

## **Coproducción e intercambio en el cine uruguayo de los años cuarenta**

Por Alvaro Lema Mosca\*

**Resumen:** Si bien el cine en América Latina fue desde sus comienzos un fenómeno transnacional, en las primeras décadas del siglo XX Uruguay debió enfrentar una batalla interna por establecer una cinematografía propia, en pleno apogeo de los nacionalismos y sin los recursos suficientes. A mediados de los años cuarenta, se iniciaron las coproducciones con estudios argentinos, lo que permitió a la cinematografía uruguaya avanzar en el perfeccionamiento de sus laboratorios, equipos técnicos y films. No obstante, las coproducciones también contribuyeron a afianzar el intercambio con otros países de la región y del mundo, permitiendo que la magra producción local mejorara mediante el conocimiento y el diálogo con otras cinematografías. En este trabajo se estudia parte de ese proceso, sin dejar de tener en cuenta que la reciprocidad simbólica y personal ha sido una constante en la historia cultural del país.

**Palabras clave:** cine uruguayo, coproducción, intercambio.

## **Coprodução e intercâmbio no cinema uruguaio dos anos quarenta**

**Resumo:** Embora o cinema na América Latina tenha sido desde seus primórdios um fenômeno transnacional, nas primeiras décadas do século XX o Uruguai teve que enfrentar uma batalha interna para estabelecer sua própria cinematografia, no auge do nacionalismo e sem recursos suficientes. Em meados da década de 1940, começaram as coproduções com estúdios argentinos, o que permitiu à cinematografia uruguaia avançar no aprimoramento de seus laboratórios, equipamentos técnicos e filmes. No entanto, as coproduções também ajudaram a fortalecer o intercâmbio com outros países da região e do mundo, permitindo que a parca produção local se aprimorasse por meio do conhecimento e do diálogo com outras cinematografias. Este trabalho analisa parte desse processo, tendo em vista que a reciprocidade simbólica e pessoal tem sido uma constante na história cultural do país.

**Palavras-chave:** cinema uruguaio, coprodução, intercâmbio.

## **Co-Production and Exchange in the Uruguayan Cinema of the 1940s**

**Abstract:** Although Latin American cinema was transnational from its very beginnings, Uruguayan cinema had to wage an internal battle given the scant resources and the hegemonic nationalistic ideology of the first decades of 20<sup>th</sup>

Century. The mid-1940s co-productions with Argentine studios allowed Uruguayan cinematography to improve their own studios, technical teams and films. These co-productions contributed to strengthening the exchange with other countries in the region and in the world, allowing the meager local production to improve through knowledge of and dialogue with other cinematic traditions. This paper focuses on part of that process, bearing in mind that the country's cultural history is largely based on symbolic and personal reciprocity.

**Keywords:** Uruguayan Cinema, co-production, exchange.

**Fecha de recepción:** 09/01/2021

**Fecha de aceptación:** 12/03/2021

El cine ha sido, desde sus comienzos, un fenómeno transnacional. Nacido en plena expansión imperialista, su propagación por el mundo fue inmediata. Es bien sabido que seis meses después de que los hermanos Lumière presentaran el cinematógrafo en París, el invento ya se exhibía en varias capitales latinoamericanas, entre ellas, Montevideo. Los inmigrantes europeos, pioneros en la tarea cinematográfica, se movieron continuamente de país en país, estableciendo una incipiente red de colaboración. Es común encontrar los mismos nombres en las cinematografías de Montevideo, Buenos Aires, Río de Janeiro o Santiago de Chile. Con la aparición de las primeras empresas dedicadas a la distribución, la expansión se hizo constatable. Durante los años del cine mudo, el empresario Roberto Natalini distribuía desde Montevideo películas para los cines de Uruguay y Argentina. Julián Ajuria hacía lo suyo desde su oficina en Buenos Aires, desde donde la empresa Max Glücksmann también distribuía para todo el Cono Sur las películas que llegaban desde su filial en Nueva York.

Sin embargo, esa tendencia transfronteriza no se aplicaba a las producciones de películas. El cine seguía siendo una creación predominantemente nacional. En los años cuarenta, se inició la coproducción de cine uruguayo con estudios

argentinos, lo que permitió la realización de varios largometrajes de ficción dirigidos a un público masivo. Al mismo tiempo, se acentuó el intercambio de bienes, equipo técnico y actores no solo entre Uruguay y Argentina, sino también con otros países de la región. Ese movimiento entre lo industrial y lo simbólico repercutió fuertemente en la escena local, permitiendo una mejora en la realización cinematográfica y una suerte de formación para los realizadores locales, siempre preocupados por estructurar una industria propia. Se detallan aquí algunos de los momentos más importantes de modo de dar cuenta cómo la coproducción y el intercambio repercutieron en el cine uruguayo.

Por un lado, la coproducción supuso el esfuerzo creativo conjunto de productores y creadores de diferentes equipos procedentes de distintos países, y un primer acercamiento hacia el acuerdo en los aspectos industriales. Asimismo, se planteó como una respuesta estratégica frente al dominio norteamericano de modo de preservar la identidad nacional y la cultura local. Ese cruce entre lo económico y lo cultural representa un momento de enorme importancia para los países del mundo hispánico que, como se verá en este artículo, apeló al trabajo conjunto para imponerse ante el cada vez más hegemónico universo hollywoodense.

Al mismo tiempo, el canje de material entre los países hispanos implicó el tránsito simbólico de personas, contenidos, ideas, estilos e influencias. Si bien ya existía, el intercambio se profundizó a partir de las coproducciones iniciadas en los años cuarenta y permitió que tanto realizadores como actores, músicos, guionistas, productores y técnicos se movieran por todo el continente latinoamericano, y en algunos casos llegaran también a Europa y Estados Unidos. Ese proceso doble —y diría que inseparable— cimentó las bases para el desarrollo de algunas cinematografías en América Latina, explotando el sistema de estudios y la popularidad de sus principales estrellas. No solo aumentó exponencialmente el número de películas, sino que creó todo un discurso satelital (mediante la prensa,

las fotografías, las presentaciones en teatros y programas, etc.) capaz de potenciar la distribución transfronteriza y el trabajo entre países.

### **La maquinaria multimedial: radio, prensa y cine**

Hacia mediados de los años treinta, mientras en Europa Theodor Adorno y Walter Benjamin discutían sobre la trascendencia de las industrias culturales, oponiendo dos formas de entender el impacto de los medios de comunicación y el arte en la sociedad de masas, en América Latina la radio, la discografía y el cine crecían a paso lento pero seguro. Por esa época, la radio —el medio de comunicación predominante en casi todo el continente— empezaba a cruzarse con el cine, la prensa (y en Uruguay, también el carnaval), ligando así las diferentes modalidades artísticas en una relación simbiótica. La prensa especializada llenaba sus carátulas con figuras provenientes de esos espacios, poniendo rostro a las estrellas y dándoles un carácter de singularidad mítica.

La revista *Cine Actualidad*, fundada en 1936, prefirió cambiar su título a *Cine Radio Actualidad* doce números después, para atenerse a la importancia de un medio como ese. Por esa misma época *Mundo Uruguayo*, nacida a semejanza de *Mundo Argentino* en 1919, fue relegando a un segundo plano las cuestiones sociales y empezó a llenar sus portadas con retratos de figuras procedentes del cine. A principios de los cuarenta, el prestigioso semanario *Marcha* incluyó una “Guía cinematográfica” con reseñas y noticias vinculadas con el sector. En esos años, los programas radiales dedicaban cada vez mayor tiempo al cine y en 1948, Radio Carve lanzó uno de sus programas más exitosos: *El cine y sus estrellas*, conducido por una joven Cristina Morán. Las fonoplateas se llenaban de músicos originarios del cabaret y el carnaval y para las primeras películas sonoras se convocó a las principales “estrellas de la voz”, triunfadoras en los

programas de radio<sup>1</sup> y los espectáculos teatrales, como ocurrió con los cómicos José “Pepe” Corbi, Eduardo Depauli o Antonio Nípoli.

La alternancia entre esos espacios artísticos supuso un círculo de consumo cultural capaz de retroalimentarse a fin de mantener un desarrollo sostenido de sus producciones. De ese modo, se construyó una maquinaria multimedial que apelaba a delinear nuevos hábitos de consumo cultural mediante mensajes llegados desde la prensa, la radio y el cine. Dicha maquinaria buscaba asegurar el éxito comercial de una película a través de figuras reconocidas del teatro, la revista, el carnaval o la radio, ampliamente publicitadas por los medios de prensa que, al mismo tiempo, integraban a los lectores al mundo del espectáculo (Gil Mariño, 2014).

La triangulación entre la radio, la prensa y el cine en el Río de la Plata encontró lugar en el vertiginoso desarrollo de la industria discográfica y la difusión de música popular de la mano de la empresa argentina Glücksmann y su sello discográfico Odeón (subsidiario de la Talking Machine Company), al que más tarde seguiría el sello uruguayo Son d’or, fundado en 1938. Figuras de la canción comenzaron a tomar renombre y actuar en salas de cine, en espectáculos adicionales a la exhibición puramente cinematográfica. Carlos Gardel, Tita Merello, los hermanos Ramón y Juan Antonio Collazo, Azucena Maizani, Pepe Corbi, Ramón Fontaina, Nelly Omar, Alberto Vila, las hermanas Carmen y Magdalena Méndez o Miguel Ángel Manzi fueron algunos de ellos.

Estas formas de representación auditiva fueron decisivas para el desarrollo de las imagerías colectivas que recaían sobre temas y personajes provenientes del Circo Criollo, el folletín, el teatro y la crónica policial. Asimismo, educaron al

---

<sup>1</sup> Hacia principios de los años treinta se formaron en Uruguay los primeros elencos radioteatrales (en Radio Monte Carlo y Radio Nacional), donde se interpretaban grandes éxitos de la literatura universal. El radioteatro de libreto original surgió en 1934 por Radio Universal y por Radio El Espectador. La temática fue evolucionando con el paso de los años: desde aventuras gauchescas al suspense y las historias de amor (Maronna, 2012:155).

público respecto de cierta cultura ficcional enlazada directamente a la narratología del cine que, pasando por el melodrama, la tragedia teatral y el protagonismo de los cómicos, fue un acceso al sentimiento de lo nacional, a una *estructura de sentimiento*, en términos de Raymond Williams (2016). En efecto, la maquinaria multimedial conectó los hechos artísticos y su capacidad de comunicación con el público de modo de producir un entramado de percepciones y respuestas vinculantes entre la sociedad y sus convenciones artísticas.

Siguiendo esa línea de pensamiento, tanto las temáticas como los personajes de los radioteatros y los folletines planteaban la tensión de dicotomías comunes en la época —como lo rural y lo urbano, lo moderno y lo tradicional, lo popular y lo masivo—, situando al oyente/lector/espectador en el meollo de una modernidad cosmopolita. Con ello se buscó crear estrategias de integración que vincularan la cultura popular con la naciente cultura de masas. Al mismo tiempo, la música contribuyó con el desarrollo del melodrama y las historias amorosas, que también tuvieron su contraparte en la gran pantalla. Mediante una operación orquestada en connivencia con la prensa, las compañías teatrales y las empresas de cine, la radio extendió el fenómeno por ciudades y pueblos haciendo que el público ingresara a los estudios de grabación para ver la transmisión en directo de los radioteatros, llevando de gira a los actores por el interior de los países, publicando en la prensa metatextos que ampliaban el marco de lo referencial. En definitiva, promoviendo una “lectura auditiva” directamente enlazada a la categoría de Williams, capaz de fomentar en los oyentes una sensibilidad nueva y a la vez, integradora (Martín Barbero, 2010:195-197).

Desde la implantación del cine sonoro en 1933, Argentina se convirtió en el principal centro de producción y distribución de películas en español en América del Sur, con más de veinte estudios, una producción constante y una red de distribución en varias ciudades del continente. Buenos Aires vio nacer una estructura de estudios con la apertura de Lumiton y Argentina Sono Films, a los

que seguirán Pampa Film, Estudios Alex, Estudios San Miguel, Estudios Baires, entre otros. De ese modo, la producción de largometrajes se disparó, alcanzando la cifra de 50 películas en 1939 y casi 60 en 1950, superada solo por México (Paranaguá, 1996: 277).

Tanto el sistema de estudios como la formación de un *star system* propio permitieron a la industria porteña crecer muy por encima de sus vecinos más próximos. Las estrellas no solo garantizaban de antemano el éxito de las películas, sino que permitían proyectarlas internacionalmente. Rápidamente, los artistas provenientes del teatro y el espectáculo musical se convirtieron en figuras internacionales,<sup>2</sup> fenómeno que se vio reforzado con la aparición del cine hispano. La llamada “época de oro” del cine argentino fue, al mismo tiempo, un momento de prolífica producción y de proyección internacional sin precedentes. En el largo listado de películas y de estrellas aparecido en esos años se esgrime la concreción de un deseo, pero también la materialización de un mimetismo que miraba hacia Hollywood. De ese modo, los estudios porteños se convirtieron en el epicentro sudamericano de la industria cinematográfica, irradiando en movimientos centrifugos sus producciones, sus temáticas y sus estrellas.

---

<sup>2</sup> Carlos Gardel, que había debutado en el cine con *Flor de durazno* (Francisco Defilippis Novoa, 1917), grabó ese mismo año varias canciones en el sello Odeón. No volvería al cine hasta trece años después, con una serie de cortometrajes dirigidos por Eduardo Morera, con música del uruguayo Francisco Canaro, de notable éxito en todo el continente americano. En 1931, la Paramount le ofreció un contrato para rodar varios filmes en Joinville y Nueva York, que lo catapultaron internacionalmente, justo antes de su prematura muerte. Imperio Argentina, una de sus coprotagonistas, logró colarse en la escena teatral madrileña y forjó rápidamente una carrera en el viejo continente. También Libertad Lamarque y Tita Merello alcanzaron enorme notoriedad en el Cono Sur con la difusión de sus películas y las grabaciones de sus tangos. Los cómicos Luis Sandrini y Niní Marshall lograron una celebridad sin precedentes, apenas superada por el mexicano Cantinflas. En Uruguay, el más renombrado fue Eduardo Depauli, estrella de la radiofonía que, en 1939, saltó a la gran pantalla con la película *Radio Candelario* (Rafael Abellá) donde demostraba sus dotes para la imitación de personajes tipo. Depauli fue, durante esa década y la siguiente, el mayor representante de la proyección alcanzada por los medios de comunicación y de la triangulación establecida entre el carnaval, la radio y el cine (Maronna, 2012). Pero no fue el único: Pepe Corbi, Antonio Nípoli, Ramón Collazo o Alberto Vila son otros nombres que pasaron de un medio al otro con facilidad y reconocimiento.

## La coproducción internacional

Durante la Segunda Guerra Mundial, la injerencia de Hollywood se hizo patente en América Latina, no solo mediante la distribución y la exhibición, sino también a través de diversas formas de producción. Comenzó a colaborar con los estudios mexicanos, que se despegaron rápidamente de las otras cinematografías latinoamericanas, al tiempo que reorganizó las redes de distribución. Incidió directamente en la realización de noticieros para cine exhibidos también en países vecinos y en la competencia a nivel internacional.<sup>3</sup> De ese modo, las *majors* estadounidenses produjeron contenido informativo doblado al español y portugués distribuido en todo el continente, suscitando al mismo tiempo el intercambio y el proteccionismo de productoras locales (Paranaguá, 1996: 271-272).

Durante la guerra los estudios argentinos, que obtenían el 60% de su película virgen en Alemania, empezaron a depender enteramente de la importación norteamericana, pero las trabas impuestas por la manipulación de las cuotas paralizaron la producción porteña. En diciembre de 1941, Estados Unidos había declarado la guerra a las potencias del Eje, cercanas al gobierno argentino, tratando de eliminar toda propaganda fascista en el continente latinoamericano. Al año siguiente, firmó un acuerdo de cooperación con México con la intención

---

<sup>3</sup> En 1944, los estudios argentinos Emelco inauguraron en Montevideo la producción de un noticiero de actualidades que se transmitía dos veces al mes y que reunió a jóvenes realizadores de la época. Se trataba de un emprendimiento de los hermanos Lowe, inmigrantes suizos, quienes concibieron el noticiero al estilo de realizaciones europeas y estadounidenses como *Movietone* (Fox), *Metro* (MGM), *Cinegiornale Luce* (Istituto Luce), *El mundo al instante* (UFA) o *Noticiarios y Documentales* (No-Do), y que lograron expandir su negocio por todo el Cono Sur, abriendo también una sucursal en Chile. En Buenos Aires, el uruguayo Antonio Ángel Díaz, editor de la revista *Cine Argentino*, había creado unos años antes la productora *Sucesos Argentinos* donde se realizaba un noticiero semanal. En dicha empresa trabajó el también uruguayo Joaquín Martínez Arboleya, formado en la propaganda audiovisual del franquismo para la que realizó varias películas a finales de los años treinta, con las cuales se pretendía establecer un vínculo entre España y los países latinoamericanos. A partir de 1944 ocupó la dirección de los estudios Emelco en Montevideo y cuatro años después formó su propio noticiero: *Uruguay al día*, que desde entonces, produjo una edición semanal y en 1951 fue elegido por la UNESCO como uno de los cinco mejores noticieros cinematográficos del mundo.



de producir un cine a favor de los aliados, lo que propició el desarrollo de la industria mexicana. Argentina adoptó entonces un sistema proteccionista que beneficiaba al entonces candidato a la presidencia, Juan D. Perón, y rompió relaciones con los países del Eje. En 1946 firmó un primer acuerdo con España para incentivar la colaboración mutua en la industria cinematográfica (Díez Puertas, 2012; Elena, 2005).

Por su parte, Uruguay se había mantenido cercano a Estados Unidos durante la guerra y lo seguiría estando durante el gobierno de Luis Batlle Berres (1947-1951), notable impulsor del “Estado de Bienestar” con fundamentos republicanos, liberales y antipopulistas. Fueron años de optimismo colectivo, de integración de las clases sociales, de extensión de la cultura popular y la educación pública y de prosperidad económica que cristalizaron en el imaginario del país como “la Suiza de América” (Caetano, 2019: 170-171). Asimismo, Uruguay no había desarrollado una producción constante de películas pero era reconocido por su firme industria distribuidora y su alto nivel de asistencia al cine. En 1945, Montevideo contaba con 84 salas de cine y tuvo más de 10 millones de espectadores, sobre una población que apenas superaba los 700.000 habitantes (Saratsola, 2005: 299).

Algunos estudios aseguran que el auge del peronismo y la amenaza que esto representaba para muchos directores opositores al régimen indujeron a los estudios a extender su trabajo en Montevideo, ciudad en la que, debido a la poca producción, se encontraba materia prima y que, además, resultaba bastante más económica y segura (Zapiola, 1985; Schumann, 1987). Es cuestionable tal afirmación, dado que muchos de esos directores (Saraceni, Land, García Villar) siguieron rodando películas en Argentina en años posteriores; más bien hace creer que la decisión de filmar en Uruguay no era política sino puramente económica. De ese modo, a partir de 1946 muchos directores se trasladaron a

la capital uruguaya y comenzaron a producir allí largometrajes de ficción con el objetivo de difundirlos en ambos países.

La coproducción comenzaba a ser un tema frecuente por esos años. El Primer Certamen Cinematográfico Hispanoamericano, organizado en Madrid en 1948, dio origen a un significativo número de coproducciones entre España, Argentina, México y Cuba, que sirvió como base para que las cinematografías locales de América Latina establecieran diálogos y formas de trabajo conjuntas (Díez Puertas, 2012).<sup>4</sup> Con el final de la Guerra Civil, la España franquista procuró el reconocimiento internacional del nuevo régimen estrechando lazos con Latinoamérica en varias ramas de la cultura artística. Para eso creó el Instituto de Cultura Hispánica, caracterizado en sus comienzos por cierto paternalismo e intenciones propagandísticas en torno al régimen franquista. Dicho Instituto fue el encargado de organizar el encuentro, cuyo objetivo era crear un mercado de cine de habla hispana, común a todos los países, con el cual hacer frente a la industria de Hollywood. La presunción ideológica de una identidad transnacional sustentada en una raíz cultural común permitiría crear un bloque capaz de combatir la invasión cultural norteamericana. Durante ese certamen se firmaron varios acuerdos, entre ellos el que propiciaba la formación de una Unión Cinematográfica Hispanoamericana, con sede en Madrid, cuya función era conectar los cines de los distintos países para propiciar el intercambio y la presencia en el mercado mundial. Algo que se vio reforzado con la participación de empresas privadas como Suevia Films, Unión Films, Balcázar o la renombrada CIFESA. Esto se tradujo en el canje de películas entre España y Latinoamérica, el incentivo de la importación cinematográfica y la libre circulación de profesionales técnicos y artísticos (Díez Puertas, 2012; Elena, 2005).

---

<sup>4</sup> Había un antecedente de 1931: el I Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, celebrado también en Madrid, con el que se procuró exacerbar la ideología hispanista conservadora a ambos márgenes del Atlántico, en línea con las intenciones del gobierno de Primo de Rivera. De allí que el certamen de 1948 sea también conocido como II Congreso Hispanoamericano de Cinematografía.

Si bien Uruguay no participó activamente en ninguna coproducción con España, su trabajo conjunto con Argentina le permitió gozar del intercambio, gracias a la presencia del empresario uruguayo Jaime Prades, uno de los representantes argentinos en el encuentro y nombre fundamental en el proceso. Productor y guionista en varios estudios porteños, se dedicó luego a la distribución de películas y a cerrar contratos con otros países como representante en Hispanoamérica del magnate Samuel Bronston, estableciendo así un intercambio entre las naciones del Cono Sur, España y Hollywood. Él fue uno de los mayores impulsores de la coproducción entre Uruguay y Argentina, al incentivar el rodaje de las primeras películas realizadas entre ambos países.

De esa manera, una vez acabada la guerra, varios estudios porteños iniciaron trabajos conjuntos con Uruguay, de modo de obtener material y abaratar costos. Promovieron la instalación en Montevideo de nuevos laboratorios debidamente equipados,<sup>5</sup> el flujo entre técnicos y actores de ambos países y una selección de temáticas de proyección comercial que buscaba adherir público en ambas orillas del Río de la Plata.

---

<sup>5</sup> Paralelamente, se abrieron en Montevideo otras dependencias que propiciaron el desarrollo de la industria audiovisual. En 1946 se creó la empresa Cinematográfica Uruguaya Filmadora y Exhibidora (CUFE), que además de producir cortometrajes de tipo educativo, se encargó de la venta de equipo técnico y de la distribución de películas en 16 mm. Se fundó también la División Fotocinematográfica de la Armada a partir de un acuerdo entre la Marina de Guerra Uruguaya y la Armada de los Estados Unidos, con el objetivo de producir material de enseñanza audiovisual. A esto le siguió, en 1950, la apertura del Instituto Cinematográfico de la Universidad de la República (ICUR), promotor de muchas de las realizaciones documentales efectuadas durante el medio siglo. Se creó también la Compañía Central Cinematográfica S.A., la tercera distribuidora de cine extranjero que se sumaba a la histórica empresa Glücksmann y la Compañía Exhibidora Nacional Sociedad Anónima (CENSA), con lo que se terminó de cimentar una clara tendencia a la importación de cine extranjero (Saratsola, 2005). Además, hay que tener en cuenta la apertura del Cine Arte del SODRE, en 1943, y de varios cineclubes en distintos puntos del país, convertidos rápidamente en espacios de difusión de un cine menos comercial y de enseñanza para los realizadores locales mediante cursos, talleres y concursos de aficionados que fueron clave para promover la realización local, estableciendo un diálogo consustancial para la expansión del cine experimental, como forma de promover una cinematografía propia ante la aparente nulidad del cine nacional (Amieva, 2017).

En lo que respecta a esto último, fue decisiva la apertura de la empresa Orión Sociedad Cinematográfica Uruguay, en 1945, propiedad de los argentinos Alberto y Juan Roca, donde se filmaron la mayoría de las películas comerciales estrenadas en ese período. Ubicada en pleno centro de Montevideo, contaba con un estudio de rodaje de ochocientos metros cuadrados, sala de proyección y doblaje y un laboratorio de procesado equipado con grabación de sonido óptico, una cámara Mitchell NC y una importante consola de iluminación (Raimondo, 2010: 46). Hacia finales de la década se remodelaron los estudios existentes o se crearon nuevos: a la empresa Orión se sumaron los estudios Cineson, Unión, Sonocolor, Cinetón, Rodin y Cudap (Zapiola, 1985).

### **Coproducciones entre Uruguay y Argentina**

En el plazo que va de 1946 a 1952, se produjeron en Uruguay ocho largometrajes de ficción, lo que da cuenta de un importante desarrollo en la realización local si se tiene en cuenta que desde la llegada del sonoro, en 1936, solo se habían estrenado cuatro.<sup>6</sup> La Productora Filmadora Latinoamericana fue una de las primeras en rodar en la capital uruguaya una coproducción entre ambos países: *Los tres mosqueteros* (Julio Saraceni, 1946), estrenada el 16 de julio de ese año. Tanto el director como los actores protagonistas eran argentinos (Armando Bó, Roberto Airaldi, Francisco Donadío, Enrique Roldán) aunque el equipo técnico era uruguayo y se filmó enteramente en una Montevideo reconvertida para la producción. La película fue un intento de encarar el cine histórico<sup>7</sup> a partir de una anécdota hartamente conocida que poco tenía que ver con la identidad de un país

---

<sup>6</sup> *Dos destinos* (Juan Etchebehere, 1936), *Soltero soy feliz* (Juan Carlos Patrón, 1938), *¿Vocación?* (Rina Massardi, 1938), *Radio Candelario* (Rafael Abellá, 1939).

<sup>7</sup> El cine histórico fue el primer género ambicioso en la industria global y muy particularmente de la industria latinoamericana, a través del cual se explotaron las obras de inmigrantes deseosos de integrarse a la nueva sociedad (Paranaguá, 2003:38). Paralelamente, los estados latinoamericanos con menos de cien años de vida independiente, buscaron en la mitología histórica un sedimento de la cohesión identitaria. En México las primeras películas históricas datan de 1907 (*El grito de Dolores*), en Argentina de 1913 (*La batalla de Maipú*), en Cuba de 1914 (*Libertadores y guerrilleros*), en Colombia de 1921 (*María*). En Uruguay, en cambio, el primer caso es de 1946 y su temática carece de conexión alguna con la historia nacional.

carente de héroes espadachines, pero que sin embargo gozaba de gran popularidad debido a las múltiples ediciones de la novela de Alejandro Dumas y garantizaba cierto éxito de público. Poco después aparecería *Así te deseo* (Belisario García Villar), estrenada el 18 de febrero de 1948 y basada en la pieza teatral *Come tu mi vuoi* (1929) de Luigi Pirandello, historia de una *femme fatale* (Anaclara Bell) inmersa en un triángulo amoroso que desdibuja, en parte, su propia identidad. La película se rodó enteramente en Uruguay con actores tanto uruguayos (Mirtha Torres, Enrique Guarnero) como argentinos (Roberto Airdi, Daniel de Alvarado) y fue exhibida en ambos países. Tuvo un éxito mediano, propiciado en parte porque existía una versión anterior con Greta Garbo (Zapiola, 1935). Le seguiría *Esta tierra es mía* (Joaquín Martínez Arboleya, 1948), drama sobre la convivencia de una pareja de ancianos rurales (Gloria Romero, Carlos Rossi) con participación de actores uruguayos (Antonio Larreta, Enrique Guarnero, entre otros), que fue adaptada a novela por el propio Arboleya casi veinte años después.

En los melodramas del Río de la Plata fue predominante el uso del tango, la milonga y el vals criollo. Habría que meditar pausadamente cuánto influyó una música como el tango en la gestación de historias melodramáticas. No solo por su tono nostálgico, sino también porque tanto en Uruguay como en Argentina, la primera producción industrial que se hizo del tango estuvo, como se ha visto, en manos de la empresa Glücksmann, una de las principales promotoras de la difusión cinematográfica. Con la representación del sello Odeón, Max Glücksmann explotó comercialmente un ritmo que, hasta ese entonces, era considerado vulgar por la clase alta, extranjero por los nacionalistas e inadecuado para las generaciones futuras. Asimismo, el tango se convirtió en la forma de expresar la tensión moderna entre cultura popular y cultura de masas, mediante la construcción de imaginarios de lo nacional típicos de la época (Gil Mariño, 2014). Esa explosión del género permitió el intercambio continuo de músicos, cantantes y actores entre ambos países: desde los pioneros Francisco

Canaro, Enrique Cadícamo o Gerardo Matos Rodríguez hasta Alberto Vila, Luis Carusso, Julio Sosa y Alberto Castillo.



*El ladrón de sueños* (Kurt Land, 1949)

Al mismo tiempo, la comedia fue un género ampliamente trabajado desde principios del sonoro, especialmente mediante la inclusión de cortinas musicales en torno a una historia de amor. La elección de cierto género musical intentaba, como es evidente, configurar una rápida identificación entre el film y el espectador, una manera muy eficaz de rescatar la esencia nacional a través de un técnica tardorromántica extendida en Europa a principios de siglo y que en América Latina fue variando según la región. De ese modo, el cine se llenó de rancheras en el caso mexicano, de *chanchadas* en el brasileño, de cumbias en el colombiano, de rumba en el cubano y de tangos y milongas en el argentino y uruguayo. La selección musical que históricamente ha diferenciado las distintas

regiones del extenso continente latinoamericano resultaba funcional para entender, simultáneamente, su cultura más tradicional.

Las comedias realizadas en Uruguay durante esos años se mueven entre lo ridículo del *screwball* y temáticas más cercanas al espectador como la movilidad social, la inmigración, los personajes picarescos, la lucha de sexos, la dialéctica campo/ciudad o el desarrollo tecnológico. Algo de eso puede verse en las coproducciones con Argentina, como *El ladrón de sueños* (Kurt Land, 1949), picaresca sobre un delincuente que, sin proponérselo, libera a unos pueblerinos de sus opresores, protagonizada por Santiago Gómez Cou, Judith Sulián, Mirtha Torres y Alberto Candeau y actualmente perdida. La comedia romántica tuvo su lugar en títulos como *Amor fuera de hora* (Alberto Malmierca, 1950), historia repleta de personajes tipo (el rico, la heroína pobre, el ayudante gracioso), y en *Hombres como tú y yo* (Julio Saraceni, 1952), protagonizada por Gonzalo Grillo y Luis Fattoruso, sobre la vocación religiosa de unos estudiantes de seminario.



*Hombres como tú y yo* (Julio Saraceni, 1952)

La más exitosa fue *Detective a contramano* (Adolfo Fabregat, 1949), un verdadero suceso capaz de convocar gran número de espectadores en las salas mediante una elaborada campaña de publicidad en prensa y radio,<sup>8</sup> como recogen algunos medios de la época. La película, protagonizada por el cómico radial Juan Carlos Mareco (“Pinocho”), satirizaba los films policiales de la época: un estudiante universitario (Mareco) cree tener dotes para la investigación policial, y termina por convencer a su novia (Mirtha Torres) y dos amigos de encontrar a los responsables de un contrabando de piedras preciosas, atravesando un sinfín de situaciones cómicas, aderezadas con canciones pegadizas. La película fue bien recibida por el público de ambos países.



*Detective a contramano* (Adolfo Fabregat, 1949)

---

<sup>8</sup> El estreno fue transmitido por CX 24 La Voz del Aire, el 6 de octubre de 1949 y la película se convirtió en la tercera de mayor recaudación en cines uruguayos ese año (Zapiola, 1985).



La elaboración de los temas más frecuentes en las comedias y los melodramas de la época deja entrever un correlato con la avasallante expansión de la Modernidad, al tiempo que revela aspectos de actualidad social como la presencia de inmigrantes en las esferas urbanas, el rol de la mujer en una sociedad marcadamente patriarcal, la miseria de los sectores más desprotegidos y su deseo de ascender en la escala social. Hay una notoria influencia del cine extranjero en las formas y los tipos que, a veces, resuena a imitación, pero que en todo caso, fue también reflejo de una sociedad de naturaleza compleja en plena búsqueda de su identidad. De alguna forma, lo que esas películas de entretenimiento dirigidas a un público masivo y transfronterizo estaban haciendo era reforzar la estructura de sentimiento capaz de identificar a los espectadores mediante narrativas, temáticas y estéticas generales, vigorizadas por la difusión que propiciaba la maquinaria multimedial.

La recepción crítica fue muy dura con ellas. Ya para ese entonces, el nivel de la crítica de cine era muy alto en Uruguay y se caracterizaba por un rechazo universal de toda producción local, debido en parte a la insuficiencia técnica y narrativa con relación al cine europeo o hollywoodense. Como ha estudiado Germán Silveira, los críticos de cine fueron especialmente displicentes con los films realizados en el país, entre otros factores, porque privilegiaban el cine de nivel proveniente del exterior y desvalorizaban el cine de entretenimiento dirigido a un público masivo (Silveira, 2019: 130). Hugo Alfaro y Homero Alsina Thevenet escribían en el semanario *Marcha*:

Desde *Soltero soy feliz* (Patrón, 1938) hasta *Esta tierra es mía* (Martínez Arboleya, 1948), cada estreno de un film nacional es precedido por una tácita solicitud de clemencia en la que sus realizadores, amparándose en la benevolencia, en la distracción, en el chauvinismo del público, decretan la abolición de todo juicio crítico a favor de la “inexperiencia” y de ciertos “sacrificios” (Alfaro y Alsina, 1948: 12).

Incluso muchos años después, esa siguió siendo la visión de la crítica especializada con respecto a los films de entretenimiento realizados en coproducción con Argentina. En 2010, el crítico Manuel Martínez Carril apuntaba:

En los años durante los cuales la generación del 45 marca una presencia fundacional, el cine hecho en el país no se toma en serio, nadie cree que quienes hacen esas películas tengan algo que ver con proyectos culturales o artísticos. Los críticos no se tomaron en serio lo que ocurría y tampoco las películas en 16 milímetros con sonido magnético, algunas de las cuales son realmente creativas, aunque nadie las vio en su momento<sup>9</sup> (Martínez Carril, 2010: 141).

La presencia de la coproducción significó un avance para la precaria industria uruguaya y, paralelamente, significó la apertura a un cine transnacional capaz de integrar las complejidades de las sociedades rioplatenses a un único espacio figurativo. No puede pensarse el cine uruguayo de esos años sin tener en cuenta al cine argentino. No solo por repercusión mediática, dada la proximidad geográfica, sino también por la cercanía de ambas sociedades en sus tradiciones, historia cultural e inclinaciones lingüísticas. La preocupación, muy presente en la época, por producir un cine con ribetes nacionalistas (cuya mayor expresión es *El desembarco de los treinta y tres orientales*, Miguel A. Melino, 1952), parecía amenazada por el predominio de otras cinematografías regionales y el creciente impacto de las negociaciones transnacionales. Los límites entre imitación e influencia son borrosos, pero en cualquier caso, lo que importa en este trabajo es la existencia de un diálogo continuo, de larga data, entre ambos países que fue ampliándose conforme pasaban los años y alcanzó hacia mediados de siglo un nivel de intercambio destacado. Al mismo tiempo, el cine uruguayo buscó adherirse a las tendencias globales en aras de un mercado más amplio que lo uniera con diversos públicos de la región.

---

<sup>9</sup> Para saber más sobre estas películas, remito a Amieva (2017).

### El intercambio posterior

Lo más interesante de la coproducción con los estudios argentinos es que se profundizó la tendencia hacia el diálogo y el intercambio de bienes, personas, ideas y productos, reforzando la afectividad entre ambas partes que, como ha señalado Mette Hjort (2009:17), es también una forma de transnacionalismo. Eso no solo se concretó en las películas aquí mencionadas, sino que se continuó también en el pasaje continuo entre ambos países y, a través del medio argentino, a otras naciones del continente. Si Argentina había logrado situarse como el epicentro de la producción filmica durante los años cuarenta, hacia la década siguiente, cuando el sistema de estudios fue perdiendo peso y las tendencias neovanguardistas llegadas desde Europa viraron lo cinematográfico hacia otros carriles, la relación con los uruguayos fue propagándose a otros puntos del continente e incluso, fuera de él.

El enclave geográfico y su situación de “país tapón” entre los gigantes Brasil y Argentina no hizo más que profundizar los vínculos de Uruguay con ambas culturas, reforzando las “oscilaciones pendulares” de las que habla Paulo Antonio Paranaguá (2003: 128). Efectivamente, en el Uruguay estable del medio siglo se tejieron redes de canje y de lecturas simbólicas con ambos países vecinos, debido al fluir de viajeros, escritores, músicos y diplomáticos que se movían de una ciudad a otra, sin ninguna dificultad para cruzar fronteras. Dicho vínculo favoreció una integración cultural entre agentes de Uruguay, Argentina y Brasil que no solo permitió la confluencia de valores, sino también el conocimiento mutuo.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Montevideo, en particular, fue un puente entre los avances artísticos y culturales que se daban en Buenos Aires y las principales metrópolis del sur brasileño. Ese intercambio continuo durante la primera mitad del siglo XX permitió el diálogo entre Jorge Luis Borges, Emir Rodríguez Monegal y Mario de Andrade, entre Tita Merello, Fernando Borel y Carmen Miranda, entre Carlos Hugo Christensen, Santiago Gómez Cou o Tônia Carrero.

Después del éxito de *Detective a contramano*, Pinocho Mareco se trasladó a Buenos Aires donde mantuvo una larga trayectoria hasta su muerte en 2009. Su coprotagonista, Mirtha Torres, también se mudó a la Argentina para trabajar en varias películas de Mario Soffici. Antes lo habían hecho los actores Santiago Gómez Cou y Alberto Vila, y posteriormente lo harían el libretista Wilfredo Jiménez, el director Rubén W. Cavallotti y el actor Walter Vidarte, por mencionar solo algunos nombres. Fernando Borel triunfó como actor y cantante primero en Argentina y luego en Brasil. Poco tiempo después, el músico Ruben "Pocho" Pérez seguiría sus pasos.

Sin embargo, el intercambio no fue únicamente entre los tres países del Cono Sur. Hacia mediados de siglo se incrementó el flujo de personas entre el Río de la Plata y Europa, como lo demuestran las visitas al Uruguay de actores, escritores y directores de cine. No puede pensarse la historia del cine uruguayo sin reparar en la figura del italiano Enrico Gras, director de cine experimental llegado a Montevideo hacia 1948-49, que tanto influyó en los jóvenes cineastas del momento y fue ejemplo de que un cine alternativo, por fuera de los carriles comerciales, era posible. Tampoco podría pensarse la historia del teatro nacional sin la llegada de la catalana Margarita Xirgu, primera directora del elenco oficial y maestra de toda una generación de actores. Narciso Ibáñez trabajó por igual en Argentina, Uruguay y España, moviéndose de un país a otro, tendencia que continuarían otros actores en las décadas siguientes.

El intercambio también fue consecuencia de la educación técnica de muchos uruguayos dedicados al campo audiovisual. Los jóvenes realizadores del momento encontraron una vía de formación profesional en instituciones extranjeras. Hasta entonces, no existían en Uruguay centros dedicados a la enseñanza cinematográfica, así que durante los años cincuenta muchos de ellos fueron becados en otros países. Los destinos fueron diversos: Mario Handler viajó a Praga, Utrecht y Gotinga; Eugenio Hintz, a Londres; Danilo Trelles, a

Suecia y luego también a Praga; Ugo Ulive, a Cuba; Daniel Arijón, Eduardo Darino y Mario Raimondo, a Estados Unidos... Esa formación les permitió acceder a conocimientos técnicos y teóricos inexistentes en el Uruguay de la época y volcarlos, a su regreso, en una larga retahíla de cursos, talleres y publicaciones. Asimismo, representó un primer contacto con el exterior, hecho que se repetiría en los años setenta con la llegada de la dictadura y la imposición del exilio para muchos de ellos.

Por otra parte, la refinada cultura cinéfila de los uruguayos, que en 1953 sumó 19.000.000 de espectadores solo en la capital (Saratsola, 2005: 300), repercutió en los vínculos establecidos con las *majors* hollywoodenses y en la participación activa de algunas de sus figuras más encumbradas. Durante los años cuarenta y cincuenta visitaron Uruguay personalidades como Walt Disney, Orson Welles, Mary Pickford o Tyrone Power. Incluso se afirmaron los vínculos con la industria mexicana, siempre tan cerca y lejana a la vez. El caso aislado de Vicente Oroná (actor uruguayo que luego de un rápido pasaje por Hollywood, se estableció en México donde protagonizó y dirigió varias películas), supone una primera instancia, reforzada en los años cincuenta mediante los constantes vínculos con el país azteca. Sus estrellas más rutilantes (Ramón Navarro, Cantinflas, María Félix) empezaron a visitar Uruguay para promocionar sus películas o participar en festivales.

Otro aspecto que propició la movilización a un lado y otro del Atlántico fueron los festivales internacionales, en los que el cine uruguayo apenas había asomado durante las primeras décadas del siglo XX.<sup>11</sup> La creación del Festival Internacional de Punta del Este en 1951 y del Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE en 1954, colaboró notablemente con

---

<sup>11</sup> Hay algunos escasos antecedentes: en 1939, *¿Vocación?*, de Rina Massardi, fue presentada en el Festival de Venecia. *Artigas, protector de los pueblos libres*, de Enrico Gras, obtuvo una Mención Especial en el mismo festival, en 1951, y al año siguiente, el Primer Premio en el Festival de Karlovy Vary, en Checoslovaquia.

dicho intercambio, convirtiéndose en dos de los principales escenarios de difusión cinematográfica en Sudamérica, al tiempo que en herramientas para el desarrollo del sector audiovisual local y plataformas para la construcción de público instruido. De esa manera, en los años cincuenta llegaron a Uruguay artistas extranjeros provenientes de Europa, Estados Unidos y el resto del continente latinoamericano, profundizando el intercambio no solo de personalidades,<sup>12</sup> sino también de cinematografías diversas. Se conocieron así el neorrealismo italiano, el cine japonés, la *nouvelle vague*, el *direct cinema* y el cine experimental neovanguardista. En esos festivales se forjó una incipiente toma de conciencia sobre el cine latinoamericano y su relación con el cine hollywoodense y europeo, capaz de desembocar en un conocimiento mutuo, inédito en el continente, especialmente a partir de la edición de 1958 del Festival de SODRE, en la que se celebró el Primer Congreso Latinoamericano de Cineístas (sic) Independientes<sup>13</sup> (Ortega, 2018:42). Poco a poco los nacionalismos que marcaron la producción cinematográfica hasta ese entonces fueron opacándose mediante el intercambio entre países, cuyo punto más álgido sería la formulación de una política conjunta propiciada por el Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta. Probablemente, ese fenómeno no hubiera sido posible si antes no hubiera existido la coproducción y el intercambio.

### **A modo de conclusión**

Si bien la reciprocidad de personas y bienes simbólicos ha existido siempre entre Uruguay y los países vecinos, el inicio de las coproducciones con Argentina en los años cuarenta intensificó la tendencia. En ese contexto el cine fue la

---

<sup>12</sup> Como por ejemplo: María Félix, Josephine Baker, Lola Flores, Dino di Laurentis, Ava Gardner, Mario Moreno "Cantinflas", Gina Lollobrigida, Ginger Rogers, Anita Ekberg, Jeanne Moreau, Marlene Dietrich, Sara Montiel, entre otros (Saratsola, 2005: 225-226).

<sup>13</sup> Dicho encuentro reunió al argentino Fernando Birri, al chileno Patricio Kaulen, al brasileño Nelson Pereira dos Santos, al boliviano Jorge Ruiz y al peruano Manuel Chambi con los realizadores locales, allende la presencia del británico John Grierson, homenajeado en la edición de ese año.

materialización de un movimiento de saberes, ideas, personas y tradiciones que recorrió largamente el Cono Sur y que también supo proyectarse hacia fuera del continente. Para la cinematografía uruguaya eso significó no solo una mejora en las condiciones de producción (mejores estudios y laboratorios, perfeccionamiento del cuerpo técnico, trabajo para los actores y demás artistas), sino también la posibilidad de establecer un corpus fílmico local, capaz de llegar al público uruguayo con películas propias, dejando a un lado la tan extendida importación de cine extranjero. Para eso, los realizadores apelaron a estructuras narrativas de rápida identificación (comedia, melodrama) y a figuras de renombre en el escenario artístico montevideano, procedentes sobre todo de la radio y el carnaval.

No puede decirse que la empresa haya sido exitosa. Los conflictos entre los gobiernos peronista y batllista hacia principios de los años cincuenta impidieron que las cintas filmadas en Uruguay fueran distribuidas en Argentina y muchas de ellas se retuvieron durante años en las aduanas. Al poco tiempo, los estudios porteños desistieron y se dejó de filmar en suelo uruguayo. Sin embargo, algo había cambiado. La creación de estudios y laboratorios, de dependencias estatales y de empresas dedicadas a la distribución, amén de los cineclubes y la Cinemateca Uruguay, sirvió como trampolín para la formación de público y de una camada de jóvenes realizadores que se convertirían en los primeros profesionales del sector.

El trabajo conjunto con otras cinematografías (de la región o del mundo) fue un aspecto clave para ese proceso de instrucción, ya que permitió a los realizadores locales mejorar el nivel de producción y experimentar en nuevas formas, estilos y temáticas. Además, como se ha señalado apenas en este trabajo, las coproducciones con los estudios porteños fueron solo una fase en esa larga retahíla de movimientos que conectaron a los países del Cono Sur con los espacios artísticos de Europa, Hollywood o Centroamérica. La historia del cine

uruguayo sería distinta si los realizadores del momento no se hubieran enfrentado a todos esos fenómenos de diálogo, reciprocidad y conocimiento mutuo.

### Bibliografía

- Alfaro, Hugo y Homero Alsina Thevent (1948). "Uruguayos campeones", en *Marcha*, número 456, p. 12.
- Amieva, Mariana (2017). "El «amateur avanzado» como cine nacional: el caso del cine uruguayo en la década de 1950" en *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, número 16, pp. 142-166.
- Caetano, Gerardo (2019). *Historia mínima de Uruguay*. México: El Colegio de México.
- Díez Puertas, Emeterio (2012). "Las negociaciones para el acuerdo cinematográfico de 1948 entre Argentina y España (1939-1948)" en *Secuencias: Revista de historia del cine*, número 35, pp. 59-83.
- Elena, Alberto (2005). "Cruce de destinos. Intercambios cinematográficos entre España y América Latina" en *E-excellence*, pp. 1-41.
- Gil Mariño, Cecilia (2014). "Primeros intercambios entre la industria cinematográfica argentina y brasileña en la década del treinta" en *AdVersuS*, número 11, pp. 74-101.
- Hjort, Mette (2009). "On the plurality of Cinematic Transnationalism", Natasha Durovicova and Kathleen Newman (editoras) *World Cinemas, Transnational Perspectives*. London: Routledge.
- Maronna, Mónica (2012). "La radio montevideana en busca de oyentes" en *Cuadernos del Claeh*, año 33, número 100, pp. 149-172.
- Martín Barbero, Jesús (2010). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Anthropos.
- Martínez Carril, Manuel (2010). "Uruguay: una experiencia de cultura cinematográfica" en *Cinémas d'Amérique Latine*, número 18, pp. 136-141.
- Ortega, María Luisa (2018). "Transnacionalidad y documental a través del Atlántico: perspectivas desde los cines en español" en *TSN*, número 5, pp. 37-46.
- Paranaguá, Paulo Antonio (1996). "América Latina busca su imagen" en Carlos Heredero y Casimiro Torreiro (coordinadores), *Historia General del Cine. Vol. X. Estados Unidos (1955-1975). América Latina*. Madrid: Cátedra.
- \_\_\_\_ (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.



- Raimondo, Mario (2010). *Una historia del cine en Uruguay*. Montevideo: Planeta.
- Saratsola, Osvaldo (2005). *Función completa, por favor: un siglo de cine en Montevideo*. Montevideo: Trilce.
- Schumann, Peter (1987). "Uruguay" en *Historia del cine latino*. Buenos Aires: Legasa.
- Silveira, Germán (2019). *Cultura y cinefilia. Historia del público de la Cinemateca Uruguaya*. Montevideo: Cinemateca Uruguaya.
- Williams, Raymond (2016). *The Country and the City*. London: Penguin Random House.
- Zapiola, Guillermo (1985). "Apuntes para una historia" en Suplemento *Artes & Letras, El País*, s/p.

---

\* Alvaro Lema Mosca es Licenciado en Comunicación por la Universidad de la República (Uruguay), Profesor de Literatura por el Instituto de Profesores Artigas, y Doctor en Arte y Cultura por la Universidad Autónoma de Madrid. Ha escrito libros y numerosos artículos sobre cine, literatura y arte latinoamericanos. E-mail: [lemamosca@gmail.com](mailto:lemamosca@gmail.com)