilo había tenido un importante crecimiento en los años cuarenta y cincuenta con la aparición de varios cineastas y producciones de tipo *amateur*, pero había empezado a flaquear en los años sesenta. Pese al entusiasmo inicial, no habían logrado una buena recepción de sus obras, las cuales por lo general no salían de un pequeño círculo cineclubista de espectadores, que principalmente se nutría de los propios realizadores o de otros del entorno, es decir, un consumo endogámico (Amieva, 2017, p. 5). A su vez, las limitaciones económicas no permitían avanzar al uso de 35 mm: se seguía filmando mayoritariamente en 16 mm, lo que era visto como una carencia e inmadurez asociadas a etapas formativas (Amieva, 2017, p. 4). Dicho panorama dificultaba mucho la posibilidad de una verdadera industria de cine nacional, y varios de sus protagonistas, antes absortos en ese entusiasmo inicial, ya empezaban a apreciar un fin de ciclo. Esto había llevado a que varios cineastas optaran por trabajar en la televisión (Amieva, 2017, p. 5). En síntesis, el movimiento había llegado a un techo fruto de las limitaciones económicas y de la necesidad de captar público que hiciera redituables los proyectos.

Estos problemas son resumidos muy claramente por Jaime Costa, entonces productor ejecutivo del film:

El problema del cine nacional era que acá en Uruguay no se filmaban películas, y como la misión de los cineclubes era fomentar el cine nacional (en sus estatutos), había que filmar y no era cosa fácil. En ese momento en coproducción de las tres instituciones tal vez se pudiera hacer una película largometraje que era lo que se anhelaba tiempo atrás (Castro Pérez, 2014).

Las dificultades para filmar mencionadas por Costa también habían sido remarcadas por la Comisión IV del Primer Encuentro de Gente de Cine, celebrado en 1971,⁷ en el que participó la mayoría de los cineastas de las tres instituciones.

⁷ Se trató de un encuentro en el que participaron realizadores, cineclubistas, cinetecarios, críticos, distribuidores y exhibidores locales. Fue organizado por Cine Universitario y se llevó a cabo en sus instalaciones. Tuvo como fin debatir sobre la importancia de la cultura cinematográfica, la trascendencia social y psicológica del cine, y la realización cinematográfica en Uruguay (Costa y Scavino, 2009, p. 90).

En la resolución de esta comisión, denominada Problemas de Realización e integrada por varios de los realizadores de la película, comentaban el alto costo del material virgen, equipos y personal técnico, así como la falta de enseñanza especializada, entre otros.⁸

Estos aspectos (dificultad económica, nivel técnico precario, falta de cine nacional) aparecen visiblemente como barreras a superar por la coproducción de *¡Ay Uruguay!* En primer lugar, se hablaba de

un proyecto insólito [...] que procura obtener un nivel de calidad internacional que permita no solo la distribución del film en salas uruguayas, sino en otros mercados. [...] Nunca en Uruguay se había llegado a un plan tan ambicioso de producción cinematográfica.⁹

Es reiterada una clara preocupación por lograr una calidad técnico-visual internacional, más cercana a la de películas industriales que se exhibían en salas comerciales. Por ello, la coproducción entre las tres instituciones cinematográficas supuso una inversión insólita para nuestro medio en lo económico y la colaboración de algunos de los cineastas más reconocidos de las tres instituciones antes mencionadas. El objetivo también se comenta abiertamente: lograr una circulación de las películas por salas locales e internacionales, es decir, poder llegar a un público más allá de los círculos cineclubistas y cinéfilos locales, en general asociados a algunas de estas tres instituciones. Esto haría que el proyecto (y con seguridad otros a futuro) fuera redituable en lo económico.

Sobre este punto, Costa y Scavino (2009) consideran que desde 1969 Cine Universitario sufrió cambios en su directiva: las elecciones dejaron a una mayoría de integrantes con experiencia haciendo cine, especialmente miembros del Departamento de Filmación, como Miguel Castro, Horacio Mayer, Omar Parada y

⁸ Resoluciones del Primer Encuentro de Gente de Cine. (1971). Archivo Omar Parada, Centro de Documentación de Cinemateca Uruguay (p. 95).

⁹ Abbondanza, J. (1971, 23 de mayo). Cine uruguayo, por qué no. *El País*, p. 17.

Juan Carlos Rodríguez Castro, entre otros. Este proceso se terminó de consolidar en las elecciones de 1971:

El Consejo quedaba ahora prácticamente en manos del Departamento de Filmación con Carro, De los Santos (del Grupo América Nuevo que hizo La Rosca), el Ing. Miguel Castro su maestro, el respaldo de Parada y el delegado de UDELAR Carlos Scavino, toda gente de cine (Costa y Scavino, 2009, p. 93).

Si bien las diferencias entre la directiva saliente, en 1969, y la nueva pasaron más por el tipo de películas a exhibir (los dirigentes querían que se integraran películas con contenido político), el cambio en la directiva, con una nueva mayoría de cineastas y realizadores, pudo ser un factor que impulsó aún más a la institución a realizar producciones como *¡Ay Uruguay!*, y todavía más al observar la alta inversión de la película. Esto solo había sido común en los encargos de la Comisión Nacional de Turismo (que contaba con fondos públicos) y en algunos proyectos concretos como *Veintiún días* (1963), film producido por Cine Club.



Imagen 1: Fotografía del rodaje de «Bochas». Dassori (con cámara en mano), Irigoyen, Bouzas y Scopelli. Centro de Documentación Cinematográfica, Cinemateca Uruguayaya

El segundo anuncio de la conferencia del 23 de mayo de 1971, en la que se comunicó el proyecto, fue la realización de un curso para formar personal técnico. Esto marca una preocupación respecto a ese fin de ciclo percibido por la generación de los cuarenta, cincuenta y sesenta, que había decantado en un viraje a producciones comerciales de varios de los cineastas, de acuerdo con Amieva (2017, p.5). Sobre esto, los productores del film decían que «las primeras

conversaciones sobre la película aparecieron a mediados de 1970, en momentos en que el desaliento invadía a mucha gente relacionada con la cultura». ¹⁰ Tanto la circulación de la película como la formación de técnicos que colaboraran con su realización obedecían a preocupaciones que iban más allá de ella: el desarrollo de un cine nacional en Uruguay. Esta cuestión también había sido abordada en el Primer Encuentro de Gente de Cine, donde se había comentado la necesidad de enseñar y aprender técnicas cinematográficas, así como obtener literatura especializada. ¹¹

Las cartas estaban sobre la mesa: Cine Club, Cine Universitario y Cinemateca Uruguaya habían acordado una complementación estratégica en un momento en que el desaliento invadía a los gestores culturales. El film y el curso («el primero de esa amplitud») eran parte de un proyecto mayor que podía culminar con la fusión de las tres instituciones, algo propuesto por Miguel Castro y Cine Universitario, pero que nunca prosperó. ¹² Esta fusión pensada como una forma de potenciar esfuerzos también fue apoyada por Martínez Carril (por Cinemateca Uruguaya), pero Cine Club se opuso (Domínguez, 2013, p. 119).

Esto era algo muy a tono con el contexto cinematográfico; de acuerdo con la investigadora Lacruz (2016), existió, desde 1968, entre los cineastas «un impulso a salir de la órbita de la experiencia privada y compartirla en una acción colectiva» (p. 312). Esta experiencia colectiva en lo cinematográfico tuvo como espacio algunas instituciones (como cineclubes independientes, de facultades o de otras instituciones como el semanario *Marcha*) y estuvo marcada en su mayoría por «la presencia de “maestros”, aficionados y *amateurs*, que socializaron los saberes de modo informal» (Lacruz, 2016, p. 332), algo muy a tono con testimonios de jóvenes que incursionaban en la producción cinematográfica en ese entonces y reconocían

¹⁰ Ídem.

¹¹ Resoluciones del Primer Encuentro de Gente de Cine. (1971). Archivo Omar Parada, Centro de Documentación de Cinemateca Uruguaya (p. 96).

¹² A 34 años de un film destruido por la dictadura. En el cine uruguayo hubo desaparecidos. (2006, 2 de setiembre). *La Juventud*, p. 11.

a cineastas como Walter Dassori, Miguel Castro o Juan Carlos Rodríguez Castro como sus maestros.

Si bien existían antecedentes de formación con cursos en las tres instituciones que produjeron *¡Ay Uruguay!*, así como algunas instancias de cooperación, se trata de un período en el que estas prácticas se profundizan considerablemente respecto a la colaboración y esfuerzos entre sí. Se presenta un curso codirigido e institucionalizado en el que existe una socialización formal de saberes y un proceso en el que se llega a proponer una fusión en una sola institución. Al contrario del período previo, no se trata de un esfuerzo individual o con una coordinación en menor medida (Amieva, 2021, p. 181). Nuevamente, se ve una mancomunidad y coordinación aún más profunda que la que expone Lacruz sobre los años previos, ya que se traspasan las fronteras de las instituciones con un trabajo coordinado y asociado tanto en producir como en enseñar.

Dicha mancomunidad en la producción y enseñanza había sido otro reclamo del Primer Encuentro de Gente de Cine en pos de una industria de cine local:

La necesidad general de intercambiar técnicos e informaciones, y de definir especializaciones. [...] También a los cineclubes, cinematecas y críticos concierne la necesidad de una actitud más positiva respecto de la coordinación y colaboración con el trabajo de los realizadores y la producción.¹³



¹³ Resoluciones del Primer Encuentro de Gente de Cine. (1971). Archivo Omar Parada, Centro de Documentación de Cinemateca Uruguaya (p. 96).

Imagen 2: Fotografía del rodaje de «Dinorah». Miguel Castro, a la izquierda. Sin identificar a los otros. Centro de Documentación Cinematográfica, Cinemateca Uruguaya

El qué, cómo y para qué del film

Como señalan Rosa Alonso y Carlos Demasi (1986, pp. 148-149), desde mediados de los cincuenta, Uruguay atravesaba una crisis económica que se profundizó en los años sesenta y generó recesión, desempleo y malestar social. Esto derivó en un descontento político, movilización sindical y juvenil, aparición de grupos revolucionarios, radicalización política y represión estatal en respuesta a ello. Hacia 1971 la crisis económica, política y social se encontraba en su momento más álgido, y Uruguay se encaminaba a celebrar elecciones con la novedosa aparición del Frente Amplio, una coalición de izquierda y sectores progresistas de los partidos tradicionales.

Este proceso vio surgir expresiones cinematográficas radicalizadas que, en el marco del nuevo cine latinoamericano, se caracterizaron por una actitud militante; un ejemplo de ello fue la aparición de Cinemateca del Tercer Mundo (Alvira, 2022, p. 146). También existieron otras expresiones que, sin ser militantes, expresaron un mensaje crítico y de denuncia respecto a la situación local, así como en menor medida otras que solo lo mencionaron. Perseguían diferentes objetivos que podían ir desde lo didáctico, lo descriptivo o lo denunciante, y buscaban radicalizar a ciertos sujetos o colectivos (Alvira, 2022, p. 169).

De acuerdo con el historiador Alvira (2022):

Fueron expresiones cinematográficas locales que acompañaron y promovieron las luchas populares del momento. Es evidente que les preocupaba encontrar un lenguaje adecuado para comunicar esas nuevas realidades y representar a los sujetos sociales que emergían como protagonistas del cambio social (p. 148).

Así podemos encontrar en estas producciones un conjunto de actores, elementos y grupos de esa coyuntura a los que se refiere y representa. A su vez, se recurre a una forma (basada en los recursos y el lenguaje cinematográfico) de comunicarlo. Por último, también existe una intención de esa producción respecto

a ese film y lo que se desea comunicar a quienes lo vean. Me propongo a continuación distinguir esas categorías en *¡Ay Uruguay!*, algo que defino como un *qué, cómo y para qué* de esa producción en torno a la pregunta ¿cómo se representa la coyuntura local de ese entonces en la película?

Un primer acercamiento a esta temática se puede hacer respecto a los sujetos, grupos y espacios representados en las tres historias de la película, es decir el *qué*, antes referido. Aquí es claro cómo encontramos distintos sujetos, grupos y colectivos que refieren a la coyuntura local de entonces: el Frente Amplio, un partido tradicional (sin aclarar cuál), un grupo de hombres mayores, un grupo de jóvenes, una familia rica, un trabajador pobre, estudiantes universitarios, el MLN-T, etc. Algo similar ocurre con algunos espacios donde transcurre la trama, como la sede de la Asociación de Bancarios del Uruguay y la Universidad de la República, específicamente en el tercer episodio. Estos elementos refieren a varias dinámicas y procesos que marcaban la agenda y el ritmo de la época: las elecciones de 1971 con el Frente Amplio como nuevo actor, la desigualdad social en el marco de una profunda crisis económica, la agitación estudiantil, sindical y la acción guerrillera con la respuesta del autoritarismo y la violencia política. Así podemos concluir preliminarmente que la película representa la cotidianidad local en la que estaba inmersa, con base en los sujetos, colectivos y organizaciones que muestra. De acuerdo con ello, cobra interés el planteo del historiador Roger Chartier (1992, pp. 27-28, 39-40), quien considera las representaciones (por ejemplo, una película) como una forma de interpretar, construir y atribuir sentidos a la realidad. Estas expresan posiciones e intereses de los grupos sociales que las realizan, es decir, su forma de entender su mundo. De este modo, vemos cómo se seleccionan ciertos actores, conflictos y sentidos de la coyuntura al momento de representarla.

Como se menciona previamente, fueron diversas las producciones locales en ese marco, pero muy distintos los objetivos que pudieron tener. En la conferencia en la que la película fue anunciada se menciona que «reflejará y comentará la

realidad del país»;¹⁴ algo similar, aunque más esquematizado, a lo explicado por Jaime Costa, entonces director ejecutivo de Cine Universitario:

La temática de los tres episodios trataba de reflejar en clave simbólica y con una marcada intención crítica algunas situaciones clave de un país que se aprestaba a encarar las elecciones nacionales en medio de una turbulenta situación política y social.¹⁵

Resulta clara la referencia a esa realidad local en forma explícita por una de las instituciones productoras: se enmarca en esa cotidianeidad y llega a dialogar con ella. Esto va de la mano con lo que afirma el exdirigente de Cine Universitario Omar de los Santos, se quería que la película «se pusiera a decir cosas muy importantes a nivel social, muchos de los episodios estaban reflejando una realidad política de aquel momento» (Castro Pérez, 2014).

Al analizar lo que conocemos del guion (con base en testimonios, ya que no consta su existencia física), resulta interesante la estructura de cada episodio: un quiebre emocional que marca un antes y un después, con la esperanza de cambio y un tiempo que podía ser o no, y que acababa en un interrogante.¹⁶ Este aspecto podemos observarlo al menos en los episodios «Bochas» y «Dinorah» con respecto a los sujetos y colectivos involucrados. En el primero, un protagonista rodeado de otros hombres debaten si reemplazar el cartel de un partido tradicional por otro del Frente Amplio, y lo hacen posteriormente con ayuda de jóvenes que pasan por la cuadra. Se puede concebir con la idea de una juventud más involucrada e interesada por las tensiones y dinámicas de la época, como las elecciones, en contraste a una generación mayor, despreocupada por la situación del país e interesada en el ocio y disfrute del tiempo libre, con distractores como los juegos del club. En este sentido, «Bochas» puede entenderse como una reivindicación del

¹⁴ Abbondanza, J. (1971, 23 de mayo). Cine uruguayo, por qué no. *El País*, p. 17.

¹⁵ Costa, J. (2006, 31 de agosto). Cinemateca recuperó parte de un filme uruguayo que se consideraba perdido. Crónica de un inacabado e inconcluso proyecto del cine nacional. *Búsqueda*, p. 39.

¹⁶ A 34 años de un film destruido por la dictadura. En el cine uruguayo hubo desaparecidos. (2006, 2 de setiembre). *La Juventud*, p. 11.

papel de las elecciones como modelo de cambio en momentos en que la izquierda (tanto a nivel partidario como en organizaciones políticas) se debatía si la vía armada o electoral eran el camino hacia la revolución. Se aprecia, por lo tanto, como esta representación jerarquiza la juventud y las elecciones, y les atribuye ciertos sentidos y significados de acuerdo a las posiciones y formas de entender el mundo de los realizadores (Chartier, 1992, pp. 27-28, 39-40).

Esto es interesante ya que otras expresiones cinematográficas como las de Cinemateca del Tercer Mundo reivindicaban la acción armada del MLN-T. Por otro lado, este episodio también reconoce el papel de los jóvenes como protagonistas y agentes de cambio en el proceso, esto con un tono generacional y en contrapartida a una generación mayor, replegada en el ocio y autoexcluida de las dinámicas políticas del país. De este modo, si bien episodios posteriores, como «Dinorah», muestran una crítica a las clases altas, «Bochas» también se fija en los sectores medios y populares, y responsabiliza en parte a los desinteresados y apáticos en asuntos políticos de la situación del país. Además, vuelve a mostrar discrepancias con otras expresiones cinematográficas y modelos de la juventud que estaban en discusión, al contrario de reivindicar a una juventud combativa y de protesta muy asimilada al movimiento estudiantil, muestra a jóvenes que, sin estar al servicio de la militancia y revolución, igual se interesan por asuntos políticos. Esto implica otra discrepancia con la imagen de la juventud politizada que el Mayo francés representaba, y que en el ámbito local mostró el corto *Me gustan los* estudiantes (1968), de Mario Handler, entre otros. Se deja de lado una faceta juvenil de protesta y confrontación. Estas diferencias se pueden entender desde el planteo de Pierre Bourdieu (1992, pp. 215-218), según el cual la cultura funciona como un campo donde distintos actores disputan ideas y posicionamientos. En este caso, se pueden apreciar a través de producciones cinematográficas, lecturas divergentes de la crisis y sus soluciones.



Imagen 3: Fotografía del rodaje de «Bochas». A la izquierda, Alfredo de la Peña. Sin identificación del resto. Centro de Documentación Cinematográfica, Cinemateca Uruguaya

Por otro lado, en «Dinorah» encontramos, en primer lugar, una protagonista sufriendo una tragedia, rodeada de un entorno social rico y que se muestra apático con ella. En este caso, podemos ver una crítica a los valores burgueses de las clases altas representadas que muestran una actitud sumamente indiferente con la tragedia de la protagonista, quien a su vez se muestra despectiva con el hombre de clase baja al que casi atropella (y no así con su propio círculo social que no la apoya). En este sentido se critica a la clase alta como clase en sí, el episodio la representa como una clase carente de moral y empatía, tanto con otros como consigo misma, ya que sus vínculos son meramente formales y vacíos. A su vez, la actitud ambulante y por momentos indiferente de la protagonista ante su inminente ruina se puede entender en clave simbólica (Chartier, 1992, pp. 27-28, 39-40), como una incapacidad de enfrentar la crisis por parte de una clase alta que vive en un mundo de lujos y herencias, sin alterar sus rutinas ante una catástrofe económica. Por otro lado, el vendedor de maní genera un conflicto de clases en el que la protagonista marca un yo/nosotros (clase alta) en contrapartida con un ellos (clase popular); es por lo tanto una relación totalmente asimétrica en la cual la mujer rica ve a un trabajador como algo externo, lejano y distinto a ella, sin puntos de contacto. De este modo, la protagonista personifica a un grupo social, pero también, y en forma menos visible, a un orden político y económico que dirige en forma directa o indirecta el timón del país con base en esos patrones culturales. Esto cobra importancia, ya que, al estar la película inmiscuida en el proceso

eleccionario, critica de manera firme a una clase alta históricamente asociada a los partidos tradicionales. Se aprecia de nuevo cómo la película organiza la realidad en torno a ciertos actores y construye sobre la base de ciertos aspectos una determinada visión e interpretación de estos (Chartier, 1992, pp. 27-28, 39-40). En este caso, la clase alta y la crisis se configuran mediante rasgos y características que presentan una imagen crítica de dicho grupo social y de su responsabilidad en ese contexto.

Por lo tanto, podemos concluir que la película hace una lectura e interpretación de su coyuntura en la cual la crisis aparece como eje estructurante. En «Bochas», toma un sentido político en el que los jóvenes son protagonistas y agentes de transformación en un proceso electoral que presenta la oportunidad de cambio. Por otro lado, en «Dinorah», la crisis se visualiza desde lo económico y asociada a una clase que históricamente controla el poder, pero que carece de capacidad e iniciativa para afrontarla, y se encierra por ende en un mundo propio, pero que se derrumba. De este modo, ambos episodios contraponen la crisis: por un lado, como un momento de oportunidad para los sectores medios y populares; y, por el otro, como uno de derrumbe para la clase alta. Se trata, por lo tanto, de representaciones que construyen una interpretación de la coyuntura y de sus actores, y que orientan cómo deben ser entendidos en ese contexto (Chartier, 1992, pp. 27-28, 39-40). En este sentido la película propone un diálogo con su coyuntura y un mensaje en torno a distintas ideas, discusiones y debates de la época, tiene un fin, es decir un *para qué* en su producción. Esto en el marco de un período en el que la cultura se configuraba como un campo (Bourdieu 1992, pp. 215-218) donde distintas expresiones culturales y cinematográficas ofrecían lecturas divergentes sobre la situación del país.

Este tipo de diálogo entre película y coyuntura ya había sido planteado en el antedicho Primer Encuentro de Gente de Cine celebrado en febrero de ese año. En este caso fue nuevamente la Comisión IV la que consideró que

el punto primero y básico es que ningún realizador debería excluir de sus planes de filmación aquellos temas que reflejen las realidades nacionales y que procuren una concientización de las masas populares respecto de la necesidad de operar una profunda modificación de las estructuras económicas y sociales.¹⁷

Así, vemos cómo la película se inserta dentro de estas discusiones que tenían los realizadores sobre qué representar y con qué fin.

De la mano con esto, además de una mirada crítica a la realidad social y política, la película (o al menos su primer episodio, «Bochas») se atrevía a proponer una alternativa o solución en la contienda eleccionaria de noviembre de ese año: la sustitución de un cartel de un partido tradicional por otro del Frente Amplio se puede entender en clave simbólica como un apoyo a dicho partido y una esperanza de triunfo. No es menor que los propios productores comentaran que la película pretendía estrenarse en octubre, previo a las elecciones con «la oportunidad de generar repercusión» (Costa y Scavino, 2009, p. 95). Esto entendido como una forma de torcer la balanza electoral hacia el Frente Amplio, ya que en los cineclubes prevalecían (aunque en forma individual y sin ser hegemónicas o institucionales) posturas de izquierda política de tipo comunista y socialista (Domínguez, 2013, p. 106).

Este acercamiento entre la película (y con ello las instituciones productoras) y el Frente Amplio no resulta extraño con el tono de la época. Durante 1971, en el contexto de formación de dicha coalición de izquierda, se dieron numerosas manifestaciones culturales (artes visuales, teatrales, escritas, etc.) que con una visión pedagógica de la cultura buscaron «iluminar a las masas para convertirlas en protagonistas del cambio social» (Caetano et al., 2021, p. 270). La proliferación de estas actividades culturales fue el resultado de un vuelco a la izquierda de los intelectuales y artistas a lo largo de la década del sesenta; esto de la mano con una radicalización de las capas medias. Se apostaba al «efecto iluminador de la actividad cultural» (Caetano et al., 2021, p. 271).

¹⁷ Resoluciones del Primer Encuentro de Gente de Cine. (1971). Archivo Omar Parada, Centro de Documentación de Cinemateca Uruguaya (p. 95).

Esta radicalización y militancia política no era homogénea en la interna de las instituciones coproductores de *¡Ay Uruguay!* En Cine Universitario «algunos querían más compromiso político y otros preferían conducir la institución hacia los terrenos neutrales, exhibir todo y evitar inclinarse hacia una sola posición. No apoyar iniciativas revolucionarias del cine tercermundista. [...] Comenzaron las disputas en el Consejo» (Costa y Scavino, 2009, p. 84). Recién tras las mencionadas elecciones de 1969 (primeras con verdadera lista opositora) la institución empezó a mostrar un compromiso político más marcado, en especial con algunos ciclos de películas uruguayas de denuncia y críticas de la realidad local: *Como el Uruguay no hay, Carlos, Elecciones y Cantegriles* (Costa y Scavino, 2009, p. 87).

En el caso de Cinemateca Uruguaya, si bien continuó con su programación habitual, incluyó películas del nuevo cine latinoamericano y vinculadas al tercer mundo. Algo que incluso aconteció en Cine Club, que era considerada la más conservadora de las tres instituciones: también comenzó a proyectar películas exponentes del nuevo cine latinoamericano (Domínguez, 2013, p. 118).

De este modo, se puede concluir que las tres instituciones tuvieron desde fines de los sesenta un interés por la situación local, e hicieron sus propias lecturas y manifestaciones sobre la crisis y los actores involucrados en ella. En este marco, orientaron parte de sus actividades culturales en pos de ese interés, en particular a través de los films exhibidos. Esto a la postre, en 1971, se tradujo en un interés por narrar con tono crítico la realidad local con el film *¡Ay Uruguay!* El proyecto se puede ver como un paso más en el marco de ese proceso, que en la coyuntura electoral de crisis terminó de eclosionar con el frente cultural que emergió ante la aparición del Frente Amplio.

Otro aspecto de interés en el análisis del diálogo entre lo cotidiano y la producción es la forma de representar la situación local, es decir, el *cómo*. En una época donde los documentales eran el género que solían filmar los cineclubes (algo que incluso sugería la Comisión IV del Primer Encuentro de Gente de Cine por ser

más barato),¹⁸ la producción optó por una ficción. Esta era una decisión que iba a contracorriente, ya que el documental se había consolidado como producción fílmica de protesta, denuncia y representación de las problemáticas sociales: era una opción barata, de producción rápida y sugería una idea de registro y documentación de los hechos sin intermediarios o mediaciones. La ficción, por otro lado, implicaba un mayor costo, tiempo de trabajo y mayor organización técnica, especialmente porque se trataba de un largometraje. Sin embargo, salvo dos o tres cineastas puntuales, el personal técnico de *¡Ay Uruguay!* provenía de círculos cineclubistas especializados en cortometrajes, documentales y encargos para instituciones (como la Comisión Nacional de Turismo, entre otros), pero sin experiencia en largometrajes de ficción. Optar, por lo tanto, por un film de este tipo era un desafío ambicioso en todo sentido. La puesta en marcha de un curso para formar cineastas se puede entender como un esfuerzo por ampliar y fortalecer el personal técnico ante las carencias o dificultades que podía generar su poca experiencia en ficción de larga duración.

La elección de una ficción como género se puede apreciar como un intento de que el film alcanzara un público más amplio en salas comerciales, más allá del ambiente de los cineclubes. Esto también explica el deseo de alcanzar un nivel internacional en cuanto a calidad técnica, asimilable a las producciones internacionales que se exponían en salas comerciales. Se trataba, así, de aproximarse al tipo de cine que consumía el grueso de la población, en lugar de restringirse a públicos acostumbrados a películas con contenido político como las que incluían en su programación hacia 1971 esas instituciones.

No obstante, los testimonios disponibles dan cuenta de las dificultades que atravesó esta producción. La situación política dificultaba rodajes en las calles ante la necesidad de permisos, mientras que la crisis económica encarecía materiales, equipos y personal que ya eran costosos. A ello se sumaron algunas discrepancias

¹⁸ Resoluciones del Primer Encuentro de Gente de Cine. (1971). Archivo Omar Parada, Centro de Documentación de Cinemateca Uruguaya (p. 96).

internas entre miembros de la producción que ralentizaban el proceso. Finalmente, a inicios de 1972, varios meses después de las elecciones (momento inicialmente previsto para el estreno), y ante un escenario político cada vez más represivo, la producción fue suspendida.

Pese a su suspensión, aún se conservan escenas filmadas y fotografías del rodaje de los dos primeros episodios que dan cuenta de las formas de representar y comunicar.^{19, 20} En lo que respecta al tercer episodio, no quedaron rollos o restos tras el incendio en el lugar que los resguardaba.

Los fragmentos conservados de «Bochas» muestran una puesta en escena relativamente estática, con predominio de cámara fija y planos generales que construyen un espacio masculino cerrado y homogéneo. La política aparece en ese ámbito como discusión entre el protagonista y el resto de los hombres ante la mención del cartel. Esto se refuerza por primeros planos que concentran la tensión en el rostro del protagonista. Solo hacia el final, cuando el conflicto encuentra una resolución con los jóvenes del barrio, la cámara adquiere mayor movilidad y se integra al juego de fútbol. De este modo, la cámara rígida pasa a una cámara en movimiento, en una transición que acompaña al protagonista, de una acción individual a una colectiva. Por otro lado, en los fragmentos conservados de «Dinorah», la puesta en escena se centra en espacios amplios, pero vacíos, interiores sombríos y una atención constante en la figura de la protagonista.

El movimiento inicial en el cementerio anticipa una narrativa marcada por la pérdida, mientras que los encuadres y el uso del *zoom in* y *out* refuerzan su aislamiento en medio de entornos socialmente activos, pero afectivamente indiferentes. El lenguaje cinematográfico acompaña la representación de una clase alta encerrada en un mundo propio, pero que se desmorona, e incapaz de actuar ante la crisis que la atraviesa. Recurriendo a distintos recursos, ambos episodios

¹⁹ Fragmentos del film conservados en el Archivo Fílmico de Cinemateca Uruguaya. Consultados el 13 de noviembre de 2024 y el 20 de febrero de 2025.

²⁰ Fotografías del rodaje de *¡Ay Uruguay!* (1971). Carpeta *¡Ay Uruguay!* Centro de Documentación de Cinemateca Uruguaya.

manifiestan sus sentidos políticos y sociales a través de su puesta en escena y lenguaje cinematográfico.



Imagen 4: Fotografía del rodaje de «Dinorah». Mario Branda, al fondo a la izquierda; Mary Pereira, al centro; sin identificación de la otra actriz. Centro de Documentación Cinematográfica, Cinemateca Uruguaya

Vínculos con el teatro

La puesta en marcha de una ficción implicó la necesidad de recurrir a un elenco actoral. La película se nutrió mayoritariamente de actores vinculados al teatro, arte que desde hacía tiempo mostraba expresiones militantes o que dialogaban con la realidad (Caetano et al., 2021, p. 266). Mary Pereira, Mario Branda, Villanueva Cosse, Alfredo de la Peña y Juan Manuel Tenuta tenían una prolongada trayectoria en el teatro, a su vez los dos últimos habían cosechado varios éxitos en la televisión. En el caso de Mary Pereira había integrado el Teatro Oriental, que se fundó en 1970 con el fin de (en forma solidaria) entretener a trabajadores en conflicto, como los cañeros u otros obreros.²¹ Mario Branda, además de clásico actor del teatro local, escribió guiones —como *Cantegriles*— que abordaban problemas de su entonces. Por otro lado, Juan Manuel Tenuta y Villanueva Cosse siempre estuvieron ligados al teatro El Galpón, que estaba asociado a la Federación Uruguaya de Teatro Independiente, movimiento «adelantado» en tratar las

²¹ Un teatro con la raíz en su tiempo. El Banda Oriental: a 25 años de una imborrable experiencia artística. (2005, 24 de julio). *La Red 21*. <https://www.lr21.com.uy/cultura/183108-un-teatro-con-la-raiz-en-su-tiempo>

problemáticas sociales en sus obras.²² De ambos actores fue conocida su ideología política comunista. Finalmente, en el caso de Alfredo de la Peña, también integró el movimiento del teatro independiente a través de El Tinglado. Encontramos, entonces, un elenco vinculado en su trayectoria teatral a expresiones culturales politizadas donde se representaba la coyuntura.

Lo mismo ocurre si corremos el foco al guionista de la película: Carlos Maggi. De extensa trayectoria académica y variada en lo artístico, tenía experiencia en el cine con algunos guiones. En 1962, había dirigido *La Raya Amarilla*, producción por encargo de la Comisión Nacional de Turismo, que buscaba promocionar la belleza de Montevideo en busca de turistas (Campodónico, 2015, p. 155). También incursionó como dramaturgo para el teatro, donde refirió a la coyuntura nacional de ese entonces. Un claro ejemplo fue *El baile del cangrejo* (obra en la que actuó Branda), escrita el mismo año que el guion de *¡Ay Uruguay!* En dicha obra cómica comentaba la realidad del país con una fuerte crítica a «los indecisos, cómodos y tibios que dejan correr, se lamentan, culpan a otros y recuerdan en vez de soñar».²³ Así vemos nuevamente en el guionista la preocupación en sus expresiones culturales por la situación del país. Siguiendo esta línea, basado en un diagnóstico de apatía y tibieza ciudadana que Maggi realiza,²⁴ cobra sentido un guion como el de *¡Ay Uruguay!*, orientado a generar repercusión en la previa de las elecciones: reflexionar sobre un futuro que podía o no ser. Ese año el dramaturgo había integrado el comité de fundación del Frente Amplio.

Sobre esto, cobra interés el planteo de Lacruz (2024, p. 64) sobre cómo la ficción y lo que esta pretenda transmitir puede estar en sintonía con el teatro, en nuestro caso específico, con el movimiento del teatro independiente. Si bien la autora analiza estos vínculos a finales de los años cincuenta (específicamente en la película *Un vintén pa'l Judas* y el teatro El Galpón a través de la figura de Ugo Ulive) creo que es una idea que se puede trasponer al proyecto de *¡Ay Uruguay!*; tanto la

²² Ídem.

²³ Troncone, C. (1971, 24 de setiembre). También Maggi y Elina. *Marcha*, p. 27.

²⁴ Ídem.

película como el teatro independiente de 1971 se caracterizaron por una preocupación por representar su coyuntura y cotidianeidad, además, ambas producciones se pueden vincular al frente cultural en apoyo al Frente Amplio de dicho año. En este sentido, la figura de Maggi cobra importancia como nexo entre ambos: de extensa trayectoria y reconocimiento como dramaturgo de teatro, fue el guionista de esta película y de acuerdo a los testimonios «supervisaba la filmación con libreto en mano y no toleraba ningún desvío» (Costa y Scavino, 2009, p. 95).

Conclusiones

La puesta en marcha de un proyecto como *¡Ay Uruguay!*, en 1971, puede ser entendida como un producto de su época, con base en su contexto histórico y cinematográfico. La profunda crisis que vivía el Uruguay y el contexto eleccionario de noviembre generaron expresiones cinematográficas que con diversas estrategias y formas se interesaron por representar la realidad local, algunas fueron de tipo militante y politizadas. En este proceso, Cine Club, Cine Universitario y Cinemateca Uruguaya mostraron interés por dialogar con la coyuntura de su entonces a través de exhibiciones, artículos en sus revistas y con la coproducción de *¡Ay Uruguay!* La película expresaba miradas críticas de esa realidad recurriendo a grupos, colectivos y procesos que la caracterizaban, incluso llegaba a proponer al Frente Amplio como posible solución a esos problemas. Esta, a su vez, se nutrió de actores y de un guionista que ya habían mostrado una actitud similar en el movimiento del teatro independiente, arte que desde años anteriores manifestaba una preocupación por estas cuestiones.

Las instituciones, además, se preocuparon por problemas históricos relacionados con su labor: el del desarrollo de un cine nacional que lograra una circulación y redituabilidad económica nunca o muy pocas veces lograda. Se apostó por un nivel de calidad inédito en el ámbito local a través de una importante inversión y la formación de un elenco técnico joven que, a su vez, continuara con dicho proceso futuro. Más allá de lo político, se seguía queriendo filmar, tal cual su tradición cineclubista.

¡Ay Uruguay! marcó una mancomunidad a un nivel inaudito hasta ese entonces por parte de las instituciones involucradas. Si bien habían existido cooperaciones y trabajos en común, nunca habían puesto todo de sí en pos de un proyecto y un objetivo mayor. La película pudo ser un punto de partida para una futura fusión, en el entendimiento de que era mejor unirse para afrontar los problemas en común, sin embargo, esta unión nunca ocurrió.

Poco tiempo después del naufragio del proyecto, Cine Club dejó de existir, mientras que Cine Universitario sufrió continuos embates de la dictadura: varios de sus directivos fueron perseguidos, su sede fue allanada y su programación, controlada. Cinemateca Uruguaya continuó existiendo y viviendo un momento de auge a fines de los setenta y comienzos de los ochenta, aunque también lidió con continuos controles en su programación y actividad por parte del gobierno de facto. Pese a que se trató de un proyecto trunco e inacabado, resulta relevante como una ambiciosa producción cultural en el marco del interés por la realidad local que mostraron tres de las instituciones cinematográficas más importantes del país. No menor fue el reconocimiento que el Primer Encuentro de Gente de Cine le otorgó en la VI Comisión en su declaración final: «Debe saludarse y subrayarse como ejemplo la iniciativa que estos días pone en acción una coproducción cinematográfica de Cine Club, Cine Universitario y Cinemateca Uruguaya».²⁵

A 53 años de su producción, *¡Ay Uruguay!* permanece en el olvido de la mayoría del ambiente fílmico y no ha sido estudiada por la historiografía ni investigadores del tema. Este ha sido un primer intento.

Fuentes

A 34 años de un film destruido por la dictadura. En el cine uruguayo hubo desaparecidos. (2006, 2 de setiembre). *La Juventud*.

Abbondanza, J. (1971, 23 de mayo). Cine uruguayo, por qué no. *El País*.

Beceiro, M. (2006, 4 de setiembre). *¡Ay Uruguay!*: las imágenes de una película aparecida. *Últimas Noticias*.

²⁵ Resoluciones del Primer Encuentro de Gente de Cine. (1971). Archivo Omar Parada, Centro de Documentación de Cinemateca Uruguaya (p. 96).

- Bouzas, J., Castro, M. y Rodríguez Castro, J. C. (Dir.). (1971). *¡Ay Uruguay!* [Película]. Cine Club; Cine Universitario; Cinemateca.
- Castro Pérez, M. (2014, 4 de febrero). *Documental sobre Miguel Castro Grimberg - «Una vida a través del lente», realizado en 2008-2010* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=KD5pdbhmLp8>
- Costa, J. (2006, 31 de agosto). Cinemateca recuperó parte de un filme uruguayo que se consideraba perdido. Crónica de un inacabado e inconcluso proyecto del cine nacional. *Búsqüeda*.
- Fotografías del rodaje de *¡Ay Uruguay!* (1971). Carpeta *¡Ay Uruguay!* Centro de Documentación de Cinemateca Uruguayaya.
- Resoluciones del Primer Encuentro de Gente de Cine. (1971). Archivo Omar Parada, Centro de Documentación de Cinemateca Uruguayaya.
- Troncone, C. (1971, 24 de setiembre). También Maggi y Elina. *Marcha*.
- Un teatro con la raíz en su tiempo. El Banda Oriental: a 25 años de una imborrable experiencia artística. (2005, 24 de julio). *La Red 21*. <https://www.lr21.com.uy/cultura/183108-un-teatro-con-la-raiz-en-su-tiempo>

Referencias

- Alonso, R. y Demasi, C. (1986). *Uruguay 1958-1968, crisis y estancamiento*. Ediciones de la Banda Oriental.
- Alvira, P. (2022). Historia y política en el documental uruguayo: La rosca (Grupo América Nuevo 1971). *História: Questões & Debates*, 70(1), 146-172. <https://doi.org/10.5380/his.v70i1.82835>
- Amieva, M. (2017). El «amateur avanzado» como cine nacional. El caso de uruguayo en la década de 1950. *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, (16), 142-165. <https://imagofagia.asaeca.org/index.php/imagofagia/article/view/249/239>
- Amieva, M. (2021). *La conformación del campo cinematográfico en Uruguay 1944-1963: Políticas públicas, cineclubismo y la emergencia del movimiento de realizadores* [Tesis de posgrado]. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.2220/te.2220.pdf>
- Bourdieu, P. (1992). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama.
- Caetano, G., Marchesi, A. y Markarian, V. (2021). El campo cultural en los discursos y las izquierdas. En J. Rilla y J. Yaffé (Coords.), *Partidos y movimientos políticos en el Uruguay. Izquierdas* (pp. 261-275). Crítica.
- Campodónico, M. Á. (2015). *Maggi*. Fin de Siglo.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Gedisa.
- Costa, J. y Scavino, C. (2009). *Por amor al cine. Historia de Cine Universitario del Uruguay*. Cine Universitario.
- Domínguez, C. M. (2013). *24 ilusiones por segundo. La historia de Cinemateca Uruguayaya*. Cinemateca Uruguayaya.
- Lacruz, C. (2016). La comezón por el intercambio. En M. Mestman (Coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (pp. 311-351). Akal.

Lacruz, C. (2024). Notas sobre una película perdida: *Un vintén pa'l juas* (Ugo Olive, 1959). En G. Torello, C. Lacruz y P. Alvira (Eds.), *Formas de contar. Estudios sobre ficción en el cine y audiovisual uruguayos* (pp. 55-76). Yauguru.

Torello, G., Lacruz, C. y Alvira, P. (Eds.). (2024). *Formas de contar. Estudios sobre ficción en el cine y el audiovisual uruguayos*. Yauguru.

Contribución de autoría

Juan Scrigna: Conceptualización, Curación de datos, Análisis formal, Investigación, Metodología, Administración del proyecto, Recursos, Validación, Redacción (borrador original) y Redacción (revisión y edición).

Nota: Este artículo fue aprobado por la editora Sandra Pintos Llovet.