

# PRESENTACIÓN DEL DOSSIER: EL AUDIOVISUAL URUGUAYO EN CONTEXTO: IMAGINARIOS SOCIALES, HISTORIA Y POLÍTICA

PRESENTATION OF THE DOSSIER: URUGUAYAN AUDIOVISUAL MEDIA IN  
CONTEXT: SOCIAL IMAGINARIES, HISTORY AND POLITICS

APRESENTAÇÃO DO DOSSIÊ: A MÍDIA AUDIOVISUAL URUGUAIA EM  
CONTEXTO: IMAGINÁRIOS SOCIAIS, HISTÓRIA E POLÍTICA

*Cecilia Lacruz<sup>1</sup>*

*Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Uruguay. ceci.lacruz@gmail.com*

*Pablo Alvira<sup>2</sup>*

*Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Uruguay. pabloalvira@yahoo.com.ar*

*Florencia Soria<sup>3</sup>*

*Facultad de Información y Comunicación, Uruguay. florencia.soria@fic.edu.uy*

---

1 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8555-5886>

2 ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5428-3999>

3 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1331-6704>

En los estudios audiovisuales contemporáneos, una de las áreas de investigación más estimulantes es la que aborda las intersecciones del cine, el video y la televisión con sus contextos (sociales, políticos, culturales) de producción y recepción. Es, también, una de las de mayor calado interdisciplinario, en tanto comprende perspectivas de análisis en el cruce de los Estudios Culturales, la historia sociocultural, la antropología y la sociología de la cultura. Los trabajos reunidos en este dossier se centran en el cine uruguayo —sus registros y la experiencia en torno a él— y comparten una perspectiva enmarcada en los estudios históricos o cinematográficos. Este cruce disciplinario puede sugerir una de las tendencias más consolidadas en un campo de estudios aún novedoso.

Los artículos analizan cómo el audiovisual produjo representaciones de la sociedad uruguaya, bien sea tematizando su contemporaneidad o elaborando discursos sobre el pasado.<sup>4</sup> Como sostuvo Stuart Hall (1989) en relación con el cine, este no debe entenderse como un espejo de segundo orden que refleja una identidad cultural ya existente, sino como una forma de representación que es capaz de constituir nuevos tipos de sujetos, lo que contribuye a la elaboración de identidades colectivas. De la diversidad de análisis que permite el estudio de las representaciones generadas en los audiovisuales, se hará especial énfasis en los vínculos que estos trazaron entre los campos intelectual y político. Esto implica analizar las prácticas audiovisuales como intervenciones políticas e intelectuales en contextos específicos, relevando a su vez sus repercusiones y respuestas.

Los artículos de Lucía Secco, «Representación de las políticas orientadas al fortalecimiento del cuerpo infantil en el cine educativo de la década del cuarenta», y de Jaime Vázquez, «La Iglesia católica uruguaya y la creación de Pax Film 1950. De la censura a la producción y distribución cinematográfica», analizan representaciones audiovisuales promovidas institucionalmente: en el primer caso, por organismos del Estado y, en el segundo, por la Iglesia católica. Este marco común vincula ambos artículos en una motivación promocional que trasciende las propias realizaciones audiovisuales, aunque encuentra en ellas una herramienta privilegiada para construir y difundir sentidos sobre las instituciones que las impulsan.

En su artículo, Secco analiza dos registros cinematográficos —*Colonia de vacaciones* y *Colonia de vacaciones de Durazno*— dedicados a las colonias de vacaciones infantiles de la década del cuarenta, producidos por dependencias dedicadas a la cinematografía educativa en Primaria y en el Ministerio de Instrucción Pública. A partir del estudio de los recursos audiovisuales empleados, la autora examina los matices discursivos mediante los cuales el Estado representó a las infancias y promovió determinadas políticas orientadas a su salud. Al contextualizar estas experiencias en relación con iniciativas similares desarrolladas en América Latina y Europa, Secco identifica la

4 Este dossier es uno de los resultados de la línea de investigación «El audiovisual uruguayo en contexto: imaginarios sociales, historia y política» dirigida por Florencia Soria y Pablo Alvira en el marco del proyecto «El audiovisual uruguayo en cuestión. Producciones, archivos, imaginarios, cruces transnacionales», del Grupo de Estudios Audiovisuales, concursado y financiado por la Comisión Sectorial de Investigación Científica de la Universidad de la República (CSIC Programa Grupos I+D, 2023-2027).

persistencia de un discurso que articula mecanismos de control sobre los cuerpos infantiles, instancias de juego aparentemente espontáneo —aunque atravesadas por procesos de ficcionalización— y la legitimación de los saberes médicos y de la educación física como pilares de la formación infantil.

Por su parte, Vázquez indaga en las formas de producción, distribución y circulación cinematográfica que impulsó la Acción Católica en Uruguay entre los años cuarenta y cincuenta. A partir de las orientaciones emanadas del Vaticano sobre el cine y los lineamientos de trabajo de la Organización Católica Internacional de Cine (OCIC), el autor reconstruye la experiencia local de Pax Film S.A. —como productora de la película *Hombres como tú y yo* (Saraceni, 1951) y distribuidora de películas educativas y religiosas—, así como la participación de la Iglesia en los dos primeros festivales de Cine de Punta del Este y en la creación de cine club Amigos del Séptimo Arte. Vázquez muestra cómo, desde la perspectiva eclesial, este conjunto de prácticas movilizó diferentes sentidos en torno a la función social del cine —como mecanismo de control o censura, herramienta educativa y de promoción— y habilitó la exploración de nuevas estrategias narrativas por parte de la Iglesia.

Es conocido que en los años sesenta del siglo pasado las relaciones entre arte y política en América Latina fueron muy intensas. En lo cinematográfico, esto se manifestó a través de un movimiento de alcance continental, el Nuevo Cine Latinoamericano, que en Uruguay encontró expresión en varias iniciativas que convergieron fundamentalmente en la Cinemateca del Tercer Mundo. Este proceso ha concitado bastante atención en los estudios audiovisuales uruguayos. Sin embargo, los tres artículos del dossier que abordan el cine del período como una intervención política lo hacen aportando perspectivas refrescantes: el primero de ellos se enfoca en la experiencia formativa europea, poco estudiada, de un cineasta paradigmático como Mario Handler; otro texto encara el desafío de analizar cómo aquellas imágenes y textos producidos por los cineastas militantes se articularon con conceptos densos y de amplia circulación transnacional; el tercero, mientras tanto, recupera una tentativa de largometraje, prácticamente olvidado pero relevante por la sinergia de instituciones y personas que significó en aquel contexto tan hostil al cine político.

Cassandra Boldor aborda el cortometraje *En Praga* (1964), de Mario Handler, realizado durante la estancia del uruguayo como estudiante de cine en la capital checoslovaca, en la prestigiosa Facultad de Film y Televisión de Praga. La autora ubica el filme —una forma particular de «sinfonía de ciudad» bastante crítica— como resultado del encuentro entre su trabajo y conocimientos previos (como fotoperiodista y como fotógrafo en la universidad), sus breves experiencias en otros centros de formación europeos y finalmente su choque cultural con una ciudad que en los años sesenta era especial: constituía un importante punto de encuentro de la intelectualidad latinoamericana, a la vez que representaba una sociedad bastante abierta dentro del bloque comunista. En este contexto, según Boldor, *En Praga* marcó un antes y un después en la obra de Handler, no solo en cuanto sus preocupaciones temáticas y a la articulación de una estética propia, sino también en términos de su construcción identitaria como realizador uruguayo y latinoamericano.

Con el foco puesto en el cine militante uruguayo durante el período del ascenso autoritario, Belén Ramírez analiza en profundidad una dimensión muy relevante de aquellos filmes, en términos sus conexiones transnacionales: las representaciones del Tercer Mundo. A través del análisis los documentales *Me gustan los estudiantes* (Mario Handler, 1968) y *Liber Arce, liberarse* (Mario Handler, Mario Jacob, Marcos Banhero, 1969), así como del primer número de la revista *Cine del Tercer Mundo*. Partiendo de la premisa de que el Tercer Mundo se trató de un proyecto político, una lucha latinoamericana y global de la que los cineastas uruguayos se sintieron parte, Ramírez estudia imágenes y discursos del cine político, centrándose algunas inflexiones del tercermundismo vehiculizadas en aquellas obras, como la solidaridad, la liberación y el antiimperialismo.

Juan Scrigna, por su parte, escribe sobre una película inconclusa, *¡Ay Uruguay!* (1971), surgida como un proyecto inédito de colaboración entre instituciones cinematográficas montevideanas, parcialmente filmada y al final abortada en medio del clima de violencia y represión previo a la dictadura iniciada en 1973. Se trata de una película nunca antes estudiada, de la cual Scrigna reconstruye las vicisitudes en torno a su producción, en el marco de la crisis multidimensional que atravesaba Uruguay, y de una profunda politización del campo cultural, que venía de los años previos, pero que cristalizó precisamente en ese año, 1971, con el apoyo electoral Frente Amplio. En simultáneo con dicha reconstrucción, el autor se aboca a un análisis de los fragmentos supervivientes de la película, indagando en las formas que el filme representó a distintos actores sociales, sus comportamientos y discursos, en tren de ofrecer una interpretación cinematográfica de la coyuntura de crisis.

El artículo de Inti Davyt Larrobla, «“A las mujeres que resistieron”: lenguaje cinematográfico y reconstrucción de una memoria olvidada a través de *Memorias de mujeres* (Virginia Martínez, 2005)», explora el papel del cine en la elaboración y transmisión de memorias sobre el pasado reciente uruguayo. A partir del análisis de las estrategias de representación desplegadas en el documental y de las políticas de la memoria predominantes en el momento de su realización, la autora examina la forma en la que la película contribuye a visibilizar la experiencia carcelaria de las mujeres en el penal de Punta de Rieles, el Establecimiento Militar de Reclusión N.º 2, ubicado a 14 km de Montevideo, donde estuvieron detenidas la mayoría de las presas políticas de la dictadura uruguaya. El trabajo muestra de qué manera *Memorias de mujeres* disputa narrativas consolidadas sobre el pasado reciente, desplazando la centralidad de relatos masculinos y heroicos para habilitar otras formas de construcción de memoria. Por otra parte, además de aportar al estudio de la obra de su directora, Virginia Martínez, el trabajo de Davyt Larrobla invita a ahondar en la relación entre cine, género y memoria.

El artículo de Fabiana Solari y Marcio Souza «Proyecciones de la ciudad: el Cine Piedras Blancas» en la forja del imaginario colectivo y la memoria barrial» propone una reconstrucción de la historia de una sala de cine al noreste de Montevideo a partir de testimonios de vecinos y

vecinas del barrio, y recupera los significados que adquirió como ámbito de encuentro. Desde una perspectiva que articula historia social e historia del cine, el autor y la autora muestran que el cine de barrio excede la dimensión cinematográfica para convertirse en un espacio de construcción de comunidad y de producción de memoria. Al hacer esto, el trabajo ofrece un contrapunto a las narrativas más consolidadas sobre la cultura cinematográfica uruguaya, habitualmente centradas en cineclubes, festivales o circuitos de mayor visibilidad, y amplía las formas de pensar la relación entre cine, territorio e imaginarios colectivos. Por otra parte, al surgir de un proyecto de extensión universitaria, el artículo destaca el valor del trabajo conjunto entre universidad y comunidad a la hora de construir nuevas preguntas sobre la historia del cine uruguayo.

En el cierre del dossier, Federico Pritsch analiza las representaciones de personas migrantes y refugiadas en tres documentales contemporáneos: *El gran viaje al país pequeño* (Mariana Viñoles, 2019), *La libertad es una palabra grande* (Guillermo Rocamora, 2019) y *Un sueño errante* (Sofía Betarte, 2025), que tratan historias de refugiados sirios, ex presos de Guantánamo y migrantes cubanos en Uruguay, respectivamente. Con la noción de imaginario social en el centro de su indagación, Pritsch propone que estas películas reconfiguran los marcos de representación de la migración, tensionando el imaginario nacional de hospitalidad y descubriendo contradicciones entre las expectativas de integración y las condiciones reales que enfrentan quienes llegan al país. El autor parte de una fuerte premisa: el cine documental en Uruguay ha acercado miradas de sujetos subalternos a la esfera pública y ha colocado discursos sociales novedosos en relación con el tratamiento del ecosistema mediático nacional.

En resumen, este dossier presenta un estimulante panorama de investigaciones en curso, que abarcan casi un siglo de cine en Uruguay, abordando sus intersecciones con el imaginario social y la política en distintas coyunturas de la historia del país. Un conjunto de textos, además, bien diverso en sus enfoques, que da cuenta de la vitalidad de los estudios audiovisuales en nuestro medio y, muy especialmente, de la riqueza de sus intercambios con otras áreas disciplinarias con mayor tradición institucional.

## Referencia

HALL, S. (1989). Cultural identity and cinematic representation. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, (36), 68-81.

## Contribución de autoría

Alvira: Investigación; Metodología; Redacción: borrador original; Redacción: revisión y edición.

Soria: Investigación; Metodología; Redacción: borrador original; Redacción: revisión y edición.

Lacruz: Investigación; Metodología; Redacción: borrador original; Redacción: revisión y edición.