

Cintas cartográficas. Itinerarios del cine uruguayo (1920-1929)

por Georgina Torello*

Resumen: El cine mudo uruguayo de los años 20 exalta desde las ficciones su participación en la modernidad a través de un mapeo del espacio que combina lo autóctono con lo tecnológico, cubriendo tanto zonas patricias como humildes. “El principal protagonista de este film es Montevideo, nuestra hermosa y panorámica ciudad” se lee a propósito de una de las películas en la prensa de la época, y la frase podría volverse un eslogan, con los oportunos ajustes, de la entera producción cinematográfica del momento.

Este trabajo indaga – a través del análisis de los únicos dos filmes que se conservan de la década y del material relativo a los extraviados – las representaciones y discursos sobre el territorio local como política de inserción simbólica del país en el contexto mundial.

Palabras clave: cine mudo, Uruguay, nación, tecnología, territorio.

Abstract: Uruguayan silent cinema of the 1920's celebrated its participation in global modernity through a symbolic mapping of space that combined local color with technological advances, incorporating both aristocratic and humble areas. “The main character of this film is Montevideo, our beautiful and panoramic city”, writes a reviewer of the time. This phrase could function as a slogan for the entire film production of the period. Through an analysis of the two surviving films of the decade, as well as of materials related to the lost films, this work examines discourses and representations of local territory as a part of a national policy of symbolic insertion into the modern world.

Keywords: silent cinema, Uruguay, nation, technology, territory.

Hace un par de años leímos atónitos un artículo en la revista británica de cine Sight & Sound sobre la película Funny Games. El autor imaginaba la posible reacción de los paisanos [sic] en Uruguay saliendo atónitos del cine y calificando a la película de “incomprensible”. El autor no solamente asumía un Uruguay pre-moderno de vacas y gauchos, cuya población él comparaba con británicos del siglo diecinueve, sino que parecía desconocer entre tantas otras cuestiones, las recientes producciones uruguayas de cine
(Montañez y Martin-Jones, 2012: 6).

La falseada mirada extranjera hacia el Uruguay del siglo XXI se confuta, como ilustra la cita, con la “prueba”, entre otras posibles, de su incipiente modernidad cinematográfica. Montañez y Martin-Jones vuelven, sintomáticamente, sobre los conflictos que acecharon con particular violencia a los realizadores y críticos durante la década del 20. En efecto, el cine mudo uruguayo opera teniendo en cuenta dicha problemática y trata de desarrollar -incentivado por la euforia modernizadora del país durante la época batllista (1903-1929)- estrategias de visibilidad y ajuste de su imagen en el contexto mundial. Como la mayoría de los países del globo, Uruguay consume cine desde 1896 (Hintz, 1988: 11), pero es recién en los años 20, mientras se está consolidando el monopolio hollywoodiano en el mundo -y, seguramente, en parte, por esta misma razón- cuando se puede pensar en una incipiente formación del campo. De hecho, a partir de 1920, el Estado formaliza el uso del cine para la promoción del país (Von Sanden, 2011: 210); se crea el Centro Cinematográfico;¹ aparecen las primeras salas barriales y el “nuevo” medio empieza a ser incluido por el discurso letrado en sus empresas literarias y periodísticas.²

¹ En 1920 se instalan las bases, tras un primer fracaso, de la asociación de profesionales del gremio, que se inaugurará finalmente en 1922, como Centro Cinematográfico, institución que funciona hasta el día de hoy (Saratsola, 2005: 32).

² En Uruguay el cine se volvió lugar explorado por escritores renovadores como Alfredo Mario Ferreiro, Alberto Lasplaces, Edgarda Cadenazzi, Junio Aguirre, Ildefonso Pereda Valdés o René Arturo Despouey. Con respecto al espacio periodístico, se puede señalar la progresiva aparición de secciones especializadas en la prensa periódica y el surgimiento de varias revistas especializadas que, aunque fugaces, instalan discusiones de carácter relativamente masivo en el medio. Me refiero a *Cinema y teatros. Semanario teatral y cinematográfico* (1920-1921), *Semanal Film. Revista ilustrada de cinematografía y aventuras policiales* (1920-1922), *Cine*

En la esfera productiva -especialmente vivaz aunque sea de forma “atomizada” y “discontinua” como por otro lado ocurre, en general, en el resto de Latinoamérica (Paranaguá, 2003: 21)- el registro de la ciudad se vuelve un hilo rojo que conecta documentales y ficciones en sintonía con el fomento y propaganda impuestos, de varias maneras, por el Centenario (1910-1930). “El principal protagonista de este film es Montevideo, nuestra hermosa y panorámica ciudad” (*Imparcial*, 20/11/1924: 2) se escribe a propósito de una de las ficciones, y la frase podría volverse eslogan, con los oportunos ajustes, de la entera producción del periodo. El interés topográfico es rastreable desde los paratextos (tanto en títulos como en artículos) y es legible como búsqueda de “un modelo propio de autorrepresentación” (Cuarterolo, 2009: 69), inclusive como el gesto más categórico de inserción del país en una *iconografía moderna*, tanto en el mercado interno como, utópica o hipotéticamente, en el externo.

El presente trabajo atiende a las distintas declinaciones de ese registro espacial considerando la ficción producida en el país entre los años 1920-1929, dando así una primera aproximación a películas extraviadas o poco estudiadas: *Pervanche* (León Ibáñez Saavedra, 1920), *Puños y nobleza* (¿?, 1921), *Almas de la costa* (Juan A. Borges, 1924), *Una niña parisiense en Montevideo* (Georges M. De Neuville, 1924) y *Del pingo al volante* (Robert Kouri, 1929).³ La pérdida de buena parte de las cintas (se conservan sólo los films de Borges y Kouri) y la escasez de estudios sistemáticos sobre el período determinó que la investigación se planteara como una labor “arqueológico-intertextual”, tal como

Revista (1922-1923), *Cinema. Semanario cinematográfico* (1923-?), *Vida teatral y cinematográfica* (1926-?), *Uruguay cinema* (1927-28) y *Noticiero cinematográfico* (1928-?).

³ El trabajo con las fuentes primarias me permitió ajustar la cronología de estrenos del periodo que, en las filmografías disponibles, suele alternar -sin ser señalado- con las fechas de elaboración de las obras. *Pervanche* (1920), aparece en parte de la bibliografía fechado en 1919 (Hintz y Dacosta, 1988: 23; Zapiola, 1992: 331) y *Del Pingo al volante* (1929), considerado de 1928 (Zapiola, 1992: 331). La precisión es particularmente relevante para el caso de *Almas de la costa*, aparecido en 1924, aunque se lo indique, repetidamente, como estrenado en 1923 (Hintz y Dacosta, 1988: 69; Zapiola, 1992: 324; Escandel, 2012: 155) y de *Una niña parisiense en Montevideo* (1924), fechado en la bibliografía en 1927 (Hintz y Dacosta, 1988: 24; Zapiola, 1992: 331; Ehrick, 2006: 211).

la define Giuliana Bruno. Centrada en la investigación de Elvira Notari, prolífica directora pionera del cine mudo italiano de la que se conservan sólo tres películas y algunos fragmentos, Bruno plantea un recorrido con valencia de reflexión metodológica: “Debido al estatus de la documentación, los textos existentes pueden ser representados sólo a través sus referentes ficcionales, adaptados o citados. Esto conduce a una investigación en los márgenes de los textos: trabajando con lagunas, otros textos se vuelven visibles” (Bruno, 1993: 3). Se opera aquí, también, desde los “márgenes de los textos”, sin pretensiones de “cubrir” o “disimular” lo perdido, sino de exhibir los fragmentos (Bruno, 1993: 83) para entender, a partir de presencias y ausencias, el rol de las producciones en el campo. Se oscila, laboriosamente, entre dos operaciones. Por un lado, se busca la llana (re)presentación “en sociedad” de films cuyas tramas, imágenes y, por supuesto, las polémicas que generaron, han sido “olvidadas” por más de noventa años. Por el otro, se analizan dichos “fragmentos” persiguiendo los síntomas, indicios y signos que ellos proponen (Bruno, 1993: 148).

Siguiendo los caminos más recurrentes (aunque tortuosos) del corpus, se pueden identificar dos mapas posibles de Montevideo y alrededores: la ciudad patricia cosmopolita y “bella” (*Pervanche, Una niña parisiense en Montevideo y Del pingo al volante*) y la ciudad marginal (*Puños y nobleza y Almas de la costa*).⁴ Aquí se transita por los dos itinerarios que acusan, va de suyo, una doble cartografía social.

Itinerario 1.

a. Exhibiciones y camuflajes

El “mapa en ruinas” empieza por *Pervanche* (sic), dirigido por León Ibáñez Saavedra, tomado libremente de las novelas francesas *Mademoiselle de la*

⁴ En 1932 se estrena *El pequeño héroe del arroyo del Oro*, de Carlos Alonso, donde se retrata otro margen: el “interior” del país. Por más información ver: Torello, 2011.

Seiglière (1848) de Jules Sandeau y *Pervenche* (1904) de Gyp (*La noche* 11/06/1920: 3). Se estrena en el Teatro Solís de Montevideo, el 11 de junio de 1920, con la producción de la Empresa Cinematográfica Nacional Oliver y Cia, por iniciativa de la asociación benéfica femenina *Entre Nous*. En parte por el rol que la asociación tiene en el contexto, pero especialmente por el carácter fundacional del proyecto, su aparición ocupa varias páginas en la prensa local. Interesa, por varios motivos, una de las previas: “La novela, sencilla y amable, cobrará interés especial al desarrollarse sobre la tela. Y el público se convencerá de que *no es necesario ir* a Estados Unidos para encontrar las Mary Pickford más encantadoras o los más arrogantes William Hart (*El país* 11/06/1920: 3, cursivo mío)”. En el plano más literal la cita importa porque da cuenta -incluyendo varios aspectos de la cadena productiva- de la tensión y, a la vez fascinación, que está generando la creciente supremacía de la cinematografía hollywoodiana (Paranaguá, 2003: 21) y de las promesas que supone la instalación de una industria nacional capaz de contrastar e, inclusive, sustituir a la norteamericana. En otro plano, reformula la asociación inmediata entre el viaje y el film: ya no como sucedáneo moderno del traslado a regiones lejanas, peligrosas o incómodas (el cine, se piensa a principios de los ‘20, “es el placer del turismo, sin el traqueteo del carruaje, el humo de la locomotora, las arfadas del buque o la fragilidad del avión”, Coustet, 1923: 74), sino como entrada en contacto directo con el “corazón” de la industria: su *star system*. En última instancia, el articulista propone la pantalla como metonimia del territorio yanqui y *Pervanche* como la posibilidad de desarticular la ecuación tela-Estados Unidos. El espectador es invitado a dejarse llevar por lo que Tom Conley define “locational imaging”, fórmula que designa la capacidad del cine, como de la cartografía, de “situar a sus sujetos en los lugares que representa para ellos” (Conley, 2007: 2), dando un nuevo sentido del propio espacio en el mundo (Conley, 2007: 215). Para el caso, *Pervanche* hace coincidir el film con una cartografía real de Montevideo que incluye las zonas de circulación y vivencias de la elite (Prado, Punta Carretas, Pocitos) y los interiores de las

residencias patricias que ofician como set (Durán Rubio, Pietracaprina, Henderson). (IMAGEN 1).

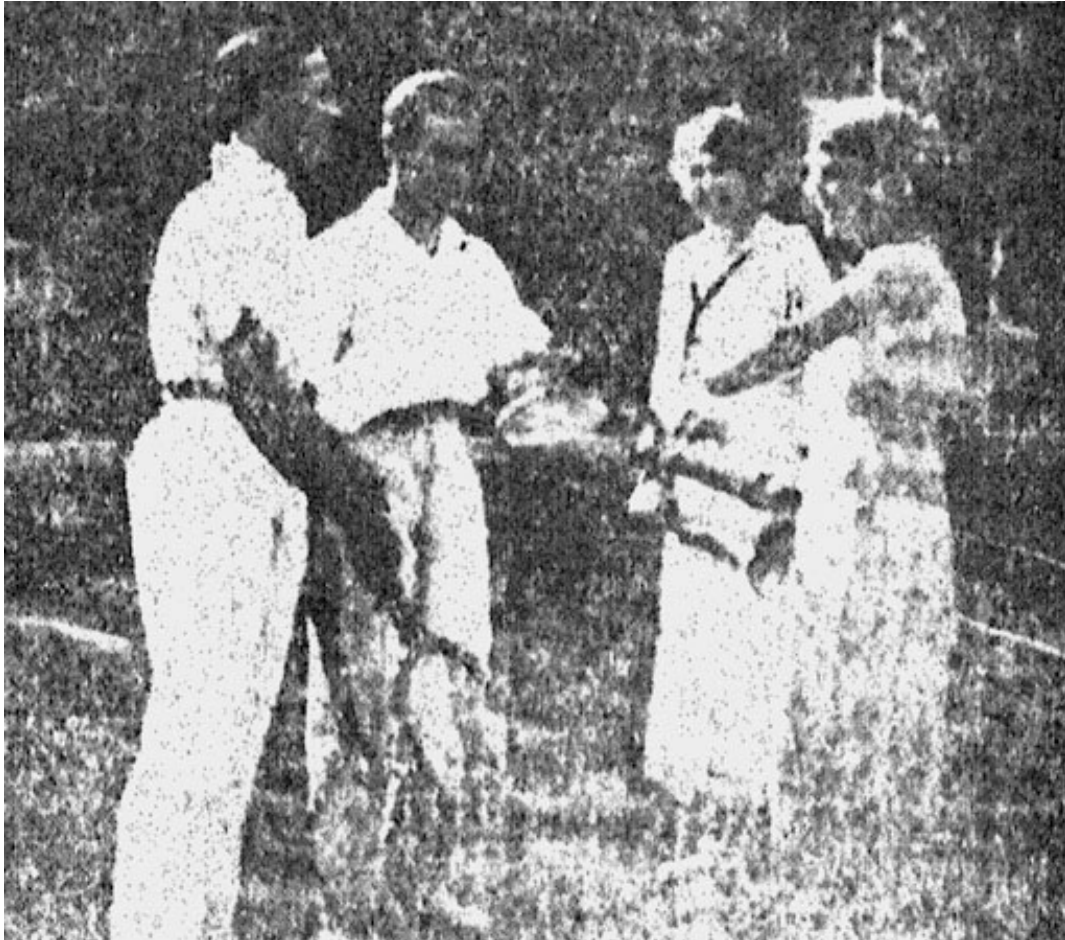


IMAGEN 1

El film se desarrolla según una trama elemental: tras haber perdido la fortuna, el marqués de Monfort vive en el *cottage* de su antiguo castillo, gracias a la caridad del actual propietario, Camillo, un antiguo criado suyo. Cuando Pierre, el hijo de este último, muere en la guerra, Camillo restituye los bienes al marqués, debido al amor paterno que siente por la hija de este, Pervanche. Sigue el reintegro a la vida “de frivolidad, de sedas y de ensueño” de los Monfort (*El Plata*, 28/05/1920: 7) y la seducción y los engaños de mujeres y hombres fatales hasta que, inesperadamente, Pierre se presenta en el castillo.

Pero los varios malentendidos con *Pervanche*, a propósito de sus bienes, determinan el intento de suicidio del joven y su alejamiento de la escena. Al final, el matrimonio entre ellos funciona como sutura económico-romántica. El enredo sigue, como resulta del breve resumen, las líneas y los embates de la cinematografía melodramática, sin embargo, su ambientación histórica y geográfica es menos previsible y acaso más jugosa: la acción transcurre en Francia, entre Bretaña y Picardía, durante la primera guerra mundial.

El “cosmopolitismo de perfil eurocéntrico” (Caetano, 2004: 22), promovido desde las clases dirigentes y las instituciones en el imaginario local por décadas, parece alcanzar con *Pervanche* su primera, y redonda, encarnación visual y motora. Si desde la previa se imagina la transformación de Uruguay en otra Hollywood, en cuanto a sus lógicas de producción, desde el celuloide se transfigura, visualmente, a Uruguay en Europa, como venían disponiendo las políticas urbanísticas.⁵ En este marco se entiende que *Pervanche* apueste por un espacio polivalente a ser leído, sin contradicciones, al mismo tiempo como concreto medio de difusión de zonas pintorescas del Uruguay y *lugar* figurado de lo francés. Supone, en síntesis, el *locus* del film como doble estatus “geográfico” y referencial: se está viendo, a la vez, Uruguay y Francia. En una de las previas se lee:

El lector se preguntará extrañado cómo han sido reproducidas en el film escenas de guerra. [...] Un *observador sagaz* descubrirá que el puente destruido que aparece en la escena desarrollada en “Soissons”, no es otro que el que existe abandonado á los fondos de la antigua quinta de don Augusto Morales. Una escena en una trinchera, fue sacada en boulevard Artigas y Avenida España. Unos cuantos fusiles, unos cuantos machetes y la impresión es exacta (*El plata* 28/05/1920: 7, cursivo mío).

⁵ “La tendencia general es la de europeizar a Montevideo, convirtiéndolo en una reducción lo más aproximada posible de las grandes capitales del Viejo Mundo”, se dice en 1916, desde la revista *Arquitectura* (Alemán, 2012: 52).

La operación está basada en un uso consciente, y hasta exhibicionista, de las posibilidades del “simulacro”, es decir, de una “imagen fílmica [...] concebida, producida [y] realizada para determinar un efecto de ilusión, construida para producir lo falso” (Bertetto, 2007: 20). De la veintena de fotos de escena aparecidas en la prensa es notorio el cortocircuito entre el discurso verbal y visual. De hecho, aunque se describan con frecuencia los dispositivos pergeñados para la reconstrucción de la batalla, el registro fotográfico no da cuenta de la guerra y capta, exclusivamente, secuencias donde se equilibran, estéticamente, ambientes naturales y arquitectónicos, tal como en las publicaciones estatales de difusión del país (Von Sanden, 2011: 220-221). Resulta sumamente útil para pensar el programa territorial del film, el modelo discursivo de “belleza” urbanística que Laura Alemán señala para el periodo 1890-1930.⁶ Asociado al modelo, Alemán propone una serie de sustantivos recurrentes en los escritos sobre urbanismo de la época, “verde-parque-higiene-diagonal-pureza-curva-estetismo” (Alemán, 2012: 49), terminología que parece traducirse, visualmente, en las fotografías de escena. “Lo bello” y, sobre todo lo armónico, neutraliza para el lector (futuro espectador) el incómodo caos de la guerra invocada, al igual que desde el celuloide se neutraliza, ateniéndose al mismo modelo, el caos de las zonas proletarias. La representación pulcra y ordenada de Montevideo facilita la creación de un mapa ideal, sin fisuras, transitado por la clase patricia y, al mismo tiempo, se ofrece al resto de la población, apelando a su curiosidad *voyeurista*, al viaje posible por interiores e intimidades habitualmente inaccesibles. (IMAGEN 2).

⁶ Se trata, específicamente, del “modelo barroco de filiación francesa” y “se expresa localmente en el urbanismo esteticista de principios de siglo y en la creación de Sección de Embellecimiento de Pueblos y Ciudades del Ministerio de Obras Públicas (1911)” (Alemán, 2012: 41). Partiendo de 1890 y llegando hasta nuestros días, la autora individúa en cinco “palabras-clave” cinco “modelos discursivos” que precisan “el *deber ser* de lo urbano en cada estadio”: “belleza/ control/ memoria/ equilibrio/ incertidumbre” (Alemán, 2012: 40-41).

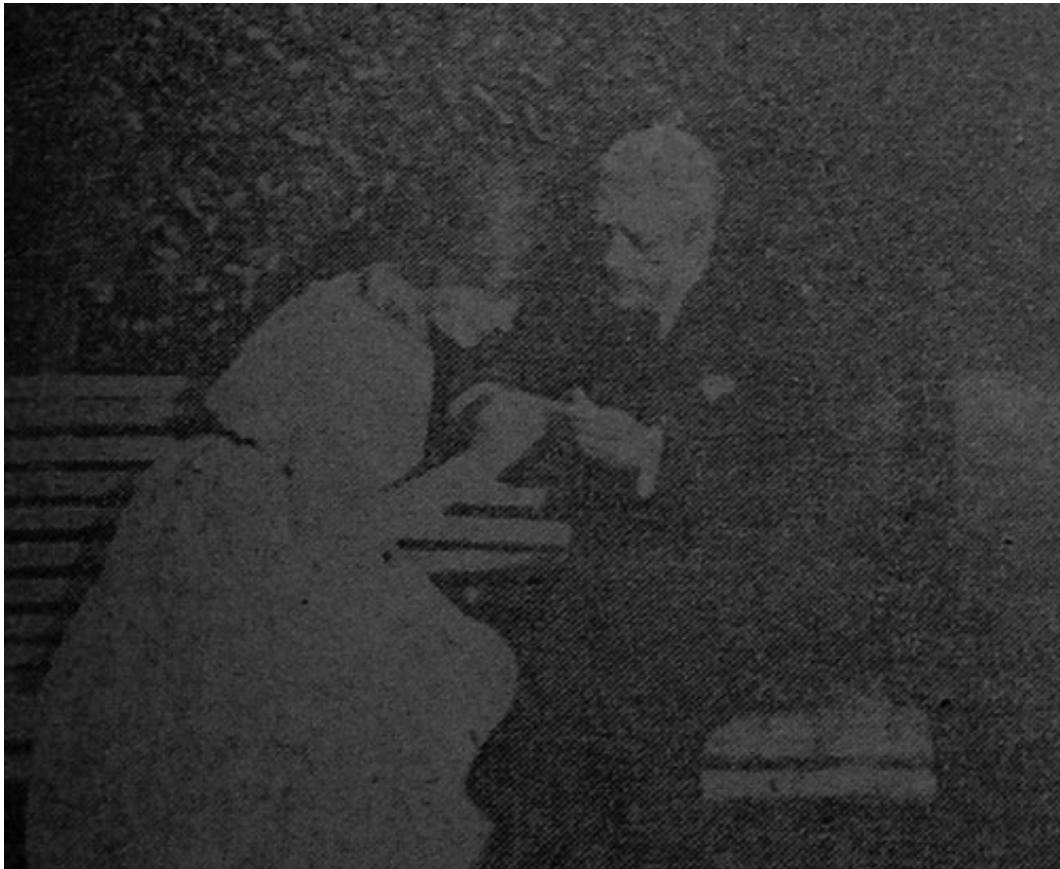


IMAGEN 2

b. Pasado y presente como mediación

“*Una niña parisiense en Montevideo* constituye una crítica y una lisonja: una crítica para la ignorancia de los pueblos europeos en lo que se refiere a los países sudamericanos, y una lisonja para nuestro amor propio nacional, pero una lisonja franca y sincera, que demuestra un perfecto conocimiento de nuestras costumbres y un profundo cariño para nuestra tierra” (*La razón*, 22/11/1924: 4). La cita se halla en una de las reseñas del film y, de alguna manera, devela el núcleo de su *agenda*. Es eco -o incluso servil transcripción, pues los límites entre propaganda e información en las páginas de espectáculos de la prensa del momento son notoriamente lábiles- de las palabras de su director, aparecidas días antes en una larga entrevista. Para el

francés Georges M. De Neuville: “Los países sudamericanos son poco y mal conocidos, hasta por sus mismos habitantes. En Europa son completamente ignorados. Sin embargo, a raíz de la ruidosa victoria de sus representantes en el campeonato mundial de football, uno de ellos se impuso a la atención del mundo entero: el Uruguay (*La razón* 31/10/24: 4). La victoria uruguaya, durante los Juegos Olímpicos de París de 1924, es el puntapié inicial de una visibilidad mediática que sólo el cine puede alcanzar en pleno porque, continúa, “nada es tan eficaz como una película para demostrar los adelantos de este país progresista; nada tan convincente para enseñar la incomparable belleza de sus paisajes y la riqueza de sus campiñas; nada tan elocuente para presentar la organización perfecta de sus grandes instituciones” (*La razón*, 31/10/24: 4). (IMAGEN 3).



IMAGEN 3

Una niña parisiense en Montevideo se estrena el 14 de noviembre de 1924, como el anterior, en el Teatro Solís, con un elenco cuyos protagonistas son actores (menores) del medio: Perla Mary, Tito Rebenque y Nieves Alonso, suerte de “profesionalización” del sector estimulada desde las previas a través de notas sobre los futuros divos. El inicio de la campaña publicitaria, basada en aparatosos alegatos patrióticos y didácticos, coincide con el estreno, para el 23 de setiembre, de *Almas de la costa* (propuesto, en nuestro itinerario, como ejemplo de geografías “del margen”) instaurando, parecería, una lucha por el espacio simbólico del diario, como si la cartelera no pudiera resistir dos producciones nacionales a la vez.⁷ Las modalidades de la “crítica y la lisonja”, alineadas con las sólitas “ideas-fuerza” de cosmopolitismo y eurocentrismo uruguayos, en particular, las relativas a la “ausencia” de poblaciones indígenas y de progreso (Caetano, 2004: 24)⁸ se revelan desde la trama:

Una niña rica y caprichosa se deja sugestionar por la lectura de libros de aventuras que pintan nuestro país como poblado por indios y fieras. Sueña luego que se embarca en un pailebot que naufraga y cae en manos de una tribu salvaje; después de peripecias emocionantes, la mujer del cacique le devuelve la libertad y... se despierta. Impresionada por su sueño, decide ir a presenciar la exhibición de una cinta uruguaya que le demuestra su error, haciéndole comprender que en vez de guerreros indios tenemos militares de prestigio; en vez de fieras contamos con una ganadería de primer orden, y durante el

⁷ Dan cuenta de la lucha por el espacio y el tipo de retórica utilizada, de ambos lados, dos anuncios. Para *Almas de la costa*: “Uruguayos. Premiemos á los compatriotas que trabajan! Se hace Patria estimulando el esfuerzo de nuestros artistas. Primer film nacional *Almas de la Costa*” (*La razón* 20.09.1924). Para *Una niña parisiense en Montevideo*, publicada el día del estreno de *Almas*: “EL PATRIOTISMO NO CONSISTE EN APROBAR cualquier cosa por la única razón de que ha sido hecha en el país. El patriotismo consiste en estimular el progreso de la patria. La Grandiosa Película Nacional: Una niña parisiense en Montevideo será el documento más fehaciente del constante progreso uruguayo. En el mes de Octubre: ESTRENO. Georges M. De Neuville, Director (*El plata* 23.09.1924).

⁸ La trama presenta aires de familia con discursos como el de *El Uruguay a través de un siglo. La jornada civilizadora realizada en la república Oriental del Uruguay y el brillante porvenir de esta nación americana* (1910), de Carlos Maeso, donde se lee: “Felizmente en el Uruguay no existen indígenas hace muchísimos años, de modo que no hay que civilizar habitantes, sino cultivar sus espíritus por la instrucción para hacerlos ciudadanos aptos a las luchas ordinarias, como ocurre en todas las naciones europeas” (Caetano, 2004: 24).

desarrollo de la película se evidencia por la belleza de los paisajes, la perfecta organización de nuestros colegios, la suntuosidad de nuestros palacios y la alta sociabilidad de nuestro pueblo que no tenemos nada que envidiar en cuanto a progreso y cultura a las grandes naciones del viejo continente (*La razón* 22.11.1924).

Si *Pervanche* había usado el camuflaje espacial, en un juego de exhibición y ocultamiento considerables, para sus propósitos “cosmopolitas”, *Una niña parisiense* exagera el gesto triplicando los espacios representados, y por lo tanto, los simulacros. A la reconstrucción mediada del territorio francés se agrega, para el uruguayo, una doble mediación. El Uruguay histórico, exótico y peligroso es construido como viaje onírico a partir de los restos diurnos que el consumo de la “baja” literatura genera en la niña. Por su parte, el Uruguay moderno es representado por un dispositivo metacinematográfico, privilegiado por su capacidad de instaurar “otros mundos paralelos” (Casetti, 1998: 84). Un comentario no menor sobre la tensión entre literatura y cine, es decir, sobre la “falsedad” del relato literario y el supuesto “realismo” del medio cinematográfico tratado en varios debates de la época. La representación fidedigna de la modernidad es confiada a la lógica acumulativa de las actualidades, donde se armoniza el recorrido por entidades públicas y privadas: “palacios” de Pocitos, el Jardín Zoológico, el Instituto Crandon, la Escuela de Guerra en Los Cerritos, el “aristocrático” hipódromo de Maroñas. Un Baedeker en movimiento que permite la suma de pruebas del progreso.

La combinación de escenas ficcionales (el París recreado, el Uruguay “histórico”) y documentales (el Uruguay *up-to-date* en el que parecerían entremezclarse los actores, *La razón* 27/10/24: 4) es un procedimiento bastante común en la época⁹ que proporciona, se podría pensar, “mayor verosimilitud a las narraciones” (Cuarterolo, 2009: 149). Siempre como pruebas del progreso

⁹ Por la combinación de imágenes ficcionales y documentales en el contexto latinoamericano ver, entre otros, López 2000; Marrone 2003; Cuarterolo 2013.

funciona la lista del programa de mano para la función en el Teatro Solís: “Las familias más prestigiosas de nuestra alta sociedad. Los niños más hermosos, 450 niñas, 380 cadetes, 247 indios, 17 artistas, 1 palacio suntuoso, 1 elegante chalet, los mejores paisajes, 6 caballos de carrera, 4 potros, 14 fieras, 1 pailebot, 5 aeroplanos, 7 automóviles, 6 cañones, 4 ametralladoras. 4.600 metros de película. Lo mejor del Uruguay”. El dispositivo metacinematográfico permite, además, la ansiada colocación de la cinematografía uruguaya en el mercado francés (algo que desde la propaganda se anuncia como proyecto, también en el campo real, a través de la supuesta distribución en Buenos Aires y París, *La razón* 31/10/1924: 4).

c. Cabalgando a 100 km/h

Del pingo al volante (1929), de Robert Kouri, estrenado el 12 de agosto de 1929 en el Cine Rex, es montado en los laboratorios Max Glücksman del Uruguay y fotografiado por Emilio Peruzzi. Comparte con *Pervanche* varias de sus características: es producido por una sociedad femenina de beneficencia, en este caso la Bonne-Garde, tiene un guión que “reclama” sus orígenes literarios (Antonio Soto, bajo el pseudónimo de Boy), es interpretado por integrantes de la *crème de la crème* social montevideana e insiste en el enclave espacial y la promoción del territorio como determinan, desde el título, el pingo y el volante, metonimias de campo y ciudad.

En el Archivo Nacional de la Imagen del Sodre se conserva una copia de este film con sus atractivos intertítulos originales. En el primero se lee: “Advertencia. Este ‘film’ ha sido confeccionado en un lapso del tiempo ‘record’ (dos meses). Es un ensayo cinematográfico de futuras obras Nacionales a venir. Es un desfile de algunos pasajes de la vida Juvenil en el ambiente social Montevideano. Se presenta pues hoy esta obra, realizada sin ninguna [pre]tensión”. Empero, la película se instala en la cartelera con halo fundacional. Desde el principio y programáticamente, el discurso refiere a un

espacio-tiempo en el que importa establecer el dinamismo del país, sea directamente, como “tiempo record” de confección del film, que en clave plenamente metafórica: “Los pueblos son como barcos internándose en la historia. Hoy ya sorprende la rapidez con que navegan dos grandes ciudades del Plata. Una de ellas es Montevideo...”, se lee en el intertítulo siguiente. Lo escrito tiene confirmación en el *establishing shot*, que fija el sentido en tres planos: en el primero el caballo del título pastando, en el segundo el Río de la Plata atravesado por pequeñas naves y en el tercero el horizonte ciudadano (el *skyline* recurrente en la filmografía de la época) que alardea el flamante edificio Palacio Salvo, símbolo reconocible, desde entonces, de la ciudad moderna e incluso de sus impulsos vanguardistas.¹⁰

Aunque en la primera secuencia se retrate un paisaje casi inmóvil, la modernidad eficiente, e incluso violenta, es objeto de atención. El marco del film se explica así: “Y en medio de ese *fragor* lleno de ansias anónimas, cuaja el drama íntimo y concreto” (cursivo mío). Al intertítulo sigue una placa fija, especie de collage fotográfico, en que aparecen las “ansias anónimas” plasmadas a través de la foto de una muchedumbre humilde situada en perspectiva oblicua a la cámara, y el “drama íntimo y concreto” sintetizado en el cartel de un escribano en cuya oficina se desarrolla la escena siguiente. La operación es sumamente significativa: el estruendo de la masa es “congelado”, su movimiento detenido literalmente por medio del dispositivo fotográfico, como será extremadamente limitado, durante el film, su recorrido por el mapa montevideano (IMAGEN 4).

La trama de *Del pingo al volante* es la siguiente. Una viuda en bancarrota (pesadilla de las clases patricias, como aparece en *Pervanche*) para mantener su estatus decide -bajo sugerencia del escribano- desposar a la hija con un rico

¹⁰ El Palacio Salvo aparece, en posición privilegiada, en *El hombre que se comió un autobús*, de Alfredo Mario Ferreiro, y es título del poemario *Palacio Salvo*, de Juvenal Ortiz Saralegui, dos hitos del “futurismo uruguayo”.

estanciero primo suyo. La estratagema -que la joven ignora- consiste en invitarlo con su familia a Montevideo para que se conozcan. La excusa fácil pone en marcha una serie de mecanismos visuales que coquetean con y ponderan (resolviéndola sólo en parte) la dicotomía campo/ciudad. Siguiendo los dictámenes de los melodramas de la época, el conflicto se plasma en un triángulo amoroso del que participan la muchacha, el hacendado laborioso y un dandy cosmopolita.



IMAGEN 4

Como en las dos producciones anteriores, la prensa registra un recorrido preciso por el mapa capitalino con el plus, como se notará, de las “excursiones” rurales: “Veremos desfilar por la pantalla interiores suntuosos como las residencias de Taranco Zúñiga, Pietracaprina Méndez, Herrera Uriarte, estancias de la señora Monyo de Supervielle, chacra de Seré, Carrasco, Golf de Punta Carretas, Cancha de Tennis del Prado, salón de fiestas del Parque

Hotel, etc.” (*El día* 11/08/1929: 7). Tras un prólogo montevideano ambientado en los interiores “lujosos” del abogado y “licenciosos” del pretendiente ciudadano (Ehrick 2006, 217), el film se instala en el campo operando, desde la letra, una síntesis del discurso modernizador que conecta lo “típico del pasado” con la “opulencia del porvenir”. La incursión del hacendado en las faenas cotidianas y la charla amena con “sus” gauchos, funciona como destilado de la armonización de los dos mundos, históricamente en fricción, impulsada por el imaginario “hiper-integrador” promocionado desde el Estado (Caetano, 2004: 22). La campaña es, en el film, espacio de “cuchillas, virilmente entregadas a la civilización por el aliento de los conquistadores y fertilizadas luego por el bautismo de sangre del gaucho generoso...”.

La Estación Central de Ferrocarril General Artigas, ícono del país a la vanguardia, se elige en la película como nexo entre campo y ciudad: enlace territorial capaz de contener tanto los intercambios fluidos y veloces entre un espacio y otro como el encuentro de clases. En los cuatro segundos que dura la salida de la estación de los huéspedes se juega toda la inserción en el film de las masas “en movimiento”, y aunque la aparición es relativamente ordenada (todos caminan en el mismo sentido, de izquierda a derecha, signo inconfundible de la “mano” precisa del director) es uno de los pocos segmentos (si no el único) en que se rompen los códigos de actuación cinematográfica: la muchedumbre se detiene y mira, ingenuamente, a la cámara. Como para la placa del principio, también en este caso el gentío es neutralizado y el caos potencial es tan fugaz que se vuelve inocuo y casi imperceptible.¹¹ (IMAGEN 5)

¹¹ Deteniéndonos sobre este último punto, vale la pena recordar que los términos de la visibilidad de las clases marginales en el cine nacional habían sido fijados, en clave “documental”, por la misma Asociación Bonne Garde, en un film promocional sobre su hogar para madres solteras, producido en 1926 (Ehrick, 2006: 211). El corto crea dos ámbitos antagónicos. Por un lado, la ciudad como espacio artificialmente vacío (el hogar no luce nombre, dirección o número, por la calle no circula ningún vehículo o transeúnte). Por el otro, un ambiente interno vivaz, donde mediante paneos se retrata la vida digna e inclusive relajada de las hospedadas y sus criaturas. Este breve film “paternalista”, en definitiva, termina por erradicar visualmente a las madres solteras de la geografía montevideana, “encerrándolas” en el espacio contenido del recinto. La Bonne Garde en definitiva no disimula, para el observador



IMAGEN 5

Del pingo al volante traza en la segunda parte, ya integralmente situada en Montevideo, el imprescindible recorrido por las zonas residenciales, insistiendo en el transporte mecánico, índice inconfundible de la riqueza y “modernidad” proclamada. Montevideo se vuelve, además de glamorosa, una red sólo transitable mecánicamente. El poeta rupturista Ferreiro abriendo su libro, *El hombre que se comió un autobús*, versifica el tránsito como lista, con otra enumeración caótica que recuerda la reclame de *Una niña parisiense...*: “Voiturette, Limousine, Un Faetón, 2 Camiones, 20 Taxis, 8 Motos, 2 Tranvías, Autobús” (Ferreiro, 1927: 13). *Del pingo al volante* parece reproducir visualmente tal “vértigo de las listas” creando, así como los primeros films latinoamericanos, un “extraordinario catálogo de movilidad” (López, 2000: 56).

sagaz, su calidad de “ala de la infraestructura estatal para la protección/detención juveniles” (Ehrick, 2006: 211). Esta, como las demás citas que proceden de bibliografía en inglés, es mía.

Mostrar el espacio futurista es registrar su múltiple movimiento mecánico y, a la vez, amplificar, foradianamente, la historia propuesta (hay, potencialmente, cientos de otros ciudadanos que se desplazan en ese momento, a la velocidad de la “luz”, y es fácil creer, otros tantos pasajes del “pingo al volante”).

El trajín motorizado integra la película en el concierto mundial -si no productivo, al menos consumidor- que hermana la industria cinematográfica y la automovilística en cuanto apoteosis del desarrollo técnico del siglo XIX, crecidas paralelamente durante el XX y con incidencia recíproca (Cinquagrani, 2010: 176; Ehrick, 2006: 214-215). No es casual que la secuencia más virtuosa del film a nivel técnico -y quizá la más elaborada de toda la cinematografía muda uruguaya sobreviviente- sea una carrera automovilística en la que participan los pretendientes. Ambientada en la playa (con el lujoso Hotel Casino Carrasco como telón de fondo) la escena empieza cuando el dandy “roba” el auto al hacendado y escapa con la protagonista femenina. El estilo de este segmento remite a las películas de persecución (*car-chase films*) propias de la época y propone con relativa destreza un montaje de cuatro tomas con progresión de planos y variación entre fijos y móviles, filmados desde un tercer vehículo en movimiento. La escena puede entenderse como alegoría de todo el film: el pasaje del campo a la ciudad es una carrera de obstáculos (desenfadada, pues nada tiene consecuencias serias ni traumáticas) para el hacendado y, en última instancia, para todo el país. Así lo explicita un intertítulo “Con todo, el abolengo no engaña cuando es ilustre y han bastado pocos días para que los ‘pajueranos’ se acostumbren al estrépito y se sientan adaptables a las modalidades de la vida social” (IMAGEN 6).



IMAGEN 6

Itinerario 2

Cine profiláctico y denuncia social

Almas de la costa, dirigida por el estudiante de medicina Juan A. Borges Nicrossi, y fotografiada por Henry Maurice, un operador muy activo del momento, es estrenada el 24 de setiembre de 1924 en el Cine Teatro Ariel de Montevideo (*El diario*, 23/09/1924: 2). De la película original actualmente existe un montaje, sin intertítulos, pero se conservan en papel los títulos originales.¹²

¹² La copia del film que uso en este trabajo es el resultado de un montaje realizado, en los años 70, por Nelson Carro quien, en este momento está llevando a cabo, en la Cinemateca de México, la digitalización y nuevo montaje con materiales no utilizados antes. Agradezco a Elsa Borges, hija del director, por haberme proporcionado la película y a Eduardo Correa por facilitarme la copia manuscrita de los intertítulos custodiada en la biblioteca de Cinemateca Uruguaya. De allí tomo las citas que aparecen a continuación.

El film parece, a primera vista, un *continuum* de la retórica territorial y turística de las cintas analizadas antes, siendo objeto de halagos por la filmación de “diversos pasajes en los lugares más pintorescos de nuestra hermosa capital” (*El país*, 24/09/1924: 4). Sin embargo, opera un giro significativo en las zonas seleccionadas y, en especial, en el corte social que propone. Sus protagonistas son los “anónimos héroes que a brazo partido viven la vida del mar con todos sus peligros y aventuras; ‘lobos del mar’ tratados a golpes de hacha y que insensiblemente han ido modelando su personalidad, construyendo un grupo típico de ‘gauchos marinos’ que sin perder la levadura de sus antepasados, han sido trasplantados del campo al mar” (*El país*, 24/09/1924: 4). Todo un programa estético y social que opone, al discurso imperante “cosmopolita” inaugurado por *Pervanche*, un “máximo de regionalismo” (*El país*, 24/09/1924: 4), rastreado en la literatura del momento.

En este sentido parece retomar, tácitamente, la tendencia hacia el retrato de las clases sumergidas de *Puños y nobleza* (1921), film protagonizado por la estrella nacional del boxeo, Ángel D. Rodríguez, sobre el que apenas sobrevuelo debido a la escasez de datos y a su estatus de proyecto no terminado (Zapiola, 1992: 324). Una entrevista a su productor, el comerciante Eduardo Figari, desde la revista *Semanal Film*, anuncia a los “millones de aficionados” la fundación de la empresa Montevideo Film y la realización del “primer film uruguayo” -morbo inaugural que se mantiene hasta el presente casi sin cambios (Montañez y Martin-Jones, 2012: 27).¹³ La previa no revela la trama, pero se exhibe en sus escenas más llamativas: el rescate de “una señorita millonaria” y “situaciones notables, raptos en automóvil, excursiones en hidroplano, piñas a cada momento, matrimonio, etc. etc.” (*Semanal Film* Nro. 33, 30/4/1921: s.p.). Esboza, además, un retrato del espacio señalando como escenarios las playas de Malvín y el ambiente del conventillo, “uno de

¹³ Se declara que a partir de este film las “películas tomadas en el Uruguay [...] nada tendrán que envidiar a las de otros países. Aquí tenemos una luz maravillosa, paisajes de una incomparable belleza y mujeres bonitas e inteligentes” (*Semanal Film* Nro. 33, 30/4/1921: s.p.).

esos antros del dolor donde viven, sin aire y sin sol, multitud de obreros” (*Semana Film* Nro. 33, 30 abril 1921, s.p.). El artículo se completa con tres fotos de escena que equilibran, estratégicamente, los componentes melodramáticos (un interior burgués donde un hombre sacude a una mujer, ante la vista impasible de otro), fundacionales (en exteriores, la troupe con el operador ubicado en el medio) y territoriales (en las rocas de la playa tras haber filmado la escena del rescate) (IMAGEN 7).



IMAGEN 7

Ahora bien, *Almas de la costa* no está ambientada en un conventillo, pero enfrenta sin miedo el *côté* social humilde: Los Lobos, un pueblo pobre de pescadores. El film abre con el rescate de un naufrago, Jorge, por Rondo, el dueño prepotente del barco *La Gaviota*. A continuación Jorge se instala en Los Lobos (ocultando su origen patricio) y se enamora de Nela, una joven huérfana que lo corresponde. Mueven la trama la tuberculosis de Nela, el intento de

violación de Rondo y la seducción de Jorge por Clarisa Stoll, hija de un médico. El conflicto se resuelve con el más tranquilizante final feliz: la curación de Nela y la promesa de matrimonio de la pareja (IMAGEN 8).



IMAGEN 8

Almas de la costa está filmado, casi exclusivamente, en escenarios naturales. Y aunque se promocionen desde la prensa “los paisajes pintorescos”, las imágenes dan cuenta del espacio menesteroso y crudo del rancherío, mezclado con una naturaleza polivalente: “set” de violencias naturales (el naufragio de Jorge) y sociales (las peleas callejeras, la vulnerabilidad de Nela), pero también de distensión y flirt (se muestran dos versiones de amoríos, en los que Jorge es centro: con Nela como jugueteo desenfadado en la playa y, como contrapunto, con Clarisa por el parque, en un estilo que emula el divismo italiano y sus sinuosidades seductoros) (IMAGEN 9) .



IMAGEN 9

De la trama resulta de nuevo evidente la continuidad narrativa con el modelo melodramático vigente, donde es imprescindible el triángulo amoroso (complicado por las apariciones de “tipos”, en este caso el “violento” y la “vampiresa”) y los peligros (sociales, higiénicos, económicos) que éste comporta. Ese tributo a las reglas, sin embargo, no evita que el film atienda a urgencias de tipo social colocando, en el núcleo de su enredo a la tuberculosis, uno los “terrores del Novecientos”, y se una así al difundido discurso higienista de la época (Barrán, 1992: 147). La película de Borges corteja, por un lado, la faceta dramática, de *pathos* sobrecargado, que la puesta en escena de la enfermedad más discutida y difusa de su tiempo garantiza, y por el otro se inserta en la veta de la cinematografía médica, configurándose como potencial vehículo de divulgación científica e incluso como medio de prevención y cura. Este cine profiláctico integrado en películas ficcionales, con cierta sistematicidad, por lo menos desde la década del '10, es apropiado por Borges

para la difusión del método Forlanini, introducido por el Prof. Morelli y muy debatido en ese entonces (*El día*, 20/02/1979: s.d.). Como táctica persuasiva, las escenas del tratamiento fueron tomadas en el Hospital Fermín Ferreira, set real e inmediatamente reconocible por el público local (IMAGEN 10).



IMAGEN 10

Subyace a este programa higienista, sin desmerecer su tenor social, la conexión espontánea entre sanidad física y moral. Como parte de los intertítulos se lee el intercambio epistolar entre Jorge y su madre (seguramente

insertado como detalle hacia el final del film) en el que se explicita la necesidad de integrar a Nela en el universo acomodado. Su rescate físico debe tener un correlato en el rescate social: hay que “educarla en nuestro ambiente” para que se convierta en una “encantadora y distinguida personita”, dice la madre. En cierta medida, Borges traduce en imágenes el programa o “evangelio” pedagógico de José Pedro Varela, tal como había estipulado en 1918 el Consejo Nacional de Higiene (Barrán, 1992: 234): evangelio necesario porque la tuberculosis, junto con la sífilis, exhibían una de las “cara[s] peligrosa[s] del pueblo: sus contagios, pues esas enfermedades siempre venían de los sectores pobres de la sociedad -o al menos así se demostraba-, como la amenaza de la revolución social, tan presente en la época” (Barrán, 1992: 165). Así -y el redondeo de nuestras excursiones por el cine del Centenario uruguayo es completo- el ascenso social que propone *Almas de la costa* para Nela se traduce en movimiento geográfico. Desde la misma carta, la madre de Jorge bosqueja el nuevo itinerario territorial: “Por lo pronto véngase a ‘Los Jazmines’ a concluir la convalecencia de Nela; mientras tanto, en Montevideo terminarán el decorado del chalet y entonces podremos dejar la estancia por Pocitos”. Como si fuera un imán, la “bella” Montevideo de las elites permite dos movimientos al mismo tiempo: la urbanización del patriciado y la movilidad de las clases marginales, cristalización, algo irónica quizá, del proyecto de “sociedad hiperintegrada” a la que aspira el país (Caetano, 1999: 59).

Fin del viaje: Conclusiones

El registro del territorio es legible no solo como búsqueda de una “especificidad” estética, sino también como afán improvisado y múltiple de los hacedores por legitimar lo nacional en carteleras abigarradas de producción extranjera. Una carta jugada como se vio, ideal o utópicamente, hacia el mundo. El proyecto es formulado, con declinaciones diferentes, en todo el continente. Para limitarnos al caso de una figura destacada a nivel mundial, cito a la “nobel” chilena Gabriela Mistral quien reclama la representación “ajustada”

de lo latinoamericano en, por lo menos, dos ocasiones. En el artículo “La película enemiga” (1926), denuncia las “caricaturas mexicanas” como parte de una “propaganda malvada” norteamericana de desprestigio del continente (Mistral, 2005: 105). Tres años más tarde en “*Cinema documentario ed America spagnuola*”¹⁴, la escritora concibe el registro de las bellezas naturales de América como promesa: “el cine documental verificará *nuestra incorporación definitiva en la mente europea*, y [...] será superior como fuerza informativa a toda propaganda escrita, trivial casi siempre o estropeada hasta la exageración. Él dirá nuestras excelencias sin necesidad de hipérbole y sin posibilidad de mentirijillas” (Mistral, 2011: 465, cursivo mío).

Más tentado por las simulaciones o “mentirijillas” de que era capaz el medio, que por el registro “neutro” de las bellezas, el cine de ficción uruguayo (y el metadiscurso que lo respalda) crea un recorrido de itinerarios fragmentarios. Invita, en definitiva, al espectador a un pacto múltiple: aceptar variadas concomitancias (Uruguay como Francia, Uruguay como sueño pasado, Uruguay como cinta de actualidades), volver epidérmicas las diferencias entre los significados intradieгéticos (Uruguay es Francia) y extradieгéticos (Uruguay es forzosamente Uruguay, las bellezas son bellezas nativas), admitir recorridos parciales como si fueran totales y suscribir a novedosas reglas médico-higiénicas. Por ende, resulta fructuoso pensar, para las ficciones tratadas, el concepto de “impulso por el mapeo” explorado por Teresa Castro. La autora se pregunta “si el temprano cine de no ficción, que llevaba ‘el mundo entero al alcance’ [...] no está atravesado por un general *impulso por el mapeo*, asociado -pero no limitado- a los impulsos territorializantes de los estados-nación, diferentes proyectos imperiales y otras empresas científicas y comerciales” (Castro, 2009: 10). El término viene de la cartografía entendida como motora de la “construcción de sistemas de poder/conocimiento” (Castro, 2009: 10) y se

¹⁴ El artículo apareció, originalmente, en la *Rivista Internazionale del Cinema Educatore. Pubblicazione Mensile dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa*, publicada en Roma, año I, setiembre 1929, n. 3. Aquí cito la versión española, de 1930, cuyos datos figuran en bibliografía.

materializa en el cine no solo a través del uso concreto de mapas, sino de la implementación de “formas cartográficas”, como las panorámicas o las vistas aéreas, que le permiten grados diferentes del “dominio” del espacio. El “impulso por el mapeo” del cine uruguayo, consciente (y quimérica) apropiación del modelo hegemónico, logra instituir un espacio (mínimo) en el celuloide y la letra de su tiempo. La mirada actual a ese impulso abre preguntas cuyas respuestas se desbordan quizá hacia otros cines nacionales del periodo, pero en especial hacia la cinematografía uruguaya de nuestro siglo, como demuestra el íncipit de este artículo.

Bibliografía

- Alemán, Laura (2012). *Hilos rotos. Ideas de ciudad en el Uruguay del siglo veinte*, Montevideo: Hum.
- Barrán, José Pedro (1992). *Medicina y sociedad en el Uruguay del Novecientos. El poder de curar*, Vol. 1, Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Bruno, Giuliana (1993). *Streetwalking on a Ruined Map. Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, Princeton: Princeton University Press.
- Caetano, Gerardo (2004). “Lo privado desde lo público. Ciudadanía, nación y vida privada en el Centenario”, en José Pedro Barrán, Gerardo Caetano y Teresa Porzecanski (eds.), *Historias de la vida privada en el Uruguay. Individuo y soledades 1920-1990*, Montevideo: Taurus.
- Casetti, Francesco (1998). *Inside the Gaze. The Fiction Film and its Spectator*, Bloomington: Indiana University Press.
- Castro, Teresa (2009). “Cinema’s Mapping Impulse: Questioning Visual Culture”, en *The Cartographic Journal*, Vol. 46, Nro. 1, *Cinematic Cartography Special Issue*, febrero.
- Cinquegrani, Maurizio (2010). “Iconic Space in Early Films of London (1895–1914)”, en Richard Koeck, Les Roberts (eds.). *The City and the Moving Image Urban Projections*, Houndmills, Basingstoke, Hampshire, New York: Palgrave Macmillan.
- Conley, Tom (2007). *Cartographic Cinema*, Minneapolis-London: University of Minnesota Press.
- Coustet, Ernest (1923). *El cinematógrafo*, Paris: Ediciones Españolas Hachette.
- Cuarterolo, Andrea (2009). “Primeros debates y reflexiones en torno al cine nacional” en Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*, Buenos Aires: Nueva librería.
- ____ (2013). *De la foto al fotograma. Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina (1840-1933)*. Montevideo: Ediciones CdF.

- Ehrick, Christine (2005). "Beneficent Cinema: State Formation, Elite Reproduction, and Silent Film in Uruguay, 1910's-1920s" en *The Americas*, Vol. 63, Nro. 2.
- Escandel, Fabián (2012). "La primera película uruguaya", en *Almanaque 2012*, Montevideo: Banco de Seguros del Estado.
- Ferreiro, Alfredo Mario (1927). *El hombre que se comió un autobús. Poemas con olor a nafta*, Montevideo: Cruz del Sur.
- Hintz, Eugenio; Dacosta Graciela (1988). *Historia y filmografía del cine uruguayo*, Montevideo: Ediciones de la Plaza.
- Kirby, Lynne (1997). *Parallel Tracks. The Railroad and Silent Cinema*, Durham: Duke University Press.
- López, Ana M (2000). "Early Cinema and Modernity in Latin America", en *Cinema Journal*, Vol. 40,
- Martin-Jones, David; Montañez, María Soledad (2012). "(Des)localizando el cine uruguayo", en *33 cines*, Segunda época, Nro. 1.
- Marrone, Irene (2003). *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*, Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Mistral, Gabriela (2005). "La película enemiga" *Repertorio Americano* (Costa Rica), 3 de julio de 1926, en Jason Borge, *Avances de Hollywood. Crítica cinematográfica en Latinoamérica, 1915-1945*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Mistral, Gabriela (2011). "Cinema documental para América" *Atenea*, Nro. 61, marzo de 1930, en Wolfgang Bongers, María José Torrealba, Ximena Vergara (eds.), *Archivos i letrados. Escritos sobre cine en Chile: 1908-1940*, Santiago: Editorial cuarto propio.
- Paranaguá, Paulo Antonio (1995). "El cine silente latinoamericano, primeras imágenes", en Rafael Acosta de Arriba, *Cien Años de cine latinoamericano 1896-1995*, La Habana : Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos.
- ___ (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- s.n. (1979). "Pionero del Cine Nacional. El Primer Largometraje Uruguayo" (Entrevista a Juan Antonio Borges), *El día*, 20 de febrero.
- Saratsola, Osvaldo (2005). *Función completa, por favor: un siglo de cine en Montevideo*, Montevideo: Trilce.
- Torello, Georgina (2011). "El pequeño héroe como territorio transitable. Las relaciones dinámicas entre cine y literatura a propósito del mito Dionisio Díaz", en *No-Retornable*, Nro. 9. Consultable en: <http://www.no-retornable.com.ar/v9/cruzar/torello.html#nota>
- Von Sanden, Clara (2011). "La imagen del Uruguay dentro y fuera de fronteras. La fotografía entre la identidad nacional y la propaganda del país en el exterior. 1866-1930", en Magdalena Broquetas (coordinadora), Mauricio Bruno, Clara von Sanden e Isabel Wschebor (eds.),

Fotografía en Uruguay. Historia y usos sociales 1840-1930, Montevideo: Centro de Fotografía.
Zapiola, Guillermo (1992). "El cine mudo en Uruguay", en Héctor García Mesa (coord.), *Cine Latinoamericano 1896-1930*, Caracas: Fundación del nuevo Cine Latinoamericano.

Publicaciones de época

s.n. (1920). "Una hermosa realización de Entre Nous. Drama mudo interpretado por distinguidas señoritas de nuestra sociedad", *El plata*, 28 de mayo.

Rin Rin (1920). "Hoy verá Montevideo sobre la blanca pantalla del cine a sus más bellas mujeres. También apreciará las aptitudes artísticas de distinguidos jóvenes. Y seguramente, quedará –con razón- muy satisfecho", *El país*, 11 de junio.

s.n. (1920). "El acontecimiento social y artístico de esta noche. Estreno del film 'Pervanche', de Ibáñez Saavedra. Un ruidoso triunfo del teatro del Silencio", *La noche*, 11 de junio.

s.n. (1921). "'Puños y nobleza'. Primer film uruguayo. Montevideo Films. Empresa Nacional Productora de Films. Un capitalista de iniciativa. Proyectos y realidades", *Semanal Film*, Nro. 33, 30 de abril.

s.n. (1924). "Una niña parisiense en Montevideo", *Imparcial*, 20 de noviembre.

s.n. (1924). "Una niña parisiense en Montevideo", *La razón*, 22 de noviembre.

s.n. (1924). "'Almas de la Costa' se estrena mañana en el 'Ariel'", *El diario*, 23 de octubre.

s.n. (1924). "'Almas de la Costa'. La primera producción uruguaya. Un verdadero suceso en la cinematografía. El gran estreno de hoy en la sala del Ariel", *El país*, 24 de octubre.

s.n. (1924). "Una niña parisiense en Montevideo", *La razón* 27, de octubre.

s.n. (1924). "Una niña parisiense en Montevideo. Se estrenará en el Teatro Solís. Fin de nuestra entrevista con el señor Georges M. De Neuville", *La razón*, 31 de octubre.

s.n. (1929). "Interesante exhibición del film 'Del pingo al volante', pro Bonne Garde", *El día*, 11 de setiembre.

* Georgina Torello es Profesora Adjunta en la Universidad de la República (UdelaR, Uruguay) y PhD por la University of Pennsylvania, con una disertación sobre cine mudo italiano. Editó el libro *Watching Pages, Reading Pictures: Cinema and Modern Literature in Italy* (2008) y publicó artículos sobre el tema en revistas especializadas. Forma parte del Sistema Nacional de Investigadores (SNI), es miembro del comité editorial de la revista *33 Cines* y co-fundadora de GESTA (Grupo de Estudios Audiovisuales) de Uruguay. E-mail: georgina.torello@gmail.com