

Cine y Revolución en *la Suiza de América*. La cinemateca del *Tercer Mundo* en Montevideo

Tzvi Tal

Universidad de Tel Aviv

Durante mucho tiempo, la historia del cine uruguayo se caracterizó por la falta de continuidad en la producción de largometrajes y por la falta de un mercado interno suficiente, fenómenos propios de la reducida población, la dependencia neocolonial y la colonización cultural. Cada nuevo largometraje pasaba a ser “el primero” de la historia; la memoria popular no recordaba el cine nacional. Desde *Un vintén p’al Judas* (Ugo Ulive, 1959) hasta *El lugar del humo* (Eva Landeck, 1979), no se filmó ningún ficcional largo. En cambio, entre los cortometrajes de esa época se destacan los que escaparon de la esfera estética para enfrentarse con el conflicto social. A medida que la crisis de “la Suiza de América” se agravaba y la violencia política se expandía, se desarrollaron intentos de articular la actividad cinematográfica con el movimiento revolucionario, que comenzaron con proyecciones de películas extranjeras y culminaron en la producción local y la distribución en circuitos alternativos organizados por la Cinemateca del Tercer Mundo.

Durante la etapa de agitación pre-revolucionaria de los sesenta hubo en América Latina cineastas individuales y grupos que concibieron la actividad cinematográfica como frente de lucha contra la dependencia y el imperialismo, en favor del cambio social y la descolonización cultural. Los cineastas políticos desarrollaban prácticas adecuadas a la coyuntura y las condiciones establecidas por la historia y las tradiciones de la cultura nacional en cada país, a pesar de que circula la imagen del Nuevo Cine Latinoamericano como un movimiento continental.

Los cineastas tenían en común un bagaje intelectual tercermundista, enraizado en el discurso de la Dependencia, y un marco de referencia estético en el montaje soviético, el realismo social, el neorealismo italiano, el documentalismo

* La investigación que dio luz a este artículo fue apoyada por la Facultad de Ciencias Humanas y por el Instituto de Historia y Cultura de América Latina de la Universidad de Tel Aviv bajo la dirección de Raanán Rein. Agradezco a colegas y amigos que revisaron el original y aportaron instructivos comentarios: Soledad Caballero, Aldo Marchesi, Pablo Ferré y Gerardo Leibner.

inglés, la nueva ola francesa y las teorías del arte politizado. En la práctica había diferencias en el estado de los conflictos sociales, y en las tradiciones culturales y políticas locales; las comunicaciones y la persecución política dificultaban el contacto entre países, la represión ideológica y la escasez de fondos constituían un desafío cotidiano. Los cineastas políticos uruguayos se enfrentaban con las peculiaridades de un sistema democrático que perpetuaba el poder del aparato partidario —en tensión con el caudillismo—, el alza de la guerrilla urbana, un estado benefactor económicamente insostenible, la falta de infraestructura cinematográfica y la carencia de tradiciones de representación de *lo uruguayo*.

Este artículo propone una visión del cine político uruguayo que contempla las circunstancias particulares en que surgió y actuó, comparándolo con otros movimientos de su tiempo, rescatando la memoria de sus formas organizativas y ofreciendo un análisis de las obras accesibles. Al carecer de infraestructura técnica como la disponible en Argentina y Brasil, el cine político uruguayo fue un producto artesanal en el sentido estricto de la palabra. Falto de inversiones, como las que la burguesía nacional hizo en el cine brasileño, o de fondos como los que los cineastas argentinos podían generar en actividades “legítimas”, el cine político uruguayo reemplazó las carencias materiales con la creatividad, buscó el diálogo con los sectores populares en lugar del mercado masivo, se identificó ideológica y políticamente en lugar de postular la autonomía del arte burguesa. En comparación con la población de los países vecinos, la difusión del cine político uruguayo tuvo un alcance proporcional sin precedentes, en el marco de una legalidad de la que carecían los cineastas argentinos. Alejándose de la pasión consumidora del cine *de calidad*, las películas plantearon la crítica social y propusieron el proyecto revolucionario con una claridad que el Cinema Novo brasileño no ejerció aún bajo el régimen populista en democracia. Sobreponiéndose a sus limitaciones, el cine político cumplió un ciclo histórico de variadas facetas y dejó un acervo que testimonia aspectos aún no estudiados de las luchas simbólicas en el Uruguay.

Cinefilia y festivales

Mientras que en Argentina y Brasil surgieron en los años treinta industrias cinematográficas con instalaciones técnicas apropiadas, en Uruguay no se desarrolló una infraestructura equivalente. Durante los años cuarenta se realizaron algunas coproducciones con los estudios argentinos, para las cuales se instalaron laboratorios de revelado. Mientras la producción en la Argentina peronista estaba dominada por el Estado y el aparato sindical, Uruguay ofrecía una alternativa cercana donde

no se ejercía tutela ideológica, los costos eran más bajos y no había control sindical sobre la producción.

En medio de la efervescencia cultural de la posguerra que alumbró la generación del 45, la actividad creativa se vio limitada a cortos institucionales, noticieros y documentales, incentivados por los organismos estatales. La Universidad de la República creó el Instituto de Cine Científico (ICUR), donde los estudiantes hacían sus primeros pasos. Nuevos cine-clubes y cinematecas se sumaron a los existentes en forma intermitente desde 1931. Éstos estimularon el consumo aplicando criterios de calidad, y no sólo de entretenimiento. Se organizaron concursos como las ediciones del Festival de Cine Internacional Documental y Experimental del SODRE (Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica) desde 1954 y un Primer Congreso de Cineastas Latinoamericanos Independientes, organizado en 1958 por la misma institución, donde participaron entre otros Fernando Birri, con sus alumnos de la Escuela de Cine Documental de la Universidad de Santa Fé (Argentina), y Nelson Pereira dos Santos, precursor del Cinema Novo Brasileño.

El auge de la vida literaria influyó en el desarrollo de la crítica cinematográfica periodística, que habitualmente no ofrecía una perspectiva teórica sobre el séptimo arte. A las revistas de los cineclubes se agregó en 1946 la sección de cine en el semanario de izquierda nacional *Marcha*. La vertiente comercial de la pasión por el cine se encauzó en 1951 hacia el primer Festival Internacional de Cine de Punta del Este, destinado a promover un centro de vacaciones para élites internacionales y exponer la cultura uruguaya a los visitantes extranjeros. El respaldo de la Comisión Nacional de Turismo estatal no se prolongó, y en 1960 tuvo lugar por última vez.

Durante los años cincuenta Montevideo contaba con 100 salas de cine y había otras 219 dispersas por todo el país, calculándose que cada uruguayo asistía a 22 funciones de cine anuales promedio. La cifra testimonia el arraigo del cine en la cultura popular, apoyada por el hábito ciudadano de *encontrarse para charlar de la película*, paralelo a las discusiones organizadas en los cineclubes. En 1965, un conflicto aduanero motivó que por cierto tiempo las empresas hollywoodienses sólo repusieran en carteleras títulos ya vistos. El público masivo se alejó de las repeticiones, creándose el espacio que llenaron películas de otras procedencias y el cine político.

Otras pretensiones motivaron los festivales anuales organizados por *Marcha* desde 1957, donde se exhibían momentos culminantes de obras del cine mundial vistas durante el año. El criterio aplicado por los organizadores era estético; seleccionaban *lo mejor* de lo exhibido comercialmente. El festival convocaba público masivo, a veces hasta la madrugada, cuando la compañía de transporte agregaba servicios especiales. En algunas oportunidades se realizaron funciones extras para

quienes no habían conseguido entradas. La cinefilia uruguaya se interesaba por el cine “de prestigio”, como forma de sobreponerse a la ubicación periférica y a la imposibilidad de la creación filmica local según patrones del mundo desarrollado.

Marcha y el cine latinoamericano

Marcha comentaba en sus páginas las producciones uruguayas y la situación del cine latinoamericano, temas que la sección de cine de otros periódicos, como *El País*, caracterizada en aquellos años por su purismo esteticista, ignoraban. La difusión del semanario entre intelectuales de izquierda en el continente transformó la sección de cine en un foco de información, crítica y encuentro. La concepción nacionalista y latinoamericanista de la izquierda intelectual uruguaya se percibía en las notas. Al exhibirse la película corta *Elecciones* (Ugo Ulive y Mario Handler, 1966), *Marcha* alabó su crítica al sistema político tradicional y dio espacio a los realizadores para desmentir las difamaciones y distorsiones con que los diarios *blancos* y *colorados* comentaron el film. Cuando José Wainer revisó las películas en la cartelera comercial de Montevideo durante enero de 1967, comentó que “el cine latinoamericano comienza el año bajo malos augurios”.

Wainer participó como jurado en el Primer Festival de Cine Latinoamericano en Viña del Mar, convocado en marzo de 1967, evento donde cineastas expusieron sus trabajos y sus concepciones del cine como arma del cambio social. Una extensa nota en *Marcha* comentó el festival y el estado del nuevo cine en varios países. A la semana siguiente un artículo teórico de Fernando Birri sugirió que el nuevo cine latinoamericano reemplazaba los valores expresivos por valores ideológicos, floreciendo también en países faltos de tradición cinematográfica propia. Avisos en *Marcha* de esas semanas anunciaron la llegada a Montevideo de cortometrajes cubanos, entre ellos algunos que el distribuidor de cine Walter Achugar trajo de Viña del Mar sin despertar sospechas, pese al bloqueo a Cuba impuesto por la Organización de Estados Americanos desde 1962. Achugar era distribuidor de cine comercial y miembro de la dirección del Cine Club Universitario. Sus negocios le permitieron participar en festivales internacionales, donde contactaba con representantes de los países del Tercer Mundo y el bloque comunista, mientras las proyecciones comerciales cubrían los gastos. Él propuso transformar los festivales de *Marcha* en eventos de cine tercermundista, y posteriormente transportó los rollos personalmente. Su práctica, alternativa a la actividad de la distribuidora soviética Artkino, se apropiaba de la estrategia de las empresas hollywoodenses según la cual películas financian películas.

Intelectuales y cine

Gran parte de los intelectuales uruguayos se alejaron de los partidos políticos tradicionales, generando nuevos focos de creatividad y reflexión no ligados al comunismo soviético. Los veteranos de la *Generación del 45* portaban la tradición de la Tercera Posición antifascista estudiantil formulada durante la Segunda Guerra Mundial, mientras que la *Generación del 60* acentuaba la dimensión nacional bajo el impacto de la Revolución Cubana. La Generación del 45 hacía gala de una actitud universalista y cosmopolita que rechazó también los simplismos que la izquierda *ilustrada* postulaba sobre el arte y la cultura, actitud que también trasladó a la política. La Generación del 60, en cambio, abordó el arte y la cultura desde la política. La cuestión del poder, marginal para los hombres del 45, se volvió central para los del 60.

El discurso resultante postuló el nacionalismo antiimperialista y la solidaridad latinoamericana, el socialismo estatista adecuado a las condiciones uruguayas, la mística revolucionaria y la opción por la lucha armada, el mesianismo voluntarista y anti-hedonista que rechazaba la sociedad de consumo. Paralelamente seguía activa la corriente de pensamiento que postulaba la concertación de la izquierda y la movilización popular para destruir el sistema dominante. El teatro y la literatura criticaban la situación social, mientras el revisionismo histórico renovaba el mito del libertador nacional Artigas, presentándolo como caudillo revolucionario agrario y democrático, precursor del latinoamericanismo, una visión alternativa al padre de familia constructor del Estado-Nación difundido por la hegemonía. El revisionismo proveyó el pasado necesario para legitimar la identidad surgida con el Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros, que se decía continuador de las luchas del héroe nacional y de las “patriadas de los caudillos blancos”, creando un contra-imaginario polémico.

La crítica de cine de ambas generaciones bloqueó la discusión a propósito del *autorismo* cinematográfico, reivindicado por Glauber Rocha y el Cinema Novo brasileño como estrategia liberadora, como también las discusiones teóricas acerca del cine político, cuyos ecos llegaban desde Europa. Sólo parte de esos debates, así como un estudio del cine desde un punto de vista “materialista y dialéctico”, fueron recogidos por el crítico Oribe Irigoyen y editados por el Partido Comunista uruguayo en 1972. En cambio, se escribió mucho acerca del papel político de la crítica de cine dirigida al consumo cinematográfico, que engendraba una suerte de mistificación perjudicial para los intentos de producción nacional.

El amor al cine y la creciente conciencia del conflicto social llevaron a Ugo Ulive, director activo en el teatro *El galpón*, a realizar una serie de films, entre ellos

El funcionario (1953, blanco y negro, 7 minutos), una imagen expresionista del burócrata uruguayo: atiende al público desde un estrado elevado que obliga a levantar la vista hacia el funcionario deificado, pero actúa en un ámbito claustrofóbico, rodeado por la soledad. La presencia de Artigas desde su retrato iconográfico induce a la conclusión que los uruguayos se han liberado del colonialismo para quedar atrapados por la burocracia del sistema. En otros films de Ulive, como *La tentativa* (1955), sobre la huelga en los frigoríficos, y *Un vintén p'al Judas* (1959), se percibe la inclinación hacia el cine testimonial propuesto Fernando Birri. Los primeros fotodocumentales de Birri y sus alumnos habían sido exhibidos junto con *Río, Zona Norte*, de Pereira dos Santos en el festival del SODRE en 1958, donde fueron elogiados por el documentalista inglés John Grierson.

Los partidos tradicionales produjeron anteriormente películas propagandistas y tenían cineastas que registraban sus acciones. El cine político surgido en los sesenta se distinguió por no poseer filiación partidaria, pero ofrecía un análisis crítico de la sociedad enraizado en un discurso en expansión. Responde a una demanda de imágenes que expresen el imaginario contra-hegemónico y desvelen los mecanismos invisibles de las conflictivas relaciones sociales.

Uruguay entraba en la crisis estructural que puso fin al sistema agro-exportador y al Estado benefactor instituido por los gobiernos batllistas, un modelo que obtenía el apoyo electoral de las masas permitiendo movilidad social en los marcos del clientelismo. El deterioro de los términos de intercambio en el mercado internacional no permitía sostener el desarrollo de la sociedad urbanizada, mientras que el pequeño mercado interno no podía sostener el crecimiento de la industria, que funcionaba al 50% de su poder productivo. La complejidad del gobierno colegiado y un sistema electoral que promovía la división interna de los partidos habían desprestigiado a la clase política y minado la confianza del pueblo en los elegidos. El clientelismo mantenía los niveles de empleo y el poder adquisitivo de sus beneficiarios, provocando el creciente déficit estatal y la espiral inflacionaria, contra los que las organizaciones sindicales dirigían la movilización obrera. Ya en 1958 la Federación de Estudiantes Universitarios proclamaba que "los políticos hundan al país. Hay que evitar que hundan a la Universidad".

En 1960, Ulive y Mario Handler, que había colaborado en su primer film de 1959, realizaron el corto *Como el Uruguay no hay* (blanco y negro, 9 minutos), una parodia que denunciaba la decadencia de *La Suiza de América*. Su título ironiza el modelo batllista. El montaje de filmaciones documentales, fotografías estáticas y animación, es puesto en contrapunto con la banda de sonido, en un estilo con raíces en las concepciones de Eisenstein y Brecht, que se hizo frecuente en el cine político latinoamericano. Contrariamente a películas posteriores, que no revelaron la

identidad de los cineastas, tanto por preferir la creación colectiva como para evitar la persecución policial, Ulive es identificado como director sin mencionar colaboradores, sugiriendo la persistencia del modo creativo individual y la confianza en la vigencia de los derechos democráticos. El cine de autor era una novedad que emanaba en esos momentos de la *nueva ola* francesa, recuperada también por los brasileños.

Las imágenes contraponen barrios acomodados y lugares céntricos con conventillos, cantegriles y poblados campesinos, que el lenguaje cotidiano llamaba *pueblos de ratas*. El tono coloquial del locutor evita el distanciamiento del espectador, frecuente en el género documental. El mapa presenta una división entre familias oligárquicas en lugar de una división administrativa en municipios. La retórica pomposa y demagógica del político tradicional es intercalada con tomas de represión policial y de paredes cubiertas por propaganda electoral. Metáforas visuales construidas con elementos autóctonos dan cuenta del *acabamiento* del país, como el cadáver de una oveja acompañando el comentario de que la gran agricultura está en manos de pocos. La presencia policial frente a las manifestaciones estudiantiles se acompaña con el sonido de los tambores, sugiriendo militarismo. La importación de automóviles para uso de los políticos es ilustrada con planos de la descarga en el puerto, mientras el montaje y la banda de sonido circense sugieren que los elegidos se burlan de los problemas que afectan al pueblo.

La riqueza estética del film incluye el uso de animación hecha con elementos rudimentarios, alternativa a la perfección industrial de Walt Disney. Dos siluetas absorben, hasta extinguirlo, un mate cuyo contorno es el mapa del Uruguay, construyendo una metáfora enraizada en la cultura nacional. Cuando la locución menciona las consecuencias de los cambios económicos introducidos por el gobierno, el sol de la bandera uruguaya gira hasta quedar invertido. Al criticar a la izquierda parlamentaria, ojos vigilantes aparecen sobrepuestos sobre la imagen del Parlamento, sugiriendo que sostiene el sistema. El rostro del jefe de gobierno estalla cuando traiga un moscardón que simboliza la protesta popular, mientras la locución lo describe como “perro guardián de la civilización occidental”.

Carteles y pancartas denuncian la represión y la carestía, y apoyan la Revolución Cubana. El final del film presenta un basurero donde se apila propaganda de las últimas elecciones, bajo un anuncio municipal que prohíbe arrojar basura. La banda de sonido incluye melodías melancólicas que acompañan imágenes de pobreza, marchas militares patrióticas y murgas carnavalescas festejando el triunfo del fútbol uruguayo. La distorsión del sonido expresa la falsificación de la realidad nacional que el film intenta desnudar. *Como el Uruguay no hay* circuló mas que nada entre intelectuales y estudiantes, para ser repuesto años mas tarde en las proyecciones de *Marcha*.

Miembros del Cine Club Fax produjeron *Delito* (1964, blanco y negro, 5 minutos), dirigido por Eduardo Darino, que denuncia el mecanismo de la injusticia social en la carestía de artículos de primera necesidad. El acentuado expresionismo describe la especulación en la provisión de leche, el favoritismo, la ingenuidad del público que cree en *el sistema* y el papel negativo de la ética burguesa, que santifica la propiedad privada: el niño que roba una botella de leche del especulador es perseguido y castigado por los presentes, convertidos por la ideología en guardianes del orden existente. La música irónica contribuye al efecto de parodia.

Mario Handler, estudiante formado en ICUR, fue enviado a perfeccionarse a Alemania, donde obtuvo una beca para estudiar cinematografía en Checoslovaquia. El sistema comunista había creado un semillero, que procuraba posibilidades de experimentación, bajo control político. Allí contactó con cineastas latinoamericanos, para quienes la capital checoslovaca se había convertido en un centro de actividad, y presenció la Primavera de Praga. Su film de graduación despertó el enojo de los censores locales, debiendo contrabandearlo fuera del país. De retorno a Uruguay realizó en 1966 *Carlos: cine-retrato de un caminante* (blanco y negro, 30 minutos), una visión documental inédita de la sociedad.

Carlos es un hombre de pueblo abandonado por su compañera; el desengaño le lleva a transformarse en un errante por las calles de Montevideo, un *bichicome* que subsiste comerciando desperdicios. La cámara descubre la indiferencia social, el submundo de desposeídos como él. Mientras la fotografía es fiel a la idea del realismo social, el montaje construye a veces metáforas, como la comparación entre Carlos y el perro abandonado, que recuerda a Chaplin. Los monólogos, en un lenguaje inconexo y difícil de seguir, tocan temas cardinales, como la policía y el aparato judicial. Al comparar al juez con el caminante, el errante reduce la imagen mitológica de la ley a su naturaleza social, proveyendo sorpresiva profundidad a la frase de un tango que recuerda, y según la cual “todos quieren más de lo que poseen”. Carlos no es un sujeto histórico consciente del esquema social que produce la injusticia que lo aqueja. Lejos de ser un héroe filmico, es una llamada de atención sobre las consecuencias del individualismo y la indiferencia.

Protesta y testimonio

Los mecanismos de equilibrio del Estado *batllista* impidieron el éxito pleno de las políticas ejercidas por los gobiernos *blancos* entre 1958 y 1966. Durante 1960 y 1961 bajó el ritmo de la inflación; más tarde el gobierno revalorizó la moneda al acercarse las elecciones de 1962, estimulando la importación de bienes de consumo y la

evasión de capitales. El segundo gobierno *blanco* adoptó en 1963 un plan de desarrollo elaborado en las líneas de la Alianza para el Progreso y la CEPAL: abandonaba el desarrollo industrial protegido apuntando a una modernización del agro que impidiera el desmoronamiento del sistema, pero su aplicación produjo mas inflación y especulación, decayó la actividad productiva, acrecentó la deuda externa y desprestigió mas a los políticos.

Los efectos de la política económica sobre el proletariado campesino motivaron la formación del UTAA (Unión de Trabajadores Azucareros de Artigas) en el norte del país. Con el asesoramiento jurídico del entonces estudiante de derecho, periodista y militante socialista Raúl Sendic, luego dirigente de los Tupamaros, los trabajadores marcharon en 1962 a Montevideo para manifestar contra la explotación. *La marcha de los cañeros* (José Bouzas y Walter Dassori, 1962, blanco y negro, muda, 7 minutos) registró el acontecimiento que se repetiría tres veces más, guardando la memoria de cientos de obreros marchando pacíficamente hacia la capital. El estilo familiar (*home made movie*) acercaba la protesta a los espectadores que aún compartían la *Suiza de América* imaginaria. Los cañeros son acompañados por habitantes de las poblaciones que atraviesan, los planos se concentran frecuentemente en pies marchando, haciendo de los zapatos y alpargatas una galería metafórica de tipos y clases sociales. Por las noches acampan, atienden sus pies doloridos, cocinan sus comidas en forma colectiva. Al llegar a Montevideo son recibidos cordialmente por el público. Del film asoma la imagen de una clase social que aspira a tomar el control de su situación, rostros anónimos irradian la convicción que en la unión reside la fuerza de los oprimidos.

A diferencia de los filmes del Cinema Novo brasileño, en los cuales narrativos fictivos construyen mediante personajes campesinos metáforas de concienciación apropiadas a la clase media urbana intelectual, como por ejemplo en *Vidas Secas* (Pereira dos Santos, 1963), *Los fusiles* (Guerra, 1963) o *Dios y el diablo en la tierra del sol* (Rocha, 1964), los cineastas políticos uruguayos optaron por representar los conflictos sociales reales que agitaban al país. Los brasileños participaban del discurso difundido desde el Instituto Superior de Estudios Brasileños (ISEB), que buscaba contrarrestar la enajenación de la conciencia nacional, actuando como una élite pedagógica que indicaba a las masas el camino hacia la liberación desde las pantallas comerciales. Los uruguayos optaban en cambio por incorporarse a las luchas sociales que representaban en sus filmes, e incorporar las películas a las luchas sociales, una actitud imbuida por la concepción del “intelectual orgánico” de Antonio Gramsci, a diferencia del combate contra la enajenación de los brasileños, enraizado en teorías como las de Georg Lukács. Los textos de Gramsci se difundieron en el Río de la Plata desde la crisis de los partidos comunistas en 1956; en cam-

bio, su difusión en Brasil fue posterior al golpe militar de 1964, cuando intelectuales de izquierda buscaban comprender el fracaso del proyecto populista. Casi todos los cineastas políticos en los tres países habían sido estudiantes universitarios, siendo así que el encuentro o desencuentro con el potencial crítico de las ideas gramscianas contribuye a comprender las distintas estrategias de las élites intelectuales y estéticas en esa era de agitación pre-revolucionaria.

El discurso de la izquierda sostenía que los intereses de clase de los partidos políticos tradicionales Colorado y Nacional (Blanco) contrariaban los cambios necesarios. En 1966 se formó la Convención Nacional de Trabajadores, con un programa basado en las deliberaciones del Congreso del Pueblo realizado, en 1965 por sindicatos, partidos políticos y organizaciones de izquierda intentando trascender la representatividad, que no superaba el 10% del electorado.

La voluntad de fortalecer el gobierno ante la ola de huelgas y la protesta popular llevaron a promulgar en noviembre de 1966 una Reforma Constitucional, que suprimió el sistema colegiado de gobierno, restauró el papel del Presidente, definió al Poder Ejecutivo como coordinador y promotor de planes de desarrollo e intentó mejorar la imagen de la clase política. El poder ejecutivo fue autorizado a remitir al Parlamento leyes de consideración en plazo perentorio y dictar medidas de emergencia. El texto constitucional sugería un proyecto tecnocrático de desarrollo y la despolitización de las empresas estatales, baluartes del clientelismo, mientras que las elecciones devolvían el poder al Partido Colorado, con el general retirado Oscar Gestido presidente y Jorge Pacheco Areco como su segundo.

La política desarrollista de Gestido en 1967 provocó disidencias partidarias y la protesta obrera, ante la cual se implantaron Medidas Prontas de Seguridad. El gabinete económico renunció, pero sus reemplazantes sólo lograron agudizar la inflación. Los cambios abruptos de política llevaron la sociedad al borde del caos, agravado por la muerte del presidente en diciembre de 1967. En su lugar asumió Pacheco Areco, que designó ministros provenientes del mundo empresarial y utilizó los poderes otorgados por la nueva constitución para poner fuera de la ley a los partidos de izquierda y cerrar periódicos opositores por primera vez desde los años treinta. En junio de 1968 implantó nuevamente las Medidas Prontas de Seguridad, requeridas para su plan, que incluía congelamiento de precios y salarios. El uso sistemático de los poderes reemplazó la mayoría parlamentaria que no poseía.

Mientras el gobierno movilizaba militarmente a los huelguistas, la resistencia sindical fue acompañada por el auge de la violencia. El Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros efectuaba operaciones estilo Robin Hood, copando poblaciones e industrias para hacer planteos políticos a los trabajadores mientras acopiaba armas. La oposición más activa durante 1968 fue el movimiento estudiantil, inspira-

do por el Mayo francés, las luchas vietnamitas, el tercermundismo, la Revolución Cubana y la mistificación de Ché Guevara, pero movilizado por intereses concretos: el subsidio al boleto estudiantil en el transporte público, el recorte en los presupuestos universitarios, la deserción estudiantil debido a la crisis económico-social y la convicción de que el gobierno representaba los intereses de la oligarquía aliada al imperialismo. CNT movilizaba a los asalariados, pero evitaba generalizar el conflicto. Tupamaros comenzó a atacar a las fuerzas armadas y a la policía, logrando un crecimiento acelerado que no permitió la formación ideológica adecuada de los militantes. Surgieron los Comités de Apoyo Tupamaro, la mayoría de los cuales actuaba autónomamente, integrándose intuitivamente en los lineamientos estratégicos del Movimiento. El gobierno respondió cerrando más periódicos de izquierda y censurando la información sobre conflictos laborales.

Angel Rama resumía el estado de la cultura uruguaya en 1967 sosteniendo que la conciencia crítica cultivada hasta entonces por la élite intelectual se había transformado en conciencia social generalizada: surgía una juventud que desarrolla la cultura de la protesta, mientras que la conciencia crítica se transforma en revolucionaria. José Wainer sostenía que el cine latinoamericano florecía bajo el liderazgo del cine cubano y del realizador Santiago Alvarez, quien sintetizaba la visión aguda de Dziga Vertov y la poética de Sergei Eisenstein, los cineastas paradigmáticos del cine soviético. También elogiaba el film que Handler había realizado a su vuelta de Europa en colaboración con Ulive, recién retornado de algunos años de actividad cultural en Cuba.

Elecciones (Ulive y Handler, 33 minutos, blanco y negro, 1966), es un corto producido por ICUR que registra la participación de dos candidatos en las elecciones al parlamento: Amanda Huerta de Font, del Partido Colorado en Montevideo, y Saviniano Pérez, del Partido Nacional en el departamento de Cerro Largo. La elección del montaje dialéctico concuerda con los conflictos: blancos y colorados, hombre y mujer, ciudad y campo. Por debajo de las diferencias, la película desnuda las similitudes: ambos son parte de la tradición paternalista y caudillista, sus discursos están faltos de proyecto de cambio frente a la crisis, la pobreza y el retraso, sugiriendo que el problema es el sistema y no el falso dilema entre sus representantes.

Pérez promete defender la situación de la clase media, pero representa los intereses de la oligarquía terrateniente. La cámara produce imágenes distorsionadas del candidato y de quienes cantan el himno nacional en una asamblea, mientras el tiempo de pantalla dedicado al público sugiere que el sujeto histórico es el pueblo y no el caudillo, pero el *sistema* ha desvirtuado el patriotismo. Font prefiere la beneficencia en lugar de la movilización social; su prestigio se asienta sobre la simpatía que le otorgaba el caudillo Batlle. Lejos de ser una *mujer liberada*, expone la manipulación populista del sujeto femenino.

Por breves instantes aparece una manifestación de obreros y estudiantes, sugiriendo su poca relevancia electoral. Las tomas del asado que ofrece Pérez a sus seguidores durante el acto electoral adquieren significado metafórico de carnicería. Durante el recuento de votos la locución televisiva crea una falsa expectativa ante la perpetuación del sistema sabida de antemano. Las tomas finales acompañan un vehículo con altavoces que propone a los habitantes de un cantegril no votar por quien perjudica al pueblo. El film expresa la desconfianza de la izquierda en el sistema, pero también la esperanza en la acción popular por vías democráticas.

Los Festivales de *Marcha*

La décima edición del festival anual, el 25 de junio de 1967, fue dedicada por primera vez a films políticos y tercermundistas. Algunas proyecciones de películas cubanas habían tenido lugar en los primeros meses de ese año, organizados por la Comisión de Solidaridad con la Revolución Cubana, mientras que el rechazo a *Elecciones* y otros films latinoamericanos por el festival del SODRE, con la excusa de que el reglamento prohíbe aceptar propaganda política, habían suscitado la protesta de la Asociación de Críticos Cinematográficos. En el programa del festival figuraban *Elecciones, Now* (Santiago Alvarez, Cuba, 1966), *Mayoría absoluta* (León Hirzman, Brasil, 1965), *Dios y el diablo en la tierra del sol* (Glauber Rocha, Brasil, 1964), *El cielo y la tierra* (Jori Ivens, Francia, 1965) y otros. La nueva orientación no impidió otorgar un premio al mejor film (*La guerra ha terminado*, Alain Resnais, Francia, 1966), sugiriendo el equilibrio entre el criterio estético y el criterio político. El éxito motivó funciones esporádicas durante meses, a las cuales agregaron nuevos títulos. Pero no todo era positivo: algunas películas no tenían traducción al castellano; el programa era muy largo y las últimas eran vistas por un público agotado; el sistema de proyección estaba en mal estado.

El éxito indujo a realizar nuevos festivales ese mismo año. Achugar alquiló el cine Renacimiento, operado por una cooperativa de sus trabajadores, e invirtió en la mejora del equipo de proyección, fijando un repertorio que se alternaba con los festivales. Las proyecciones de films militantes y políticos en actos de solidaridad y de bien público, los festivales de *Marcha* y las proyecciones comerciales de películas políticas respondieron a una demanda cultural producida por el alza de la movilización popular en país, donde el público buscaba imágenes que reflejasen sus luchas y con las cuales reconstruir su identidad. *Morir en Madrid* (Federico Rossif, Francia, 1965), censurada en casi toda América Latina, fue presentada en el Festival de *Marcha*, y luego exhibida comercialmente; *Potemkin* (Sergei Eisenstein, URSS.

1925) se proyectaba junto con los cortos cubanos *Manuela* (Humberto Solás, Cuba, 1966) y *Cerro Pelado* (Santiago Alvarez, Cuba, 1966), y *El romance del Aniceto y la Francisca* (Leonardo Favio, Argentina, 1965) se proyectaba junto con *Elecciones*.

La demanda promovió la proyección de las películas en 20 localidades del interior del país, donde renovaban la vida cultural de la periferia. El interés llevó a ampliar la variedad de temas en la sección de cine de *Marcha*, que publicó la traducción al español del manifiesto *La estética de la violencia*, del brasileño Glauber Rocha. Coincidente con el nuevo modo cultural de publicar grabaciones de poesía y canciones del “nuevo folklore”, *Marcha* y la empresa Renacimiento publicaron a fines de 1967 un disco con canciones de las bandas sonoras de las películas del festival, apropiándose de la estrategia comercial de las productoras globales para promocionar una cultura alternativa.

Durante 1968 se hicieron frecuentes las proyecciones de cine político y tercermundista: programaciones de cortos cubanos organizadas por el Comité de Apoyo a la Revolución, obras maestras del cine soviético que el Partido Comunista solía exhibir desde los años cuarenta, producciones del cine modernista europeo en cineclubs y proyecciones de *El este en rojo* por el Instituto de Intercambio Cultural Uruguay-China. El Festival de *Marcha* de 1968 incluyó *Ollas populares en Tucumán* (Gerardo Vallejo, Argentina, 1967) y *Me gustan los estudiantes* (Handler, Uruguay, 1968).

Me gustan los estudiantes (6 minutos, blanco y negro) es un montaje que registra la protesta estudiantil contra la Conferencia de Punta del Este de 1968, donde participaban entre otros líderes el norteamericano Nelson Rockefeller y los dictadores de Argentina y Brasil. Las imágenes de estudiantes enfrentando en las calles a las fuerzas policiales se alternan dialécticamente con filmaciones de la conferencia. La composición de algunos planos resalta el conflicto simbólico en torno a la significación de Artigas, bajo cuya estatua ecuestre las fuerzas policiales dispersan a los estudiantes. La banda de sonido indirecta incluye *Me gustan los estudiantes*, éxito del nuevo folklore latinoamericano entonada por Daniel Viglietti, y una canción local que conjuga la resistencia estudiantil con la memoria de Artigas, sugiriendo que próximamente los estudiantes lucharán con armas. La banda sonora, que por momentos desaparece, y los titulares grabados a mano sobre el celuloide manifiestan el compromiso militante que se sobrepone a la carencia de recursos.

El Cine Club de *Marcha*

En setiembre de 1968 los activistas proclamaron la constitución del Departamento de Cine del semanario, destinado a producir films militantes, un informativo

cinematográfico dirigido por Handler y organizar cursos. En mayo siguiente el Departamento inauguró el Cine Club de *Marcha*, intentando estabilizar las funciones del Festival, que se sucedían según la exigencia del público y el arribo de nuevos títulos. A diferencia de los festivales, el Cine Club requería abonar una cuota a cambio de funciones programadas en buenas condiciones de proyección. Se registraron 1200 socios, pero cinco meses después los activistas dieron por terminada la experiencia. Durante esos meses produjeron *Liber Arce*, *liberarse* y *El problema de la carne*. Entre otros films extranjeros exhibieron por primera vez en sala grande *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, Grupo Cine Liberación, Argentina, 1968), incluyendo las partes que presentaban el peronismo como opción revolucionaria e instigaban a la lucha armada.

El 29 de octubre de 1968 se realizó la última función del Cine Club. Un artículo en *Marcha* sostenía que habían demostrado la viabilidad del cine nacional y político, pero la censura sobre la programación había afectado los ingresos. La prensa tendía un cerco de silencio alrededor del Cine Club, pero algunos títulos habían sido exhibidos por otros cineclubes, ampliando la difusión. Mientras que el público obrero y estudiantil abarrotaba los festivales, el sistema de abono limitaba su alcance a una élite intelectual de clase media. El cambio era necesario para reencontrar al sujeto histórico al que los activistas del cine político se dirigían.

La Cinemateca del Tercer Mundo

La nueva estructura era la Cinemateca del Tercer Mundo, que recuperaba a los espectadores de los sectores populares, conservaba la producción cinematográfica y abría circuitos de distribución alternativos. La dirección de *Marcha* solicitó la separación formal entre el periódico y la C3M, como era apodada. El giro ideológico hacia la lucha armada, simbolizado en el logotipo elegido, no era compartido por los veteranos: la silueta en negro de un cineasta alzando una filmadora como si fuera una metralleta, expresaba gráficamente la idea que “la cámara dispara 24 cuadros por segundo”, divulgada en el manifiesto *Por un Tercer Cine* del Grupo Cine Liberación argentino.

La alineación ideológica era evidente en *Liber Arce*, *liberarse* (Mario Handler, Mario Jacob y Marcos Banchero, 1969, 10 minutos, blanco y negro), donde la memoria del primer estudiante asesinado por la represión policial el 12 de agosto de 1968 es un factor de movilización. El título hace un juego de palabras entre el nombre de la víctima y el objetivo de las luchas. El montaje construido con filmaciones, fotografías e inscripciones ofrece un análisis de la situación económica y social contra la

cual protestaban los estudiantes. La película carece de banda de sonido, limitación a la que se sobrepone fotografiando carteles y pancartas en manifestaciones o textos preparados especialmente.

El film denuncia el empobrecimiento del pueblo, repudia la concentración del poderío económico en la minoría oligárquica, critica las visitas de los políticos norteamericanos, censura el uso de las medidas especiales de seguridad y divulga el nombre del asesino. Arce militaba en la Juventud del Partido Comunista, que repudiaba la guerrilla, pero el film da pantalla a carteles que proclaman respaldo a Raúl Sendic, líder de Tupamaros, registra acciones de la guerrilla y glorifica la imagen de Che Guevara. El auge foquista se percibe también en la intercalación de tomas de soldados norteamericanos en Vietnam, en el texto de Guevara que sirve de epitafio cinematográfico a Arce sugiriendo el martirio guerrillero, y en la promesa final "Liber, tu sangre no correrá en vano". Desafiando la censura, el film testimonia la resistencia desde la perspectiva tupamara.

Un grupo anónimo de estudiantes de arquitectura y bellas artes produjo *Refusila* (1968, blanco y negro, 6 minutos), cuyo título sugiere momentos tormentosos y violencia armada. Un *collage* de material filmico y fotográfico testimonial describe la crónica de la crisis económica y social y la protesta. Entre otras noticias dan parte de secuestros de funcionarios y políticos por Tupamaros, que acostumbraban publicar las confesiones de los delitos económicos en que estaban implicados y confinarlos en la "Cárcel del Pueblo", recuerdan el asesinato de Arce, su multitudinario entierro y la expulsión de ministros del gobierno por el Colegio de Abogados. En la banda sonora se oye un reloj despertador que sugiere el próximo estallido de la violencia social; el jazz sugiere la filiación norteamericana de la política dictatorial y un réquiem sugiere el fin del Uruguay tradicional. También en *Refusila* el discurso de la izquierda revolucionaria se apropia de la imagen de Artigas, finalizando la película con el plano de un cartel sobre el rectorado de la Universidad de la República que lo citaba: "La cuestión es entre la libertad y el despotismo".

Pedagogía cinematográfica y Dependencia

La oposición parlamentaria intentó en 1970 anular las Medidas Prontas de Seguridad, pero el Ejecutivo desconoció la resolución. Mientras Pacheco promovía su reelección, la izquierda, alentada por la ascensión de Salvador Allende al poder en Chile, convocó a la constitución del Frente Amplio. Tupamaros intensificó los ataques y secuestros de personas, entre ellos el asesor policial norteamericano Dan Mitrione, que fue ajusticiado. Grupos derechistas exterminaban militantes de Tupamaros y el ejército tomaba a su cargo la lucha contra la guerrilla. En esos mo-

mentos el Grupo *América Nueva* realizó *La rosca* (blanco y negro, 17 minutos), que plantea el análisis de la Dependencia uruguaya.

Mientras otras películas se difundían en forma anónima, *La rosca* identificaba al libretista Andrés Castillo, cuyo texto se inspiraba en estudios de los intelectuales Guillermo Bernhard, Vivian Frías y Eduardo Galeano. La locución explica la conversión del Uruguay al sistema neo-colonial, siendo su título una metáfora que designaba la asociación de intereses oligárquicos y financieros con capitales extranjeros. La figura de Artigas es recordada como la del luchador contra las ideas foráneas y que había frenado “la rosca”, razón por la cual había sido eliminado. El *patriciado* entregó los servicios públicos a los capitales alemanes e ingleses a principios del siglo veinte, y *los de abajo* habían comprendido que sólo la lucha de clases podía mejorar su situación. En la etapa actual los *rosqueros* eran los imperialistas y la clase dominante. La oligarquía ganadera había estrechado vínculos con sectores financieros y comerciales extranjeros que usufructuaban ilícitamente el principal producto de exportación y la fuente primera de ingresos. La oligarquía y sus aliados eran “traidores”, los políticos eran los servidores de la “rosca” y la clase media era la base electoral de un sistema injusto y corrupto.

El discurso verbal es ilustrado por un *collage* de filmaciones, fotografías, diagramas y caricaturas, mientras la banda sonora recurre al montaje de ritmos y melodías sugestivas. El tono de la locución es acentuadamente irónico, coherente con la retórica de descubrir engaños ocultos tras los mitos nacionales, pero su objetivo es pedagógico, explicando conceptos como el deterioro progresivo de los términos de intercambio, la función de la deuda externa en el empobrecimiento de las mayorías y el papel de los organismos estatales y privados en “la rosca”. Diagramas y animaciones aclaran la circulación del dinero y la trayectoria de las resoluciones, mientras que fotografías de los políticos denuncian a los culpables. La película convoca a tomar posición y apoyar un programa nacionalista anticapitalista. Considerando la crítica de los partidos tradicionales y la ausencia de la izquierda parlamentaria, *La rosca* difundía el discurso de la izquierda revolucionaria.

Teoría y Militancia

Casi todos los activistas de la Cinemateca del Tercer Mundo, cerca de 20 personas en las diversas facetas de actividad, se identificaban con Tupamaros, y algunos militaban en los comités de apoyo; pero el MLN no consideró al cine militante como parte de su estrategia, ni los cineastas participaron en la lucha armada. Tupamaros financió algunos materiales y Handler filmó testimonios de los *deteni-*

dos en la Cárcel del Pueblo, que luego eran difundidos a la opinión pública. Activistas de C3M sirvieron como enlace entre Tupamaros y el director de cine Costa Gavras en su visita a Uruguay, reuniendo información sobre el caso Mitrión para el film *Estado de Sitio* (1972). Handler fue también fotógrafo para un documental que la televisión francesa encomendó a la esposa de Costa Gavras y para el sueco Jan Lidqvist, quien hacía un film sobre Tupamaros, estrenado en París en mayo de 1972 y visto en Uruguay sólo en 1987. Otros participaban esporádicamente en actividades de apoyo no cinematográficas.

C3M reunió un acervo de casi 140 films. Disponían de dos proyectores de 16 mm, con los que exhibían películas en organizaciones sindicales, estudiantiles y de barrio que lo solicitaban. Los eventos estaban destinados a la discusión y la concienciación política, pero la actividad no era clandestina y el seguimiento policial era inevitable. En la distribución actuaban Walter Tournier, que había participado en la producción de *Refusila* y experimentaba en la animación, y Mario Jacob, que también colaboraba en trabajos de filmación y producción.

Cineastas políticos en otros países produjeron textos y manifiestos, buscando conectar la práctica con la teoría. El brasileño Glauber Rocha proponía en sus textos la búsqueda de la cultura nacional en las luchas populares, por lo que su disgusto del populismo gubernamental no se tradujo en una propuesta alternativa ni en militancia partidaria; su proyecto era la conquista del mercado nacional por filmes de autor identificados con el pueblo. El Grupo Cine Liberación argentino actuaba en los sectores de izquierda del movimiento peronista y contribuía con sus filmes a la creación y la circulación del discurso revolucionario dentro de ese movimiento de masas. El cubano Julio García Espinosa criticaba la creación cinematográfica que en la sociedad capitalista puede ser realizada sólo por especialistas, según la división social del trabajo que desvalora el trabajo manual. Contra este sistema que produce arte-fetichismo proponía el *cine imperfecto*, no de mala factura, sino creado por sujetos cuya práctica está vinculada a las luchas populares por la liberación nacional y social, la antítesis de los artistas individuales y de la cinematografía industrial hollywoodense. El arte *perfecto* sería el producido en el socialismo por seres humanos que han superado las contradicciones de intereses clasistas. El boliviano Jorge Sanjinés reclamaba ofrecer al pueblo un cine que sirva como arma de lucha contra el imperialismo: comunicativo, falto de paternalismo, con una estética no extraña a las estructuras del pensamiento popular. Un cine que, parafraseando a Mao Tse Tung, enseñe a las masas con precisión lo que ha aprendido de ellas con confusión. Todos impulsaban la deconstrucción de los modos de representación hegemónicos y la búsqueda de una articulación entre lo estético y la práctica del cambio social.

A diferencia de sus coetáneos, C3M era un foco de acción, no de elaboración teórica, del mismo modo que Tupamaros valoraba más la lucha que la teorización. Para cubrir la carencia publicó la revista *Cine del Tercer Mundo*, de la cual salieron dos ediciones. La primera (1969), de 102 páginas, brinda una surtido de textos sobre el cine en el Tercer Mundo y las ideas de Franz Fanon; el Grupo Cine Liberación en Argentina y su film *La hora de los hornos*; cine en Cuba y en Vietnam; el festival del Cine Latinoamericano en Mérida; reportajes a Solanas, Godard y Handler; un texto de Glauber Rocha. La *Presentación*, redactada por Hugo Alfaro, comentarista de cine de *Marcha*, critica el “cine culto” como un pecado peor que la pornografía, en cuanto esconde la injusticia social y proclama un cine nacional testimonial, cuya imperfección técnica se debe a que los cineastas “son apaleados por la represión mientras lo hacen”. Las películas promovidas por la C3M son difundidas en festivales y organizaciones populares en América Latina y Europa, pero las proyecciones en Uruguay serán ideológicas. Preferirán el cine de la periferia, político, independiente y contestatario, pero también incluirán films del enemigo para demostrar las falacias que difunden.

La edición de 1970 incluía reportajes a cineastas latinoamericanos como Miguel Littin (Chile), Santiago Álvarez (Cuba), y los uruguayos Eduardo Terra y Mario Jacob; notas sobre el cine militante en Argentina y el texto teórico *Por un cine imperfecto* del cubano Julio García Espinosa. Anunciaba una campaña financiera para adquirir una mesa de montaje en 16 mm, inexistente en el país, y equipos de grabación de sonido. El discurso de la dependencia se traslucía en la exposición: los cineastas uruguayos podían hacer cine a menor costo que en los países desarrollados, pero debían comprar película virgen importada a precios mas elevados. Álvarez, considerado el mentor estético del nuevo cine latinoamericano, evitaba teorizar, y prefería exponer su metodología del Montaje, donde valorizaba el trabajo en equipo por sobre la creación individual.

Otro foco de creatividad era la Escuela Nacional de Bellas Artes. En *La batalla de los clavos* (1970, 8 mm, color y blanco y negro, 9 minutos), los clavos simbolizan al pueblo y la fortaleza representa el sistema. La fortaleza destruida se regenera, sugiriendo una crítica al triunfalismo foquista propia del anarquismo arraigado en sectores del estudiantado. *La película* (1970, 8 mm, blanco y negro) es un corto de montaje vertiginoso hecho con planos de batallas callejeras entre manifestantes y policías durante 1968 y 1969, en contrapunto con un montaje musical de obras clásicas, una parodia irónica a la “paz” política, pactada por las autoridades de la Universidad de la República y dirigentes del Partido Comunista con el régimen de Pacheco Areco, y un final en el que el pueblo en las calles de Montevideo controladas por las fuerzas de la represión es convocado a rebelarse. Como en *Refusila*, el estudiantado expresaba el auge del discurso revolucionario.

Propaganda y movilización - C3M y las elecciones

Hacia finales de 1971 Tupamaros proclamó una tregua que permitiría el proceso electoral. Activistas de C3M se incorporaron al Movimiento 26 de Marzo, organizado para participar en la coalición electoral y como foco de reclutamiento. Pacheco Areco había logrado consolidar un bloque con sus aliados políticos y las fuerzas armadas. Altos oficiales habían expresado su desagrado pasando a retiro, entre ellos el general constitucionalista Liber Seregni, quien aparecía como candidato presidencial del Frente Amplio.

El ejército pasó a ser la principal fuerza de represión, constituyéndose la Junta de los Comandantes en Jefe de las tres armas y el Estado Mayor Conjunto. Las Fuerzas Conjuntas impusieron formar una cadena nacional de radiodifusión y televisión que cada noche transmitió comunicados sobre personas detenidas y buscadas, donde la omisión de nombres de detenidos tenía el efecto aterrador de crear incertidumbre. Esta práctica, habitual de los ejércitos latinoamericanos enrolados en la “Doctrina de la Seguridad Nacional”, generó el concepto de “desaparecido”.

Como otros partidos en el pasado, el Frente Amplio recurrió a los medios visuales. Los activistas de C3M filmaron el acto de proclamación de la candidatura de Seregni el 26 de marzo de 1971, y prepararon un film que propusieron usar como documento oficial, pero el Partido Comunista vetó la película, en la que aparecía fugazmente la imagen del dirigente de Tupamaros Raúl Sendic. La dirección del Frente encargó otra al cineasta Feruccio Musittelli, acompañado por quien activistas de C3M definieron como “comisario político”. Las diferencias ideológico-políticas entre el discurso tupamaro y la izquierda parlamentaria resaltan en la comparación entre ambos films, habiendo circulado el producido por C3M mucho más entre los comités de base del Frente.

La bandera que levantamos (Mario Jacob y Eduardo Terra, 1971, blanco y negro, 6 minutos) fue hecha por activistas de C3M que, contando con escasa película virgen, se vieron obligados a adivinar durante el acto cuáles eran los momentos culminantes que convenía filmar. El film comienza con una reunión de activistas de base que discuten la necesidad de actuar, y posteriormente incluye planos del acto, sugiriendo que la política parlamentaria es la prolongación de las luchas sociales. De la larga lista de políticos que hablaron, el film presenta sólo algunos momentos del discurso de Seregni, que el montaje intercala con titulares de diarios de la época, imágenes del público presente, filmación de acontecimientos actuales, hechos de represión y fotografías estáticas. Entre ellas aparece la imagen de Sendic, de cuya estrategia se alejaba el Frente.

La retórica de Seregni establece que el enfrentamiento se da entre la Oligarquía y el Pueblo, recuperando la memoria de Artigas. El héroe es recordado también

en planos de su estatua ecuestre y en titulares que repiten frases del candidato. Los adversarios eran los partidos tradicionales, pero la película representa al enemigo, imágenes de Rockefeller en la Conferencia de Punta del Este, bombardeos en Vietnam, niños en categriles y el *grafitti* callejero “¡Fuera Rockefeller!”. Seregni denomina al régimen de gobierno como “la rosca”, mientras el montaje visual y el sonido ridiculizan la imagen de Pacheco Areco. El final del film presenta planos del público dispersándose en forma pacífica, mientras la banda sonora emite la canción compuesta para el Frente Amplio, que reitera la memoria de Artigas. Mientras el análisis de la dependencia neo-colonial uruguaya y la apropiación del Héroe nacional eran compartidos por gran parte de la izquierda, la referencia a Sendic y la analogía del problema uruguayo con las imágenes de la guerra en Vietnam expresaban en *La bandera que levantamos* el discurso foquista, y la ausencia en pantalla de otros dirigentes políticos reiteraba la desconfianza en el sistema parlamentario.

Orientales al Frente (Musitelli, 1971, blanco y negro, 20 minutos) fue encargada por el Frente Amplio como película oficial. La estética es la habitual en comunicación institucional política. Ofrece una galería de dirigentes en frases culminantes de sus discursos, mientras la locución en un tono formal y patriótico conecta los momentos del evento. Ofrece una imagen respetable que refuerza la legitimidad del frente de izquierdas. Los oradores son intercalados con planos del público, fotografiado desde un ángulo superior, que sugiere la relación jerárquica entre dirigentes y prosélitos. Seregni es fotografiado de cerca, mientras el público es visto como una masa anónima. Su retórica denuncia la falta de esperanza que empuja a la emigración, critica la represión de la juventud estudiantil; ataca el poder de la oligarquía sobre el estado y la violencia ejercida *desde arriba*, elogiando la unidad popular; presenta al Frente Amplio como única fuerza capaz de promover la paz interna y el orden, último intento de arreglo constitucional del desorden promovido por el gobierno. Seregni designa a las fuerzas armadas como herederas de la tradición de Artigas, convocándolas a defender la Ley, el Pueblo y la Constitución, y concluye: “¡Padre Artigas, aquí esta tu Pueblo!”. La banda sonora incluye el final del Himno Nacional en versión sinfónica y acompañado por la multitud. La representación del pueblo y la invocación paternalista a Artigas sugerían la fidelidad a la política tradicional, mientras que la advertencia de Seregni “no tememos la violencia del gobierno” resultó inocua.

Represión y Exilio

Las elecciones de 1972 fueron marcadas por la violencia y el rumor de que un eventual triunfo del Frente Amplio provocaría la inmediata ocupación del país por Brasil. Pacheco Areco, falto del apoyo necesario para una reforma constitucional

que le permitiera ser reelecto, despertó el temor popular ante un posible ascenso de la izquierda al poder y respaldó la candidatura del terrateniente Juan María Bordaberry, cuyo triunfo fue acompañado por denuncias de irregularidades y fraude. El sector de Pacheco Areco había demostrado su poder, mientras que el Frente Amplio había duplicado el caudal electoral de la izquierda, sin modificar radicalmente el sistema bipartidista. Los votos que obtuvo el senador Enrique Erro, apoyado por el Movimiento 26 de Marzo, llevaron a Tupamaros a evaluar equivocadamente el apoyo popular y lanzar una ofensiva armada.

Uruguay cayó por una pendiente caótica. La oposición estimulaba el autonomismo militar y el golpismo, mientras los militares imponían medidas de gobierno y criticaban el sistema parlamentario. El ejército destruyó la guerrilla, pero asumió una actitud moralizadora contra la corrupción política coincidente con la de Tupamaros, con cuyos líderes encarcelados altos oficiales negociaron un posible proyecto de reforma nacional. El predominio de la acción armada en Tupamaros había hecho fracasar el proyecto revolucionario; ahora el ejército se apropiaba de sus consignas falseándolas. La Junta de Comandantes investigó casos de corrupción que involucraban a miembros del Parlamento, conexiones de políticos con Tupamaros y desconoció la jurisdicción de la justicia civil sobre las operaciones de represión, instaurando tribunales militares. Posteriormente desconoció la autoridad del ministro de Defensa y finalmente usó el poderío militar para hacer del gobierno un títere, usufructuando el descontento contra el sistema parlamentario, la desilusión de la guerrilla y el ansia popular por un nacionalismo militar progresista que cruzaba fronteras ideológicas. El 27 de Junio de 1973 los tanques del ejército rodearon la casa de gobierno, circunstancia aprovechada por el presidente para disolver el Parlamento.

El recrudecimiento de la represión afectó seriamente a C3M, que no había sido imaginada ni estructurada como organización clandestina. Desde 1971 el seguimiento policial era permanente. Los allanamientos, detenciones, interrogatorios y la incautación del material filmico desbarataron la organización. El último film fue una animación de Walter Tournier en colaboración con Gabriel Peluffo y Alfredo Echániz (Grupo Experimental de Cine). *En la selva hay mucho por hacer* (1974) está basado en el cuento homónimo del anarquista Mauricio Gatti, preso político que intentó explicar a su hija el conflicto social. Hecho con técnicas donde predomina el recorte de papel y sin apartarse de los cánones de los cuentos infantiles tradicionales, el film representa la selva como una alegoría en la que anarquía es orden: las especies viven armónicamente, cada uno en su familia. Los padres trabajan para alimentar a sus hijos, los conflictos se solucionan pacíficamente, no existe la explotación del hombre por el hombre. Un cazador captura algunos animales y los expone en el jardín zoológico urbano. Allí son humillados y maltratados a tal punto que planifican

una fuga colectiva con la ayuda de una niña y la complicidad de los animales libres. De retorno en la selva, se organizan para introducir los cambios necesarios y repeler toda agresión por parte de los humanos armados. La narrativa es presentada desde el punto de vista de la lechuza, símbolo de la sabiduría y de la visión aguda, y narrada en forma musical folclórica.

El texto permite distintas lecturas, como una leyenda infantil, o una visión alegórica del conflicto social en el capitalismo, o una referencia precisa al contexto nacional, de las cuales se desprende una moraleja de solidaridad, ayuda mutua, defensa de la libertad, democracia directa y resistencia a la represión enlazada con la institución familiar y el asado tradicional. Hubo sólo dos proyecciones. Tournier fue detenido e interrogado, luego salió al exilio en Buenos Aires y Perú, donde desarrolló su carrera de animador reconocido mundialmente. *En la selva hay mucho por hacer* fue estrenada en Uruguay en 1985, año en que algunos cuadros del film aparecieron en el anuario de Amnesty International.

Achugar, cuyo contrato con cine Renacimiento había sido anulado a causa de un alegato revolucionario durante una proyección, regentaba la distribuidora "Nuevo Cine", en cuyo depósito ocultaron las películas de C3M hasta el allanamiento policial. Activistas del partido Comunista, en represalia por exigirles pagar el alquiler del film *Lejos de Vietnam* (Jori Ivens, Chris Marker y otros, Francia, 1968), habían delatado la ubicación del material. Achugar y Terra fueron detenidos y torturados en mayo de 1972, siendo su libertad reclamada por una campaña de protesta internacional. Achugar y Handler salieron al exilio en 1972. Jacob y Tournier pudieron permanecer en Uruguay hasta 1974. Todos retornaron con la democracia y continúan relacionados al cine uruguayo hasta el presente.

Epílogo

La práctica cinematográfica militante en el contexto uruguayo se distinguió de otros movimientos cinematográficos políticos latinoamericanos por las particularidades del proceso histórico, las características de la cultura y las limitaciones del medio. Los cineastas compartían un imaginario y una formación teórica similar a la de sus pares en otros países, pero no disponían de una infraestructura cinematográfica semejante a la que permitió el alza del Cinema Novo en Brasil o su utilización clandestina en el Cine de la Liberación argentino. La carencia tecnológica fue reemplazada con inventiva, desarrollando una estética basada en el *collage*, el montaje dialéctico, la animación, el uso de material de archivo, fotografías estáticas y material gráfico variado. La falta de fondos económicos y la escasez de película virgen motivaron la opción por películas de corta duración, generalmente en blanco y negro.

El formato breve estimuló la preferencia por el mensaje político explícito y contundente, referente a las cuestiones candentes de la situación nacional, similar a lo que la teoría del Grupo Cine Liberación argentino definió como cine-panfleto. Otras veces se optó por la función pedagógico-política atribuida al cine didáctico.

Los activistas no disponían de infraestructura cinematográfica moderna y subsistían de ocupaciones varias: Achugar, como distribuidor; Jacob, como periodista; Handler, haciendo cine científico para la Universidad. Sin tener posibilidad de luchar por la conquista de las pantallas comerciales como los cinemanovistas brasileños, su práctica se alineaba con la noción del *cine imperfecto*. La existencia de una cultura de izquierda legítima en el marco del sistema democrático permitió durante los años cincuenta los primeros pasos de una creatividad enraizada en el teatro político. El alza del discurso revolucionario en los sesenta atrajo a una nueva generación estudiantil, donde se combinaron el amor al cine arraigado en la cultura popular uruguaya y la responsabilidad personal en el proceso de cambio social. El cine militante uruguayo se desarrolló en un ambiente inicial de libertad política que desapareció progresivamente; no se vieron necesitados de actuar en la clandestinidad, como el cine de la liberación argentino, ventaja que se transformó en carencia cuando el ejército destruyó la democracia. Esto explica las proyecciones públicas y multitudinarias de cine tercermundista, un fenómeno particular que entusiasmó a organizadores y participantes pero de alcance social y político limitado: se dirigían a un sector “que iba al cine los domingos por la mañana y participaba en una catarsis colectiva”.

La búsqueda de una organización apropiada a los objetivos de producir y difundir películas llevó a formar el Cine Club de *Marcha*, cuya contradicción interna resaltó prontamente: limitaba la audiencia mientras comprometía al periódico en una línea ideológica que su dirección no compartía. La práctica militante de C3M se basaba en la legitimidad, mientras que la identificación con Tupamaros y los servicios prestados a la organización armada por algunos activistas no fueron acompañados por una concepción teórica del cine-guerrilla ni por la inclusión del cine en la estrategia revolucionaria, pese al logotipo donde la cámara es análoga a la metralleta.

La memoria del cine militante uruguayo recupera aspectos específicos y logros particulares de la cultura de la izquierda uruguaya. Lejos de ser una curiosidad de archivos, las películas son documentos que conservan imágenes de los sujetos y el contexto físico, al mismo tiempo que testimonian una particular forma de expresión del discurso social. En tiempos de globalización, la revisión del cine militante uruguayo nos recuerda que las prácticas cinematográficas adquieren relevancia por encima de las cualidades tecnológicas cuando expresan sujetos históricos que intentan tomar posesión de su presente y su futuro.