

La crítica uruguaya ante el cine nacional (1920-2001), de Mariana Amieva y Germán Silveira (editores). Montevideo: Yaugurú, 2021. 242 págs.

La crítica uruguaya ante el cine nacional (1920-2001) reúne a un conjunto de investigadoras e investigadores nucleados en el Grupo de Estudios Audiovisuales (GestA EI-CSIC, Udelar) que recuperan, examinan y comentan una amplia muestra de reseñas críticas locales sobre cine nacional publicadas en su mayoría a través del siglo XX.¹ Con la edición de Mariana Amieva² y Germán Silveira,³ los doce ensayos que componen el libro permiten ir desgajando la narrativa que, desde las páginas de los diarios y revistas especializadas, fue estableciendo un relato sobre nuestro cine.

Con el vasto panorama recreado a la vista, la hipótesis que surge para los editores apunta que la trama que se entretije a partir de las reseñas termina por desbordar lo descriptivo y valorativo, para convertirse también en hacedora: los textos en cuestión acabaron siendo, para los autores, “partícipes y artifices indispensables” de las crónicas del cine uruguayo (p. 16).

Organizado con criterio cronológico, el recorrido comienza con un análisis de Georgina Torello sobre los ejercicios críticos surgidos tras el estreno de *Pervanche* (León Ibáñez Saavedra, 1920), el primer largometraje uruguayo de ficción. Le sigue un texto de Sofía Boibo, que indaga la recepción del filme *Vocación?* (Rina Massardi, 1938) y su posterior valoración como pieza patrimonial. En el tercer ensayo, Florencia Soria vincula la crítica de *Detective a contramano* (Adolfo L. Fabregat, 1949), *El ladrón de sueños* (Kurt Lando, 1949) y *Un vintén pa'l judas* (Ugo Ulive, 1959) con las publicaciones publicitarias sobre los mismos filmes, para estudiar las interacciones entre los intereses económicos del sector y el ejercicio crítico. Mariana Amieva aporta, a continuación, otra mirada sobre la producción de esa misma época, centrada en la forma en que fueron comentadas y valoradas las realizaciones amateurs dentro del movimiento cineclubista de la década del 50.

En el quinto capítulo, Cecilia Lacruz aborda la agitación que generó el cortometraje *Como el Uruguay no hay* (Ugo Ulive, 1960), título que inauguraría el cine político en el país, pero que lo haría además mediante un formato innovador desde el punto de vista técnico y narrativo, lo que fue objeto de reflexión y estimación por parte de la

crítica. Dos años después, Mauricio Müller discurría desde las páginas de *Marcha* sobre la otra pantalla que ganaba terreno en la época: la televisión; Lucía Secco es quien analiza, en el sexto ensayo de libro, la crítica que provocó este nuevo medio, a través de los textos publicados en *Marcha* entre 1962 y 1967.

Isabel Wschebor Pellegrino se detiene, en el séptimo capítulo, en la figura de José Wainer, quien desde principios de los 60 exploró con agudeza las dimensiones económica y política de la industria cinematográfica, y se involucró activamente con la producción, defensa y difusión del cine político que empezaba abrirse camino en la época. Por su parte, Pablo Alvira toma un balance del año cinematográfico publicado el 29 de diciembre de 1971 por el semanario *El Oriental*, para analizar cómo el artículo supera la reseña de la producción y reflexiona sobre las complejidades de exhibición y la realidad del país.

El noveno capítulo es dedicado por Germán Silveira a la crítica que recibió la película *Mataron a Venancio Flores* (Juan Carlos Rodríguez Castro, 1981) y saca a la luz cómo, a 60 años de aquellos primeros textos sobre *Pervanche*, persistía en el ambiente la pregunta por la viabilidad de un cine uruguayo. Mariel Balás introduce a continuación, con la excusa del Tercer Encuentro Latinoamericano de Video que tuvo lugar en Montevideo en 1990, las miradas que se propusieron desde *Brecha* sobre el uso de esta tecnología en el contexto latinoamericano y local. Ya acercándose al final, Florencia Morera repasa la crítica publicada en prensa sobre el largometraje *El dirigible* (Pablo Dotta, 1994), que puso nuevamente sobre la mesa la cuestión del cine como reflejo de la identidad nacional, aunque en tensión con el estilo de autor de la película. En el ensayo que cierra el libro, Carmela Marrero Castro aborda los discursos se colaron entre los relatos críticos sobre *25 watts* (Pablo Stoll y Juan Pablo Rabella, 2001), contrastando algunos de los conceptos que los conformaron con la opinión expresada por sus directores.

1:: Se incluye el caso de *25 watts* (Pablo Stoll y Juan Pablo Rabella), estrenada en 2001.

2:: Doctora y profesora en Historia (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Udelar/Universidad Nacional de La Plata); investigadora y docente de Historia y Lenguaje Cinematográfico.

3:: Doctor en estudios transculturales por la Universidad Jean Moulin Lyon 3, investigador, autor de *Cultura y cinefilia. Historia del público de la Cinemateca Uruguaya* (Montevideo, 2019).

Como apunta Amieva en la introducción –y queda demostrado en las páginas que la siguen–, a través del encuadre, el foco, los protagonistas y el tono elegido, los distintos autores y autoras de las reseñas y críticas periodísticas fueron construyendo sentidos en torno a su tema. Amieva propone prestar atención a los distintos hilos que atraviesan la narrativa: entre una larga lista de tópicos señala la representación de lo nacional, las dificultades para hacer cine ante la ausencia de industria, los distintos usos del cine, las posibilidades y variaciones que aportan los nuevos medios y las nuevas tecnologías, las formas de producción y el financiamiento, el involucramiento de la prensa (p. 17).

Al avanzar por los distintos ensayos, sorprende la persistencia e insistencia con la que algunos de estos temas fueron abordados durante casi un siglo por los críticos uruguayos. El conocido asunto de la reiterada refundación –discúlpese la redundancia– del cine uruguayo se puede leer aquí a la nueva luz de una preocupación por la continuidad y “el afianzamiento de un lenguaje nacional, la búsqueda de una voz autónoma, la demostración de una posibilidad de existencia” que señalaba como objetivo Jorge Abbondanza en 1982 (p. 181).

Pero también se hace posible contextualizar esta obsesión en vinculación con otras constantes. Desde la comparación de Pervanche con “todas las vistas *yankees* que inundan nuestros biógrafos” que se hacía desde *El País* en 1920 (p. 27), hasta el poderoso cine-monstruo de tentáculos extranjeros que describía el crítico de *El Oriental* en 1971 (p. 174), la dificultad de acceso a los circuitos comerciales se revela como una cuestión recurrente y decisiva. A su vez, la discusión sobre qué tipo de cine es posible hacer en Uruguay –con todas sus limitaciones– para competir en esos circuitos va sufriendo numerosas transformaciones, partiendo de la reticencia con que algunos rechazaban los primeros intentos en defensa de una “intención puramente artística” –como señalaba en *Un vintén pa'l judas* Carlos María Gutiérrez, desde *Marcha*, en 1959 (p. 57)–; pasando por la novedad que aportaron los circuitos de exhibición alternativos, como festivales y cineclubes; atravesando también las experiencias que ilusionaron y decepcionaron a la crítica –como fue el caso de *Mataron a Venancio Flores*, el primer largometraje producido por Cinemateca Uruguay– o generaron reacciones encontradas –como sucedió con el estilo experimental de *El dirigible*–; y finalizando con la

perplejidad resultante del éxito internacional de *25 watts* ante la magra valoración hecha del filme por los organismos oficiales durante su búsqueda de fondos.

Finalmente, aunque con los tonos distintivos que aporta la experiencia singular de nuestro país, del diálogo que se establece entre los doce ensayos surgen preguntas que exceden la experiencia local. Desde el fondo de las distintas posturas abordadas se asoma la imperecedera cuestión sobre lo que es y debe ser el cine. No sorprende, en ese sentido, la extensibilidad y vigencia de algunos comentarios, como la “actitud mental de desdeñosa superioridad” que acusaba Mauricio Müller en *Marcha* en quienes en 1962 no querían tener nada que ver con la televisión (p. 131); o la forma en que, desde *Brecha*, Rosalba Oxandabarat describía cómo el video crecía y se multiplicaba en 1990, aun a despecho “de los desconfiados, nostálgicos y temerosos cultores del cine-cine” (p. 203). Acaso en la actualidad puedan encontrarse posicionamientos similares, aunque sean otros los nuevos medios y tecnologías que los provocan.

El libro cuenta con la destacable virtud de incluir transcripciones de las reseñas seleccionadas, las que constituyen, como reconocen sus editores, un material tan importante como los ensayos. Además de terminar de completar el panorama presentado en las páginas que los anteceden, la lectura de estos textos permite conocer el tono y el alcance total de la crítica, lo que enriquece la propuesta analítica de los autores. Este agregado configura también un recurso valiosísimo para los investigadores, especialmente considerando las dificultades que presenta en ocasiones el acceso a las fuentes originales.

En definitiva, *La crítica uruguaya ante el cine nacional (1920-2001)* significa un aporte sustancial para el conocimiento de la historia del cine local y el desarrollo de los estudios visuales en Uruguay, entendidos en sentido amplio. Su publicación testifica, asimismo, el trabajo que viene realizando el Grupo de Estudios Audiovisuales, visibilizando parte de los frutos de la práctica de la investigación académica en Uruguay.

Magdalena Perandones Zunino
Universidad Católica del Uruguay
Universidad de Montevideo
ORCID: 0009-0006-1597-1928
maria.m.perandones@gmail.com