

07.

Georgina Torello, *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)*

Montevideo: Yaugurú, 2018, 280 pp.

ISBN 978-9974-890-27-5

1

El espléndido ensayo de Georgina Torello ofrece un panorama del cine silente en Uruguay desde 1915 hasta 1932. Como informa la autora, la elección de la primera fecha deriva de que ese año se inauguró, con dos documentales, la producción de patrocinio gubernamental en ese país y, también, con una película, el cine de ficción; la segunda fecha corresponde al año de producción del último largometraje uruguayo mudo de argumento. Lo primero que salta a la vista es que esta temporalidad replica, en menor escala, lo que sucedió en otros lugares de América Latina, como Argentina y México, donde las obras cinematográficas silentes que tuvieron trascendencia desde una perspectiva artística o propagandística se filmaron

más o menos entre los mismos años. Uno de los motivos de este interés común fue que los desarrollos de la cultura y el comercio cinematográficos despertaron en sectores sociales de cierto poder económico la aspiración a participar en la creación de películas, lo que dio lugar, entre otras cosas, al surgimiento de empresas empeñadas en la representación de paisajes, rostros e historias locales.

El propósito principal de la argumentación de Torello es justamente mostrar que una de las características distintivas del silente uruguayo fue ofrecer una suerte de cartografía física y humana del país, en la que los realizadores dieron cuenta de las zonas campestres tradicionales y de la moderna metrópolis, de las lujosas residencias de la élite y de los conventillos obreros, de los

hospicios para los desamparados y de los recintos para el disfrute y el juego. La autora muestra que ese mapeo fue asumido como un signo de modernidad. En él, los cineastas se adhirieron “a las directivas paisajísticas, armonizando la representación de la naturaleza y el progreso” (18). La evolución de esta conquista simbólica del territorio, planteada en algún grado como una disputa con las producciones extranjeras acerca de la legitimidad de la representación de lo propio, se ejemplifica con el análisis detallado de cuatro documentales, cinco cintas de ficción y dos proyectos inconclusos. Al final del volumen, una minuciosa filmografía da cuenta del lugar preponderante que ocuparon las cintas analizadas entre los 169 títulos de cortos y largos que la investigación registra para el periodo. El trabajo se completa con la mención de cortos hechos en Uruguay en los primeros tres lustros del siglo, e incluso desborda hacia Argentina y México para informar de las producciones silentes hechas en estos países sobre obras de literatos uruguayos.

Ocupa un lugar central en el libro la recreación de algunos usos que los integrantes de las capas altas de la sociedad de las décadas de 1910 y 1920 daban a las imágenes proyectadas. En primer lugar, estas dieron ocasión a un complaciente auto-reconocimiento, al trazar, como escribe To-

rello, “el mapa de un patriciado nacional interesado por modernizar su forma de representación pública y su existencia en la sociedad, pero sin abandonar sus prerrogativas históricas y simbólicas” (99). Resulta muy interesante, y quizá característico solo del caso uruguayo, que para el cumplimiento de ese fin no se utilizaran únicamente imágenes en movimiento, sino también —hasta bien avanzada la década de 1920— vistas fijas, es decir, transparencias (sobre todo de jóvenes de la alta sociedad montevideana) que se proyectaban antes o después de las funciones de cine. Otro uso destacado por la autora fue el de integrarse en la filmación, relativamente frecuente, de cintas impulsadas por sociedades de beneficencia encabezadas por mujeres.

Un procedimiento utilizado por Torello para reconstruir el contexto de producción y recepción de las cintas que aborda es el del diálogo cultural —con tanta frecuencia ignorado— que el cine establece con otras esferas, como las de la fotografía, la caricatura y las artes gráficas. Constituyen, por eso, en el libro un estimulante discurso paralelo las imágenes que reproducen carteles de exhibición, recortes de diarios y revistas, fotografías y fotomontajes que contienen un discurso que complementa la argumentación escrita. Esto resulta tanto más pertinente porque,

como lamentablemente ocurre en general con el cine silente latinoamericano, la mayor parte de las películas se ha perdido.

2

Transmisión del mando presidencial y gran mitin pro Batlle-Viera (Emilio y Ubaldo Peruzzi, 1915) y *La visita de Lauro Müller* (Isidoro Damonte, 1915) son los primeros documentales destacados por la autora. Sus temas centrales —la transmisión del poder presidencial y la visita a Uruguay de un canciller brasileño— se ubican en la esfera oficial y dan cuenta del lugar que el cine empezó a tener en la arena política. Sobre la primera cinta, es curioso que, en declaraciones acerca de su filmación, los voceros del partido en el poder postularan la importancia histórica del registro que iba a realizarse e hicieran la invitación a participar en él. Torello documenta las burlas del partido de oposición a esa pretensión de trascendencia que ocultaba una manipulación informativa y cierta coerción económica.

Los otros dos documentales analizados, *Bonne Garde* (1929) y *Departamento de Treinta y Tres* (Carlos Alonso, 1932), manifiestan nuevos usos. El primero fue producido para promocionar un hogar para madres solteras entre posibles recaudado-

res de fondos y el segundo para dar a conocer, como se dijo en una nota periodística, “el progreso, la cultura y las bellezas naturales de aquel Departamento” (216), y por lo tanto también, presumiblemente, para estimular inversiones.

La filmografía registra dos documentales largos de interés internacional: *El imponente sepelio de los restos de Amado Neruo* (Oliver y Cía., 1919) y *El homenaje de Uruguay a los restos de Sir Ernest Shackleton* (Henry Maurice, 1922). En ellos se consignaron las dolientes ceremonias ofrecidas en Montevideo al poeta y diplomático mexicano, y al explorador inglés de la Antártida, respectivamente. Así mismo, ese catálogo incluye un par de producciones uruguayas de divulgación científica o técnica, *El eclipse en cinematógrafo* (Hamlet Bazzano, 1919) y *El maravilloso mundo de los insectos (el mosquito, la mosca y la abeja)* (1924), así como información acerca de una buena cantidad de actualidades locales, entre las que destaca el *Semanario Glücksmann*, producido entre 1928 y 1930, que llegó a más de cincuenta entregas. Completan el conjunto filmaciones cortas de personas ilustres, viajes, desfiles, deportes, festejos urbanos o campestres, industrias, edificios, monumentos, aparatos, modas, etcétera.

3

Cinco películas largas, producidas y estrenadas entre 1920 y 1932, constituyen, junto con dos proyectos que no fructificaron, el corpus sobre el que la autora aborda al cine uruguayo silente de argumento. De acuerdo con los planteamientos de la investigación, esas obras pueden agruparse en dos principales tendencias: una es la de la representación de la élite, con sus individuos característicos, propiedades y centros de actividad, y otra, la que enfoca zonas urbanas y rurales marginadas, con sus habitantes.

Al primer grupo pertenecen *Artigas* (1915), *Pervanche* (1920) —ambos de León Ibáñez Saavedra—, *Una niña parisiense en Montevideo* (Georges M. De Neuville, 1924) y *Del pingo al volante* (Robert Kouri, 1929). Tres de estos proyectos fueron impulsados por asociaciones benéficas femeninas, y todos incorporaron entre sus intérpretes y argumentistas a conocidas figuras de la élite local. La biografía de Artigas, héroe de la Independencia, no llegó a ser filmada, pero los documentos que produjo su planeación hacen pensar que, como las otras cintas, también habría expresado “una cartografía montevideana que incluía zonas de circulación de la élite [...] e interiores de las residencias patricias que oficiaban como set” (122).

Para las historias contadas en esas películas, el territorio uruguayo se identificaba casi exclusivamente con la arquitectura doméstica, las modernas zonas urbanas y los latifundios de las clases altas. Como comenta Torello, el conjunto se caracterizó por un espíritu cosmopolita, enraizado en “las veleidades, tantas veces declaradas durante el siglo XIX y todavía en boga, del Río de la Plata y nuestro país como mera prolongación de Europa” (119).

El otro grupo representó historias de personajes ubicados en estratos populares. El proyecto inconcluso *Puños y nobleza* (Eduardo Figari, 1921) propuso como protagonista a Ángel D. Rodríguez, campeón de box, quien iba a representar el papel de un obrero valiente que rescataba a una muchacha millonaria de ahogarse en el mar; *Almas de la costa* (Juan Antonio Borges, 1924) hizo el retrato de una ranchería de pescadores que, como decía su publicidad, ilustraba las “costumbres y pasiones que los distinguen, modeladas al calor de la tradición gaucha de nuestros abuelos” (179); y *El pequeño héroe del Arroyo del Oro* (Carlos Alonso, 1932) puso en pantalla la historia real de un niño del campo que se sacrificó para salvar a su hermana de un abuelo asesino. La verosimilitud exigida para esas representaciones tenía que hacer uso de viviendas proletarias, humildes casas rurales y

ambientes depauperados. Usando como atractivo publicitario las figuras de ídolos populares, esas cintas se enfocaron en la denuncia de injusticias, desigualdades y lacras como el alcoholismo y la tuberculosis, y pusieron su atención en situaciones locales que resultaran, tal y como se comentó a propósito de una de ellas, “capaces desde luego de asombrarnos, ya que tan poco se conocen nuestras cosas, porque vivimos siempre pendientes de lo que nos envían del extranjero” (216).

Las dos corrientes, en buena medida opuestas, participaban de todas formas de la ilusión de hacer una representación digna de Uruguay. Con esas películas creadas con inmensa buena voluntad se pretendía ganar un espacio a las producciones extranjeras que copaban la cartelera, a partir del deseo manifiesto, como escribe la autora, de “dejar de ser *meros* espectadores de imágenes otras, para convertirse en productores y promotores de imágenes propias” (127).

4

Una de las claras conclusiones de *La conquista del espacio* es que hubo una importante falta de continuidad para las productoras del periodo silente. La Empresa Cinematográfica Nacional Oliver y Cía.

hizo solo *Pervanche*; Charrúa Film, *Almas de la costa*; Uruguay Pictures, *Una niña parisiense en Montevideo*; Max Glücksmann, *Del pingo al volante*, y Bernardo Glücksmann, *El pequeño héroe del Arroyo del Oro*. Esta falta de empuje creativo o económico naturalmente acarrió la imposibilidad de que se formaran cuadros profesionales en la dirección, el argumentismo y la actuación. De hecho, se sabe que, de los oficios relacionados con la filmación de películas, en el periodo que abarca la investigación solo parece haber habido trabajo más o menos permanente para camarógrafos y editores, gracias a los noticieros. Por otra parte, que el impulso inicial de las producciones surgiera con frecuencia de asociaciones de beneficencia tal vez impidió la diversificación y la exploración genérica, pues, de entrada, las posibles historias debían encuadrarse dentro de irrebasables fronteras morales.

Según muestra la autora, hubo algunas influencias estilísticas del cine extranjero en las cintas filmadas en el país. Por ejemplo, en *Una niña parisiense en Montevideo* y *Almas de la costa* aparecen emancipadas y castigables vampiresas que se visten y actúan de acuerdo con el canon de las cintas italianas; en los planos paisajísticos de *El pequeño héroe del Arroyo del Oro* se intuye la huella de los documentales de Robert Flaherty, y las actuaciones de

Pervanche parecen haber tenido influencia foránea, aunque, ya que la cinta no ha sobrevivido, es difícil establecer si sus intérpretes “tenían la sofisticación histérica y ondulada del art nouveau, propia de las divas europeas, o el estilo ágil de las norteamericanas” (130). Es probable que en *Del pingo al volante* se imitaran de películas extranjeras ciertos movimientos de cámara que llevan al espectador, en la representación de una carrera entre dos automóviles, “a ‘experimentar’ la velocidad, no solo a verla o intuir la” (170). El documental de corte político se encuentra en sintonía con el filmado en el mismo periodo en otros sitios, donde los vínculos entre los desarrollos el lenguaje cinematográfico y la inestable situación política (Primera Guerra Mundial, Revolución mexicana, Revolución soviética) indujeron un uso propagandístico de las imágenes en movimiento hasta entonces poco frecuente. Por último, los noticieros y cortos uruguayos tienen acentos locales o regionales, como el énfasis en la representación de escenas de fútbol, ganaderas y de la industria de la carne, pero a grandes rasgos constituyen, en escala más reducida, un catálogo temático similar al de las obras europeas del mismo tipo.

En suma, Torello lleva a cabo un detallado e iluminador recorrido por una región hasta ahora poco conocida de la produc-

ción cinematográfica latinoamericana. Ampliamente documentada en fuentes primarias y escrita con prosa elegante y precisa, *La conquista del espacio* se convertirá, sin duda, en una imprescindible obra de referencia.

Ángel Miquel
Facultad de Artes,
Universidad Autónoma del
Estado de Morelos, México