

# La crítica de cine y el movimiento cinéfilo en el Uruguay de la década del noventa: crisis y pérdida de hegemonía

Film critic and cinephile movement in Uruguay in the '90s: crisis and loss of hegemony

Mariana Amieva\*

\* Profesora en Historia (Universidad Nacional de La Plata, Argentina). Está realizando el doctorado en dicha institución. Integra el Grupo de Estudios Audiovisuales (GEStA), CSIC/EI- Udelar. Es la editora de la revista *33 Cines*, dedicada a los estudios sobre cine (Fondo Concurrible MEC ROU. 2009, 2011 y 2013). Docente de Lenguaje Cinematográfico en la Universidad de Montevideo y de Historia del Cine en la Universidad ORT.

**RECIBIDO:** [30.8.2016]

**ACEPTADO:** [12.11.2016]

## Resumen

El artículo plantea una mirada sobre una parte de la crítica de cine en la década de 1990 y su relación con otros actores sociales del período y en especial con los intentos de desarrollar políticas públicas destinadas al sector audiovisual. Nos concentramos en las opiniones de una figura clave, Manuel Martínez Carril y el entorno de *Cinamateca Revista*, y en la incidencia de la otra referencia en el tema, Homero Alsina Thevenet. En este recorrido por las fuentes nos interesa resaltar los momentos de conflicto y desacuerdo respecto a la intromisión de fuerzas políticas de izquierda y de propuestas de corte proteccionista. Analizamos estas posturas y una vocación reguladora de las prácticas de escritura legitimadas en cierta neutralidad y pretensión de objetividad. Consideramos que estas prácticas se asumen como un *grado cero* de la escritura. Concluimos analizando una propuesta de tipología sobre la crítica de cine.

**Palabras clave:** crítica de cine, cultura cinematográfica, audiovisual.

## Abstract

This article offers a look at a part of film criticism of the 1990s and its relationship with other social actors of that period, and especially at the attempts to develop public policies for the audiovisual sector. It focuses on the views of a key figure: Manuel Martinez Carril and the environ-

ment of *Cinemateca Revista*, as well as on the incidence of another referent in this topic: Homero Alsina Thevenet. On this tour of the sources, the author's interest is to highlight the moments of conflict and disagreement regarding the interference of leftist policies and protectionist proposals. These positions and the regulatory focus on the writing practices –legitimized in certain neutrality and claim to objectivity involved – are analyzed. It is considered that these practices are assumed to be a zero degree of writing. As a conclusion, a typology of film criticism is analyzed.

**Keywords:** critical film, film culture, audiovisual.

---

## Introducción

En 1990 se realiza en Montevideo el III Encuentro Latinoamericano de Video. Durante los primeros años de esa década, productoras como CEMA (Centro de Medios Audiovisuales) o Imágenes tienen una producción constante e interesante. En 1993 tiene mucha repercusión la película realizada en video *La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera*, dirigida por Beatriz Flores Silva. En 1994, Pablo Dotta estrena *El dirigible*, película que, si bien no es de ninguna manera «la primera película uruguaya», como se autopromocionó, sí se convierte en un hito lleno de controversias. Cinemateca Uruguay funda en 1995 la Escuela de Cine del Uruguay (ECU), espacio de referencia en la formación sobre cine que logrará tener continuidad hasta nuestros días y al cual se le sumarán espacios dedicados a la formación en audiovisual en distintas carreras de comunicación.

En los años siguientes nos encontramos con películas de género como las que filma Ricardo Islas, algunas ficciones que tienen buena acogida de público, como *Otario* (Arsuaga, 1997), *Una forma de bailar* (Buela, 1997) o *El Chevrolé* (Ricagni, 1998), y una importante producción de documentales como los que realizan Ricardo Casas, Aldo Garay (*Yo, la más tremendo*, 1995) o Virginia Martínez y Gonzalo Arijón (*Por esos ojos*, 1997). También se realiza un número importante de cortometrajes, en parte como resultado de los nuevos espacios de formación, como *Víctor y los elegidos* (Rebella y Stoll, 1996). La década se cierra con el estreno del filme colectivo *Ocho historias de amor*, que reúne trabajos de la primera generación de graduados de la ECU, en cuyos créditos se puede encontrar a una parte importante de los actuales protagonistas de la escena audiovisual.

No quiero hacer una descripción exhaustiva del cine en la década de los noventa. El detallado libro de Jorge Ruffinelli *Para verte mejor* (2016) contiene un listado comentado de las producciones de la década. También se pueden leer algunos artículos de análisis que referencian al período (Montañez y Martin-Jones, 2012), tesis doctorales (Tadeo Fuica, 2014) o el reciente libro sobre la productora CEMA (Tadeo Fuica y Balás, 2016). Esta enumeración inicial solo quiere funcionar como un ayudamemoria, para tener presente el activo y diverso panorama audiovisual del período. A ese listado se deben sumar otros

eventos igualmente significativos, como la creación del INA (Instituto Nacional del Audiovisual) o de los fondos dentro de la IMM que se disponen para la producción audiovisual.

Dentro de este contexto que marca el comienzo de una producción continuada y compleja dentro del sector, me interesa enfocarme en un actor muy importante dentro de la escena que no ha sido mencionado: la crítica de cine. Me interesa este sesgo particular porque la crítica de cine uruguayo tuvo un rol fundamental en la integración del campo audiovisual, asumiendo para sí un lugar central por décadas. La famosa *cultura cinematográfica uruguayo* ha sido una referencia casi obligatoria en todo relato o *racconto* que vincule los términos *cine* y *Uruguay*. Esa centralidad que por mucho tiempo se le ha dado al lugar de la crítica está otorgada por esos mismos actores que se asumen como parte del legado de la generación crítica y, por extensión, hacen suya la idea de un *Uruguay, país de críticos*, dando por sentado que no hay una producción cinematográfica valorable y lo único que destacar son los años gloriosos de la crítica cinematográfica. (Como ejemplo de esto véase el muy citado texto de Martínez Carril y Zapiola [2002]).<sup>1</sup>

Ese momento de oro de la crítica cinematográfica tiene en su centro la figura de Homero Alsina Thenevet (HAT), crítico al que se ubica como pionero, modelo y docente de sucesivas generaciones. Junto con esta figura también se reconoce la importancia de todo el movimiento vinculado a la crítica que surge a la par del desarrollo del movimiento cineclubista a fines de la década del cuarenta. Con ese entorno se relacionan muchos nombres asociados a la crítica, como el de José Carlos Álvarez, Walter Dassori, Giselda Zani o más adelante Manuel Martínez Carril (MMC). En este trabajo me detendré especialmente en la figura de MMC y los demás críticos que participan de *Cinemateca Revista*.

La escena de los noventa cambia esta apreciación de que el foco estaba en la labor crítica frente a las escasas cualidades de la producción audiovisual. La centralidad de la crítica se pone en cuestión, y esos mismos actores reconocen tiempos de crisis y de desconcierto. Centrándome en las revistas que edita Cinemateca Uruguayo, me propongo en este texto dar cuenta del tratamiento que esta crítica otorga a las discusiones sobre la intervención de las instituciones públicas en la actividad audiovisual, las reacciones frente a la crisis evidente que estaba viviendo esta formación cultural vinculada a la cinefilia y las prácticas concretas de escritura crítica que se sancionan como modelos frente a los cambios que plantea el nuevo panorama.

Los cincuenta números de la revista de Cinemateca que se editaron desde julio de 1977 hasta julio de 1995 resultan una fuente muy pertinente para analizar estos temas. Esa publicación, que mantuvo un importante tiraje y una apelación a un público amplio de lectores que se sentían partícipes de un colectivo con identidades definidas (véase Silveira,

---

1 La relación con la generación del 45 se encuentra explicitada dentro de este grupo, que reconoce para sí esta filiación que casi no encuentra luego referencia en los textos que hablan del legado, las características y la composición de esa generación crítica. Véase, por ejemplo, Achugar (1990).

2011), fue un espacio protagónico de generación de discursos para la cabeza directiva de la Cinemateca, MMC, quien se asumía como el representante de un actor protagónico dentro del campo en construcción.

## La esperanza incierta en el retorno de la democracia

*La esperanza incierta* es el título de una coproducción de CEMA para la televisión inglesa cuyo capítulo uruguayo, dirigido por Esteban Schroeder en 1991, muestra una mirada desencantada y llena de incertidumbre ante la consolidación de la democracia que estaba dejando muchas deudas pendientes y se encaminaba al neoliberalismo. El tono desconcertado que se expresa en ese material mantiene muchas similitudes con los textos con bajada editorial de *Cinemateca Revista* al retorno de la democracia. El primer número posdictadura tardó más de dos años en aparecer y su publicación fue varias veces pospuesta, en parte como resultado de la complejidad de la transición.<sup>2</sup> Allí aparece la primera discusión en esta etapa sobre una posible ley de cine y resulta muy significativo que en ese debate la institución se ubique como un actor de referencia que se prepara para incidir en el proceso. Desde la Cinemateca se le pidió al estudio del doctor Alberto Scavarelli Escobar que preparara un informe sobre la eventual ley.

*La Dirección de Cinemateca Uruguaya, oportunamente nos encomendó el estudio de un proyecto que sirviera de base para la promoción de una futura ley de Cine en nuestro país. A tales efectos, abordamos el estudio técnico del tema, y evaluamos las posibilidades inmediatas para concretar una legislación en la materia. La Institución aportó, lógicamente, una serie de pautas básicas que en los hechos debieran servir de base para fórmulas concretas que transformaran en operable el sistema proyectado. Desde el comienzo, quedó de manifiesto la irregularidad de la situación nacional en el tema, por cuanto resulta realmente inexplicable, que nuestro país, jamás hubiere concretado ninguna de las iniciativas que desde hace más de treinta años, aparecieron esporádica y aisladamente en el ámbito parlamentario o gubernamental.<sup>3</sup> (*Cinemateca Revista*, n.º 41, p. 29; destacados añadidos)*

---

2 El número 40 de *Cinemateca Revista* salió en enero de 1984 y el número 41 en febrero de 1986. Este último número es muy extenso y una parte significativa está dedicada a analizar la situación político-social de la transición, con gran parte de los textos escritos por MMC. Se pueden consultar los números de *Cinemateca Revista* en <http://www.cinemateca.org.uy/cinematerevista.html>.

3 Este abogado estaba relacionado en esos momentos con el Partido Colorado (información del diario *El País*, Montevideo, 10 de junio de 2014).

En el retorno de la democracia no solo la revista perdió confianza y entusiasmo con el clima de época, sino que también perdió su regularidad y nos encontramos con saltos frecuentes que son explicados tanto por el clima de crisis como por la intervención de los vaivenes políticos. El análisis detallado de una institución tan compleja como la Cinemateca Uruguaya excede los límites de este texto y demanda una mirada que evite las simplificaciones como los itinerarios lineales. Los textos de Germán Silveira (2011 y 2015) nos presentan un panorama muy documentado sobre la etapa de la institución en dictadura y, pese a la crónica elaborada por Carlos María Domínguez en 2013, todavía son necesarios muchos esfuerzos analíticos serios sobre el tema.

Propongo una mirada que, siguiendo a Raymond Williams en sus descripciones de las formaciones e instituciones culturales (Williams, 1981), plantea un itinerario que recorre una formación inicial que mantiene prácticas algo informales en sus comienzos, a partir de 1952, con sus tareas restringidas al acopio y distribución del acervo de filmes de las entidades cineclubistas. Estas tareas se van ampliando y el lugar como espacio referente pasa a generar una crisis interna que se supera con una ampliación de las competencias previstas inicialmente, circunstancia que se dinamiza con la llegada de MMC a la dirección efectiva. Siguiendo modelos precisos, como el de la Cinemateca Francesa, la uruguaya pasa a desarrollar un proceso de institucionalización en el que cumple una tarea muy importante como lugar de mediación entre bienes culturales que no encuentran su lugar de llegada al público dentro de los circuitos comerciales.

Este proceso hacia una plena institucionalización se hace más manifiesto durante el período de la dictadura en Uruguay (1973-1985), en el cual se consolida como un interlocutor central dentro del panorama cultural, ampliando de forma impensable el número de miembros y conformando de este modo una base sólida de autorreproducción, haciendo más estrechos los vínculos internacionales y generando con sus vías de comunicación un vehículo para sentar criterios sobre cánones cinematográficos alternativos, valoraciones estéticas, pero también sobre identidades culturales, y una fuerte mirada crítica sobre el proceso represivo que se vivía.

La apelación a las caracterizaciones de Raymond Williams me permite trabajar con un marco conceptual que no reduzca el papel que ocupan estas instituciones culturales al lugar de superestructuras condicionadas y acercarme al proceso puntual con herramientas para observar las relaciones específicas que se establecen entre los distintos colectivos. En este contexto me resulta muy pertinente la caracterización de las *instituciones posmercantiles* y los vínculos que estas generan con los patronazgos y con los agentes gubernamentales. Como veremos en el desarrollo del trabajo, la Cinemateca reconoce para sí el modelo de la institución moderna del patronazgo, en la cual: «Algunas artes que no producen ganancias o que no son viables en términos de mercado son sostenidas por instituciones específicas, tales como fundaciones, organizaciones de suscriptores, o incluso por algún patronazgo privado» (Williams, 1981, p. 51). Parte de las tensiones que desarrollo a lo largo de este trabajo se entienden dentro de un proceso conflictivo en el cual esta institución particular

se plantea posibles relaciones con esos agentes estatales y de esa forma constituirse como *instituciones intermedias*, con apoyos precisos que le permitan encontrar alternativas a los caminos sin salida que generan los cambios estructurales del período.

En este contexto resulta razonable que en 1985 esta institución se piense como un actor a tener en cuenta a la hora de que el Estado busque interlocutores con los que discutir las políticas sobre el sector audiovisual. Como característica de esa participación y también como una marca identitaria que aparece constantemente aludida por sus propios textos, se rescata la independencia desde la que interviene en todos los procesos. Esta independencia en un comienzo no se asociaba a la neutralidad. Se asumían posiciones claras y muchas veces en coincidencia con los procesos políticos generales, como se puede ver en algunas acciones concretas al inicio del retorno democrático. Esta zona de confluencia entra en cortocircuito a fines de la década del ochenta, mostrando una conflictiva zona de convergencia, más que una autonomía prescindente.

Este conflicto es el que parece enunciarse, discretamente y lleno de tiros por elevación, en el editorial del número 46 de la revista, de agosto de 1992, luego de haber estado cinco años sin salir. En ese editorial, un narrador enojado e irónico en quien reconocemos la voz de MMC nos cuenta:

A mediados de 1987, hechos muy particulares y poco memorables afectaban a la Cinemateca Uruguaya, editora de *Cinemateca Revista*, haciendo peligrar incluso la estabilidad institucional. Esos hechos, sobre los que la historia ya se ha expedido con brutal contundencia, deterioraron también otros sectores de la Cinemateca, aunque la desaparición de la revista fue uno de los más notorios y visibles. *Mientras los responsables político-partidarios del desaguado* (uno entre muchos y no solo en el ámbito de la cultura) ahora protagonizan, tres o cuatro años después de su salida de la Cinemateca, un ridículo descalabro que los ha dejado sin partido, sin medios de comunicación, sin credibilidad pública y desde luego sin la prepotencia autoritaria de hace cinco años, progresivamente *la Cinemateca ha ido recuperándose de ese intento de copamiento y de la coacción que desde el espacio político y sindical se ejerció sañudamente contra la institución y contra esta revista*. Que ahora reaparece, prácticamente sin cambios en su línea editorial (salvo algunas modificaciones en la diagramación) y con una única y solitaria supresión en la nómina de los responsables de redacción y conducción. [...]

Con dificultades económicas y a veces sin mucho tiempo libre para redactar, corregir y diagramar los materiales, *Cinemateca Revista mantuvo a pesar de todo y durante una década cierta regularidad, que fue quebrada paradójicamente en democracia* y desde luego por motivos más bien ajenos al trabajo cultural y a la difusión artística. Han pasado cinco años, *la asistencia al cine ha disminuido desde entonces, el video ha consolidado un espacio mayor, el ejercicio crítico hacia el cine se ha deteriorado, el público y los aficionados han perdido el hábito de leer análisis*

y estudios cinematográficos. Es decir, muchas cosas han cambiado, pero en ese nuevo contexto esperamos que *Cinemateca Revista* pueda desempeñar un papel importante como el que ejerció durante los diez años de su publicación (más o menos) regular. (*Cinemateca Revista*, n.º 46, p. 2)

En *24 ilusiones por segundo*, Domínguez (2013) se refiere al problema y corrobora que el conflicto fue con Henry Segura, la única firma que falta del antiguo comité editorial. La intromisión o «intento de copamiento» fue atribuida por MMC al Partido Comunista, en una controvertida disputa que parece no haber quedado del todo zanjada entre las partes. No me interesa tratar de esclarecer el hecho sino resaltar los elementos que detonan el conflicto. Por un lado, está la referencia explícita al peligro que conlleva la pérdida de autonomía, haciendo evidente una tensión latente que cada tanto emerge en los documentos y acciones de la institución, con relación a otros actores que participan en la esfera político-cultural. En este caso son los partidos políticos vinculados a fuerzas de izquierda que integran el Frente Amplio. Domínguez menciona encuentros que acontecieron entre los diversos protagonistas, dando a entender que, más que el rechazo tajante a cualquier tipo de intromisión, allí hubo desacuerdos entre las partes.

Desde el retorno democrático, en los textos publicados en la revista con más sentido programático, encontramos reclamos de apoyo al Estado nacional para que acompañe algunas iniciativas de la Cinemateca, como los festivales internacionales (véase por ejemplo *Cinemateca Revista*, n.º 41). Las tensiones generadas por diversas demandas de apoyo sin comprometer injerencias son parte de las rutinas institucionales (véase por ejemplo la campaña organizada en 2015 en reclamo de apoyo al Estado). Esta situación es producto del otro elemento que aparece mencionado en el editorial del n.º 46. La etapa de la transición es vista como una época de crisis, y los resortes en los que se podía solventar la autonomía se diluyen. El público se ausenta de las salas, son menos los que siguen leyendo los textos que producen, las herramientas en las que basaba su legitimidad como actor privilegiado e interlocutor en la toma de decisiones comienzan a presentar serios problemas y por ende su lugar como institución resulta cuestionado.

No hay registros en estas fuentes de que nadie les haya solicitado el estudio jurídico que realizaron para una eventual ley de cine. Pero en la década del noventa el tema es retomado, y el lugar que ocupa la Cinemateca, y con ella una parte importante del campo de la crítica, es no solo marginal sino muy crítico frente a los impulsos de intervención desde el Estado.

## Estado y sociedad civil

Me interesa seguir un itinerario por los textos que durante esos años hablaron de la situación nacional del cine y el audiovisual y de las propuestas que se estaban discutiendo.

Comenzamos por una crónica de MMC llena de ironía en la que da cuenta de un encuentro entre el mundo cultural y los candidatos a presidente en el año 1994.

A principios de octubre gran parte de las instituciones de la cultura artística de Montevideo tuvieron la ocurrencia de convocar a los candidatos a la presidencia para que dijeran qué piensan hacer (si son electos) con el arte, la cultura y alrededores. Presidenciables, presidenciables, lo que se dice presidenciables no hubo muchos, como cualquiera podía imaginarse previamente. *Análisis, análisis, lo que se dice análisis, tampoco. Y en cuanto a propuestas estructuradas, razonables, viables, lo que se dice razonables, tampoco.* Pero hubo calor, entusiasmo, tonterías diversas, demagogia-demagogia, expresiones de voluntad y sobre todo unos cuantos lloros y lágrimas que nunca vienen mal, sobre todo si queremos mostrar que la cultura artística está en la mala. Los candidatos deberían ayudar o por lo menos prometer. Pero como no fueron a la cita, otra vez será. Esta es una crónica comentada. Pero habría que empezar a hablar en serio, cuanto antes. [...]

ANTES ERA IGUAL. *Los tres actos del Circular tuvieron un sabor a revival y hasta cierta nostalgia por otros tiempos.* Cuando Dervy Vilas recordó a los desmemoriados que en 1984, durante la Concertación Nacional Programática, también estuvieron de acuerdo los actores políticos y culturales y después nadie se ocupó de nada, era demasiado tarde. *Diez años después la percepción de los hechos con frecuencia difiere según el color del cristal con que políticos y gestores culturales los contemplan.* [...] Entonces, como en el truco, *todos mienten a la hora de la proclama:* en el fondo en eso todos coincidimos. La única novedad es que las relaciones se han civilizado [...].

*Los primeros diez años en redemocracia han generado los mayores desánimos y escepticismos.* Los últimos cuatro y fracción han generalizado en el mano a mano la afirmación de que las cosas eran mucho mejores durante el ministerio de Adela Reta y Cultura del Municipio con Thomas Lowy. Esta idea es agradable, nostálgica y reafirma el correspondiente desánimo. Para entusiasrnarnos se requiere identificar al otro y sus discrepancias. En eso estamos. (*Cinamateca Revista*, n.º 48, pp. 28-29)

Ironía, desconfianza, desaliento. Este evento se encuadra en el registro de varias ocasiones en las que se reúne el «elenco estable» de esa «obra de teatro» y esa idea de *revival* empaña de antemano todo intento de intervención. En el texto también se alude a que la mayor parte de los participantes pertenecen al ámbito del teatro, mientras que por el campo audiovisual concurren solo tres críticos. Este encuentro marginal para los intereses específicos de la institución es igualmente cubierto en extenso, y se le dedica mucho más espacio que al próximo estreno de filmes nacionales, como es el caso de *Patrón* (Jorge Rocca, 1994, coproducción con Argentina) u otras producciones de CEMA, o al entusiasta texto de Ronald Melzer en el que plantea la posibilidad más que cierta

de la conformación de una industria nacional (*Cinematoteca Revista*, n.º 48, p. 34). En ese número no se hace mención todavía a *El dirigible*, película que para esos momentos ya tenía mucho espacio en otros medios (la película se estrena en julio de 1994 y el número 48 sale en el mes de noviembre).<sup>4</sup>

En los textos de esos años encuentro insistentes intentos por hacer evidente la sospecha con la que se observa la participación del ámbito público y de los partidos políticos, más allá de las diferencias ideológicas, dentro del ámbito cultural por fuera de los marcos en los que estos actores quieren circunscribirlo. El final del artículo deja abierta la expectativa hacia un nuevo proyecto de ley en el que se presume tuvo participación el autor de la nota, para reglamentar una ley de patronazgo o mecenazgo. Esta idea se expresa de forma recurrente y se piensa no solo como medio para fomentar la producción de bienes culturales, sino para subvencionar la actividad de instituciones intermedias como la Cinematoteca. Al leer sobre esta confianza expresada en esos actores privados no se puede dejar de recordar la escena de *La vida útil* (Veiroj, 2010) en la que MMC mantiene un encuentro con uno de esos mecenas que retira el apoyo a la institución y la deja a la deriva...

Esta sospecha se hace más explícita en el número 49, en el cual MMC dedica un extenso y virulento artículo a las recientes instituciones públicas que desde el MEC (Ministerio de Educación y Cultura) y la IMM (Intendencia Municipal de Montevideo) se proponen comenzar a intervenir directamente en el sector. El artículo lleva el título de «El Instituto no existe y el Fondo no es fondo» y comienza diciendo:

En junio de 1994 se dio creación al Instituto Nacional del Audiovisual como dependencia del Ministerio de Educación y Cultura. En noviembre de 1994 se creó un grupo de trabajo para administrar un Fondo para la producción independiente, dentro de la Intendencia Municipal de Montevideo. Como se sabe, 1994 era año electoral. Debe saberse también que el instituto es, al día de hoy, *una entelequia de existencia formal en el papel*, de inexistencia real en la práctica, *además de ser una confusión empezando porque la co-dirección es encomendada a los asesores, que se asesoran a sí mismos en el mejor de los casos*. También es útil saber qué pasaría si el Fondo supera las impugnaciones que contra él están lanzando los canales cable, y las paradojas diversas que su instrumentación puede corregir o simplemente avalar. Lo que resulta como moraleja de estas historias paralelas *es la comprobación de que no existen a nivel del gobierno central saliente ni del Municipio de Montevideo ideas precisas (o imprecisas) sobre políticas culturales*. Con el MERCOSUR a la vuelta de la esquina alguien podría despertar la neurona dormida, aunque sea por un rato. (*Cinematoteca Revista*, n.º 49, p. 13)

---

4 Recién en el número 49 Oribe Irigoyen hace una nota elogiosa aunque discreta sobre el filme. En otros lugares MMC reconoce sus reparos ante la obra.

En el cuerpo del artículo no da chance ninguna a que estos mecanismos logren servir para algo, y reitera de forma sutil la queja de fondo, que hace foco en los integrantes de estos nuevos organismos. Esa composición en la cual el núcleo duro de la cinefilia —los representantes de los cineclubes y la Cinemateca, la gran crítica de cine que fue la gloria de la cultura cinematográfica uruguaya— tiene una participación diluida en el medio de muchos otros representantes.<sup>5</sup> Este reparo con relación a una integración marginal de esos espacios no es nueva. En estas quejas se encuentran ecos de otros momentos en los que algunas voces centrales dentro de la crítica se expresaban en contra de proyectos de ley en discusión, como fue el caso de Homero Alsina Thevenet, y el texto que había publicado en el n.º 13 de la *Revista de Cine Club*, en junio de 1952, cuando se estaban tratando distintos proyectos que pensaban formas de intervención sobre lo que hoy llamaríamos *sector audiovisual*. Las críticas que formulaba HAT se resumían en la búsqueda de una participación muy moderada del Estado, su oposición al proteccionismo, la preocupación por la regulación de contenidos y su particular propuesta de pensar comisiones de control (de calidad) compuestas principalmente por «críticos independientes» (Alsina, 1952, pp. 10-16). Entre las consonancias más significativas con las miradas de MMC sobre el tema se encuentran cierta sospecha sobre la calidad de las películas que puedan surgir de los apoyos directos a la producción, pero principalmente la idea de que deben ser ellos mismos los árbitros principales que intervengan en la valoración de qué se realiza y cómo.

El último número de la revista, el 50, se publica en julio de 1995, medio año más tarde que el sombrío balance que citamos. Esos pocos meses cambian la perspectiva y, con poca vocación autocrítica, en el número aparecen en varias ocasiones las menciones directas o indirectas a las expectativas puestas en una etapa que se anuncia como nueva.

La primera mención se encuentra en la sección «Sic transit», destinada a relevar noticias diversas de actualidad. Allí, bajo el título de «Un fondo con fondos», se describe brevemente el resultado de los acuerdos entre las partes que hace viable la creación de un fondo operativo en el marco de la IMM. Se concluye el apartado hablando de las crecientes expectativas de los productores de cine y video. El texto más significativo es el editorial que comienza con la frase «Todo amenaza empezar de nuevo». Se reitera la descripción de los acuerdos casi sin dejos irónicos hasta que la pluma de MMC se delata y nos encontramos con esta elocuente valoración del proceso que se vive:

---

5 En su formulación inicial el INA estaba compuesto por el Sodre, productores de cine y video, *broadcasters* de TV, exhibidores de cine y editores de video, críticos de cine, la Universidad de la República, la Universidad Católica y la Cinemateca Uruguaya. La dirección del INA estaba nombrada directamente por la dirección del MEC. El Fondo de la IMM tenía un grupo de trabajo integrado por tres representantes de la IMM y cinco de instituciones privadas (críticos de cine, productores de cine y video independientes, la Cinemateca Uruguaya, FUTU y SUA (información del artículo citado, *Cinemateca Revista*, n.º 49, pp. 13-14).

Con cierto *proverbial y manso escepticismo*, los actores culturales aguardan, y podría pensarse que esta vez en *una actitud menos negativa* o cuestionadora que en ocasiones similares.

[...] Hace diez años se percibía un empuje y unas ganas de hacer que ahora se han marchitado en algunos casos, o simplemente se están evaporando en otros. *Lo que se conoce como desánimo está también afectando a gente y sectores de la cultura, al mismo tiempo que otras experiencias, próximas a emprendimientos empresariales, ganan en cambio espacio y reconocimiento.* (Cinemateca Revista n.º 50, p. 9)

El giro argumental tiñe toda la supuesta expectativa en un panorama nebuloso, que solo puede entusiasmar a los «emprendimientos empresariales» y que se reserva para los actores culturales un gesto «menos negativo». En el cierre del editorial la pregunta sin respuesta no parece asegurar un futuro muy promisorio:

¿Será este un tiempo de esperanza? Se verá. Por ahora todo está empezando, otra vez. (Cinemateca Revista, n.º 50, p. 9)

En las páginas siguientes se publica un documento sobre el Memorándum de Entendimiento Cultural del Mercosur (organismo en el que sí depositan más confianza) y luego Guillermo Zapiola realiza un balance muy desalentador de la producción audiovisual presentada en el Espacio Uruguay del último Festival Internacional, que se titula: «En los últimos tiempos poco y nada está pasando en el panorama nacional» (Cinemateca Revista, n.º 50, p. 21). Cierra el número un extraño texto en la sección «Punto crítico» que reivindica las búsquedas voluntaristas frente a los silencios de los «experimentados administradores y gestores culturales» para salir de la parálisis... (p. 43).

Con esas palabras que reiteran cierta desconfianza en los «administradores» concluye *Cinemateca Revista*, espacio crítico de referencia que termina su ciclo naufragando en los cambios de épocas a los que las prácticas institucionales de la Cinemateca nunca pudieron adaptarse. Dos años más tarde Cinemateca intenta otra vez editar una publicación, pero esta vez con un título diferente y un cambio en el *staff*, que integra a otra generación, formada en los mismos cursos de crítica de la institución y la presencia ineludible de MMC y un grupo duro (G. Zapiola, L. Elbert, O. Irigoyen, J. Costa). *Otrocine* no logra consolidarse y solo se editan dos números, que igualmente permiten caracterizar la propuesta. Esta revista está más cerca de su predecesora que lo que asume. Si bien tiene más espacio para el cine nacional y tal vez está más orientada a la crítica de filmes de estreno, sin tanto material retrospectivo, salvo excepciones mantiene el tono y las valoraciones sobre el cine. También mantiene la vocación de sentar posición sobre las políticas públicas con relación al audiovisual.

En el número 1 de la revista se encuentra el texto que considero más significativo e interesante de los que MMC escribió sobre el tema. Comienza con sus acostumbradas

ironías, con un título que pone el acento en la exhibición, tema que va a ubicar como el centro del conflicto: «Cómo y por qué el público se equivoca». Este texto apela a alguno de los recursos más celebrados de esta escritura crítica, haciendo una descripción muy documentada a partir de números y estadísticas del problema de la exhibición de cine en el Uruguay y la región, valorando y ponderando distintas medidas de intervención sobre este aspecto puntual (*Otrocine*, n.º 1, pp. 37-44). Está claro que no es el público el que se equivoca, sino las políticas públicas que ponen el acento en favorecer el acceso a la producción, pero luego se desentienden de la distribución y la llegada a distintas ventanas de salida. No es extraño encontrar que la respuesta para el problema la tiene la propia Cinemateca, pero el problema es que nadie escucha sus reclamos. MMC vuelve a cargar contra las medidas «populistas» tendientes al proteccionismo e insiste con un marco legal que contribuya a la participación de privados en la producción. Luego le pide al Estado que no actúe como un productor de contenidos ni compita (y de forma desleal) con las asociaciones que ya vienen trabajando desde el sector privado. Justamente la tarea del Estado es apoyar a esas instituciones existentes y favorecer esos espacios que funcionan como intermediarios entre los bienes y el público. En las conclusiones, MMC propone:

Se trata entonces de establecer y estructurar espacios de gestión cultural para el cine donde el interés social esté atendido por procedimientos de gestión ajenos a los intereses dominantes de la explotación cinematográfica convencional. En los países donde se han desarrollado iniciativas en ese sentido, los ejercitantes del negocio cinematográfico, dependiente de las necesidades de la industria, han comprobado que proyectos de este tipo no interfieren con sus intereses, que la cultura artística no es enemiga de la industria y que atender los intereses diferentes de una parte de la sociedad produce una revitalización del interés por el cine en sí, que con frecuencia se revierte sobre la explotación.

[...] Entonces, el problema no consiste en que el cine que se ve sea casi exclusivamente «industrial», sino en las dificultades existentes para que se pueda estrenar el otro cine, el diferente de valores artísticos destinado a un grupo limitado de espectadores. Sería insensato pedir a las organizaciones de explotación que hagan esa función cultural y artística porque no favorecería directamente sus legítimos intereses, pero es poco sensato impedir que se puedan instrumentar proyectos culturales autónomos y diferentes que no perjudican a nadie y que debieran atender el interés social y cultural de un sector de esa sociedad abierta y diversificada, donde las minorías diferentes son respetables. (*Otrocine*, n.º 1, p. 44)

Considero realmente interesante el diagnóstico de algunas de las trampas en las que se ven envueltos tanto el floreciente sector audiovisual uruguayo como el sistema de exhibición regulado por el mercado. En las conclusiones, sin embargo, nos encontramos con una propuesta que, más que resolver los problemas de fondo, termina legitimando una solución

que, al identificar el interés social y cultural con los intereses de una minoría, la que detenta para sí la representación de la «cultura artística», termina convalidando la necesidad de un retorno de la institución a la centralidad que había asumido décadas pasadas, pero esta vez respaldada por mecanismos de protección que debe implementar el Estado. La posibilidad de que la Cinemateca genere medios para autorreproducirse por las vías que le aseguraban cierta autonomía ya no existen. La cantidad de público en las salas, tanto comerciales como alternativas, desciende drásticamente (en el artículo citado se encuentran interesantes números al respecto). Junto con esta circunstancia y tal vez como un peligro aún mayor, su principal función institucional, que participaba del sector mediando entre productores y públicos, también comienza a verse comprometida con la mayor accesibilidad de películas que antes solo podían ser vistas en sus salas. Si bien las primeras reacciones ante la llegada de los reproductores de video fueron variadas y contradictorias, en los noventa la estrategia fue intentar participar también en ese espacio de circulación.

Pero volvamos a las opiniones sobre el cine en Uruguay. En el segundo número de *Otrocine* aparece una nota sin firma, pero que puede ser atribuida a MMC, en la que describe la situación nacional a fines de 1997. Allí el balance vuelve a ser muy negativo:

El horóscopo chino 1997 pronosticaba al cine (y video) uruguayo el año del largometraje, animal informe y oscuramente deseado. Las aspiraciones se han cumplido y *nunca hubo tantos largometrajes juntos en un solo año. Los desalientos también han sido varios*, la mayoría de esas obras se ha exhibido marginalmente, de las estrenadas solo una ha obtenido la aprobación pública. [...] *La opinión pública tiene ahora una percepción mucho más crítica sobre la aventura del cine nacional*, y en el mejor de los casos admite que pueden existir un par de excepciones a diversas calamidades. [...]

Los legisladores tienen entre manos dos proyectos de ley, un tercer proyecto está radicado en algún ministerio, y *como ocurre desde hace medio siglo se cree que una ley todo lo arregla, incluido el talento*. Dejando a un lado un proyecto de exhibidores que quieren beneficiarse con exenciones impositivas, los otros dos textos son cada uno a su manera, *proteccionistas. Pretenden mejorar las cosas juntando dinero en fondos de fomento que aliviarán los costos de financiamiento*. Ambos confían en seleccionar proyectos entre concursos de guiones, y creen que una vez que existan las películas o los videos, el cine nacional se estabilizará. Ninguno de los dos sistemas imaginados dice nada sobre lo que ocurre después con las obras terminadas, pero suponen que serán exhibidas [...].

*Otra posibilidad, que ninguna ley prevé, sería obtener mejores resultados a partir de una real capacidad de expresión cinematográfica, una fuerza de comunicación cultural y artística seria*. Pero esas obras, aun con esas u otras cualidades, corren el riesgo de no ser exhibidas y que *permanezcan en estantes inéditos porque los circuitos de exhibición están condicionados por el material de consumo masivo*.

En ese caso sería necesario además que *el público pudiera acceder democráticamente* a una oferta diversificada y de calidad. *Ese público no sería todo el público, sino apenas el interesado en el cine como expresión artística.* Con lo cual la boletería sería incapaz de cubrir los costos totales, y así volvemos al mecenazgo y al proteccionismo a la producción. (*Otrocine*, n.º 2, p. 9)

La extensión de la cita se justifica porque en ella se hace referencia a todos los temas antes tratados. El fomento a la producción, salvo excepciones, solo logra generar «calamidades». Pero igualmente, si se llegaran a producir filmes serios y de calidad artística, estos están condenados al fracaso porque nadie podría verlos. Se reitera acá la solución propuesta en el número anterior. Más que solventar a las películas, habría que solventar al circuito alternativo de exhibición, circuito que se asume restringido, para unos pocos entendidos, y que por eso necesita posibles mecenazgos.

Hacemos hincapié en el análisis de las posturas que a partir de la voz de MMC expresa la Cinemateca porque su figura es una referencia clave y frecuentemente se solicita su mirada autorizada por el lugar preeminente que tuvo desde su juventud. En 2005 Gerardo Caetano lo convoca para escribir el capítulo sobre cine en el libro que realiza un balance del retorno democrático. En ese entorno y con la tarea de dar un panorama general pero que reconozca todos los cambios de los últimos años, MMC modera la mirada crítica. El texto se titula «El espejo del cine», reconociendo que finalmente el país fue capaz de generar un corpus importante de materiales que respondieron a cierta demanda identitaria. En ese análisis, si bien insiste con el tema de la exhibición, vuelve a mostrarse como un observador agudo para hacer diagnósticos y propone saldar la discusión sobre la existencia o la necesidad de una industria nacional, discriminando los términos *industria* y *producción*, valorando ese espacio productivo sin tener que atarlo a esquemas industriales. Al dirigir sus palabras a un público que excede a la cinefilia que sigue sus posturas en las publicaciones especializadas, plantea un estado de la cuestión menos sombrío, aunque matizado.

En posteriores textos reincide en los tópicos amargos, y el desencanto y la desesperanza se acrecientan. Sin extenderme mucho en el tema por problemas de periodización, solo me interesa comentar otros dos momentos en los que se expresa el malestar ante la situación contemporánea —perspectiva negativa que no es contrarrestada por la creciente presencia de filmes nacionales en sala, algunos de ellos con fuerte respaldo de público—. Lo interesante de estos cuestionamientos son los argumentos que vuelven a acentuar las características de las formaciones e instituciones vinculadas al cine y que vienen de la etapa anterior (a la producción sostenida de audiovisuales a partir del nuevo siglo). Desaparece la centralidad de la cultura cinematográfica condensada en la crítica especializada de un pequeño grupo de voces masculinas autorizadas que imponen criterio y regulan el campo. También se pone en cuestión la necesidad de estas instituciones como espacios de mediación para volver accesibles estos bienes culturales sensibles que son las películas a las que se les atribuye un sentido «artístico». Las salas de exhibición alter-

nativas —elemento de innegable importancia que permite la circulación al margen o en los márgenes del mercado— ya no son los únicos caminos por los que esas producciones pueden hacerse visibles y ni siquiera son los más importantes.

La pérdida de ese espacio de control y regulación, el hecho de que en internet se encuentre casi todo y que esos materiales sean vistos en pantallas de computadora son considerados «el mal mayor de la creciente incultura cinematográfica». Esta visión apocalíptica apareció en un *dossier* sobre la crítica de cine en la actualidad que publicó la revista *Kinetoscopio* en 2010. Pero no solo todos pueden ver cualquier cosa, sino que todos pueden escribir sobre cine y poner esas palabras a disposición de cualquiera. En un texto póstumo editado en el primer número de *Tercer Film*, en 2014, MMC reitera con espanto esta alarma. Allí repasa lo que considera la historia de la crítica de cine en Uruguay y encuentra que no hay mucho espacio para el optimismo, y que el reciente cine uruguayo como expresión artística parece estar destinado a desaparecer. Al plantear estos problemas, MMC está dando cuenta con sus lamentos del peligro que corre la propia Cinemateca, ese espacio al que dio forma y protagonismo por décadas. El argumento de la necesidad de apoyar a esta institución como espacio de exhibición para el cine expresivo pasa a ser cuestionado por los hechos, con la significativa pérdida de los espectadores que pueden prescindir de esos servicios de distribución y exhibición. Esta circunstancia es en parte la que justifica el corrimiento del argumento con el cual interpelan a la esfera pública en su reclamo de apoyos. En los últimos años ese argumento legitimador pasa ser la necesidad de defender el archivo de la institución como reserva invaluable del patrimonio audiovisual nacional.

## Independencia, neutralidad, objetividad y rigor

Como vimos en estas páginas, la mirada que surge de una de las instituciones más relevantes del ámbito audiovisual y de buena parte de la crítica que la acompaña, con relación a las políticas públicas y el desarrollo del sector, resalta un arco de opiniones que van desde la desconfianza hasta el rechazo de las prácticas de intervención «proteccionistas», en especial las que promueven la producción subsidiada. Si bien estas propuestas no están directamente vinculadas con los partidos de la izquierda formal, que cada vez tienen más protagonismo en el sistema electoral, encontramos constantes referencias al problema de «la izquierda» y la cultura. En el artículo ya citado en el que analiza un probable escenario para una ley de cine, Alberto Scavarelli desarrolla este tema:

*Es lugar común sostener en nuestro país, que los agentes culturales pertenecen a filas ideológicas definidas como de «izquierda», ello determina que en virtud del resultado de los actos eleccionarios realizados en el país esa izquierda se encuentre sitiada detrás de una muralla cuantitativa que nos parece a todas luces indiscutible. Entendámonos: es inherente a toda manifestación intelectual, el carácter elitista de*

*sus cultores. Ello es normal. Lo grave es cuando esa élite está además identificada con una única corriente ideológica y política, que por definición siempre es parcial, puesto que reconociendo que la cultura es el modo de comunicación y trasmisión de los valores de consenso en una comunidad, y siendo que la cultura no admite ser transmitida genéticamente, se corre el serio riesgo de que esa cultura sectorial y monolítica excluya el desarrollo, evolución, comunicación e interpretación de otras manifestaciones culturales de diferente base ideológica, lo que es de toda evidencia que no puede prosperar, ya que ninguna limitación es admisible, y mucho menos cuando se trata de formas de expresión. [...]*

*La pluralidad ideológica no solo permitida, sino además promovida, es la única base real en la que puede funcionar un sistema democrático pluralista y representativo, tal cual lo establece la Constitución de la República y la base axiológica que la sustenta, a la cual incondicionalmente nos adherimos. (Cinematoteca Revista, n.º 41, p. 30)*

Los números de la revista de la transición democrática y de la década del noventa muestran un cambio notorio de posturas respecto a los números durante la dictadura. En la última etapa no solo está presente el pesimismo, sino que se hacen constantes referencias a una necesaria defensa de la autonomía e independencia. Esa independencia, pronto notamos, se enuncia principalmente frente a los partidos de izquierda, en contraste con el asumido lugar de resistencia frente al autoritarismo y la defensa de cierto ideario progresista que expresaba hasta el 84.

No me interesa analizar la postura de Scavarelli de acuerdo a sus propias filiaciones partidarias, sino ver cómo el argumento de la independencia se encabalgaba con el de la pluralidad. Desde ese lugar, que reconoce para sí una voz que no está sesgada por una vertiente ideológica sino que busca representar la totalidad de un colectivo, es desde donde se busca legitimar las propuestas «superadoras» que parten de la institución.

Por este giro, la defensa de los proyectos de mecenazgo o patronazgo, la oposición al proteccionismo o el reconocimiento de una cultura artística para pocos, admitida por la voz autorizada de un grupo selecto, pasan a ser enunciados neutrales, expresados con la objetividad que da la entidad de un experto, de alguien que habla por fuera de los intereses sectoriales.

Es una práctica habitual de cierto pensamiento liberal no asumir los propios contenidos ideológicos; no reconocer el lugar desde el que se habla y pensarse como un discurso de verdad validado en el saber técnico, que considera que los datos y estadísticas por sí solos son pruebas irrefutables. Así, esos discursos que se piensan rigurosos y objetivos pasan a no representar las posturas de los interesados, sino que expresan la verdad de los hechos. Tales razonamientos no solo son utilizados para validar posiciones sectoriales —que por otro lado tienen una fuerte carga ideológica y de clase—, sino que son reconocidos como la quintaesencia de la única forma aceptable de la escritura de la crítica cinematográfica.

Aquí resulta pertinente acudir a otra larga cita de un editorial de *Cinemateca Revista*, que justifica su reaparición (otra más...) en noviembre de 1994 como una defensa de la continuidad de una crítica de cine que se entronque con las virtuosas referencias de la edad de oro de la cultura cinematográfica.

La crítica cinematográfica en el Uruguay existe como institución desde los años 30. En el pasado fue reconocida internacionalmente, y en la región fue un punto de referencia. *País de críticos y de hipercríticos, la cultura cinematográfica uruguaya está muy ligada a la actividad crítica*. Fue en la década del 50 una *cultura de espectadores privilegiados de mucho cine mundial* que llegaba al Río de la Plata, pero no a otras zonas del continente. Y fue también una cultura cuyos gustos y preferencias se moldearon *sobre modelos europeos y norteamericanos*, lo que originó algunos desencuentros en la década del 70 y la duda metafísica de cuán latinoamericana era la cultura uruguaya. Después hubo más desencuentros y algunas *discusiones sobre los compromisos que el crítico debe o no asumir, la defensa de una expresión propia o en todo caso latinoamericana, y nebulosas dialécticas que ocultaron otro hecho: la progresiva decadencia de la actividad crítica, la pérdida de rigor*, el manejo de escasa información el reemplazo de un análisis serio por un juicio subjetivo. Hoy en día, con frecuencia el lector se entera más de gustos y disgustos del crítico que de los posibles valores de una obra, de un realizador o de una tendencia cinematográfica. Ni se han solucionado los desencuentros críticos, ni ha mejorado la apreciación del cine como forma de expresión artística. Y tampoco puede sostenerse que la famosa cultura cinematográfica exista con la vitalidad y el interés público del pasado. El descenso y el desconcierto de críticos y espectadores con honrosas excepciones es evidente, *y por ello parece tener sentido volver a emprender la edición de esta revista que, mal que bien, tiene su prestigio. [...] está con ganas de retomar el rigor, la seriedad de análisis, la prescindencia de caprichos subjetivos*, como para que cada lector tenga la libertad de valorar por sí las obras y los cineastas. (*Cinemateca Revista*, n.º 48, p. 9)

Hay que tomar muy en cuenta estas palabras porque esa caracterización de las formas en las que se debe expresar la crítica no era habitual en la revista. Sin embargo, esas frases suenan muy familiares, y esto es así porque las escuchamos hasta el cansancio en el otro gran protagonista de la historia de la crítica uruguaya: ¡Homero Alsina Thevenet! Las frases parecen salidas del manual de estilo con el cual hizo escuela en las páginas de *El País Cultural* (el suplemento de cultura semanal del diario *El País* que dirigió HAT desde 1989). Este manual de estilo, elaborado inicialmente para el semanario *Jaque* en 1984, fue publicado en *Una enciclopedia de datos inútiles* (Alsina Thevenet, 1986) bajo el título de «Algunas sugerencias para periodistas modestos». Allí encontramos estas «sugerencias»:

Lea dos veces el siguiente párrafo de William Strunk:

«La escritura vigorosa es concisa. Una frase no debe contener palabras innecesarias, ni un párrafo debe contener frases innecesarias, por el mismo motivo por el que un dibujo no deberá tener líneas innecesarias ni una máquina partes innecesarias». Elimine al máximo el *Yo*, el *Nosotros*, los otros pronombres respectivos (*me*, *mí*, *nos*) y los verbos en primera persona del singular y del plural. El enfoque gramatical de primera persona debe reservarse para aquello que sea absolutamente intransferible.

Prefiera la frase positiva en lugar del doble negativo.

Elimine las referencias al hecho mismo de estar escribiendo una nota.

Elimine rodeos y larguezas.

Prefiera la palabra concreta a la abstracta. (Extractos, Alsina Thevenet, 1986, pp. 237-244)

Este manual se complementa con el texto que presenta en un encuentro de suplementos culturales celebrado en 1998 en San José de Costa Rica y que luego se publica en un *Boletín de la Academia Nacional de Letras* bajo el título de «Periodismo y cultura», en el que el autor insiste en la precisión de los datos, la escritura clara y sin vueltas, el vocabulario accesible y la prohibición de la primera persona (Alsina 1998). A esas consideraciones le agrega otra mención significativa que acompaña posturas de MMC:

Otro adversario peor es el colaborador de formación académica que quiere lucirse y que por tanto utiliza las palabras difíciles: *heteróclito*, *lúdico*, *mediático*, *gnosis*, *fonemas*, *sintagmas*, *sinécdoque*, *intercontextualización* y muchas otras. El gran recurso es un grueso lápiz negro que tacha y que sustituye palabras. No tenemos derecho a publicar la palabra «apodíctico» y obligar a que una lectora de educación media deba recurrir al diccionario. (Alsina, 1998, pp. 25-34)

Estos reparos a la literatura académica son los que también explican frases como la de «nebulosas dialécticas» en el editorial antes citado y vuelven a aparecer en textos de MMC como muestra de la influencia de HAT. En el texto de la revista *Kinetoscopio*, hablando de la confusión en la que se encuentra la escritura crítica, MMC escribe:

La confusión excluye a la llamada crítica académica no periodística que utiliza supuestos conocimientos teóricos y estéticos y que se expresa en un lenguaje crítico con pose de expertos que suena bien en ámbitos universitarios, pero no forma espectadores y quizás tampoco cineastas. (*Kinetoscopio*, n.º 91, p. 28)

A los alardes de la «escritura modesta» y los reparos a la escritura académica, se les suman otros dos elementos que considero muestras de la influencia creciente del modelo

crítico de HAT. Uno es el arribo a las páginas de la revista, sin objeciones, de los cuestionamientos de Alsina a la teoría/política de autores y, de paso, a toda la nueva ola francesa y, ya que estamos, a gran parte del cine moderno («Contra la teoría del autor, sus excesos y otros caprichos», *Cinematoteca Revista*, n.º 49, pp. 10-13). Esto es significativo porque en la revista de Cinematoteca, tal como nota Germán Silveira (2011), la presencia de la crítica francesa de *Cahiers du Cinéma* fue muy notoria. El otro elemento que cambia en concordancia con la postura de HAT es la posición frente a los cines políticos latinoamericanos y el tercer cine en general. Ese mismo cine que fue reivindicado desde las páginas de la revista y que fue distinguido en algunas reseñas históricas, queda bajo un manto de sospechas junto con los debates inconducentes sobre el compromiso político.

Todas esas posturas de desdén a distintos objetos se terminan escudando siempre en los mismos postulados: el rigor, la seriedad y la objetividad. HAT asumía un tanto jocosamente que detrás de eso había un cierto positivismo, lo cual es bastante verdadero, pero con matices, ya que ese positivismo que se pregona es bastante ingenuo y simplista, sin ningún afán de justificar prácticas que se derrumban ante cualquier inquisición más analítica.

Estas prácticas de escritura que no asumen una mirada en primera persona que condicione y enmarque el acto de lectura, o la necesidad de dar cuenta de cuáles son las herramientas conceptuales con las que se trabaja, son lo que yo llamo *grado cero* de la escritura crítica.<sup>6</sup> Se asume que esa es la práctica natural; que no hay allí nada que nos distancie de ese referente del que se está hablando.

Creo que esta actitud frente al lenguaje puede leerse como una operación análoga a la que se organiza para legitimar la postura frente a las políticas públicas. Esa pretensión de generar opinión desde un conocimiento no encarnado, más que ingenua me resulta peligrosa, ya que naturaliza posturas que están claramente inscriptas en épocas determinadas y en contextos de clase, sexo y generación definidos. Es evidente que esta circunstancia no es original de la crítica de cine uruguaya, sino que se enmarca en modelos más generales. La necesidad de encuadrar esta producción en esos contextos es lo que me lleva al último y muy breve apartado de este texto.

## Los tipos críticos latinoamericanos

Aquí simplemente me interesa utilizar las pertinentes categorías que Eliska Altmann (2016) plantea para analizar la crítica de cine latinoamericana. Ella trabaja con un corpus de entrevistas a diversos críticos de Argentina, Brasil, Cuba y México, pero los modelos que plantea me resultan útiles para pensar nuestro proceso.

---

6 Hago aquí obvia referencia al concepto de Roland Barthes (1989) en *El grado cero de la escritura*.

En el artículo, Altmann organiza los testimonios en dos grupos, como tipos ideales a los que no hay que tratar de buscarles la filiación precisa, sino que más bien terminan delineando distintos sectores en la conformación de un campo en tensión cuya hegemonía disputan. Ella identifica un grupo de críticos, a los que otorga la denominación de *dilettantes*, que provienen del ámbito de la cinefilia, del territorio amateur previo a la profesionalización de la crítica en los grandes medios. Estas personas reconocen un gusto particular por el cine y una gran erudición debido a ese interés que excede los requisitos puntuales del ejercicio crítico. Pueden luego volverse figuras referentes, pero mantienen esa vocación inicial. Una referencia clásica para esta crítica es la revista *Cahiers du Cinéma*. Este ejercicio de la crítica se contrarresta con la práctica burocratizada del ejercicio profesionalizado dentro de los medios de circulación masiva. Tales críticos provienen del ámbito periodístico y no necesariamente tienen un interés manifiesto por el cine o una erudición previa al desempeño de este oficio.

La otra línea de corte que identifica con relación a esta primera distinción se da entre una crítica ilustrada y una propositiva. Esa crítica ilustrada muestra una mirada nostálgica por la función reguladora que cumplía en los grandes medios, los cuales mantenían una relación especial para con los espectadores. La crítica propositiva asume otra relación con un espectador que ya no va a estar pasivo frente al filme o la crítica, que se reconoce como espectador emancipado (Rancière) y plantea una línea de diálogo directa con los realizadores. Estas personas se hacen cargo de los cuestionamientos de la tarea del crítico en nuestros tiempos asumiendo la función en la reproducción de las relaciones sociales dominantes.

El caso uruguayo presenta un problema particular, en el cual algunas de estas líneas se cruzan o se integran, pero lo más significativo es que, más que con tensiones dentro de un campo en conflicto, nos encontramos con un itinerario trunco, en el que se clausuran en el discurso los modelos alternativos. Para el caso nacional observo en algunas ocasiones una integración entre el modelo de crítico dilettante y nostálgico con el oficio burocrático en especial exigido por HAT en sus textos normativos. Sin embargo, priman las distinciones y, si bien no pueden extrapolarse categorías y deben matizarse referencias precisas como las de los *Cahiers*, es interesante observar cómo se comporta esa crítica ilustrada que muestra desconcierto ante la pérdida de la función reguladora: con mirada nostálgica extraña la función mediadora entre espectadores y realizadores que debía pasar por su ejercicio. Esta crítica nunca pudo hacer suyo el cuestionamiento más radical sobre la inutilidad del ejercicio crítico y se desespera ante la eclosión de gran cantidad de materiales que no se someten a esas reglas del arte (de escribir críticas...).

Esta imposibilidad de asumir un «cambio estructural de la esfera crítica» (Altmann, 2016) no queda restringida a sus propias prácticas y, como planteamos, busca clausurar cualquier alternativa que quiera proponer un nuevo escenario deslegitimando todas esas voces disonantes. Considero esta circunstancia como la herencia más compleja que nos legó la tradición de la «cultura cinematográfica». Los itinerarios emprendidos por esos últimos representantes hicieron más difícil generar un espacio para una reflexión crítica

y analítica que piense los problemas del audiovisual en el Uruguay, que no le tema a la fundamentación teórica, que se enuncie encarnando el conocimiento en voces precisas y que no solo se reconozca como un sujeto activo de ese proceso, sino que se piense a sí misma articulando a la par con otros actores.

## Referencias bibliográficas

- ACHUGAR, Hugo (1990). «Primeros apuntes para una historia de la crítica uruguaya (1968-1988)». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 16, n.º 31-32, pp. 219-235.
- ALSINA THEVENET, Homero (1952). «Producción: sobre cine nacional». *Cines* 33, n.º 13, pp. 10-16. Disponible en <http://33cines.uy/leyes-de-cine-y-debates-lecturas-para-acompanar-la-sancion-de-la-ley-de-servicios-de-comunicacion-audiovisual/>.
- (1986). *Una enciclopedia de datos inútiles*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- (1998). «Periodismo y cultura». *Boletín de la Academia Nacional de Letras*, n.º 3, enero-junio de 1998.
- (2006). *Historias de película*. Buenos Aires: Cuenco de Plata.
- ALTMANN, Eliska (2016). «“Ilustrados” × “iniciados,” “melancólicos” × “propositivos”: tipos críticos latino-americanos». En Anelise R. Corseuil, Fabián Núñez y Karla Holanda (orgs.), *Cinema e América Latina. Estética e culturalidade*, pp. 144-160. San Pablo: Socine.
- BARTHES, Roland (1989). *El grado cero de la escritura*. México: Siglo XXI.
- DOMÍNGUEZ, Carlos María (2013). *24 ilusiones por segundo: la historia de Cinemateca Uruguay*. Montevideo: Cinemateca Uruguay.
- MARTÍNEZ CARRIL, Manuel (2005). «El espejo en el cine». En Gerardo Caetano (ed.), *20 años de democracia. Uruguay 1985-2005: miradas múltiples*. Montevideo: Taurus.
- (2011). «Paradojas y contradicciones de la curiosa historia de la filmografía uruguaya». Disponible en <http://www.1811-2011.edu.uy/B1/content/paradojas-y-contradicciones-de-la-curiosa-historia-de-la-filmografia%C3%AD-uruguaya?page=show>.
- MARTÍNEZ CARRIL, Manuel, y Guillermo ZAPIOLA (2002). *La historia no oficial del cine uruguayo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental y Cinemateca Uruguay.
- MONTAÑEZ, María Soledad, y MARTIN-JONES, David (2012). «(Des)localizando el cine uruguayo». En *33 Cines*, 1(1), pp. 6-16.
- RUFFINELLI, JORGE (2016). *Para verte mejor. El nuevo cine uruguayo y todo lo anterior*. Montevideo: Trilce.
- SILVEIRA, Germán (2011). «Cine, memoria e identidad. Hacia una tipología de los públicos de la Cinemateca Uruguay durante la dictadura militar (1973-1984)». XIII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Catamarca, 10-13 de agosto. Disponible en <http://www.rehime.com.ar/escritos/ponencias/catamarca/German%20Silveira.pdf> [consultado: 11.10.2016].

- (2015). «Cine e identidad en dictadura. Una aproximación al público de la Cinemateca Uruguay». *33 cines*, tercera época, n.º 3. Disponible en: <<http://33cines.uy/cine-e-identidad-en-dictadura-una-aproximacion-al-publico-de-la-cinemateca-uruguay-2/>> [consultado: 11.10.2016].

TADEO FUICA, Beatriz (2014). *In Search of Images: Uruguayan Cinema 1960-2010*. Tesis doctoral, University of St Andrews, Reino Unido.

TADEO FUICA, Beatriz, y BALÁS, Mariel (eds.) (2016). CEMA: Archivo, video y restauración democrática. Montevideo: FIC/ICAU.

WILLIAMS, Raymond (1981). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós.

### **Fuentes consultadas**

*Cinemateca Revista*, n.ºs 40-50. Montevideo, Cinemateca Uruguay.

*Otrocine*, 1997-1998. Montevideo, Cinemateca Uruguay.