

Las actividades del Departamento de Cine Arte del SODRE (1944-1962)

The activities of the Department of Cine Arte / SODRE (1944-1962)

<https://doi.org/10.22235/d34.2276>

Mariana Amieva Collado

ORCID: 0000-0003-3384-3592

Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA). EI-CSIC/UDELAR, Uruguay
ORT, Uruguay

RESUMEN

El artículo describe de forma extensa las actividades del Departamento de Cine Arte del SODRE bajo la dirección de su primer director, Danilo Trelles, entre 1944 a 1962. En ese recorrido se destaca la mirada institucional enunciada desde la dirección, el conjunto de actividades que se despliegan durante el período, las características de las programaciones presentadas, el perfil cinéfilo que se percibe de ese recorte y, por último, la conformación de un archivo filmico. Esta investigación es parte de un proyecto de investigación mayor y se dedica a pensar este objeto de estudio formando parte del campo audiovisual del período y en diálogo con otras entidades locales e internacionales. A partir del análisis de fuentes primarias se busca abordar un objeto escasamente estudiado que fue central para la conformación de la cultura cinematográfica y cuyas particularidades ayudan a problematizar los modelos con los que estudiamos estos objetos.

Palabras clave: cine club; cinefilia; archivos filmicos; servicios públicos; Uruguay.

ABSTRACT

The article extensively describes the activities of the SODRE Art Film Department under the direction of its first director, Danilo Trelles, between 1944 and 1962. In this line, the institutional outlook set forth from the management stands out, the set of activities that are deployed during the period, the characteristics of the programs presented and the cinephile profile perceived from this cut, and lastly, the formation of a film archive. This research is part of a larger investigation and is dedicated to thinking about this object of study as part of the audiovisual field of the period and in dialogue with other local and international entities. Starting from the analysis of primary sources, the aim is to address a poorly studied object that was central to the conformation of film culture and whose particularities help to think about the models with which we study these objects.

Keywords: film society; cinephilia; film archives; public services; Uruguay.

Cómo citar: Amieva Collado, M. (2021). Las actividades del Departamento de Cine Arte del SODRE (1944-1962). *Dixit*, 34, 63-77.
<https://doi.org/10.22235/d34.2276>

Recepción: 15/09/2020 :: Revisión: 21/12/2020 :: Aceptación: 23/12/2020

Introducción: Cine Arte como entidad cineclubista

El Departamento de Cine Arte del SODRE,¹ fundado en diciembre de 1943, desde sus inicios se presentó como una institución similar a los cineclubs y cinematecas europeas, generando un espacio que se distinguía de los circuitos de exhibición comercial. Ante terceros se presentaba como un análogo a los cineclubs tradicionales, con los que compartía sus propósitos principales por difundir el cine que no encontraba cabida en el circuito comercial y el desarrollo de un archivo propio para la exhibición. Esta institución fue el primer archivo uruguayo en participar de la Federación Internacional de Archivos Filmicos (FIAF). En la nota de solicitud de incorporación se reconoce “una organización similar a los Cine Clubes europeos”.² El crítico Hugo Alfaro, en la reseña que presenta para la revista *Cine Radio Actualidad*, da cuenta del impacto que provoca este proyecto inaugural:

Esta es la función de ‘piedra en el charco’ que compete a Cine Arte. Dejar en cada espectador un espasmo de inquietud más o menos intenso, más o menos consciente según el alcance de cada cual, pero legítimo y valedero en todos los casos por las resonancias que despierta en cada sensibilidad (Alfaro, 1944).

Alfaro presenta a esta nueva iniciativa esperando que se produzca una onda expansiva; con la expectativa de que se inicie una nueva etapa destinada a un público joven, que quiere inquietarse y vivir experiencias sensibles que no se encuentran en las salas de cine comercial. Era necesario fundar otro tipo de instituciones.

El reconocimiento de Cine Arte dentro del cineclubismo, como un ámbito de exhibición alternativo, también lo tuvo el público y la crítica local. En las primeras programaciones de ciclos se observa ese recorte legitimado en la “alta cultura”, con vasta presencia de las vanguardias, retrospectivas y ciclos monográficos que fueron acompañados de documentados programas impresos con una clara vocación de formación de públicos. El propio Alfaro en la reseña citada escribe:

Para los que amamos el arte cinematográfico; para los que nos hemos puesto, absurdamente, contra una corriente que se aprovecha del cine y en el fondo lo desprecia; para los que nos hemos atrevido a decir a las gentes qué sucia y falsa mercadería suele dárseles a consumir bajo el nombre de ‘cine’- (...), esta temporada del SODRE colma la medida de nuestras convicciones y exalta nuestro mejor entusiasmo (Alfaro, 1944).

Sin embargo, esta identificación con el ámbito cineclubista es excedida desde los primeros momentos por una vocación más integral, tal como queda estipulado en la propia reglamentación del Departamento, así como por las actividades que desempeñó. Dentro de sus propósitos se contempla la exhibición, una compleja y difícil política de fomento a la realización y el armado de una cinoteca, tanto para uso propio como para fomento de otros espacios similares (SODRE, 1963, p. 195).

El modelo que despliega el Departamento en sus primeros años asume referentes reconocibles y reconocidos. Danilo Trelles (1999), su primer responsable y figura central durante toda esta etapa estudiada,³ comentaba en una nota que ese proceso de formación estuvo orientado por la FIAF, con la ayuda de Henri Langlois y la Cinemateca Francesa (p.162). Que la primera Cinemateca de la región tenga de modelo temprano a la Cinemateca Francesa

1:: Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica, fundado en 1929. Este servicio público tuvo funciones de difusión y producción de música académica, ballet y teatro. Ver De Torres (2015).

2:: “...une organisation similaire aux Cine – Clubs Européens”. El SODRE entra oficialmente como miembro de la FIAF por resolución aprobada el 15/9/48 durante el Congreso de Copenhague (1948/09/30 Correspondance de Jerzy Toeplitz a Danilo Trelles Cine Arte SODRE, Correspondencia FIAF-Uruguay).

3:: Para conocer información más detallada de esta figura multifacética, ver su perfil biográfico en la Biblioteca de Autores del Uruguay, parte del proyecto Anáforas (FIC): <http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/danilo_trelles/doku.php>.

resulta previsible, dada la propia política de expansión que desarrolló Langlois con ahínco y polémica durante todo el período (Correa Jr., 2012).

Esa mirada hacia afuera estuvo presente desde muy temprano. Si bien no tenemos pruebas concretas de los primeros acercamientos a la FIAF,⁴ y no quedan claros los primeros vínculos para la incorporación de filmes, en el quinto programa de la cuarta temporada oficial, del 8 de agosto de 1947, vemos pruebas de la importancia que Trelles le otorgaba al reconocimiento extranjero. Luego de comunicar la programación de la fecha, se publicó un facsímil de una nota de la revista sueca *Biografagaren*, traducida abajo, y que habla de la sorpresa que produce las actividades de Cine Arte. Mas allá de ponernos suspicaces con esta presencia sueca tan temprana,⁵ parece interesante reproducir unos breves fragmentos:

Una gran obra del SODRE-Uruguay. En el Uruguay, país con solamente dos millones de habitantes, se ofrece para el público de Montevideo, grandiosas obras de la historia del cine. Existe desde hace tres años, una sección especializada, llamada Cine-Arte, que exhibe famosas películas para estimular el estudio del Cine y para colaborar en su más amplia difusión en escuelas y entre aficionados especializados. También ha fundado un museo de cine donde se reúnen los materiales que se exhiben en sus ciclos. [...] Las funciones se realizan por la noche y cada función consiste en dos películas largas repitiéndose cuatro veces cada espectáculo. Se han redactado interesantes programas impresos con artículos de destacados críticos sudamericanos.

La referencia inicial sobre la escasa población local y la dimensión desproporcionada de alguna actividad será un tópico en los años siguientes. Llama la atención, en cambio, el preciso resumen del programa de acción de Cine Arte que esta reseña despliega: abocado a los clásicos de la historia del cine, “destinado a escolares y aficionados”, armado de cineteca para abastecerse, la importancia del

programa impreso y la vocación de formación de públicos integrando a voces sudamericanas.⁶ El comentario destacado sobre estos programas tiene motivos puntuales.

La construcción de una idea del cine

Desde la primera temporada, Cine Arte utilizó los programas de mano que se entregaban en las proyecciones como un importante vehículo de comunicación. Junto a la información sobre el programa de la jornada se publicaban otros textos destacados que tenían como propósito ayudar a valorar los filmes exhibidos, materiales que por momentos podían ser bastante arduos. En los primeros años esos textos eran transcripciones de publicaciones extranjeras, pero paulatinamente se empezaron a hacer presentes los críticos locales y regionales. Un listado incompleto de estos nombres incluye a Carlos Martínez Moreno, León Klimovsky, Homero Alsina Thevenet, René Arturo Despouey,

4:: Si bien Trelles (1999) ubica esta incorporación en 1945, y la tesis de Correa Jr. (2012) reconoce que el SODRE ya venía participando de la FIAF antes de su ingreso oficial en 1948, las fuentes por él trabajadas no dejan claras las fechas precisas. En la correspondencia entre la FIAF y las instituciones uruguayas reunidas por Correa Jr., los datos más tempranos pueden ubicarse en 1947.

5:: Danilo Trelles mantuvo vínculos estrechos con Suecia durante todo el período y estuvo vinculado a la Aerolínea SAS (Scandinavian Airlines System). Según el CV que se encuentra en la Biblioteca de Autores del Uruguay (Facultad de Información y Comunicación, s. f.), se desempeñó como “director de Relaciones Públicas en América del Sur desde 1951 a 1954. Desde de 1954 pasa al cargo de Director de Ventas. En 1960 es designado Director de Eventos Internacionales de esa compañía”.

6:: Dentro del perfil dedicado a Trelles (Facultad de Información y Comunicación, s. f.) se encuentran otras reseñas de la prensa internacional sobre las actividades de Cine Arte. La nota del Diario *Le Soir* (28/9/1951) reitera el tópico excepcional-extraordinario del panorama cultural uruguayo y señala los ciclos destinados a escolares, sindicatos obreros y público de cineclub. También plantea que esta iniciativa solo puede compararse con el caso de la Cinemateca de Bruselas y que no tiene equivalentes más que en los países estatistas (bloque del este) pero que esos casos están deformados por la censura.

Hugo Alfaro, Hugo Rocha, Emir Rodríguez Monegal, George Sadoul, Leon Moussinac, Francesco Pasinelli, Sigfried Kracauer, Cecile Pierrot, Theodore Huff, Doniol Valcroze, André Bazin y Manuel Villegas López. Este conjunto de críticos, entre los que se encuentran las voces fundadoras de la institucionalización del cine como arte –como Mous-sinac–, algunos de los referentes más significativos en la formulación de una historia y teoría del cine –como Sadoul o Kracauer– y algunas de las voces más prominentes de la nueva crítica, funcionan como una línea genealógica en la que se insertan las figuras locales y regionales.

Acompañando a estas tareas, los programas también cumplieron una función primordial. Allí, antecediendo la programación y en párrafos centrados y enmarcados, eran citadas algunas palabras de reconocidos realizadores, gente vinculada al medio cinematográfico y otras personalidades de la cultura, que solían no tener relación con los filmes a proyectar, y oficiaban de declaraciones de principios y claros posicionamientos respecto a cuál era la mirada institucional sobre el cine. Me parece interesante analizar estos elementos paratextuales, porque encuentro que en conjunto pueden ser leídos como una línea editorial de Cine Arte. Estas líneas programáticas fueron especialmente significativas durante los primeros años; luego dejaron de tener tanta presencia hasta ausentarse de los materiales impresos a partir de 1954.

Esos breves párrafos o frases tuvieron como autores a reconocidos directores como Orson Welles, Charles Chaplin o Frank Capra, pero también nos encontramos con otros nombres que resultaban poco familiares para el público lector o ajenos al ámbito del cine, como el de Iris Barry, directora del Museo de Arte Moderno de Nueva York, el historiador del arte Élie Faure, el documentalista inglés Paul Rotha o escritores como Jean Paul Sartre o Aldous Huxley.⁷ De todas estas voces hay una que sobresale sobre el resto y parece ser la autoridad máxima que delinea el programa a seguir en la primera etapa: René Clair. El realizador francés será también una figura recurrente en los programas con sus filmes más narrativos.

Desde 1945⁸ hasta 1953 encontramos un repertorio de temas que se fueron sucediendo en las distintas temporadas. Los primeros textos tuvieron como premisa

cuestionar la idea de qué se entiende por *el cine*, en franca oposición a la programación que circulaba por las salas comerciales. Como forma de legitimarse, se buscó instalar la idea de que la propuesta que estaban llevando a cabo no solo formaba parte del campo del cine, sino que eso otro que circulaba como producto de la industria del entretenimiento no ofrecía algunos de los valores fundamentales que el cine aspiraba a proponer. Por este motivo, en el programa de la inauguración de la segunda temporada citan un texto de Élie Faure donde abogaba por un cine que se pudiera convertir en espacio de comunión entre las personas y lograra salir de la trivialidad, y luego se incluían unas palabras de René Clair que reivindican las propias prácticas que ellos buscaban brindar:

Si no desesperáramos aún por el porvenir del film es porque creemos en la implantación de salas menos grandes que los palacios donde se pasarán films más pobres en dinero, pero más ricos en espíritu que las “superproducciones”. Las primeras de esas salas ya han nacido. Otras les seguirán en todas las ciudades del mundo. La pantalla no reflejará más, como ahora, las pruebas más sombrías de la estupidez humana. Y entonces el cinematógrafo reconocerá a los suyos. (SODRE, Programa Segunda Temporada, 18/5/1945).

Este texto se reitera en varias ocasiones (en el programa inaugural de la Tercera Temporada, por ejemplo) y parece responder en parte a las críticas que cuestionaban la calidad y comodidad de las proyecciones del SODRE (Alfaro, 1944).

7:: Las menciones de este repertorio de figuras ligadas al campo de la cultura y al cine de forma específica están relacionadas con el perfil particular de Danilo Trelles, que formó parte de la crítica de cine formada por René Arturo Despouey en *Cine Radio Actualidad* y que luego se desempeñó como crítico del semanario *Marcha*. Este ejercicio crítico se caracterizó por la extensa documentación y recopilación de información.

8:: Los primeros programas con los que se cuenta pertenecen a la segunda temporada de Cine Arte. Estos se encuentran en el Archivo de la Palabra del SODRE. Citaré estos programas consignando la temporada, el número de programa cuando lo hubiere y la fecha.

Meses más tarde fueron las palabras de Welles las que se dirigían contra el cine comercial “como una válvula de escape para la frivolidad” (SODRE, Séptimo Programa de la Tercera Temporada, 23/8/1946), mientras que Iris Barry defiende al cine como el gran arte del s. XX (20/9/46) y Paul Rotha cuestiona al cine fiscalizado por un sistema económico regido por el beneficio y que “priva al cine de actuar como un elemento del progreso social” (27/9/46). Pero es nuevamente René Clair el que expresa con más claridad la mirada del Departamento:

Arte y dinero: inteligencia creadora y reglas financieras se enfrentan en el cine. Atención: dirigir nuestro arte hacia realizaciones “suntuosas”, habituar a la masa hacia espectáculos en que la riqueza sea la mejor cualidad, es arrojarnos realmente en la boca del lobo. Es volver al film, cada día un poco más esclavo del del dinero, cuyas leyes ya le ahogan. [...] Cuando más necesitamos la ayuda de los financieros, más debemos entregar en sus amos lo poco que nos queda de nuestra independencia artística (SODRE, Tercera Temporada, Segundo Ciclo, Primer Programa, 13/9/46).

Resulta difícil no leer en estas citas una clara mirada política que ubica al cine como un medio expresivo ajeno a la industria del entretenimiento. Este último texto está en especial sintonía con los materiales que a fin de la década salieron a reivindicar la práctica de realización por fuera del entorno industrial. El sesgo notorio de denuncia al sistema económico en el que se encuadran estas prácticas es propio de Trelles, así como personal también es el giro que le da a sus “bajadas de línea”, disputando por otra vía al cine comercial. Por ejemplo, en uno de los últimos programas del año 1946, cita un texto del director Rouben Mamoulian que cuestiona a los intelectuales que desprecian al cine haciéndoles recordar que “de la misma manera no todos los libros que se escriben, ni todas las pinturas que se ‘fabrican’, merecen tampoco la adjudicación de tal título [obra de arte]” (24/10/46).

Finalizando la década encontramos que la batalla ya es otra: no se trataba de confrontar contra el cine comercial, sino ampliar la mirada sobre el concepto de cine para integrar plenamente en su territorio a esas piezas no ficcionales que aparecían cada vez con más frecuencia en los programas y que se alejaban del canon de los clásicos del cine. En la inauguración de la séptima temporada, aparece por primera vez una breve frase de F.W. Murnau, una figura recurrente en las programaciones, que dice: “El verdadero arte es sencillo, pero la sencillez requiere el mayor arte” (28/6/41). Junto con la alusión contra el gran cine industrial, en los textos se comienza a plantear la idea de un cine “sencillo”, menor. Pocas semanas más tarde se publica otro texto de René Clair que denuncia que la gran parte del cine que se realiza es “teatro más o menos bien filmado” (Octava Temporada, Noveno Programa, 10/7/51). Siguiendo esta línea, el 9 de octubre de 1951, casi finalizando la temporada, aparece un texto de la realizadora Germaine Dulac –el primer texto donde se consigna la fuente– donde claramente se realiza un defensa del cine no narrativo siguiendo la búsqueda por el “cine puro”. Allí se reitera el problema: “Hemos subestimado el sentido verdadero del séptimo arte, lo hemos desfigurado repetidamente y ahora, el público, habituado a sus formas actuales, encantadoras y llenas de atractivo, ha creado de él una idea, una tradición”.

Durante estos años iniciales se conformó un importante público interesado en ese otro cine, que no solo trascendió el cenáculo de entendidos, sino que se amplió y diversificó en otras instituciones que reconocieron en Cine Arte el fermento inicial.⁹ Para fines de 1953 ya se había ganado parte de esa batalla. Había cierto consenso sobre la importancia del cine no comercial en sectores que, si bien

9:: En los libros testimoniales que escribieron algunos de los protagonistas del movimiento cineclubista que surge a partir del 48 (Hintz, 1998; Costa y Scavino, 2009) no aparecen referencias explícitas a la presencia del Cine Arte del SODRE como un antecedente. Las dos principales entidades cineclubistas que tuvieron su apogeo en la segunda mitad de la década del 50, en sus primeros años, reconocen el respaldo recibido por Cine Arte a partir del préstamo de filmes, pero ubican como motivos de su surgimiento el interés que tuvieron esos colectivos por la práctica de realización audiovisual (Amieva, 2017).

no representaban a las masas en su conjunto, tenían una representación importante en las clases medias urbanas en Montevideo y en otras capitales del país. Los primeros diez años de Cine Arte fueron muy importantes en el proceso de institucionalización del cine, formando parte de un proceso general que encabezó la FIAF en una “disputa em torno da significação do conceito de cinemateca, o que significa dizer do cinema enquanto patrimonio histórico e artístico” (Correa Jr., 2010, p. 30). El caso uruguayo es interesante para observar cómo se va desarrollando esa centralidad de la cultura cinematográfica que disputa terreno al cine como bien de consumo destinado al entretenimiento, con una agenda que, si bien contribuyó a afianzar el proceso de patrimonialización del cine, estuvo anclada en la difusión a un público ampliado.

El SODRE ocupa un lugar muy particular que no se deja encuadrar en los modelos más usuales del período. Se distingue porque en principio estas políticas partieron de una agencia oficial y, relacionado con esto, porque al finalizar esta primera etapa vamos viendo cómo se perfilan sus actividades, distanciándose del referente del cineclub clásico. Luego de estos diez primeros años encontramos que el modelo del cineclubismo europeo y la cinemateca francesa deja de ser el prioritario y comienzan a adaptarse a las circunstancias y necesidades locales, continuando por otros medios la disputa sobre el concepto de cine.

En la segunda parte que se abrió luego de este proceso de consolidación se consideró que estaban las bases preparadas para el siguiente paso: la organización de un evento nuevo, el Festival Internacional de Cine Documental y Experimental. Ese cine fue ocupando cada vez más espacio en las programaciones previas, y con la instauración del festival llegó a ser considerado como el “auténtico destino del cine” (Amieva, 2018). Cerrando este ciclo de citas programáticas, en el año 53 vuelve a aparecer una referencia de Iris Barry donde alerta sobre otro de los peligros que había que atender. Ya no alcanza con valorar ese otro cine porque hay que llenar otro vacío: “nada se ha hecho por facilitar un estudio consistente de su contenido, estilo, historia o desarrollo” (30/8/53).

Descripción de las actividades del Departamento

¿Tuvo esta línea programática sobre la concepción del cine un correlato con las actividades que se desempeñaron? Más allá de los números de público comentados, me interesa tratar de encontrar esas prácticas cotidianas más allá de los títulos de los filmes proyectados. En este punto la información es más dispersa y compleja de reconstruir.

De la lectura de los programas se puede conocer que las temporadas oficiales solían tener un comienzo tardío en el año, comenzando muchas de ellas a fines de junio. Como resumía la reseña sueca, los programas se realizaban dos veces por semana y cada uno se solía repetir cuatro veces. Cada programa estaba compuesto por un largometraje acompañado por algún otro material más diverso, con una interesante presencia de cortos documentales. De 1944 a 1947 las programaciones eran los lunes y viernes, de 1948 a 1949 los martes y viernes, y de 1950 a 1951 los miércoles y viernes, siempre en horario de la tarde. Los años 1952 y parte del 1953 fueron complejos, porque se realizaron tareas de restauración de la sala Estudio Auditorio y las programaciones de Cine Arte pasaron a realizarse en el Cine Luxor los domingos a las 10 de la mañana (SODRE, 1963, p.203).¹⁰ Luego retomaron los días habituales hasta 1955, donde pasaron a ocupar los horarios centrales de los sábados y domingos.

A estas programaciones se le sumaban diversos programas extraoficiales que variaron en cantidad y modalidad de acuerdo con los años, pero que consistían en una proyección que no solía repetirse, generalmente los sábados a la noche. Estas programaciones podían tener algún vínculo con una distribuidora local que coorganizaba una función de prestreño con Cine Arte o con alguna embajada. Junto a estas propuestas orientadas al público general se realizaron las mencionadas funciones para escolares que no generaron programas impresos, salvo en una temporada del 47. A estas

10:: En la Memoria figura el Cine Victory, pero los programas de mano ubican esas proyecciones en el Luxor (SODRE, 1963, p.163).

actividades también hay que agregarles otras que nos resultan interesantes para pensar esa ampliación de público.

Por ejemplo, en el año 1947 se realizó un Ciclo de Extensión Cultural para Obreros los domingos de mañana, ofrecido a los miembros de numerosos sindicatos y a los obreros de varias fábricas, así como a los miembros de la policía. Uno de los programas estuvo integrado por algunos cortos documentales sobre la naturaleza, complementando el filme *Don Quijote* (G. W. Pabst, 1933). Encontramos otro ejemplo de estas programaciones alternativas el 16/7/50 con una actividad puntual por el Acto de la Fundación Nacional Pro Salud y Bienestar del Niño.

Los ciclos especiales y festivales puntuales fueron las otras formas de complementar las actividades y también tienen mucha importancia en el desarrollo del proyecto general. Es tanta la información sobre estas actividades que demandarían un estudio específico que excede esta instancia, pero creo necesario listar estas actividades para dar cuenta de las características generales de la propuesta. Las dos muestras principales, que se destacan del resto por la masividad que tuvieron, son: la exposición 50 años del Cine Francés, realizada a fines del año 1951 y que contó con una exhibición de fotografías en la Sala Subte Municipal de Montevideo, conferencias y ciclos de películas, y la Exposición y Retrospectiva del Cine Americano, realizada en el año 1953 con similares características. Estas muestras congregaron 133.532 y 126.952 personas respectivamente (SODRE, 1963, pp. 202-204). Enumero a continuación otros eventos significativos:¹¹

- Ciclo de conferencias a cargo del Dr. León Klimovsky sobre la imagen y el ritmo cinematográfico, acompañadas de proyecciones (15/10/1946).
- Función especial de música y cine a beneficio de la Sociedad de Amigos de Francia (29/10/1947).
- Presentación del estreno del filme *Barrabas* (Alf Sjöberg, 1953). Actividad conjunta de La Real Legación de Suecia en el Uruguay y Cine Arte (12/9/1953).

- Numerosos programas compuestos por cine, títeres y ballet, destinados al público infantil desde fines de 1953 y todo 1954.
- Jornadas Internacionales de Cine Científico, con la presencia del gran divulgador de ese cine, Jean Painlevé (9-13/3/1954).
- Festival Internacional Cinematográfico de Arte y Etnografía de la UNESCO, presentado por el SODRE en el marco de la Octava Conferencia (17/11/1954).

Todas estas actividades tuvieron lugar en diversas locaciones, tal como hemos planteado, pero la sala central en la que transcurría la vida de Cine Arte fue el mítico Estudio Auditorio. La sala central del SODRE, ubicada en las calles Andes y Mercedes, no estaba acondicionada para el uso como sala de cine, y ya sea por ese tema o por el deterioro que sufrió desde su inauguración en 1931, recibió simpáticas quejas sobre la comodidad ofrecida. Coherente con los postulados escritos, y dando claros signos de austeridad en el combate de los ricos “cines palacio”, esta sala inicia una larga tradición de reclamos sobre la incomodidad de las proyecciones dentro del círculo cinéfilo local. En el texto ya citado del crítico Hugo Alfaro, que reseña la primera proyección de Cine Arte para la revista semanal *Cine Radio Actualidad*, comenta:

Insistimos en decir que la sala del Sodre es, de todas las de Montevideo, la más inadecuada para la realización de espectáculos cinematográficos. No se trata de un resabio burgués por las butacas pullman y los espesos alfombrados. Se trata simplemente, de cumplir unas condiciones mínimas de confort —tal vez de higiene también—, por las cuales puede entregarse al espectáculo sin que sus caderas le recuerden a cada momento que debe cambiar de posición (Alfaro, 1944).

11:: Datos obtenidos de los programas, se consigna solo la fecha.

Esta situación parece haberse solucionado con las remodelaciones importantes que se realizaron en 1945, 1952-1953 y luego una redecoración en 1955 (Casanovas Delfino y Campodónico, 2011, pp. 65-71)¹². El inconveniente con los espacios de exhibición que tuvo Cine Arte en los inicios remite a otros problemas iniciales que compartió con los futuros cineclubs independientes. Más importante que solucionar el tema de las salas era necesario conseguir copias para proyectar, situación harto compleja en Montevideo en 1944. Las primeras programaciones tuvieron escasos títulos y muchas reiteraciones, y dando cuenta de esta circunstancia nos encontramos con alusiones constantes en los programas señalando el origen de la copia exhibida y agradeciendo el préstamo cuando era necesario.

Los filmes se obtenían a partir de la adquisición (no tenemos referencias ciertas de cuáles se compraron en las primeras temporadas), el préstamo y la donación. Una vez armada la cineteca imaginamos que se pudo recurrir al canje. Si bien Silveira (2019, p. 88) menciona como una procedencia significativa del acervo original al MOMA y a su directora, Iris Barry, tomando como fuente una de las primeras reseñas en el semanario *Marcha* (n.º 230, 24/4/1944, p. 12), los filmes allí citados no formaron parte de las programaciones del Departamento ni de los primeros listados que presentó Trelles. Una fuente indispensable para la obtención de filmes en el terreno local fue la filmoteca personal de Fernando Pereda, importante cinéfilo y coleccionista y al que más tarde aludiría Trelles con la frase “cenáculo de entendidos”. En los primeros años de Cine Arte no se podía desdeñar esa fuente tan importante y fue fundamental para las primeras programaciones la copia de *El gabinete del Doctor Caligari* (Weine, 1919) que ofrecía Pereda. No contamos con un listado preciso de la colección de Pereda, ya que el ANIP¹³ no posee catálogo público donde se puedan consultar los títulos que la componían. Sin embargo, es muy posible que los primeros contactos internacionales que Trelles generó con Langlois y la propia Barry hayan girado en torno a estos

filmes citados como colecciones propias. Beatriz Tadeo (2019) sostiene que esas menciones son las que forjaron los tempranos intereses internacionales en la incipiente cineteca del SODRE y que la posterior precisión sobre la propiedad de la colección fue uno de los elementos que originaron los posteriores enfrentamientos entre Trelles y Langlois.¹⁴

Las menciones sobre el origen de las copias están presentes principalmente en los primeros años. Salvo las menciones a Pereda, los agradecimientos son siempre institucionales. Me parece interesante dar cuenta de algunas de estas instituciones, ya que brindan información sobre las primeras líneas de contactos internacionales que comienza a desarrollar Trelles en la década del 40. En los programas y en orden cronológico aparecen: Delegación de la URSS, Empresa FOX, British Film Institute (BFI), Embajada de Francia, International Film, Real Delegación Sueca, Cinemateca de la Dirección de Espectáculos Públicos de Buenos Aires. Esta lista no es exhaustiva, pero permite encontrar algunas particularidades. Salvo los dos preestrenos organizados con las dos distribuidoras citadas (Fox e International Film), el resto son agencias públicas. Si bien Trelles reconoció la importancia de Langlois y la Cinemateca Francesa (1999), en estos documentos donde sobresalen los gobiernos y organismos gubernamentales

12:: Casanova (2011) recuerda que no alcanzaban los días de la semana para los múltiples espectáculos compuestos por “los conciertos de la orquesta sinfónica, actuaciones de ballet, el coro y la orquesta de cámara, exhibiciones cinematográficas, ensayos de los cuerpos estables y como si esto fuera poco fiestas escolares” (p.66).

13:: La colección de filmes de Pereda fue donada a Cine Arte del SODRE en la década del 70, conformando ahora parte del acervo del Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra (ANIP), nombre actual del anterior Cine Arte.

14:: El vínculo entre Trelles y Langlois se deteriora a partir de los primeros años de la década del 50 hasta llegar a una franca oposición. Estos conflictos fueron explícitos en el ámbito de la FIAF con la presentación de quejas formales de delegados afines a Langlois, como el argentino Rolando Fustiñana (Correa Jr., 2012).

se van observando algunos de esos lazos que van a tener mucha presencia en la programación de toda la primera etapa del SODRE: Suecia y la Unión Soviética.

Las programaciones

¿Qué programación se lograba armar de este rompecabezas? En parte la que suponemos más previsible para este entorno. Pero en el medio de un repertorio que responde a la construcción canónica de la historia del cine que se va generando en el ámbito de la cinefilia erudita encontramos particularidades que no responden a los mandatos del norte ni a la mirada que ahora asumimos debía integrar una colección modélica. Si bien la construcción de un modelo de cineclub y su incidencia en la formación en cultura cinematográfica local excede este tema, es necesario hacer ciertas distinciones en este apartado.

No es de extrañar que en varios de los primeros programas surja la vocación retrospectiva que generó las primeras iniciativas que comenzaron a patrimonializar cierto recorte de la producción cinematográfica de las primeras décadas (Gauthier, 1999). En la primera temporada, la propuesta consistió en “títulos dispersos” (SODRE, 1963, p.196), de los cuales destacan los nombres clave del canon: Georg Wilhelm Pabst, Vsévolod Pudovkin, Robert Flaherty, Friedrich Wilhelm Murnau, Walter Ruttmann, René Clair, y los mismos títulos que recorrieron de forma rutinaria las programaciones de los cine clubes de la década del 20 (Hagener, 2007). La primera proyección, sin embargo, estuvo compuesta por un filme temprano de Carl Dreyer, *La extraña aventura de David Gray*, y *Expreso de Manchuria*, de L. Trauberg, dos filmes que no veremos repetir mucho en este medio y que recogen las apasionadas palabras del crítico Hugo Alfaro. Las siguientes temporadas ofrecen programas menos dispersos y organizados a partir de cinematografías nacionales. El año 1945, que estuvo centrado en el cine “expresionista y realista alemán”, tuvo como presencia destacada la aludida copia de *El gabinete...* de la colección Pereda.

Tratando de organizar una mirada general sobre las programaciones de Cine Arte en el período estudiado (1944-1962), resulta algo complejo pensar una periodización coherente, porque constantemente aparecen excepciones que cuestionan las tendencias encontradas. Pero, en reglas generales, podemos encontrar un primer momento, hasta 1949/50, que sigue las líneas clásicas de los cineclubs; una segunda etapa, en 1949/50-1955, con una presencia notoria de los filmes de no ficción; y un tercer momento, en 1955-1962, en donde gran parte de los programas van a girar en relación con las propuestas de los Festivales Internacionales, perdiendo autonomía.

Para el primer período, junto con los sucesivos ciclos sobre cine impresionista francés, retrospectivas sobre cine soviético o sueco (previos a la llegada de Ingmar Bergman) y muchos ciclos de cine alemán bajo denominaciones varias, un grupo de nombres pasan a ocupar un lugar estelar en la primera etapa. René Clair sin duda brilla con luz propia, pero también hacen lo suyo Joris Ivens, Jean Renoir, G. W. Pabst, Marcel Carné, F. Murnau, Fritz Lang, Sergei Eisenstein, V. Pudovkin y las presencias destacadísimas de Charles Chaplin y Max Linder, todos ejemplos de primer orden de sus respectivos cines nacionales. Dentro del cine documental, junto con Flaherty, el director que ocupa más espacio en los programas es Walter Ruttmann, con sus sinfonías urbanas.

A partir de 1948 comienzan a programarse los cortometrajes de Luciano Emmer y Enrico Gras. También hay recurrentes programas de filmes “primitivos” y varios elementos no tan previsibles, como la importancia que tuvieron algunos directores soviéticos como L. Trauberg, G. Kozintsev, (por ej., ver 20/06/47), los documentados programas dedicados a Aleksandr Ivanovsky o las reiteradas presencias del documental *Turksib* (1929), de Victor Turin. El cine norteamericano estuvo representado por los filmes de Frank Capra, John Ford, Alfred Hitchcock (a quien el dedican un festival, 28/9/1948), von Sternberg o de Robert Siodmak. Junto a estas presencias también son interesantes las ausencias: frente a la sorpresa que puede generar la escasez de cine italiano contemporáneo, las

omisiones del cine latinoamericano resultan previsibles en este medio. Esta ausencia hace aún más notoria su participación en la tercera etapa.

Así como la visita de Enrico Gras estuvo precedida por sus filmes, lo mismo ocurre con el desembarco de filmes del documentalista sueco Arne Sucksdorff, figura importantísima de los Festivales de Cine Documental, que encuentra a su arribo en 1958 un público muy conocedor de su obra. Estos filmes forman parte de un espacio destacado del cine documental frente a los largometrajes de ficción que va ganando terreno de forma paulatina. Son notorias las películas de la escuela documental inglés. John Grierson, Alberto Cavalcanti, Basil Wright, Humphrey Jennings, junto al citado Paul Rotha, pasan a ser amigos de la casa. Los filmes documentales italianos también pasan a tener un lugar importante y se replican las menciones a los filmes de la compañía Luce. Continúa una parte importante de la programación anterior de forma más dispersa y los ciclos retrospectivos a los que se suman nuevos cines nacionales como el checo. Como curiosidad comento la presencia constante de algunos filmes que resultan extraños a nuestra cinefilia contemporánea, como el filme *La pícaro Molinera* (1934) de Harry d'Abbadie d'Arrast, que se repite sin cesar en casi todas las temporadas.

En otro artículo detallé el tipo de cine que circulaba por los festivales y es por eso que no voy a detenerme en la última etapa (Amieva, 2018). Pero es muy importante destacar cómo paulatinamente la programación del SODRE va a contener un porcentaje muy significativo de “el cine útil”, concepto que desarrollan Wasson y Acland (2011), materiales muy particulares que distancian este proceso de los referentes clásicos del cineclubismo. Como comentario general y cerrando esta descripción, me parece importante hacer notar que muchos de estos filmes no tenían subtítulos, y fueron los propios funcionarios del Departamento los encargados de los subtítulos (SODRE, 1961, s/n). A pesar de todos estos contratiempos, imagino al público en las salas tan numeroso y jubiloso como lo describe Hugo Alfaro en su entusiasta reseña de la primera función:

Porque aunque sea halagador y prominente el hecho de que el público agotara las entradas y se desbordara por localidades no habilitadas y que gran parte de él se retirara sin conseguir acceso, mucho más halagador y prominente, mucho más fecundo es el ánimo de predispuesta comprensión que reinó en la sala y ese tono de saludable polémica con que el público se retiró de ella debatiendo acaloradamente la validez de la truculencia deliberada de ‘La extraña aventura de David Grey’ (Alfaro, 1944).

En esta nota Alfaro deja otras frases muy significativas que nos ayudan a pensar y poner en su contexto el proceso que estoy describiendo. Luego de declarar que el SODRE no era el mejor lugar para alojar una iniciativa de este tipo reconoce: “Pero, ¿hubiera podido realizarse una temporada de cine arte, con el carácter de estabilidad que asegura su eficacia sin un sólido respaldo oficial?”. Frente a un mercado tan fuerte y competitivo, la tarea de sostener un proyecto de esta naturaleza, asegurando independencia y sin afán lo lucro, debía ser responsabilidad del Estado. Algunos años más tarde van a surgir esos espacios por fuera del apoyo estatal y en algunos momentos, enfrentados con él. Pero para que surgieran fue necesaria la tarea de formación de públicos ampliada que llevó a cabo Cine Arte.¹⁵

Alfaro fue consciente de la apuesta que se estaba jugando y reconoció que la responsabilidad de generar un espacio alternativo al cine como consumo de pasatiempo industrial no podía ser entera responsabilidad de los Estados ni de las personas. Era necesario algo más: “A ese público, de quien depende en último término la suerte de esta empresa de arte, es a quien debemos felicitar hoy por su honroso empeño en acompañarla” (Alfaro, 1944).

15:: Carlos Martínez Moreno, en la reseña crítica sobre la inauguración de la primera temporada, también coincide en el tono entusiasta de Alfaro y destaca la tarea de formación de públicos que esta iniciativa preanuncia (*Marcha*, n.º 233, 19-5-1944).

Trelles también reconoció esa importancia. En el n.º 412 de *Cine Radio Actualidad*, una semana antes de la inauguración, aparece una breve nota que anuncia el proyecto y cuenta que hubo una serie de reuniones con la prensa, convocada a colaborar con la iniciativa (18/3/1944). Esos lazos auspiciosos con el público y la crítica luego tuvieron un itinerario complejo lleno de quejas, pero también de salas colmadas. En todo caso es cierta la metáfora de Alfaro: el surgimiento de Cine Arte funcionó como una “piedra en el charco”, que no solo dejó “espasmos de inquietud” en los espectadores, sino que movió con su onda expansiva una parte del mundo cultural local.

La Cinemateca del SODRE

La otra actividad importante que desarrolló Cine Arte fue la conformación de un archivo de filmes. Como comentaba en páginas anteriores, esta actividad está poco documentada en el Archivo del SODRE (actual ANIP) y solo podemos hacer conjeturas sobre su armado a partir de la información que fueron brindando a la FIAF a partir de su incorporación. Sí contamos con un listado completo de los filmes que integraron el archivo hasta el año 1963, publicado en la Memoria Institucional del Servicio. En ese listado figura si las copias fueron donadas o adquiridas, por lo que trabajaremos con esa información.¹⁶

Fausto Correa Jr. realizó una importantísima investigación doctoral sobre la FIAF (2012) para la cual reunió algunos documentos indispensables para estudiar el proceso de conformación de las primeras cinematecas en la Sudamérica. Correa Jr. dejó copia de todo el intercambio epistolar entre la Federación y las instituciones uruguayas en el Centro de Documentación de Cinemateca (citareé estos documentos bajo los nombres con las que están archivadas).

Trelles realizó una breve descripción del proceso de incorporación de los primeros materiales en las primeras notas de intercambio con la FIAF. Allí, junto a la adquisición de títulos producto de un recorrido por Argentina, Chile y Perú, menciona que en respuesta a su demanda

también recibieron una donación del BFI consistente en: *El gabinete del Dr. Caligari*, *La última carcajada*, *Lluvia*, *Berlín sinfonía de una ciudad*, *El Ángel Azul*, *Turksib*, *El acorazado Potemkim*, *El fin de San Petersburgo*, *Sombras* y *El gabinete de las figuras de cera*. Estos filmes llegaron por vía diplomática. Luego también agradece una copia de *La Rueda*, de Abel Gance, y *El brasero ardiente*, de I. Moujosvkine, al Primer Museo Argentino de Films. (1948–Rapport de la Cinémathèque d’Uruguay SODRE, p. 1. Correspondencia FIAF-Uruguay). A continuación, se presenta un listado con los títulos que componen su colección, integrada por 114 filmes. No tenemos forma de confirmar si los títulos allí citados formaron realmente parte de la reciente cineteca. Muchos de estos filmes no se reiteran en los siguientes listados, y no hay información oficial de la recepción de la donación del BFI. Resulta significativo reconocer en ese conjunto algunos títulos que notoriamente formaron parte de la colección de Pereda, por lo que concluyo que esa información no es muy fiable y que se presenta como argumento para legitimar la afiliación a la FIAF. Los títulos que allí aparecen son los que reconocemos de los programas y en líneas generales pertenecen a ese canon clásico que mencionaba para la primera etapa de las programaciones.

En el año 1955 los directivos del SODRE realizan un pedido formal a la FIAF, de acuerdo con lo reglamentado en el año 1953, para conseguir la autorización para utilizar algunos filmes de su archivo en las transmisiones televisivas que consideraban estaban prontas a ponerse en marcha en la futura primera trasmisora de televisión pública del país, también en manos del SODRE (19551025 [3777] – Correspondencia de Oscar Secco Ellauri presidente SODRE a secretario FIAF). Este nuevo listado está integrado por 51 filmes, la gran mayoría ausentes de la lista de 1948,

16:: La historiadora Isabel Wschebor Pellegrino está dedicando su proyecto de doctorado a estudiar el desarrollo de los archivos locales. “Destapar la lata: Presencia, ausencia y desplazamiento del cine uruguayo en los repositorios de archivo (1965 y 1975)”. Tutores: Vania Markarian y Christophe Gauthier. Universidad de la República (Uruguay) y École Nationale des Chartes (Francia).

actualizando el corpus con la presencia del cine francés reciente y nuevos títulos significativos muy centrados en la línea de “clásicos de la historia del cine”, con el agregado de algunos títulos muy celebrados en el Festival (19551025 [37702] – Films en 35 mm p. 1 copia de 3770).

La información más importante que encontramos en el capítulo de Cine Arte de la Memoria del SODRE se compone de los listados de filmes que presentan por primera vez al público general. En el primer listado se mencionan todos los títulos de filme nacionales que se realizaron bajo el auspicio del SODRE (me detendré más adelante en esta lista) y el segundo consiste en la publicación de todos los filmes que integran esa cineteca, mencionando el título, en algunos casos el origen, la duración medida en pies o bobinas y la información sobre si el film fue donado o adquirido. Para los que venimos trabajando en estos temas y sabemos cuán reuñentes son los archivos para dar información sobre los materiales que conforman sus acervos, este listado nos resulta muy valioso.

Tabla 1

Filmes que integraban la cineteca del SODRE: números generales obtenidos del listado de 1963

Sección	Totales	Donación	Adquisición
Sección I. Filmes en 16mm	127	88	39
Sección II. Filmes mudos en 35mm	58	58	-
Sección III. Filmes en 35	289	133	155
Filmes en anexo	41	31	10
Totales	515	310	204

Fuente: SODRE (1963, pp. 230-239)

Esta información detallada permite particularizar la cinemateca del SODRE que, a diferencia del perfil que encontramos en los listados de la FIAF, muestra una integración más compleja, con una abundante presencia de cine de no ficción (documental, institucional, experimental), formatos

y duraciones diversas y un repertorio de títulos más afin a las inusuales características de la institución (cobertura de diversos festivales temáticos, programas para estudiantes, etc.) que a los intereses de un cineclub. La lista de títulos destacados no aumenta mucho luego de 1955. Este listado es difícil de analizar porque en muchos casos no aparecen los títulos originales, la procedencia o autoría ni el año, por lo que determinar de qué filme se trata resulta un trabajo de detectives. Se podrían presentar muchas líneas de investigación a partir de este listado, pero en la presente ocasión y dado el panorama general que quiero realizar, solo me detendré en la procedencia de los filmes sonoros en 35 mm.

Tabla 2

Listado de filmes sonoros en 35 mm que integraban la cineteca del SODRE (1963)

País	Total	Donación	Adquisición
Alemania*	58	48	10
Checoslovaquia	28	20	8
Chile	1	-	-
Estados Unidos	15	2	13
Francia	35	1	34
Gran Bretaña	16	15	1
Hungría	8	4	4
Italia	32	32	0
India	1	-	1
Japón	1	-	1
México	1	-	1
Países Bajos	8	4	4
Polonia	1	1	-
Suecia	31	1	30
Unesco	2	2	-
URSS	51	48	3
Total	289	133	155

*No se distinguen las dos Alemanias en la lista

Fuente: SODRE (1963, pp. 230-239)

Estos números nos ayudan a confirmar el perfil de las alianzas generadas por Trelles. Resulta un dato significativo la presencia destacada de la URSS, Checoslovaquia o Alemania, y el porcentaje de donaciones de esos materiales. Es notoria la presencia de filmes suecos (casi todos adquiridos) o italianos (todos ellos cortometrajes). También parece haberse mantenido la política de donaciones del BFI, así como se asegura la compra de filmes franceses, esos sí casi todos pertenecientes al repertorio clásico. Volvemos a constatar la ausencia de filmes latinoamericanos, elemento que en este caso sí llama la atención porque indica que no quedaron copias de ninguno de los importantes títulos latinoamericanos presentados en los Festivales dentro del archivo.

Junto a la casi ausencia de filmes latinoamericanos, es todavía más llamativa la escasa incorporación de filmes uruguayos dentro del archivo. Del listado general de 91 títulos nacionales que se produjeron a instancias de los concursos del SODRE, solo uno (*El viejecito*, Mántaras y Hintz, 1956) aparece integrando el acervo. Esta situación se explica parcialmente porque gran parte de estos filmes fueron realizados en película 16mm reversible, situación que dificultaba y encarecía la obtención de copias. Igualmente llama la atención que no estén listados los títulos que acompañaron las exhibiciones en el exterior como constan en los archivos del SODRE. Esta circunstancia ayuda a caracterizar una institución que no se centró en los problemas de conservación patrimonial.

Todo este acervo estuvo orientado principalmente a la difusión de los materiales, y a lo largo de este período la cinemateca del SODRE no se abocó a la tarea específica de identificación, restauración y conservación de la cinematografía local. Eugenio Hintz, quien sucede a Trelles en la dirección del Departamento a partir de 1965,¹⁷ en una nota para la *Revista del SODRE* plantea la grave ausencia de políticas públicas sobre el tema y la dispersión e incertidumbre en la que se hallan gran parte del patrimonio nacional.¹⁸ Este archivo estuvo armado con fines de divulgación y para públicos y programas precisos desarrollados en su mayoría por iniciativa de la propia institución. No quedan registros de sistemas de préstamos, y la circulación de este acervo por las otras entidades cineclubistas, si bien

importantes y documentadas en sus programas (y en los balances del Departamento), no parecen haber respondido a una política organizada de colaboración. En todo caso sí quedaron registros de las tensiones entre estas entidades en los comentarios en la prensa, en especial hacia el fin de este período.

En 1960, haciendo un balance del cierre del IV Festival, Homero Alsina Thevenet, luego de juzgar la actuación del jurado, analiza el discurso de la directiva del SODRE que dentro del tono autocelebratorio pondera el “adecuado criterio de planificación”¹⁹ del Departamento. Este término dispara el enojo del crítico que encuentra en la palabra planificación un involuntario sarcasmo, poniendo en relieve que el acervo del SODRE no es de conocimiento público, que la exhibición en la sala auditorio tiene muchísimos problemas y que la política de préstamos de los filmes a otras instituciones que le darían mejor uso es engorroso e inaccesible. La conclusión de Alsina Thevenet (1960) se expone sobre el tema:

La planificación a la que aludió el discurso del Dr. Cañellas no estaría nada mal si empezara ahora y si comenzara por estudiar los factores reales que influyen en la cultura cinematográfica nacional. Tal como están las cosas, los méritos del Cine Arte son los de una época pretérita y los de cuatro festivales muy nutridos y estimables. En cuanto a programación regular y en tiempo presente, el aficionado sabe que por ahora es más eficaz la tarea de Cine Club y de Cine Universitario, que no suelen hacer discursos complacientes sobre el esfuerzo propio.

17:: Entre el alejamiento de Trelles y el concurso por el que se integró Hintz a Cine Arte, hubo un período acéfalo en el que las responsabilidades quedaron en parte en manos de Jorge Ángel Arteaga quien se estaba integrando a la televisión del SODRE (comunicación personal).

18:: Esta nota de Hintz y el problema general de los archivos en Uruguay se encuentran detallados en Wschebor (2018).

19:: Alude al discurso de clausura del IV Festival, a cargo del Dr. Antonio Cañellas, publicado en el catálogo del festival.

Esta queja forma parte de una tendencia crítica general que se va a agudizar en los años siguientes y forma parte de un entramado complejo de tensiones entre el campo cinematográfico en constante reconfiguración y la participación estatal.

Reflexiones finales

La historia de este archivo tuvo un final trágico y previsible. Los relatos del incendio del SODRE en 1971 y la destrucción del Auditorio ya forman parte de las leyendas locales. Este incendio, sin embargo, no destruyó al archivo de filmes, así como tampoco a gran parte de los materiales valiosos que se guardaban en los distintos archivos (Casanova, 2010, pp. 83-85). Luego de haber “sobrevivido milagrosamente el incendio de 1971, quedó totalmente destruido el 3 de enero de 1974 a las 5 de la mañana, por combustión espontánea” (SODRE, 1979). Por más que esto parezca un lugar común, esta fue la crónica de una muerte anunciada.

En el Sumario sobre la unificación de Cine Arte con Fotocine, luego de valorar todos los análisis y sugerencias del asesor letrado, la Comisión Directiva representada con las firmas de Juan Pivel Devoto, Santiago Dossetti y Antonio Canellas recomienda propiciar una convivencia dinámica entre las dos entidades, sin que ninguna pierda autonomía y destacan un punto con urgencia: “Construcción inmediata de los depósitos que permiten guardar el material de cine, en condiciones de seguridad, sin los riesgos de incendio a que está expuesto actualmente”. Esta resolución lleva la fecha del 27/2/1963 y recoge los reiterados pedidos de Danilo Trelles (registrados en ese mismo Sumario) de disponer de un local adecuado en las afueras de Montevideo para evitar los inminentes riesgos de incendio. En los años siguientes Eugenio Hintz siguió solicitando se tenga a bien responder afirmativamente el pedido de locación para el depósito ante distintos gobiernos, sin conseguir apoyo de ninguno.²⁰

Las tibias iniciativas vinculadas al cine que mantuvo el Estado desde mediados de los años 40 fueron cada vez más tenues e incómodas. Entre la sospecha y el desdén, las iniciativas sobre el cine se volvieron cada vez más erráticas, como lo muestran los intentos de intervención de la Comisión Directiva del SODRE en los Festivales, controlando los materiales que allí circulaban. Sin esperanzas ni estímulos para una producción industrial que nunca fue, con fuertes reparos hacia el cine con vocación expresiva, sin siquiera contar con fondos para el cine institucional con vocación turística en tiempos de crisis, luego de cerrada esta etapa a fines de la década del 50 no hubo intentos de generar políticas sobre el cine hasta la llegada de la dictadura, que sí encontró en este medio una herramienta valorable de comunicación (Marchesi, 2001; Secco, 2018).

Referencias

- Acland, C. R., y Wasson, H. (2011). *Useful cinema*. Durham y Londres, Inglaterra: Duke University Press.
- Alfaro, H. (26 de marzo de 1944). Cine Arte en el SODRE. *Cine Radio Actualidad*.
- Alsina Thevenet, H. (1960, agosto). Valorice el cine. *El País*. (Carpeta de recortes del CDC Cinemateca).
- Amieva, M. (2017). El 'amateur avanzado' como cine nacional: El caso del cine uruguayo en la década de 1950. *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 16, 142-166.
- Amieva, M. (2018). El Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE: las voces del documental y un espacio de encuentro para el cine latinoamericano y nacional. En G. Torello (ed.), *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)* (pp. 87-113). Montevideo, Uruguay: Irrupciones.

20:: Estos pedidos se encuentran entre líneas en los balances a partir de 1965 y en la nota n.º 577, de octubre de 1971, en la que se pide se revisen los planes de reconstrucción del SODRE atendiendo estas necesidades. Este material forma parte de una carpeta no catalogada con materiales dispersos en ANIP.

- Facultad de Información y Comunicación. (s. f.). Danilo Trelles. *Biblioteca de Autores del Uruguay - Anáforas*. Recuperado de http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/danilo_trelles/doku.php
- Campodónico, M., y Casanova, E. (2011). *Historias del SODRE*. Montevideo, Uruguay: Ministerio de Educación y Cultura.
- Correa Jr., F. (2010). *A Cinemateca Brasileira. Das luzes aos anos de chumbo*. San Pablo, Brasil: Editora Unesp.
- Correa Jr., F. (2012). *O Cinema como Instituição: A Federação Internacional de Arquivos de Filmes (1948 – 1960)*. (Tesis inédita de doctorado). Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, San Pablo, Brasil.
- Costa, J., y Scavino, J. (2009). *Por amor al cine: Historia de Cine Universitario del Uruguay*. Montevideo, Uruguay: Ricardo Romero Curbelo Editor.
- De Torres, I. (2015). Aportes para la historia de la radiodifusión como servicio público. El Sodre de Uruguay: una propuesta innovadora en el contexto hispanoamericano. *Question*, 1(46), 97-110. Recuperado de <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/2489/2198>.
- Gauthier, C. (1999). *La passion du cinema. Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisés*. París, Francia: École Nationale des Chartres.
- Hagener, M. (2007). *Moving Forward, Looking Back: The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919-1939*. Amsterdam, Países Bajos: Amsterdam University Press.
- Hintz, E. (1998). *Algo para recordar. La verdadera historia del Cine Club del Uruguay*. Montevideo, Uruguay: Ediciones de la Plaza.
- Marchesi, A. (2001). *El Uruguay inventado: La política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario*. Montevideo, Uruguay: Trilce.
- Secco, L. (2018). Proyecto Uruguay. Ejemplo del uso del documental en dictadura a partir de la serie para televisión de Televisión Educativa. En G. Torello (ed.), *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)* (pp. 65-86). Montevideo, Uruguay: Irrupciones.
- Silveira, G. (2019). *Historia del público de la Cinemateca Uruguaya*. Montevideo, Uruguay: Cinemateca Uruguaya.
- Tadeo Fuica, B. (2019). Tracing Past Exchanges between European and South American Cinematheques. *Iluminace*, 31(1).
- Trelles, D. (1999). El cine latinoamericano en la batalla de la cultura. *ARCALT*, 7.
- Wschebor Pellegrino, I. (2018). Los archivos fílmicos en la larga duración. Recorrido y recuperación de películas en nitrato de celulosa producidas en Uruguay. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, 4, 249-269. Recuperado de <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/207>

Fuentes

Correspondencia entre la FIAF y las instituciones y particulares uruguayos compiladas por Fausto Correa Jr. Centro de Documentación de Cinemateca.

Materiales institucionales ANIP (materiales sin catalogar): Sumario interno: Incorporación de la División Fotocinematográfica al SODRE y la coexistencia con Cine Arte / Asunto 336, Año 1961.

SODRE. (1945-1963). Catálogos de las temporadas regulares y ciclos temáticos del Departamento de Cine Arte.

SODRE. (1961). Sumario administrativo: Consulta fusión Cine Arte -División Fotocinematografía. ANIP

SODRE. (1963). *Su organización y cometidos. Memoria de la labor realizada entre 1930-1962*. Montevideo, Uruguay: SODRE.

SODRE. (1979). *Cincuenta años de aplausos. 199-1979*. Montevideo, Uruguay: SODRE.

Contribución autoral

a) Concepción y diseño del trabajo; b) Adquisición de datos; c) Análisis e interpretación de datos; d) Redacción del manuscrito; e) revisión crítica del manuscrito.

M. A. C. ha contribuido en a, b, c, d, e.

Editor responsable: L. D.