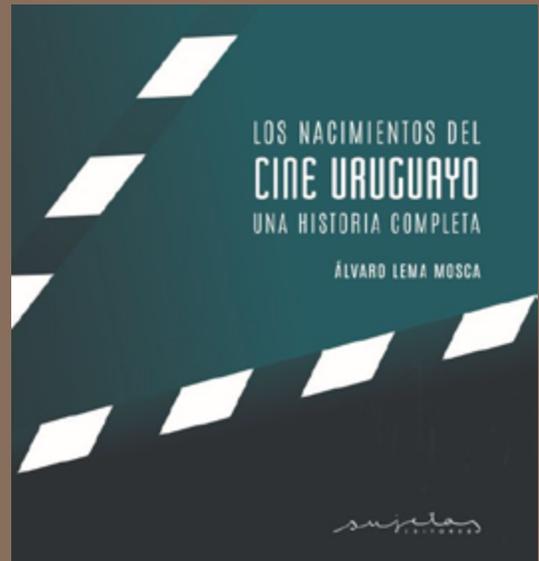


Para nacer he nacido

Oscar Brando



La idea matriz del libro de Álvaro Lema Mosca no es original. Él mismo revela, al comienzo de su trabajo, que en oportunidades anteriores ya se había insistido en los sucesivos nacimientos del cine uruguayo. Pero Lema Mosca la convierte en suya y consigue inyectarle originalidad a fuerza de investigación y erudición. Después de leer el libro nos damos cuenta de que solo así, a partir de una historia razonada, es posible comprender lo que hay que comprender de ese fenómeno tan complejo que es el cine.

Una afirmación vulgar dice que es necesidad del ser humano contarse cuentos. La construcción de relatos del tipo que fuera parecería antropológicamente imprescindible para la existencia humana. Asimismo, no es fácil afirmar que eso que llamamos pintura forme parte, de la misma manera, de los requerimientos del hombre para cambiar la realidad (si es eso lo que debe hacer en el mundo). Ahora bien, sucede que la combinación de ambos recursos, el de la narración y el de la imagen, da un resultado inigualable, desde las inscripciones en la cueva a los libros iluminados, de estos a las pinturas religiosas en las paredes de una iglesia. La animación de la imagen que condujo de la estática fotográfica a la dinámica filmica, debía producir un raro embeleso y ello tenía que ser especialmente enriquecedor si se trataba, más que de *simples* registros documentales, de ficciones. La ficción (entro en tema polémico que estoy muy lejos de poder abordar aquí) estaría construida como una maquinaria simbólica cuyo funcionamiento permitiría a la inteligencia trascender el sentido literal de los signos.

El cine es actividad visual, narrativa, recreativa; se define como tal cuando las personas eligen asistir a una función de manera colectiva para ver algo que ha sido creado con intención de provocar una reacción intelectual, emocional a esa pequeña muchedumbre reunida. Por su carácter, es un trabajo también grupal que se desarrolla en los campos del arte y la industria haciendo con ellos una rara amalgama que deviene producción de ingente inversión y millonarios resultados (ganancias o pérdidas). De manera que los rasgos de acumulación en esos rubros haría más fácil o más difícil el desarrollo cinematográfico. ¿Qué fallaba en el cine nacional como para que su parición se produjera una y otra vez sin decidirse a crecer hacia un estadio adulto? ¿Era solo la condición de país pequeño que no conseguía cerrar el círculo de producción con un consumo suficiente o asistían otras pequeñeces u otras originalidades que colaboraban con ese estado nonato?

El libro de Lema Mosca se despliega de una manera ambiciosa, riesgo y virtud de querer abarcar «la historia completa» del cine uruguayo, incluidos algunos antecedentes. Y consigue un resultado más que satisfactorio. En primer lugar, porque consolida los pilares de su investigación: señala los momentos y con ellos las sucesivas etapas fundacionales del cine uruguayo, busca las justificaciones

de esa elección y explica los motivos de esas cesuras. En segundo lugar, presenta los tramos intermedios como acumulaciones preparatorias de las sucesivas crisis. Finalmente, y como resultado, se presentan esas crisis (de identidad, insiste una y otra vez la tesis de Lema Mosca) a partir de factores internos y exteriores, dejando constancia del carácter nacional e internacional del cine, y se concluye explanando una idea que cierra su ensayo: la de qué sucedió para que a partir de los dos mil ya no se produjeran más refundaciones del cine uruguayo.

El libro revisa hitos fundamentales para explicar la vida del cine en nuestro país: su rapidísima recepción como espectadores, su sincopado ritmo de realización, los impulsos siempre frustrados de esa producción, la radicación de las empresas distribuidoras, el desarrollo desigual entre la precariedad de lo hecho, el número inusual de espectadores y la mejor crítica cinematográfica del mundo. Revisa las revistas de los años veinte del siglo pasado dedicadas al cine y la presencia en ellas de importantes escritores que se fascinaron con la nueva criatura: Quiroga, Bellán, Bianchi, Zavala Muniz. Y, aunque plantea la división entre adornianos y benjaminianos ante los medios masivos, quizá le faltó alguna mención a los antimodernos locales que no escasearon hacia el medio siglo.

A grandes rasgos, como exige esta avara nota, revisemos cuáles son las seis etapas propuestas en el libro para esta sucesión de nacimientos. El primer alumbramiento, en los años veinte del siglo XX, coincide con elementos de larga duración en la vida del cine: los primeros largometrajes, su contacto con las vanguardias, su carácter moderno, su relación con la inmigración y la movilidad en la construcción del «imaginario social» (la insistida comunidad imaginaria) de los países nuevos. También su imprescindible relación con tradiciones que al tiempo que se configuran se reformulan (lo rural, luego lo suburbial). *Pervanche*, *Almas de la costa*, *El pequeño héroe del arroyo de Oro* serían las tres películas guías del primer momento, 1920-1932, todavía silente. La consolidación de la prensa y los nuevos medios (la radio a la vera del teatro) junto a la aparición del cine sonoro prometieron una segunda etapa y nacimiento del cine nacional entre 1936 y 1950. La sonoridad alimentó lo musical y, entre la alta y la baja cultura, se produjeron films como *¿Vocación?* (1938) y *Radio Candelario* (1939). La etapa se cerró con *Detective a contramano* (1949), anuncio y posibilidad de un cine popular.

La década del 50, tercer nacimiento que se puede adelantar al mítico 45, sería crucial en la medida en que se reunieron allí todos los ingredientes de una vida posible para el cine sin encontrar, sin embargo, la lucidez y el equilibrio que permitiera lanzamientos como los que habían tenido lugar en Argentina, Brasil o México. El tamaño del país, pero también las desconfianzas oficiales y privadas, impedían que la aparición de la experimentación, los afanes identitarios (el fútbol, las conmemoraciones patrias, un frustrado *Ismael*), las escasas leyes, las coproducciones extranjeras, el profuso cineclubismo y cinematequismo y la tan mentada crítica se sumaran para dar el paso hacia la anhelada adultez. Sin embargo, fue etapa de formación profesional y técnica, de aparición de la televisión como banco de prueba, de la presencia de algunas figuras como el italiano Enrico Gras, que enseñó muchísimo y en el que no nos podemos detener (lean el libro). Un punto culminante fue la versión local del neorrealismo (*Un vintén p' al Judas* de Ugo Ulive, 1959), que hizo posible una primera reunión del documentalismo y la experimentación adelantando el cine político de los 60. Porque como se sabe los 60 siempre fueron y son de crisis y transición y ellas arrastran nuevas interpretaciones que se movieron entre la dependencia y la revolución. Las experiencias se siguieron sumando pero el agregado de nuevas modalidades: la animación, un cine fantástico, no asentó un terreno seguro de producción. Período complejísimo (entre la Cinemateca del Tercer Mundo y la DINARP) se propone como un continuo desde los insurgentes sesenta (cultura de masas, neovanguardias y experimentalismo político) hasta ya entrada la caída de la democracia en los setenta que incorporó el documentalismo de propaganda.

Entonces se produjo el cuarto nacimiento. El autor del libro parece entusiasmarse con *El lugar del humo* (1979). Este cronista la vio en su momento y no se animó a reincidir. La argumentación de Lema Mosca es sólida, otra cosa es la experiencia estética y, como se sabe, en este terreno... A ese lugar humeante siguieron *Gurí* (1980) patrocinada por la dictadura, *Mataron a Venancio Flores* (1982)

producida por Cinemateca Uruguay y una complicada continuación que, a lo largo de los ochenta fue alternando el documentalismo de denuncia posdictatorial, el video-arte, algunas expresiones contraculturales, el terror, el humor y el realismo sucio. Los noventa, que continuaron el debate encarnizado por la identidad nacional en el ámbito de la internacionalizada cultura posmoderna, consolidarían un quinto nacimiento que será semifinal: en esta instancia Lema Mosca tiene la inteligencia de detenerse en dos películas, *Pepita la pistolera* (1993) y *El dirigible* (1994), para asentar en ellas la premaduración que conduciría al «cine de la década»: los primeros 2000. Porque esas dos películas convencieron a los organismos competentes de ponerle pilotes a la industria. Al mismo tiempo, condensaron toda la experiencia cinematográfica anterior y permitieron que en el año 2001 otras dos ya mostraran con toda claridad que se hacían cargo de esa historia, la absorbían y no insistirían más en renovados nacimientos. Esas películas fueron *25 watts* y *En la puta vida*. Según el autor del libro luego vendría un cine de maduración que, hasta nuestros días, iría cumpliendo con la tan anhelada plenitud que adiciona calidad, variedad, posibilidades internacionales más sofisticadas o más berretas, etcétera. *Aparte* (2002), *Whisky* (2004), *Los modernos* (2016), *La noche de doce años* (2018), parecen ser las que despiertan más entusiasmo del autor (este escriba hubiera preferido mayor atención a *El baño del Papa* (2008)).

Terminamos aquí y no hemos dicho casi nada de un libro seminal, confluencia de trabajos anteriores y catapulta para pesquisas futuras. Un libro con el que es difícil estar en desacuerdo (aunque a mí me guste la tesis de Ruffinelli sobre el cine del 2000) y que nos propone una forma de recorrer una historia que es también una manera al sesgo de reconocer y reponer las anfractuosidades de la Historia.

Álvaro Lema Mosca. *Los nacimientos del cine uruguayo. Una historia completa.* (2023). Montevideo: Sujetos Editores. 446 páginas.