

Montevideo y el cine

Álvaro Lema Mosca
Universidad Carlos III de Madrid

Cuando en 1939 Juan Carlos Onetti exigía a los escritores locales «apropiarse» literariamente de Montevideo, estaba haciendo mucho más que una cruzada estética. «La capital no tendrá vida de veras hasta que nuestros literatos se resuelvan a decirnos cómo y qué es Montevideo y la gente que la habita» (Onetti, 2013: 28), aseguraba en el semanario *Marcha*, y en el requerimiento se escondía el deseo de modernizar la literatura local. La ciudad era, en cierta forma, el acápite de la modernidad: en ella habitaba el desarrollo tecnológico, el avance estético, allí se dirimían las batallas políticas y la frugalidad de la vida. Onetti no pensaba (o al menos nunca lo hizo saber) que el cine podía ser el lienzo sobre el que se dibujara Montevideo, pero, en efecto, eso ya estaba sucediendo.

Desde la llegada del cinematógrafo a la capital y las primeras filmaciones locales (alrededor de 1899-1900), la ciudad fue el escenario predilecto para las precarias películas hechas en Uruguay. Si en el momento en que Onetti escribió su pedido la literatura dominante era principalmente nativista, por el contrario, el cine local ya había empezado a cartografiar la ciudad de una forma diferente. Los cortometrajes de Félix Oliver (considerado el primer realizador local) se ocupaban de enseñar, en pocos minutos y en tomas fijas, los cuadros más pintorescos de la Montevideo novecentista. La tendencia se continuó en filmaciones documentales y también en las primeras ficciones: *Carlitos y Tripín del Uruguay a la Argentina* (Julio Irigoyen, 1916),¹ *Pervanche* (León Ibáñez Saavedra, 1920), *Almas de la costa* (Juan A. Borges, 1924), *Aventuras de una niña parisién en Montevideo* (Georges Neuville, 1924) o *Del pingo al volante* (Robert Kouri, 1929).

¹ Si bien esta comedia se trató de una producción argentina, lo cierto es que fue filmada mayoritariamente en Montevideo y durante décadas se sostuvo que era una producción uruguaya. Actualmente se encuentra perdida, pero por las notas de prensa sabemos que enseñaba unos cuantos barrios céntricos. Si se toma en cuenta en este trabajo, pese a ser una producción extranjera, es porque se trata del primer caso, conocido hasta la fecha, de ficción rodado en la ciudad.

Al mismo tiempo, Montevideo se ubicó rápidamente como una de las capitales latinoamericanas con mayor vida cultural en torno a ese nuevo fenómeno de la modernidad que era el cine. Ya en la primera década del siglo xx, las salas de teatro y varietés empezaron a exhibir películas extranjeras, y hacia 1910-1911 el negocio del cine comenzó a consolidarse. La apertura de la Casa Glücksmann terminará de dar forma a la industria de la importación, la exhibición y la producción de cine. Ese primer enamoramiento colocará a Montevideo, décadas después, a la cabeza de las ciudades con mayor consumo de cine y mayor número de salas por habitantes.

Este artículo pretende discutir ambas facetas partiendo del contrapunto: por un lado, la altísima cultura cinematográfica de los montevideanos, la vivencia del cine como un fenómeno social de gran impacto en su gente, la construcción de una sensibilidad compartida y de una memoria colectiva, descifrando así los códigos estéticos compartidos por los espectadores locales (Maltby, 2011: 4); por el otro, la complicada producción de cine local que históricamente siguió una «linealidad zigzagueante» llena de altibajos (Lema Mosca, 2023: 13), pero que volvió a la recreación de la ciudad una y otra vez, casi de forma obsesiva.

El cine en Montevideo

En una entrevista de 1921, el productor Roberto Natalini explicaba cómo era la escena local hacia principios de siglo:

Cuando llegué a Montevideo, el cinematógrafo como espectáculo teatral casi podría afirmar que no existía. Las únicas salas dedicadas al cinema eran dos. Una de ellas, daba exhibiciones los sábados y los domingos solamente y era una especie de barracón existente en donde hoy está edificado el cinema Luz. Pertenecía este «salón» a Vallaro y su programa permanente eran media docena de películas que se repetían hasta el infinito semana tras semana. El otro cinema funcionaba en el Instituto Verdi, y era propiedad de Barrucci que, a pesar de dar funciones diarias, su *stock* de películas no era mayor que el de Vallaro, por lo que aquello realmente no era un espectáculo cinematográfico (Sin firma, *Semanal Film*, 31/12/1921).

Natalini había fundado, en 1907, la primera empresa dedicada exclusivamente a la importación de filmes extranjeros (mayoritaria-

mente europeos), a la que fueron sumándose otras de empresarios vinculados al mundo teatral. En 1911, por primera vez el cine superó al teatro en espectadores, con más de 1.600.000 asistentes, y, dos años después, cuando la empresa argentina Max Glüscksmann abrió una sucursal en Montevideo, terminó por convertirse en un negocio rentable. En 1920, la ciudad tenía 63 salas de cine y una asistencia superior a los 4.190.000 espectadores, sobre una población que apenas superaba los 390.000 habitantes (Saratsola, 2005: 299; Von Sanden, 2015: 13).

Montevideo pertenecía, además, a una red de conexiones e intercambios artísticos que desde finales del siglo XIX traía al país lo más flamante de la escena teatral, musical y literaria. Lo mismo ocurrió con el cine: la capital uruguaya fue uno de los primeros lugares en acoger al recién estrenado invento de los hermanos Lumière, apenas seis meses después de su exhibición en París. Existían varias rutas de influencia: algunas compañías se presentaban primero en Río de Janeiro, luego en Montevideo y, por último, en Buenos Aires, mientras que otras lo hacían a la inversa. Se trataba siempre de derroteros que establecían un continuo flujo de actores y empresarios entre los países del continente (Lema Mosca, 2024).

Pero la situación de la capital no era, por supuesto, igual al resto del país. En una nota del mismo año, el francés Henry Maurice, uno de los realizadores más prolíficos de las primeras décadas en Uruguay, confesaba:

En mis viajes por el interior de nuestra República, he podido darme perfecta cuenta de que en muchos pueblos que no tienen fáciles medios de comunicación, por el aislamiento en que viven, están privados sus habitantes de adquirir una cultura mayor, aunque haya allí gentes de posición económica que pudieran gastar en adquirirlos. Cuando verificaba tan triste realidad, mi mente fue directamente hacia el cinematógrafo, ese admirable invento que ha venido a revolucionar los métodos escolares, dando un desarrollo enorme a la cultura y sirviendo por igual para los niños como para los adultos. [...] El cinematógrafo, pensaba yo, entonces, sería el medio especial para que la cultura extendiera a estos lugares apartados de este país, con la ventaja grande de la mayor comprensibilidad, el máximo de eficiencia con el menor esfuerzo y gasto y en menos tiempo (1921: s. p.).



Del pingo al volante (Robert Kouri, 1929)

La declaración de Maurice corrobora que la cultura cinematográfica montevideana estaba lejos de otras ciudades o pueblos del país, aunque ya desde muy temprano se abrieron salas de cine en casi todas las capitales departamentales. Ir al cine era una experiencia en sí misma. Significaba moverse hasta el centro de la ciudad (o, en el peor de los casos, hasta la sala barrial) y vivir allí una rutina inexistente en cualquier otro lugar. La gran pantalla, las salas atiborradas de gente, la música en directo, las comodidades del lugar ofrecían al espectador una sensación que trascendía la película y lo insertaban en la modernización urbana. Lentamente, ese espectador se educaba en las estrategias narrativas del cine extranjero, reconocía rostros y personajes, identificaba las historias y se informaba en los periódicos y las revistas de cine.

El éxito en Montevideo fue tal que rápidamente cristalizó en el circuito de cines. Entre 1920 y 1929 se inauguraron en la ciudad veinticinco nuevas salas, más grandes y lujosas. Los empresarios contrataron a arquitectos de renombre, como Leopoldo Tosi, Rafael Ruano o Carlos García Arocena, para construir verdaderos palacios en el Centro y de ese modo atraer nuevo público al espectáculo. Sobre la avenida 18 de Julio y calles paralelas se inauguraron los más modernos y llamativos, hoy convertidos en tiendas o iglesias evangélicas. Poco a poco, los cines fueron ampliando la gama de ofertas o especificando sus contenidos: así aparecieron cines «exclusivos para hombres», cines para personas de color, cines para «la aristocracia montevideana» (Saratsola, 2005: 29). Muchos de ellos proponían, además de la exhibición de películas, espectáculos circenses, bailes, asambleas políticas, revistas de variedades y

partidos de boxeo, continuando una tradición propia de los orígenes del cine. No solo la ciudad crecía, también lo hacía la industria cinematográfica.

Asimismo, el fenómeno del cine se nutría de una maquinaria multimedial que sobrepasaba la mera exhibición de películas. La reiteración de los mismos elementos en varios medios de comunicación durante un tiempo simultáneo contribuyó a crear ciertos hábitos de consumo en el público, y a asegurar el éxito de las producciones. Una primera instancia fue la creación de prensa especializada en el espectáculo cinematográfico, algo que en Montevideo apareció hacia 1917 con la publicación de algunas revistas locales y la distribución de medios internacionales. En las décadas siguientes, los medios de prensa tradicionales sumarían una sección de cine para incluir a esos lectores interesados en la farándula y el espectáculo cinematográfico.² Eso propició un desarrollo de la crítica cinematográfica a partir de los años cuarenta que, tiempo después, logró colocarse en primera línea a nivel latinoamericano (Lema Mosca, 2024).

Otro hecho que engrosó el interés por la cultura cinéfila en la ciudad fue la apertura de Cine Club (1948), Cine Universitario (1949) y Cinemateca Uruguay (1953), instituciones que desarrollaron una profusa actividad de exhibición, divulgación y producción de cine. Desde sus inicios se ocuparon de llevar a cabo concursos de filmación en pequeño formato para incentivar la realización local. En 1951, el Concurso de Cine Relámpago del Cine Universitario consistió en filmar un cortometraje en la avenida 18 de Julio. Por su parte, el Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (ICUR), fundado en 1950, dio la posibilidad de que muchos de los jóvenes experimentaran en técnicas cinematográficas. Si bien tenía una tendencia mayoritaria a producir cine científico y educativo, lo cierto es que también se realizaron muchos cortometrajes y

² La primera revista especializada fue *Cinema*, a la que siguieron otras como *Semanario Film*, *Semanal Film*, *Cinema y Teatros*, *Uruguay Cinema*, *Noticiero Cinematográfico* o *Cine Radio Actualidad*. Para ese entonces, ya circulaba la revista *Cine-Mundial*, traducción al español de *The Moving Picture World*. A principios de los cuarenta, el semanario *Marcha* incluyó una «Guía cinematográfica», con reseñas y noticias, a cargo de Hugo Alfaro y Homero Alsina Thevenet. Lo mismo harían otros periódicos como *El País* o *El Día*. Ya en los años cincuenta aparecerían las prestigiosas revistas *Film* y *Cine Club*.

mediometrajes en la ciudad, piezas que, al día de hoy, dan cuenta de los cambios en el mapeo del lugar.³

Montevideo en el cine

«Describir una ciudad es una tarea siempre difícil. ¿Por dónde debemos empezar? ¿Tenemos que ir por sus calles? ¿O deberíamos centrarnos en las distintas fases de su expansión urbana?», se pregunta el historiador Pierre Sorlin (1996: 131). Su planteo, más sociológico que estético, sirve sin embargo como disparador para reflexionar sobre el rol de la ciudad en las películas. ¿Es la misma ciudad la que se habita y la que se enseña en una pantalla? ¿La imagen de una ciudad cambia dependiendo del realizador y la época, o se mantiene impertérrita, atada siempre a un imaginario colectivo? Parece poco probable que esto último ocurra, dado que una ciudad es un organismo cambiante y sus transformaciones se materializan constantemente en el arte.

Si bien Sorlin se refiere a la manera en la que el cine recrea las ciudades europeas, algo de su propuesta puede trasladarse al caso montevideano, en tanto las formas en que la ciudad se recrea en la gran pantalla han cambiado con el paso de los años. Al principio se trató de una recreación precisa de ciertos espacios urbanos de fuerte identificación para los espectadores (mayormente los del Centro), pero conforme pasaba el tiempo, se alcanzó una «borrosa imagen de las ciudades» que desdibujaba la noción de centro y periferia (Sorlin, 1996: 124). Me interesa tratar aquí tres imaginarios de ciudades que también podrían ser tropos o conceptos, en tanto grafican las múltiples posibilidades de «describir» una ciudad. Aunque el término utilizado por Sorlin no parece el más apropiado (en el cine las ciudades no se *describen*, sino que *se enseñan*), la idea puede ayudarnos a visualizar cómo se ha cartografiado Montevideo en sus películas.

³ Bajo la égida del ICUR se produjeron los documentales *Cantegriles* (Alberto Miller, 1958), *Misión femenina* (Eugenio Hintz y Carlos Bayarres, 1955), *Carlos, cine-retrato de un caminante* (Mario Handler, 1965), *Las llamadas* (Mario Handler y Miguel Castro, 1966), *Juegos y rondas tradicionales del Uruguay* (Mario Handler y Eugenio Hintz, 1966), entre otros.

La ciudad alegre

Si comenzáramos por un orden cronológico, deberíamos entonces hablar de la *ciudad alegre*, la Montevideo festiva y victoriosa de los años veinte y treinta, cuando la sociedad uruguaya tenía una larga esperanza en el futuro. Por esos años, las transformaciones al seno de la ciudad fueron notorias: nuevos barrios situados frente al mar, la ampliación de la Rambla Sur, la construcción del Palacio Legislativo, el Hotel Carrasco, el Palacio Salvo, el Hospital de Clínicas, la extensión de las vías de transporte, el alumbrado público, y el aumento de salas de cine y teatro. El enclave geográfico de la ciudad portuaria entre las cosmopolitas Buenos Aires y Río de Janeiro propiciaba el flujo continuo de bienes (tanto materiales como simbólicos), fomentando su progreso urbanístico y cultural. Asimismo, el republicanismo liberal impuesto por los gobiernos batllistas había forjado una confianza ciega hacia el futuro y hacia las instituciones estatales, creando ilusión y anhelos en el desarrollo del país.

En *Del pingo al volante* (Robert Kouri, 1929) se plantea un tema muy recurrente en la época, la oposición entre campo y ciudad, enfrentando a un estanciero (Luis A. Hill Hamilton) y a un dandi montevideano (Carlos Vanrell Ramos) que luchan por el amor de una mujer (Luisita Ramírez). El estanciero llega a la ciudad para conocer a su joven prometida, y Montevideo aparece como el espacio moderno y tecnológico que ya habían imaginado los poetas futuristas de la época. Las locaciones de la película responden al gesto: las grandes avenidas, la rambla, las mansiones de la clase alta, la estación de trenes, la playa de Carrasco donde, hacia el final, los galanes se baten a duelo en una carrera de autos.



Dos destinos (Juan Etchebehere, 1936)

Esa idea se mantuvo en *Dos destinos* (Juan Etchebehere, 1936), la primera película sonora del país, en la que, otra vez, un estanciero (Pepe Corvi) llega a Montevideo para visitar a su hermano (Luis Farina) y termina sucumbiendo a los excesos y las tentaciones de la gran ciudad. Para ahondar en ese declive personal, la ciudad es escindida entre aquellos espacios libertinos (los burdeles, las boîtes, el hipódromo de Maroñas) y aquellos espacios de rectitud (el Parque Rodó, los cuarteles militares, el teatro). Los primeros minutos de la película funcionan como pantalla para mostrar los avances urbanísticos. Los hermanos pasean por el Centro de Montevideo y el estanciero se asombra ante los avances de la modernidad: calles abarrotadas de automóviles y tranvías, edificios en construcción y personas deambulando de un lado al otro.

Por esos años, la capital venía experimentando significativos cambios en torno a su ampliación y modernización. La reconfiguración espacial, como suele ocurrir, repercutía en el estilo de vida de los ciudadanos y en la manera de pensar los lugares. El enfrentamiento entre campo y ciudad era, como advirtió en su momento Raymond Williams, una forma de anteponer el crecimiento educativo y económico de la sociedad industrializada a la ignorancia y el atraso del medio rural. Eso generó una brecha entre el centro y la periferia de la economía capitalista, una distancia inabarcable entre la ciudad modernizada y el campo desordenado, extrapolable también a sus habitantes (Williams, 2016). Esa percepción se palpaba en el Uruguay de los años veinte y treinta, y confrontaba la ciudad al resto del país, «un país que casi se confundía con su capital, Montevideo», como asegura José Luis Romero (2023: 296). El surgimiento de la «ciudad masificada» cristalizó rápidamente en el cine local como forma de concretar un deseo y una necesidad, pero también como el camino para retratar los cambios al seno de la sociedad: la explosión urbana, las olas de inmigrantes, la creación de nuevos barrios, las alteraciones lingüísticas, las nuevas formas de convivencia...⁴ Esos cambios en la ciudad se vivieron de forma celebratoria en el cine, ya que, de

⁴ Estas temáticas aparecen en otras películas de la época como *Vocación?* (Rina Massardi, 1938), *Radio Candelario* (Rafael Jorge Abellá, 1939), *El ladrón de sueños* (Kurt Land, 1949), *Detective a contramano* (Adolfo Fabregat, 1949) o *Amor fuera de hora* (Alberto Malmierca, 1950).

alguna forma, el cine comprimía las expresiones de una variopinta cultura popular (Rama, 1998: 106-107).⁵

Muchos años después, esta idea de la ciudad alegre volvió a florecer. En 1960, la Comisión Nacional de Turismo presentó una convocatoria a cineastas con el objetivo de promocionar los balnearios del país, mediante una aparatosa campaña de publicidad bajo el título *Uruguay maravilloso*.⁶ Varios de esos cortometrajes se ocuparon de Montevideo, resaltando sus atributos como forma de incentivar el turismo.

La raya amarilla (Carlos Maggi, 1962) es un buen ejemplo de ello. El filme, de veinte minutos, se centra en la vida montevideana mediante la historia de un pintor (Ricardo Espalter) encargado de dibujar la raya amarilla que separa los carriles de las calles. Montevideo aparece entonces moderna, turística y cosmopolita: espacios abiertos, movimiento frenético, tráfico imparable, altos edificios, nuevas construcciones.



La raya amarilla (Carlos Maggi, 1962)

⁵ En ambas películas hay secuencias en las que los protagonistas bailan tango, pero mientras en *Del pingo al volante* lo hacen en una fiesta privada, en *Dos destinos* lo hacen en un salón de fiesta, mostrando que en pocos años la música popular llegó a todos los estratos sociales.

⁶ Entre 1961 y 1962 se filmaron *La ciudad en la playa* (Ferruccio Musitelli), *Punta Ballena* (Carlos Bayarres), *Punta del Este ciudad sin horas* (Juan José Gascue), *Viaje en trolley-bus por Montevideo* (Mario Handler y Alfredo Castro), *El niño de los lentes verdes* (Eugenio Hintz y Alberto Mántaras Rogé) y *La raya amarilla* (Carlos Maggi). Los filmes fueron posteriormente estrenados de forma conjunta en febrero de 1963, en el Cine Central.

Mientras el pintor trabaja en la rambla de Pocitos, la atención vira hacia las personas que disfrutan de la playa en pleno verano. Montevideo aparece, entonces, como la expresión de la urbe moderna y llena de alternativas. La ciudad se fragmenta en espacios claramente diferenciados, separados por la raya amarilla: de un lado, el lugar del trabajo, del dinamismo, de los automóviles y los comercios, de las avenidas repletas de personas y de las oficinas; del otro, como su contracara, aparece el espacio para el ocio, el descanso y el divertimento, mediante enormes playas bañadas por el mar y el sol.

La ciudad politizada

En los años sesenta, Montevideo se volvió el epicentro de las movilizaciones sindicales y estudiantiles, de las protestas ciudadanas y de la represión policial. Si hasta ese entonces la *ciudad alegre* reparaba en los espacios de ocio, con la *ciudad politizada* el foco se puso en el Centro de Montevideo. La avenida 18 de Julio, principalmente, pero también las inmediaciones de la Universidad de la República y otros centros estudiantiles o sindicales, donde se convocaba la movilización callejera.

Me gustan los estudiantes (Mario Handler, 1968) documenta los disturbios estudiantiles en Montevideo ante la presencia del presidente estadounidense Lyndon B. Johnson durante la Conferencia de Jefes de Estado de la OEA realizada un año antes. El cortometraje coincidía así con las protestas estudiantiles que marcaron ese año y se sucedieron, sobre todo, en el tramo que va de la plaza Libertad a la Facultad de Derecho y el IAVA, aunque también hubo protestas en las inmediaciones de las facultades de Arquitectura, Veterinaria, Medicina y Química (Markarian, 2022: 52).



Me gustan los estudiantes (Mario Handler, 1968)

Una decisión estética, aunque también ideológica, llevó a Handler a musicalizar con la voz de Daniel Viglietti las acciones estudiantiles y a silenciar los encuentros de políticos internacionales. Algunas de esas imágenes vinculadas a la revuelta de jóvenes y la represión de policías y militares se han convertido, con el paso del tiempo, en verdaderos íconos de esos tiempos convulsos, previos al golpe de Estado. En los filmes de denuncia que Handler realizó durante esa década, la ciudad tiene un aspecto privilegiado, pues en ella se dirimen las problemáticas sociales que encuentran una respuesta violenta de parte del gobierno.⁷

Polvo nuestro que estás en los cielos (Beatriz Flores Silva, 2008) ficcionaliza esos momentos agitados desde el lado opuesto. La película sigue a la familia del poderoso senador Saavedra, uno de los hombres fuertes del Partido Colorado, y la historia transcurre principalmente en la mansión familiar, situada en un barrio periférico. Si bien la casa funciona como un microuniverso en el que todo ocurre a la vez, los personajes se vinculan con los espacios de confrontación política. En una secuencia, la esposa del senador (Margarita Musto) sale a buscar a la empleada, que no ha ido a trabajar, y termina internándose en un cantebril de los suburbios. Esa realidad de pobreza y desamparo la impacta de tal modo que la mujer huye despavorida a la tranquilidad de su barrio. En la cara opuesta, su hija, la joven Masángles



Polvo nuestro que estás en los cielos (Beatriz Flores Silva, 2008)

⁷ Desde su regreso de Europa (donde fue becado para estudiar cine), Handler se ocupó insistentemente de mostrar a las personas accionando sobre el espacio urbano, como ocurre con *El entierro de la Universidad* (1965), *Carlos, cine-retrato de un caminante* (1965), *Liber Arce, liberarse* (1969) o *Uruguay 1969: el problema de la carne* (1970), estética que mantuvo hasta su última película, *Columnas quebradas* (2015).

(Antonella Aquistapache), se interesa por saber qué está pasando ahí afuera y termina por descubrir en el sótano de la casa a un grupo de guerrilleros. Eso la conecta con una realidad que está desmoronándose, como terminará desmoronándose también la mansión familiar. Hacia el final de la película, la joven deambula por el centro de la ciudad mientras se suceden las revueltas estudiantiles y los tanques del Ejército toman avenidas y edificios.

Durante los años de dictadura (1973-1985), Montevideo apareció en el cine y el audiovisual como un (cuestionable) espacio de tranquilidad y seguridad, pero una vez retornada la democracia, la movilización callejera volvió a ocupar las calles del centro. *Los ojos en la nuca* (Grupo Hacedor, 1988) se filmó entre julio de 1984 y abril de 1985, es decir, en plena transición democrática, y documenta la movilización callejera de parte de la sociedad. La marcha por la amnistía para los presos políticos, celebrada en setiembre de 1984, adquiere especial protagonismo, pero también se repara en cómo los montevideanos están afrontando el cambio político y, muy especialmente, en cómo van a digerir las acciones cometidas durante los doce años de dictadura. Una instalación con los nombres de los desaparecidos y las siluetas de sus cuerpos recortadas en cartón, en pleno centro de la ciudad, recuerda que algunas cosas no tienen respuesta.

La ciudad politizada, en tanto espacio público, es el lugar donde se concentran las posibilidades de actuar sobre fenómenos inmatriciales como la política, la sociedad o la historia, y solo a través de ese accionar la ciudad adquiere un nuevo significado. La ciudad alcanza una significación especial cuando los cuerpos actúan en ella:



Los ojos en la nuca (Grupo Hacedor, 1988)

los jóvenes que huyen de las fuerzas policiales, los estudiantes que se manifiestan en su centro de estudio, los familiares que marchan exigiendo verdad y justicia... Al llevar adelante ese ejercicio performativo, las personas desarticulan las fuerzas tradicionales de poder y las reconvierten, asumiendo un papel preponderante en la vivencia de la propia ciudad y creando una nueva alianza entre el espacio y los cuerpos (Butler, 2017: 88-89). Así, la ciudad se transforma mediante la acción y se convierte en un lugar diferente.

La ciudad melancólica

Después de la dictadura, Montevideo se mostró en el cine como una ciudad triste, peligrosa y empobrecida. Los estragos del régimen opresivo, pero también de las sucesivas crisis económicas, revelaron una cara distinta, bastante alejada de aquella alegría y aquella reivindicación del pasado. Del mismo modo, la vivencia de cierta forma desesperanzadora conecta en el cine con una melancolía que también se expande a la música, el teatro, el carnaval o la literatura. Elvira Blanco Blanco (2007: 54-67) ha confirmado que la grisura melancólica fue parte del proyecto que la generación del 45 llevó adelante, especialmente cuando el país modélico había entrado ya en crisis, unos cuantos años antes del golpe de Estado. De alguna manera, esa grisura se perpetuó en las películas del cambio de siglo.

El dirigible (Pablo Dotta, 1994) es, seguramente, la expresión más perecedera de esa *ciudad melancólica*. La periodista francesa (Laura Schneider) que llega a Montevideo para anunciar el regreso al país de Onetti, duplica a la joven uruguaya (también interpretada por Schneider) que recorre la ciudad en un taxi, filmándola con una cámara de mano. Mientras una busca a Onetti, y con él la historia cultural del país, la otra busca a Baltasar Brum, símbolo de la historia política del Uruguay batllista. Por eso, las imágenes que se enseñan de la ciudad son también simbólicas: el Palacio Salvo, la Rambla Sur, la Plaza Independencia, el Parque Rodó, el puerto. En *El dirigible*, la ciudad se



El dirigible (Pablo Dotta, 1994)

muestra tan gris y desolada como en las historias onetianas y, al igual que con las protagonistas, el espacio se escinde en dos: por un lado, la Montevideo de 1933, cuyo cielo fue atravesado por el dirigible Graf Zeppelin en el preciso momento en que Brum se suicida;⁸ por el otro, la Montevideo posmoderna de delincuentes, pobres y estafadores.



25 watts (Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella, 2001)

En *25 watts* (Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella, 2001), la ciudad vuelve a aparecer como un espacio gris, aburrido, lento. La película (filmada en blanco y negro) desentraña en clave de comedia *indie* el malestar abúlico de los jóvenes en un país envejecido. Es el comienzo de las vacaciones y los tres protagonistas (Daniel Hendler, Jorge Temponi, Alfonso Tort) pasan la mayor parte del día sentados en la vereda. El futuro no parece muy prometedor para ellos, porque no les ofrece grandes oportunidades ni perspectivas, y la ciudad se construye a partir de esa desesperanza. Los jóvenes se mueven únicamente en el barrio de clase media en el que viven (La Comercial), ese lugar de calles vacías, y apenas se alejan de su centro de convivencia. Montevideo se acerca más a un pueblo que a una gran ciudad, con casas bajas, donde los vecinos se conocen y comparten su cotidianeidad. En la quietud de esa ciudad-pueblo descansa la existencia gris, monótona, de estos jóvenes adormilados.

Los modernos (Marcela Matta y Mauro Sarser, 2016), en cambio, enseña la ciudad desde una perspectiva diferente: es también la Montevideo gris del desamor y la tristeza (otra vez, filmada en blanco y negro), pero con algunas mutaciones. Aquellos jóvenes de principios de los dos mil han crecido y la sociedad ha avanzado hacia nuevas formas de relacionamiento. Los personajes (Mauro Sarser, Noelia Campo, Stefania Tortorella) se mueven entre el arte y la vida bohemia: ba-

⁸ En realidad, el dirigible atravesó el cielo montevideano el 1.º de julio de 1934, más de un año después del suicidio de Brum. La referencia aparece además como juego en una de las imágenes que lo muestran antes de su muerte, de pie junto a un cartel que anuncia la exhibición de *El dirigible* (Frank Capra, 1931).

res, librerías, estudios de televisión, teatros, museos. Son ciudadanos «modernos», fácilmente rastreables en los espacios urbanos del centro, cuyo carácter se configura como producto y reflejo de una sociedad hipercomunicada e inmadura. Esa cultura *hipster* les exige ser siempre jóvenes y, al mismo tiempo, enfrentar los riesgos de una vida adulta. La ciudad se vuelve entonces el espacio donde se dirimen esos conflictos. Por eso, los protagonistas se plantean salir de Montevideo y se mueven a una comunidad *hippie* de la sierra minuana, en busca de una tranquilidad que la urbe no les ofrece.

Esta imagen de *ciudad melancólica* responde a un imaginario muy extendido que, fogueado inicialmente por la generación del 45, se amplió hasta bien entrado el siglo XXI, con los continuadores de una estética pesimista que vio en la decadencia de Montevideo su escenario predilecto. Tal ha sido su impacto en la conciencia colectiva que, si bien en los últimos años el cine nacional ha explorado nuevas formas de estar-en-la-ciudad,⁹ aún se mantiene una vasta creencia de que todo el cine uruguayo es igual de gris que su capital.

Pensar las ciudades

Reflexionar sobre las ciudades en el cine es siempre una tarea ardua, en tanto exige priorizar unas perspectivas frente a otras. Esta categorización podría multiplicarse en innumerables variantes, puesto que la macrocefalia del Uruguay ha explotado a Montevideo por sobre cualquier otra ciudad del país. La elección de títulos podría también ser otra y alternarse con una variedad de películas. En cualquier caso, se trata de pensar las múltiples formas en que la capital uruguaya ha sido tratada en el cine local (quedaron excluidos de esta selección los filmes extranjeros situados allí), desde variadas perspectivas y en distintos momentos. Algunos imaginarios acompañan las transformaciones del espacio urbano, mientras que otros parecen obviarlos por completo, apropiándose de una imagen desprendida de la realidad. Todas las versiones son útiles.

Si el pedido de Onetti se cumplió en la literatura nacional, cabría convenir que también sucedió en el cine. Por numerosas razones

⁹ Pienso en películas de género de los últimos veinticinco años que presentan la ciudad desde posturas diversas, saltando del espacio de divertimento al escenario peligroso del *thriller* o al lugar costumbrista de cierta cotidianeidad montevideana.

imposibles de tratar aquí, el cine uruguayo ha estado históricamente relegado a un plano de disconformidad y menosprecio de parte de los propios uruguayos. Esa «linealidad zigzagueante» de la que se habló al principio no hizo más que profundizar el desconocimiento y el desinterés, y enfatizó cierta discontinuidad en la producción local hasta bien entrado el siglo XXI (Lema Mosca, 2023). Sin embargo, una cosa parece común desde la primera película nacional hasta la última: la presencia de Montevideo como escenario predilecto para situar las historias propias.

Referencias bibliográficas

- BLANCO BLANCO, Elvira. *La creación de un imaginario: la generación literaria del 45 en Uruguay*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2007.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos aliados y lucha política: hacia una teoría performativa de la asamblea*. Barcelona: Paidós, 2017.
- LEMA MOSCA, Álvaro. *Los nacimientos del cine uruguayo: una historia completa*. Montevideo: Sujetos Editores, 2023.
- . «La maquinaria multimedial: el mundo del espectáculo en América Latina (1930-1965)», en *Dixit*, n.º 38, Montevideo, 2024, pp. 1-10.
- MALTBY, Richard. «New Cinema Histories», en MALTBY, Richard; BILTEREYST, Daniel y MEERS, Phillipe (Eds.), *Explorations in New Cinema History: Approaches and Case Studies*. Londres: Blackwell, 2011, pp. 3-39.
- MARKARIAN, Vania. *El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*. Montevideo: Estuario, 2022.
- MAURICE, Henry. «Una revolución cinematográfica», en *Semanal Film*, Montevideo, 19 de noviembre de 1921.
- ONETTI, Juan Carlos. «Literatura nuestra», en *Artículos. 1939-1968*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013, pp. 27-28.
- RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.
- ROMERO, José Luis. *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2023.
- SARATSOLA, Osvaldo. *Función completa, por favor. Un siglo de cine en Montevideo*. Montevideo: Trilce, 2005.
- SIN FIRMA. «El cinema en otros tiempos. Un rato de conversación con don Roberto Natalini», en *Semanal Film*, n.º 68, Montevideo, 31 de diciembre de 1921.
- SORLIN, Pierre. *Cines europeos, sociedades europeas. 1939-1990*. Barcelona: Paidós, 1996.
- VON SANDEN, Clara. «La cosa es barata y digna de verse. Inicios de la distribución de cine en Montevideo. 1896-1920», en *Tercer Film*, n.º 3, Montevideo, 2015, pp. 10-15.
- WILLIAMS, Raymond. *The Country and the City*. Londres: Penguin Random House, 2016.