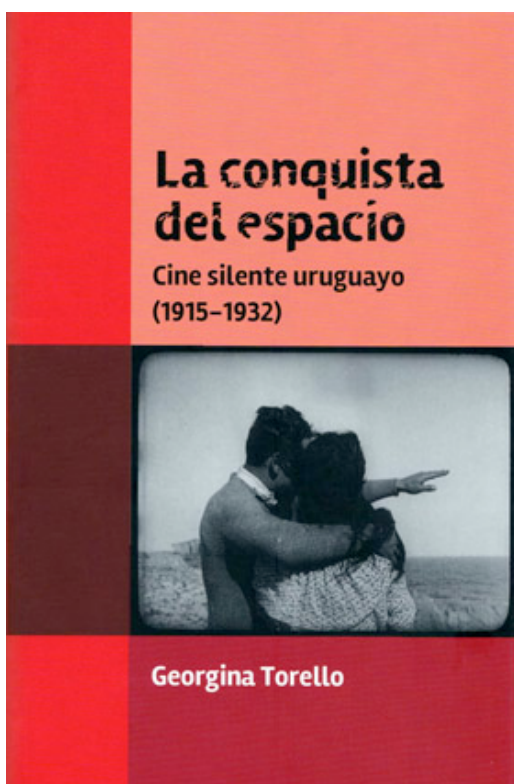


Sobre Georgina Torello. *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)*. Montevideo: Editorial Yaugurú, 2018, 275 pp. ISBN 978-9974-890-27-5.

Por Mónica Villarroel*



Aventurarse en el libro de Georgina Torello es como iniciar un bordado de un fino mantel de lino en tonos blanco invierno con hilos de seda dorados o grises con puntadas delicadas hechas por manos de damas de la sociedad de inicios del siglo XX. Es tal la delicadeza del entramado que nos propone, que nos transporta a la sociedad uruguaya de la virada de la centuria, logrando llevarnos a escenarios donde lo urbano y lo rural establecían los contrapuntos comunes a varios países del continente, así como los sueños de una modernidad europea y al mismo tiempo criolla.

El desafío de reconstruir una historia del cine silente no ha hecho más que obligar a los investigadores, como ha señalado Paranaguá (2003), a trabajar con los registros de prensa y los materiales posibles de recolectar a través de la investigación bibliográfica. Sin embargo, ya se ha traspasado la barrera de historiografías lineales y es posible realizar un acucioso análisis a partir de los escasos materiales sobrevivientes. Pero Georgina Torello no se conforma con eso. Fascinada por la época que estudia y con la rigurosidad académica que trasciende el coleccionismo, se sumerge en diversas fuentes, incluso en vestigios de filmes cuyas huellas encuentra en fotografías, en la crónica y la

crítica y en la *ephimera*, es decir, programas de mano, invitaciones, carteles, en avisos de prensa o en escasos fotogramas sobrevivientes, para abordar los distintos títulos, ficciones y documentales, de un modo exhaustivo y sugerente. A ello suma, hallazgos y rescates fílmicos, como el reciente caso de *Del pingo al volante* (Roberto Kouri, 1929), la cual tuvimos el privilegio de ver en su versión digitalizada en 2k por el Laboratorio de preservación audiovisual del Archivo General de la Universidad de la República, con la colaboración del grupo GEstA, en 2018.

El libro tiene el aroma de los salones de té de inicios del siglo XX o de las casas de las bisabuelas que usaban loza inglesa y componían un núcleo de mujeres que no solo lideraron, como nos narra Torello, importantes iniciativas fílmicas para la época, sino que agregaban componentes educativos y de liberación femenina sin muchas veces tener conciencia de ello, detrás de mantos que aparentemente las cubrían de un conservadurismo frecuente. El cine, por el contrario, parece ser un espacio que dio lugar al juego de las mujeres que se aventuraron en esta siempre incipiente y dificultosa industria.

Este texto tiene la pluma de una investigadora que no solo armoniza la belleza del relato y la narración casi en tono de novela en muchos pasajes, sino que es una fiel representante de aquellos autores que se deslizan por los archivos y hemerotecas con una rigurosidad metodológica y una perseverancia que permite el hallazgo de nuevas informaciones y un contacto directo con las fuentes primarias y secundarias (en este caso archivos fílmicos y centro de documentación de la Cinemateca Uruguaya, el Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra del SODRE, el Archivo General de la Universidad, el CIDDAE – Teatro Solís, la Biblioteca Nacional y otros acervos uruguayos además de testimonios de sobrevivientes que contribuyeron a otorgar detalles que solo quedan registrados en la riqueza del relato oral.

La investigación amplía el repertorio cinematográfico al fotográfico, a la hora de abordar algunas de las producciones. La relación entre cine y fotografía aparece con ejemplos específicos que profundizan el relato, con ilustraciones y materiales de archivo que permiten evidenciar, desde lo visual, lo propuesto en el texto y no perder de vista el puente que existió entre la fotografía y el cine temprano.

El ideario de un cine nacional es común a los países del continente que, luego de haber conocido el invento llegado de Europa y Estados Unidos como una importación traída por migrantes y por cinematografistas que itineraron por diversas latitudes, quería instalarse como un espectáculo que llegó tanto a las elites como a los sectores populares en distintos espacios de exhibición, aunque en la mayoría de los casos, éstos últimos fueron excluidos de la imagen representada y predominaron en el espacio de los espectadores.

En esta línea, *Artigas* (1915) no solo representa un proyecto de filmar una ficción profundamente patriótica sobre la historia de la independencia, sino que también respondía a una idea de lo latinoamericano. Es en este punto donde la autora encuentra una de las claves del cine silente uruguayo: la presencia femenina en el ámbito de la producción cinematográfica. Y es este el sentido de trama bordada con delicadeza, pero con intuición y audacia. Si bien es sabido que las elites femeninas contribuyeron y participaron directamente en filmaciones de películas que representaban a esos sectores (valga recordar *Santiago antiguo* (Chile, 1915) o *Un sarao en el palacio de San Cristóbal* (Brasil, 1920), donde la aristocracia se representaba a sí misma en la época colonial o imperial, prestando sus atuendos familiares y protagonizando escenas costumbristas de la alta sociedad, en el caso uruguayo la perspectiva es algo distinta, pero con un punto en común. La Liga de Damas Católicas (organismo que existió en varios países y estuvo asociado a la censura) asume un rol protagónico en el cine no solo en el impulso de la idea de esta película,

sino en la dirección del film, encargado a Matilde Regalía Roosen, presidenta de la Liga Uruguaya contra la Tuberculosis.

Pero el foco de este libro es preciso y se hilvana desde el comienzo con la destreza de un deshilado que permite ir armando tramas para ir visualizando el bordado de una producción cinematográfica nacional a partir de la representación del territorio, idea, como señala Torello, fundante de su surgimiento y desarrollo. La representación del territorio adquiere una dimensión metafórica con la conquista y, al mismo tiempo, define la noción de espacio como “un lugar de prácticas sociales e institucionales, pero fundamentalmente como construcción visual y textual, como artefacto” (p. 15).

El espacio, como advierte la autora, se pensó aquí como una metáfora, como conquistado, pero también como conquistador de cinegrafistas o fotógrafos, directores y de la propia investigadora. Un espacio que, en forma de paisaje, rural o urbano, real o representado, define y determina gran parte de nuestra producción cinematográfica latinoamericana, sea por la precariedad de unas incipientes industrias nacionales, sea porque era lo que simplemente nos regalaba la naturaleza y el territorio.

La autora acoge la noción de “giro espacial” (p. 18), a partir de Henri Lefebvre, entendiendo la representación del espacio como proceso de construcción y sus resultados como artefactos. Podría pensarse que esta perspectiva resulta evidente en algunas películas y algo forzada en otras. Pero no es así, porque el espacio adquiere distintas dimensiones y es posible, a través de la metáfora de la conquista, abordar grandes temas de las imágenes del cine silente como la representación del poder, las dicotomías de lo nacional y lo extranjero, lo urbano versus lo rural, lo moderno versus lo atrasado o la civilización y la barbarie. La cuestión del poder, como hemos visto en documentales silentes brasileños, chilenos o argentinos y mexicanos, surge como una tendencia que se evidencia no solo en las ceremonias públicas asociadas a las autoridades,

sino también a las prácticas cotidianas de las elites, que la autora denomina acertadamente como “patricios”.

Recogiendo la referencia de Pathé Frères y su slogan “la conquista del mundo”, contextualiza el origen precario de unas cinematografías nacionales inmersas en las condiciones imperiales de una producción europea en un primer momento, y norteamericana muy prontamente, con la instalación de grandes distribuidoras, exhibidoras y con un despliegue del modelo que siguió las huellas de las estrellas y los grandes estudios, junto a las publicaciones que permeaban a unos mercados cinematográficos que acogían sin cuestionamientos esta “invasión”.

Como hemos advertido, se bordan pespuntos sobre una tela común con otros países. El paisaje surge protagónico en un cine que sintonizaba con la modernización de Uruguay y era el condimento perfecto para la promoción del país tanto al interior como en el exterior, como ocurrió en varios casos significativos de cintas latinoamericanas donde las producciones fueron concebidas para ser exportadas, para distribuir las en el exterior o participar de exposiciones universales. Otro elemento es que el cine, en sus primeras décadas, se desarrolló al alero de empresarios privados, como sucedió hasta fines de los veinte o los treinta, aunque existiera un interés del Estado por las potencialidades de este nuevo instrumento de propaganda (cosa que fue particularmente notoria en las citadas exposiciones universales, en los registros de visitas ilustres o viajes de autoridades y los festejos que en torno a ellas se organizaban). El estudio particular del caso uruguayo, buscaba armonizar la representación de la naturaleza y el progreso, en sintonía con la construcción de la imagen de la nación moderna, tal como ocurría en Brasil, por ejemplo. Aunque como un anhelo no concluido, Uruguay pensó muy tempranamente la función del cine como propaganda y como difusor de la historia patria. Pero hubo filmes que sí se realizaron en esa perspectiva, aunque, según la autora, más que una propuesta desde el Estado fue una idea partidaria. Es en 1915

cuando se piensa en difundir las glorias del Partido colorado con la *Transmisión del mando presidencial y gran mitin pro Batle-Viera*. Este y otros registros anteriores, dan cuenta de algunos tópicos comunes que van conformando una propuesta de campo silente latinoamericano. Elementos como el tránsito de operadores (algunos venidos desde Buenos Aires o de Chile a Uruguay) acompañando giras presidenciales o delegaciones oficiales, dan cuenta del interés de la cinematografía en la ritualidad del poder más allá de las fronteras de lo nacional. Asimismo, siempre con el eje geográfico y espacial, la investigadora apunta cómo los sectores populares acceden, en ocasiones muy escasas, al terreno de las elites, por tanto, al espacio cinematográfico practicado. Los discursos higienistas permearon al cine silente latinoamericano y Uruguay no es una excepción. Los sectores populares son excluidos de la imagen, salvo excepciones donde la multitud aparece dentro del cuadro saliendo del control de los propios operadores.

Por otra parte, lo que podría suponer un riesgo nos parece un alimento fructífero para complementar el corpus de lo producido. Y es porque es tal la rigurosidad para abordar las fuentes, que los “proyectos cinematográficos” que nunca vieron la luz, adquieren una dimensión real dentro del campo del cine silente, tan escasamente investigado en nuestro territorio, pero posible de visualizar desde una propuesta de estudios comparados realizados o por realizar, en Brasil, Argentina, México, Chile y, ciertamente, Uruguay.

Por ello, las reseñas, los comentarios y la gráfica, sirven para encontrar los vestigios del discurso cinematográfico no existente en su materialidad, tanto por lo desaparecido debido a la fragilidad de los soportes o la ausencia de políticas de conservación, como por la no conclusión de decenas de películas que nunca se filmaron o no pudieron llegar a término. Y es justamente lo que hace de este libro un territorio local, nacional y al mismo tiempo latinoamericano. La idea de “proyecto” pasa a ser casi identitaria, si lo ponemos en términos de Castells (2002), esas identidades de proyecto que buscan llegar

a ser, como nuestras cinematografías “periféricas” (término que escoge Torello), que anhelan constituirse en una industria, pero que se instalan en la precariedad del esfuerzo o en el sistema de producción artesanal, representado a cabalidad por los proyectos no realizados.

Otro punto relevante es la relación que establece entre cine y literatura. Siguiendo una de las tendencias de la época, los crímenes famosos inspiraron proyectos cinematográficos en Uruguay, pero asimismo fue importante el interés por llevar a la pantalla adaptaciones literarias, como el intento, en 1919, de filmar *Tabaré*, con la Cinematográfica uruguaya, uno de cuyos integrantes era Juan Zorrilla de San Martín. Otros proyectos como *Alma gauchesca*, se anunciaban como las propuestas del Centro Cinematográfico del Uruguay, que buscaban no solo poner en relieve la literatura local sino “los más pintorescos parajes de la República, así como los Balnearios de Carrasco, Pocitos y otros de que puede enorgullecerse el país” (*La Razón*, 8 de febrero de 1922: 5, en p. 71).

A partir de ese marco, se enfrenta el desafío de (a) bordar la producción silente uruguaya de ficción y documental, en gran parte desaparecida, como ha ocurrido con todo el nitrato a nivel mundial.

Organizado en cuatro capítulos, cada uno se va urdiendo a partir de los vestigios de los filmes. Algunos más contundentes por la existencia de su materialidad, otros, meticulosamente articulados en el ejercicio de la intertextualidad y el diálogo con las huellas disponibles en las distintas fuentes. El primer capítulo, “El trazado de límites. De la fecundidad progresista (a la esterilidad ejecutante) aplicada al cine”, asoma como una idea fecunda que ya mencionamos sobre la ritualidad del poder, como un ya clásico tipo de registro que muy tempranamente se visualizó en el continente como la *Transmisión del mando presidencial y gran mitin pro Batlle-Viera* (1915) y *La visita de Lauro Müller*, con el foco en la construcción de un cine local desde la propuesta de los

programas partidarios y estatales. Al mismo tiempo, da cuenta de los proyectos, soñados y fallidos, ficciones de la independencia, como fue el caso del ya citado proyecto *Artigas* (1915). Otros ejemplos permiten ahondar en la utopía estatal de un cine nacional que surgiera, desde el Estado, como contrapunto al norteamericano.

El capítulo 2, “El discreto encanto de la (in)movilidad: la linterna mágica en el programa cinematográfico”, no solo revisa el tránsito de la imagen fija heredera de la linterna mágica, al movimiento, sino que se asoma a la presencia femenina en la construcción de la imagen nacional.

El tercer capítulo “Exhibiciones y camuflajes. Las ficciones topofílicas de la elite”, permite a la autora explorar la representación de un Uruguay moderno y cosmopolita, anhelo de los estado-naciones latinoamericanos, que se amparaba fuertemente en las elites y en el modelo imitativo y referencia obligada para los sectores acomodados, tanto en la ciudad como en el latifundio. Con un detalle solo posible de obtener a partir de una acuciosa investigación, se reconstruye lo que se supone fue la primera ficción conocida, hoy extraviada, *Pervanche* (1920) y *Una niña parisiense en Montevideo* (1924), que con su solo título nos remite a la presencia del modelo de modernidad que admiraron los latinoamericanos de las primeras décadas del siglo XX, ese afrancesamiento motivado por los sueños de las elites y alimentado por los desplazamientos hacia y desde Europa, particularmente notorio en países cuya conformación identitaria estuvo profundamente marcada por los migrantes. En este marco, también analiza *Del pingo al volante* (1929), cuyo visionado nos permite verificar lo que aparece descrito en los textos que sobre el film fueron publicados en su época y otros documentos que logra disectar la investigadora, poniendo sobre el telón las dicotomías campo/ciudad; nacional/extranjero, en detalles tan femeninos como los vestidos importados que la protagonista lucía ante sus amigas, pero que aparecen hoy como la representación más explícita de las ansias de modernidad a la europea.

Como contrapunto a esa idea de cosmopolitismo y eurocentrismo, el cuarto capítulo se detiene en otros títulos que aparecen como un entramado que oscurece la tela bordada con hilos dorados. Los grises, lo que era excluido de la imagen deseada, escasamente aparecen en el discurso cinematográfico, como han advertido ya otros investigadores que trabajan con cine silente en otros territorios. Por ello, Torello se debate en “Del margen al centro: conventillos y rancheríos como horizontes”, en lo que denomina “una geografía que desvía” de ese discurso. Y aquí nuevamente aparecen filmes que nunca se concluyeron, pero quedaron en el registro como indicio más o menos visible de lo invisible, de lo marginal, como *Puños y nobleza* (1921), donde el conventillo es el espacio escogido para la acción. *Almas de la costa* (1924), nos traslada hacia un pueblo de pescadores, apareciendo también el margen, pero, al igual que la cinta anterior, vinculado a la belleza del paisaje o a lo que Paulo Emilio Salles Gomes (1979) denominaba “la cuna espléndida” para referirse a las bellezas naturales de Río de Janeiro en los documentales silentes. En este caso, el paisaje opera como contraste a la imagen no deseada. Y la idea del paisaje asociada a la representación cinematográfica se recoge en el último film que cierra la era silente uruguayo: *El pequeño héroe del Arroyo del Oro* (1932).

Es este el entramado que se esconde detrás del libro de Torello, que con destreza maneja los hilos del bordado y da las puntadas necesarias para descubrir la presencia femenina en el cine silente uruguayo, como ya anunciamos anteriormente. “Artigas surgía como iniciativa de un patriciado femenino que, a través de sus actividades benéficas, iría apropiándose en nuestro país de parte del campo cinematográfico de las primeras décadas” (p. 58). *Pervanche*, estrenada en 1920 en el teatro Solís, aunque dirigida por el argentino León Ibáñez Saavedra, también fue proyectada por una asociación benéfica femenina. Es aquí donde surge el vínculo de las entidades benéficas femeninas de la época con los empresarios cinematográficos, tema que abre

un espectro amplísimo para buscar nuevos derroteros para la investigación del cine del periodo en el continente.

Y no solo nos deleita con su análisis, sino que comparte, generosamente, imágenes descubiertas a lo largo de su investigación, como un hermoso retrato de la directora de *Artigas*, entre otros recursos visuales que se incluyen en el libro. Lo femenino es el lino en que se entrelaza el bordado de Torello. Desde los retratos que escoge para ilustrar la dicotomía nacional v/s extranjero, apuntando al divismo femenino, hasta la indagación en las revistas especializadas dirigidas a las mujeres, evocan todo el tiempo la relación entre el cine y la elite femenina, que advierte la autora “sintomáticamente, quienes escriben omitieron (borraron) de sus argumentaciones” (p. 103). Al abordar la relación entre la proyección fotográfica fija y la imagen en movimiento, por ejemplo, no solo resalta la idea de un exhibicionismo de los patricios, hecho reiterado en otras cinematografías, sino que resalta la presencia de la elite femenina con un rol claro: “madrina de lo cinematográfico”.

Bibliografía

Castells, Manuel (2002). *La era de la información. Volume II: El poder de la identidad*. Ciudad de México: Siglo XXI.

Paranaguá, Paulo Antonio (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

* Mónica Villarroel es Doctora en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile. Magíster en Comunicación, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. Periodista, Universidad de Chile. Directora de la Cineteca Nacional de Chile. E-mail: monicavillarroel@gmail.com