

XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013.

Las izquierdas mirando/usando al cine en Montevideo. Una aproximación (1920-1950).

Porrini y Rodolfo.

Cita:

Porrini y Rodolfo (2013). *Las izquierdas mirando/usando al cine en Montevideo. Una aproximación (1920-1950)*. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-010/291>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

□

**XIV Jornadas
Interescuelas/Departamentos de Historia
2 al 5 de octubre de 2013**

ORGANIZA:

Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional de Cuyo

Número de la Mesa Temática: 37.

Título de la Mesa Temática: Mercado de entretenimientos y cultura urbana en Latinoamérica, siglos XIX- XX. Aportes desde la historia social.

Apellido y Nombre de las coordinadoras: Carolina González Velasco (UNAJ- UBA);
Cristiana Schettini (UNSAM).

Las izquierdas mirando/usando al cine en Montevideo. Una aproximación (1920-1950)

Rodolfo Porrini

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República
(Uruguay)

roporrini@gmail.com

<http://interescuelashistoria.org/>

Izquierdas y cine

La sociedad montevideana tuvo importantes cambios políticos y económicos durante la primera mitad del siglo XX. Además, Montevideo fue procesando su “modernización” cultural e incorporando una amplia variedad de actividades y diversiones para el tiempo libre, entre ellas el cinematógrafo. Estado y particulares promovieron diferentes formas de ocio, crearon infraestructuras y opciones para el disfrute del tiempo.

En un sistema político que se estaba configurando, nacieron desde fines del siglo XIX organizaciones y ámbitos anarquistas (Rama, 1972; López D’Alessandro, 1994; Mechoso, 2011) y los “partidos de ideas” como el Partido Socialista (1910) y luego el Partido Comunista (1920-1921) (López D’Alessandro, 1992). Estas constituyeron una parte de las izquierdas –estaban también las de los partidos Colorado y Nacional, y la de raíz católica-, que cabría destacar como “internacionales” en tanto existían y formaban parte de asociaciones de varios países y continentes, así como referencias modélicas fuera de fronteras.

Las izquierdas anarquista, socialista y comunista buscaron atraer a los trabajadores y clases populares a sus tiendas, en pos de sus objetivos de transformación de la sociedad capitalista. Para ello disponían de un conjunto de estrategias e impulsaron prácticas en diversos ámbitos de la ciudad. Además de los impulsados en lugares al “aire libre” otra parte de ellos fueron en espacios cerrados, propios o arrendados, tales como locales partidarios o sindicales, clubes, cines y teatros.

En relación a estas temáticas he indagado en mi tesis de doctorado vinculando las izquierdas y el tiempo libre, constituyendo esta ponencia parte específica de esa investigación (Porrini, 2012). Si bien una amplia bibliografía internacional ha recorrido y recorre las facetas de las producciones culturales y del tiempo libre de los trabajadores, enfocar a las izquierdas y el uso del cine en esa primera mitad del siglo XX, es una iniciativa aún poco explorada.

La ponencia sondea en las visiones de las izquierdas sobre el nuevo fenómeno del cine que iba incorporándose –en un proceso- en los sitios más cotidianos de gran parte de la sociedad. Este hecho exigía a estas organizaciones realizar reflexiones y adoptar posturas. Pues en el fondo también implicaba el desafío de atender a las demandas de comunicación y diversión de las clases populares y ofrecer, desde sus perspectivas, una forma, una propuesta de cine. Las fuentes empleadas son fundamentalmente la prensa periódica de estas izquierdas y la gremial, así como entrevistas orales a militantes de estas corrientes.

El Cine. El uso y el disfrute de la imagen en movimiento

El cine impactó en la sociedad, captando el interés, el gusto y hasta la fascinación entre las diferentes clases sociales montevideanas. Desde la década de 1910 se vio su crecimiento constante en salas específicas para ese fin, en films estrenados y en consumidores. El cine superó al teatro en espectadores desde 1912 y tuvo un salto espectacular en los años de la Segunda Guerra Mundial, casi duplicando los espectadores anuales de 1939 (con 79 cines) en 1946 (llegando en ese año a 12.443.087 con 87 salas). El punto más alto en público ocurrió en 1953 con más de 19 millones de espectadores y del número de salas en 1954 con 106 (Saratsola, 2005: 299-300).

Las corrientes de izquierda –tanto sus direcciones como sus bases- comenzaron a

recepcionarlo y a adoptar diferentes comportamientos. Hasta 1950 en ningún caso conocido hasta el momento llegaron como organización ni como personas de izquierda a “producir” cine, como sí lo practicaron en otras formas artísticas, escénicas o literarias.¹ Fue un fenómeno cultural y artístico del que no escaparon, usándolo muy tempranamente aunque en forma esporádica hasta su generalización, integrándolo o criticándolo, según las interpretaciones de los distintos grupos. La proyección de films fue un aspecto de las propuestas de formación cultural y educativa de las izquierdas. Libertarios y socialistas pensaron el cine apostando a una mirada –crítica, cuestionadora- sobre la sociedad. Los comunistas incorporaron aquella forma –rescatando los buenos y críticos filmes del mundo capitalista-, y levantaron el cine soviético como reafirmación y promoción de un modelo político y social, el de la URSS y el campo socialista que lideraba. Salvo excepciones –algunos sobre la vida en la URSS- lo más común fue el uso del cine de ficción de Francia, Estados Unidos y la Unión Soviética, en menor medida de Argentina.

Pensando el cine: algunas reflexiones de las izquierdas

El pasaje del “cine mudo” al “cine hablado” desde 1927 ambientó cambios importantes en la producción y exhibición cinematográfica y efectos en las reflexiones del fenómeno desde las izquierdas. Una de las primeras consecuencias percibida fue el impacto del cine sonoro “innovación de Norte América” que produjo según el contemporáneo socialista Calatayud “la desgracia de suprimir actividades de gente que tiene derecho de ganarse la vida”.² El mismo redactor criticaba la innovación tecnológica al tiempo que mostraba sus prejuicios hacia aspectos culturales del país norteamericano, emparejando el cine sonoro con “la música de jazz-band, bullanguera, inarmónica y nada artística”. Desde la “doctrina socialista” sostuvo que “mientras los medios de producción, de valor y de cambios sean propiedad privada (y eso mismo es el cine sonoro) ocurrirán todas esas crisis de trabajo que ahora están sufriendo casi todos los países del universo” –se estaba en el centro de la crisis de 1929, expresada en forma inicial en Uruguay- y en especial los profesores de orquestas y bandas. Los socialistas no eran “enemigos de la industria, del arte, del cine y del progreso en general”, pero concluía que la industria moderna “desarrollada por medio de las más eficaces máquinas, va suprimiendo a los hombres de trabajo de todas las grandes fábricas”. Además, esos cambios tecnológicos y “grandes inventos” no habían generado “una ‘humanidad más feliz’”. En el régimen burgués aquellos perjudicaban a los trabajadores, mientras que en “la sociedad socialista, colectivizada la propiedad privada, desaparece la explotación del trabajo y todo va en beneficio del acervo social”. En un rechazo categórico al arte y el cine que “se está industrializando”, instaba a defenderse formando “sindicatos de resistencia”.

Los comunistas uruguayos tuvieron una recepción del cine muy influida por la producción de films y las ideas predominantes en la Unión Soviética y su Partido Comunista. Elaboraron reflexiones e hicieron comentarios poco críticos –en las décadas de 1920 a la de 1940 posiblemente no existió una *crítica* en sentido estricto-, propios de una visión idealizada y concordante con sus objetivos político-ideológicos y educativos. Su concepción del arte y del cine reconocía un proceso que se inició desde los años

¹ Tal vez con la excepción algo posterior de Ferruccio Musitelli, vinculado al Partido Comunista e iniciado en el cine a comienzos de los años cincuenta. Dejó un pequeño libro de recuerdos y memorias: Ferruccio Musitelli (2012), *Imágenes en la maleta*, Montevideo, Trilce.

² José Calatayud, “LA MECANIZACIÓN DEL ARTE. Algunas consideraciones sobre el cine sonoro” en *El Sol*, (844), Montevideo, 11/5/1930: 4.

veinte y más definidamente desde 1932 en que el realismo socialista cuajó en la URSS, proponiendo un canon a incorporar e imitar. Con la aceptación comunista nativa del estalinismo y sus concepciones sobre la literatura y el arte, la idealización del modelo político soviético se trasladaba a diversos aspectos de la cultura y el arte que producía y difundía. Ese fue el caso del cine soviético que se distribuía en el país, generando inicialmente una mirada propagandística en avisos y comentarios muy elogiosos. Con el tiempo hubo algunos cambios. Desde fines de los treinta, su prensa incorporó la importancia de sugerir y comentar las películas, las de la Unión Soviética y también dramas sociales o realistas franceses, de Estados Unidos o Argentina. Fueron paradigmáticos filmes soviéticos como *El acorazado Potemkin* (1925) de Sergei Eisenstein, de una fase previa al “realismo socialista”, recién estrenado en Uruguay en abril de 1944, y *Chapaiev* (1936) en octubre de 1938, y las películas francesas –realistas poéticas- de Jean Renoir “La gran ilusión” y “La Marsellesa”.

Los libertarios expresaron un temprano interés por el cine, usándolo en sus veladas culturales. Reconocieron una motivación ideológica, educativa y de diversión, en especial para los jóvenes. La temprana acogida –en el segundo lustro de la década de 1910- no pareció demostrar continuidad pues su uso en los años veinte y treinta fue acotado, existiendo un claro predominio de las representaciones teatrales en sus veladas y festivales. Tomaron de las opciones existentes aquellas películas que contribuían a destacar la explotación y la dominación de las clases burguesas sobre el pueblo y los trabajadores, las injusticias y las rebeldías. Elogiaron o comentaron brevemente los productos considerados educativos para la causa revolucionaria libertaria, se apoyaron en “dramas sociales y revolucionarios” referidos a los primeros años de la Rusia revolucionaria, en otros se trató de films de origen francés o estadounidense. Se exhibía en sus veladas o se publicitaba en su prensa películas como “Huelga de madres” hacia 1920, y en los años cuarenta estadounidenses como “El Gran Dictador” de Chaplin y “El ciudadano” de Orson Welles, francesas “de crítica social” como “El Rey” (1949). En una nota sobre cine exhibido en Uruguay un periodista del periódico ácrata *Voluntad* realizaba en 1950 una crítica al cine comercial. Lo definió como “prostituido” y cuestionaba la acción de la “burguesía”, que intentaba transformar lo que “alguna vez” fue y a veces era, una elevada expresión artística “para hacer de el [cine] un negocio”. También elogiaba la inicial labor por el arte cinematográfico que estaba realizando el “Cine-club”.³

Un análisis más incisivo, especializado y pesimista realizaba el anarquista-humanista rumano Eugen Relgis residente en Montevideo desde 1947. Afirmaba que el cine no llegaba a lograr “esa emoción pura que puede ofrecer la buena literatura”, la solidaridad del drama shakesperiano o el estremecimiento universal de la música.⁴ Opinaba que el cine “no es más que la expresión del método imperialista del gran capital, aplicado en todos los dominios”. La evolución positiva de esa expresión no llegaría mientras continuara siendo explotado por “los privilegiados de una cierta clase social”, resultado desnaturalizado, como también lo evidenciaba el cine soviético. La dura crítica de Relgis al cine contemporáneo reconocía una posibilidad en la que aquel pudiera lograr “un valor integral” logrando reunir “la idea con la acción, la belleza con la ciencia” y llegando a plasmar la “expresión dinámica e inalterada de la vida universal”.

³ *Voluntad* (97), Montevideo, abril 1950: 2: “El Cine Prostituido”.

⁴ Eugen Relgis, “NOTAS CINEMATOGRAFICAS. ¿El Cinematógrafo es un Valor Social?”, en *El Sol* 2^a ép. (405), Montevideo, 17/2/1950: 3.

Usos del cine

El cine fue incorporado tempranamente en las veladas, festivales y encuentros solidarios de las izquierdas. Entre las películas preferidas estaban las de contenido “revolucionario” –más en los veinte- y los “dramas sociales”, y también usaban un cine más “liviano”, tanto de fino humor –como las clásicas de Chaplin- como comedias reideras comunes en el cine argentino. Combinaban así el interés de propugnar un cine con discurso ideológico coherente, uno crítico de la sociedad capitalista, y desde los años cuarenta películas que estaban afincadas en el gusto popular y de los trabajadores, como drama, de humor o comedia. El cine podía cumplir tanto una función educativa y formativa, simbólica y emocional –los films bélicos soviéticos o de la guerra civil española- o de casi exclusiva diversión y entretenimiento como al consumir los de sano humor.

Fue notorio el temprano interés anarquista por el cine y su uso educativo (Vidal, 2009). El peso de este nuevo medio implicó su ingreso al mundo de las veladas, que incluso se denominaron “artístico-cinematográficas” y más adelante “cinematográficas”. En relación a una velada con “cintas cinematográficas” en el cine Fénix en 1921, el semanario anarco-individualista *El Hombre* reconocía que pretendía “atraer a la juventud” con el doble propósito de “entretenerla y educarla al mismo tiempo”. En 1920 desde el periódico ácrata *La Acción Obrera* se promovió una función cinematográfica en el teatro Apolo del Cerro, y ese mismo año *El Hombre* informaba sobre la proyección en el biógrafo Iris -también del Cerro- de “El ingenio de un mancebo”. En octubre del mismo año, en una velada en el Teatro Colón organizada por *El Hombre* se comentaba “Dos interesantes obras cinematográficas, dramas sociales y revolucionarios. ‘Huelga de madres’, tragedia interpretada por la gran actriz rusa Ala Nazimova. Representa la insurrección de las madres contra la guerra y finaliza con el suicidio de una mujer ante el rey como afirmación de protesta contra el militarismo”. El otro filme “es una obra socialista. Sin ser muy significativa, como obra de tesis revolucionaria, es educativa y el asunto que trata es de carácter social. Debe verse”.⁵ Al fin de la velada, José Tato Lorenzo –el factotum de *El Hombre*- realizó una disertación sobre la base del film “Huelga de madres” aludiendo a temas como la mujer, la guerra y la patria.

Mirar las veladas anarquistas nos puede dar una idea del lugar que fue ocupando el cine entre las expresiones culturales que empleaba. Sin constituir un registro exhaustivo entre 1921 y 1952, se puede intentar una aproximación. Entre abril de 1921 y noviembre de 1924, de 13 eventos consignados –veladas y festivales- uno solo incorporó cine. Entre 1929 y 1933, de seis actividades culturales relevadas solo hubo una función de cine. En el bienio 1938-1939, de seis actividades, tres incluyeron cine -una sola fue exclusiva- y tres teatrales. En lapso de 1949 a 1952, nueve de diez fueron veladas “de cine” y una sola “teatral”. Esto indica una tendencia del creciente uso del cine en el conjunto de su propuesta cultural.

En las veladas y festivales comunistas, la importancia del cine no fue tan significativa. Debe tenerse en cuenta que esta corriente contaba –a diferencia de las otras- con un “modelo” y un cine específico a mostrar, que incluso se exhibía en salas comerciales y que disponía de las empresas de distribución de cine de la URSS en Uruguay. Podían – y lo hacían- recomendar la asistencia de sus camaradas a las salas comerciales de

⁵ *El Hombre*, Montevideo, nº 207, 16 octubre 1920: 1: “El viernes 20 de octubre en el Teatro Colón”, tomado de Vidal (2009).

películas soviéticas -y no solo a sus festivales -, consideradas parte de la lucha y el reforzamiento ideológico del proyecto comunista mundial. Las veladas y festivales comunistas tuvieron algunas particularidades. Entre 1923 y 1947, de las 36 actividades registradas existió una mayoría que desarrollaron actividades bailables (fueron 20, entre bailes familiares, de grupos étnicos y bailes propiamente dichos). En ese total, sólo 9 festivales –nombre que predominaba en los comunistas- incorporaron cine, y seis tuvieron representaciones teatrales. Si se secciona el periodo, encontramos: entre 1920 y 1930, tres festivales con cine; en 1936-38, solo uno, existiendo mayor concentración de cine entre 1942 y 1947, pues de 11 actividades culturales, hubo cinco que lo incluyeron (tres de ellas durante la guerra, y con films bélicos soviéticos), y también cinco bailes.

Los socialistas compartían con los libertarios la denominación de “veladas”. En los primeros tiempos existió un predominio de la música, canto, declamación y recitado de poesías, y también cine. Presentaron películas de diverso origen centradas en la crítica social, en general de Francia y Estados Unidos. Fueron más propensos a tener una crítica cinematográfica en su prensa, desde una posición “amateur”. En un periodo más corto (1922 a 1937, y 1945), y con más lagunas que en los casos previos, se contabilizó un número inferior de actividades culturales, 17. En ellas hubo seis con exhibiciones cinematográficas -sólo una, en exclusividad-, y cinco con teatro. En este caso, y como se indicó antes, fue relevante la presencia de cantos, música, declamación, y conferencias en casi la totalidad de las veladas estudiadas.

Filmes que miraban las izquierdas

En el decenio de 1920 es posible ver una tensión entre una concepción moral e ideológica y un uso racionalmente político acompañando la coyuntura revolucionaria – en especial de la Rusia soviética-, y otro que iba reconociendo aspectos más artísticos y educativos en el medio expresivo del cine. La novedad del proceso revolucionario y el pronto arribo a la ciudad de Montevideo de filmes que iban mostrando la crisis rusa, las injusticias y los levantamientos populares, tuvo un peso muy grande en esos primeros años veinte en los tres grupos de la izquierda. En el primer lustro de los 20 el cine soviético fue recibido con sumo interés entre los militantes socialistas, anarquistas y comunistas. También se fue insinuando el producido en Estados Unidos y las entretenidas películas cómicas de Chaplin, que también era identificado, interesadamente por sus camaradas como “comunista”. Este gozaba de un interesante prestigio –y gusto o placer- en toda la izquierda, además del público general más amplio. En esa veta se incorporaba entonces el “humor” y la comicidad desde una performance de gran calidad. Películas rusas de fines de esa década seguían mostrando la situación revolucionaria o la miseria semifeudal que la expresaba, llevando a la pantalla “La Madre” de Máximo Gorki. El estreno de filmes importantes y con valores estéticos del punto de vista cinematográfico –como “Tiempos Modernos” de Chaplin- podría insinuar nuevas aristas de entender el fenómeno.

El cine científico documental, con cierto desarrollo en el medio universitario y educativo, no llegó a despertar el interés en los grupos de la izquierda en esos tiempos. La primera noticia que he encontrado sobre el originario Partido Socialista y el uso del cine es de abril de 1919. Una conferencia sobre “El carbunco”, organizada por el Comité de Cultura Popular de la 5ª Sección, contó con la proyección de una “cinta cinematográfica” producida por el Instituto de Bacteriología de Buenos Aires y estaba especialmente destinada a los peones de barraca y cargadores del ferrocarril, “que por

andar entre cueros y lana, son los más expuestos al carbunco”.⁶ Se ve la intención educativa y el esfuerzo por llevar “las luces de la ciencia” a los más desposeídos y menos instruidos entre los trabajadores.

A poco de refundado el Partido Socialista Uruguayo -Sección Uruguay de la Internacional Obrera- y en abril de 1922, en uno de los primeros números del órgano partidario *El Sol*, un anuncio publicitaba “La Justicia del Proletariado”. La película era etiquetada como “formidable drama de tesis social” y refería a “La eterna y tremenda lucha entre el CAPITAL Y EL TRABAJO”, mostrando “Intensas y emocionantes escenas provocadas por una Huelga General”.⁷ *El Sol* tenía una sección que anunciaba los espectáculos teatrales, salvo el “aviso” recién mencionado y desde el 6 de mayo apareció la sección “Biógrafos”. Allí se comentaba el estreno del film “Apariencias” desde una óptica moralista propia del socialismo de entonces. Era anunciado como la “crítica valiente de una de las manías extendidas en el mundo, que afectan en primer término y de una manera especial a las mujeres, sugestionadas por el lujo y la vida del gran mundo”.⁸ El comentario sobre “Carlitos Atorrante” de Chaplin recupera en forma positiva la diversión y la importancia del humor, propia del autor y actor ya popularizado “el humorismo es necesario: Pobre de nosotros si sólo dramas viviéramos”, siendo una comedia de “alta comicidad” y “trabajada en sentido artístico”. Al año siguiente en el marco de un conflicto sindical entre los trabajadores de cines y las patronales, desde la prensa socialista se denunciaba las “maniobras patronales” realizadas por la empresa Gluksmann e informaba de la medida del boicot lanzada por el gremio de los operadores.⁹

Los comunistas tenían un modelo a seguir. Aunque reconocían el valor de las películas “realistas”, el cine producido en la URSS contaba con un volumen y una variedad importante de películas a promover. A comienzos de marzo de 1923 una noticia tomada del periódico comunista francés *L’Humanité* -extraída de *Pravda* de Moscú- publicaba un titular señalando que “Chaplin es comunista” y afirmaba que aquel se trasladaría a Rusia donde “pondría su prodigioso genio cómico al servicio del proletariado, al cual un arte despojado de las mentiras convencionales es ya accesible”. Elogiando el film de Chaplin estrenado en enero en aquella ciudad rusa culminaba el artículo con un “¿Es necesario recordar aquí que el gran artista es miembro del Partido Comunista de los Estados Unidos?”.¹⁰

En mayo de 1928 la prensa comunista promocionaba en carácter de “exhibición única” en el cine Fénix la película soviética “Hambre”, considerado “El film más formidable de la lucha social”.¹¹ En la misma línea, días después la película “La Madre” se propagandeaba como “La formidable novela de MÁXIMO GORKI filmada por los Soviets” en el Teatro Urquiza.¹² A fines de mayo se convocaba a una velada a beneficio del Socorro Rojo Internacional en el cine Lutecia, en cuyo programa se incluía otro film soviético “Iván el Terrible”.¹³ Estas convocatorias tenían un tono propagandístico

⁶ *El Socialista* (322), Montevideo, 12/4/1919: 1: “EL CARBUNCLO”.

⁷ *El Sol* (3), Montevideo, 28/4/1922: 5.

⁸ *El Sol* (9), Montevideo, 6/5/1922: 4: “Biógrafos”.

⁹ *El Sol* (402), Montevideo, 14/8/1923: 2: “Maniobras patronales”.

¹⁰ *Justicia* (1050), Montevideo, 7/3/1923: 3: “Página del exterior. Chaplin es comunista”.

¹¹ *Justicia* (2629), Montevideo, 2/5/1928: 6: “HAMBRE”.

¹² *Justicia* (2647), Montevideo, 23/5/1928: 5: “CINES. ‘LA MADRE’ EN FILM”; y en :1: “LA MADRE” [gran anuncio].

¹³ *Justicia* (2650), Montevideo, 26/5/1928: 5.

evidente, sin existir aún una crítica de cine ni la función del crítico, teatral o cinematográfico, quizá tampoco en el ámbito comercial.

El impacto del cine sonoro fue recibido por los socialistas y comentado por José Calatayud en 1930, como ya señalamos. A mediados de la década del treinta *El Sol* incorporaba avisos publicitarios de espectáculos de cine. Para mayo de 1936 se exhibía “Tiempos Modernos” de Charles Chaplin, señalado en el anuncio como “El más grande acontecimiento artístico del año”, que se estrenaría simultáneamente en dos salas céntricas propiedad de Max Glucksmann, el Rex Theatre y el Ariel.¹⁴

A fines de los años treinta aparecieron atisbos de una nueva mirada sobre el cine. En esa época *Justicia* salía los viernes. Si bien no se desarrollaba una crítica afinada y predominaba una percepción ideológica y propagandística de los filmes, existió mayor apertura a lo “no-soviético” y se empezó a tomar en cuenta cinematografías como la francesa. Era un síntoma novedoso la página “Crítica y Arte”, y en la misma, la “Cartelera de espectáculos” indicando los cines por barrio, lo que era frecuente en la prensa comercial. Una de las críticas cinematográficas de *Justicia* analizaba el cine francés, señalando el “aumento considerable” del estreno de películas de esa procedencia. Asociaba a esto la “monotonía habitual del cine yanqui así como la decadencia irremisible del cine alemán bajo la fiscalización del nazismo” ayudando a revalorizar el cine francés.¹⁵ Este se distanciaba del cine yanqui tomando temas “que lo hacen más humano y actual” a diferencia de los “innúmeros folletines” de aquellos. Lo veía como un cine que ayudaría a “romper con esa especie de monopolio yanqui a que estábamos sometidos”. Entre los estrenos comentados se hallaban “Yo traicioné” y “Jenny, la Malquerida”. La primera se inspiraba en una novela del polaco Joseph Conrad y trataba de “la lucha revolucionaria, todavía terrorista bajo el zarismo”, vinculándola con la obra de O’Flaherty llevada al cine como ‘El Delator’.

También se incorporaba el comentario del cine argentino. La película “Kilómetro 111” era señalada como un “Magnífico alegato contra el imperialismo ferrocarrilero y valiente muestra de la situación del campesino rioplatense”.¹⁶ En el mismo artículo se consideraba a “La Gran Ilusión” como la mejor película del año, y recomendaba “La Marsellesa” –hecha en suscripción por la central sindical francesa CGT- y la definía “Ensayo de cine de masas con notables aciertos y un criterio materialista sobre la Revolución Francesa”. Ambos films fueron dirigidos por Jean Renoir, aunque esto no fue mencionado. Desplegaba un tono más negativo hacia “Mujeres que trabajan”, aunque “pese a todas sus nebulosidades y errores, deja en pie limpios conceptos de solidaridad entre los trabajadores”. Se trataba de un film argentino dirigido por Manuel Romero con la actuación de Mecha Ortiz, Niní Marshall y Tito Lusiardo.

La filmografía ruso-soviética era “lo máximo” para los comentaristas del periodismo comunista. El impacto que tuvo en ellos “Chapaiev” en octubre y noviembre de 1938 generó elogiosos comentarios y propaganda en la prensa partidaria. Un gran titular de *Justicia* la señalaba como “la más grande película Europea del año 1936”, y aclaraba también que lo era “según la Crítica de Nueva York”.¹⁷ Recordaba los éxitos y rumbos marcados por el cine soviético mudo, señalando que ahora “alcanza su plenitud artística

¹⁴ *El Sol* (1173), Montevideo, 1º/5/1936: 6.

¹⁵ *Justicia* (4525), Montevideo, 10/6/1938: 2: “Crítica y Arte. Películas francesas”.

¹⁶ *Justicia* (4229), Montevideo, 8/7/1938: 3: “SI VA AL CINE LE RECOMENDAMOS VER ...”

¹⁷ *Justicia* (4274), Montevideo, 28/10/1938: 2: “CINE ANDES”.

con esta obra”. En el film se contaba la peripecia del campesino que logró alcanzar el grado máximo en el Ejército Rojo al frente de la caballería “como un ciclón sobre la estepa rusa” durante la Revolución y el combate a los “rusos blancos”. El comentario de “Jota” era propagandístico y *realista*: “drama y fuerza de los campesinos y obreros en retratos de expresión profunda”, “pintura exacta del rol inmenso del Comisario Político en los ejércitos populares”, “Magníficos aciertos fotográficos. Sonoridad perfecta”, rematando con la idea de “un verdadero espectáculo [que] provoca una emoción clara y optimista de arte en manos del pueblo”.¹⁸ Mirado o pensado desde la óptica de un comunista de entonces, es muy probable que el film produjera un impacto realmente conmovedor, en un proceso en el que creía y confiaba.

Durante la Segunda Guerra y los siguientes años de los cuarenta el cine aun seguía creciendo en la sociedad montevideana, en proyección de films, número de salas y de espectadores, como ya se señaló. En ese contexto los anarquistas se expresaron sobre el fenómeno. En 1940 *Viñas de ira* –del director John Ford- generó una honda simpatía, llegando a calificarla una publicación libertaria de “una obra valiente”.¹⁹ El lenguaje elogioso era comparable al de los comunistas por lo categórico y pasional: “sencilla y profunda, es una obra maestra”, en tanto “se dirige al pueblo y se nutre del dolor del pueblo”. La película mostraba la dramática situación de familias campesinas que perdieron sus tierras y reclamaban “tierra y trabajo”. El articulista de *Voluntad* señalaba que en “los cines de lujo” se la recibió “fríamente”, y comparaba con la situación de nuestra campaña “que muere de hambre y de frío”. Al año siguiente, otra película de Estados Unidos y en el calor de guerra, despertó un especial interés por la postura antibelicista que asumió. En efecto, “El Gran Dictador” de Carlos Chaplin fue estrenada en Montevideo en el Trocadero en enero de 1941. El film motivó un análisis en *Voluntad* aludiendo al contexto guerrero en que se desenvolvía el relato y una denuncia a la censura sufrida en Argentina y Chile.²⁰ El comentarista la ubicó como “una auténtica joya cinematográfica” perteneciente “al género bufo que tan notablemente cultiva Chaplin”.

Desde junio de 1941 la Unión Soviética integraba el campo de los “aliados”. En este contexto de guerra -y de aliadofilia impensable pocos años antes-, se estrenaron muchas películas soviéticas. Los comunistas promovieron la asistencia a los cines que exhibían films soviéticos, como factor de propaganda y recolección de recursos. “24 horas en la Unión Soviética” fue estrenada en el Ariel a mediados de diciembre de 1942: “No sabemos qué admirar más en esta película, si el arte desplegado por sus realizadores o el contenido mismo del film”, idea reforzada por el propio título del comentario “Magnífica Visión del Mundo Socialista” y la interpretación de que todo el film está atravesado por el sentido de la frase de Stalin “El capital más precioso es el hombre”.²¹ Pocas semanas después durante enero se podía apreciar ese film junto a otros, en algunos casos con “La Canción del Volga” y en febrero con “Camaradas” que se estrenaba en el Astor.²²

¹⁸ *Justicia* (4276), Montevideo, 11/11/1938: 4: “CHAPAYEV. ‘El Guerrillero Rojo’”.

¹⁹ *Voluntad* (26), Montevideo, setiembre 1940: 4: “‘Viñas de ira’ Una obra valiente”.

²⁰ *Voluntad* (31), Montevideo, enero 1941: 1: “‘EL GRAN DICTADOR’”.

²¹ *Justicia* (4808), Montevideo, 24/12/1942: 5.

²² *Justicia* (4811), Montevideo, 15/1/1943: 4: “Camaradas” (aviso); *Justicia* (4810), Montevideo, 8/1/1943: 4 [aviso]. Meses después se estrenó “Moscú devuelve el golpe” (1942) de Leonid Varlamov e Ilia Kopalin el 22 de junio de 1943 en el cine Ariel.

En torno a uno de estos films, “Camaradas”, un comentario era esbozado en 1942 por el crítico Homero Alsina Thevenet (bajo el seudónimo H.A.T.) desde *Cine Radio Actualidad*, revista especializada y al mismo tiempo de amplia divulgación en el Río de la Plata. Desde el título (“Propaganda Rusa: Camaradas”) anunciaba el tono del comentario, que explicaba que el “endeble pretexto artístico” del film no podía volverlo sino más que un vehículo de propaganda, comparable a “la propaganda americana sobre las academias militares, la marina y la aviación”, sin interés “auténticamente artístico”.²³

Tal vez un film de diferente calidad producido previamente al “realismo socialista”, referido a la revolución rusa de 1905 haya pasado desapercibido. “El acorazado Potemkin” (de 1925) del director soviético Sergei Eisenstein se estrenó recién en abril de 1944, en el cine “Azul”. Sobre el fin de la guerra se continuaba estrenando filmes soviéticos, desde comedias musicales como “Taxi al cielo” a películas históricas como “Kutuzov” que recordaba la derrota de los ejércitos napoleónicos en la Rusia zarista.²⁴ En noviembre, cuando la guerra había ya finalizado, se anunciaba que “Artkino Pictures presentará ‘La caída de Berlín’”, que mostraba “la campaña militar que obligó a los nazis a caer de rodillas”.²⁵

¿Cómo interpretaban la cinematografía soviética los comunistas uruguayos? “Arco Iris”, relataba la historia de la resistencia a los ejércitos alemanes y el papel de una madre y guerrillera. Reconocía el valor político del film como el artístico: “si bien no es un film documental, interpretando fielmente la novela del mismo nombre de Wanda Wasilewska, tiene el auténtico realismo artístico”.²⁶ El “balance de las buenas películas” que estaban en cartel realizado por “W” jerarquiza especialmente “Arco Iris”, considerándola la mejor película del año y “el más trascendente documento humano”, además de expresar la lucha contra el nazismo resalta por la “belleza plástica y cinematográfica”.²⁷

Luego del fin de la guerra, no sólo películas soviéticas señalaban los comunistas como aportes cinematográficos dignos de verse. Se incluía también en los programas promovidos por ellos films como “Llegaron las lluvias” con Tyrone Power y Mirna Loy, indicada como “una de las más importantes y costosas realizaciones del cine americano”.²⁸ Los comentarios referidos al cine ruso eran diferentes y cargados de evidente simpatía. Se señalaba el “espectacular desfile en la Plaza Roja de Moscú que se admira en la gran producción Artkino en colores, ‘Desfile Deportivo’”, y también la noticia de que la empresa soviética Artkino Pictures producirá un “Cine tridimensional y en color” en 1946.²⁹ Refiriéndose a “Artkino” Leibner la ubicó como una institución cultural ligada al Partido Comunista, siendo una “empresa importadora y difusora de cine soviético y de las ‘democracias populares’ de Europa oriental” (Leibner, 2011: 23).

La primera película soviética en color motivó un estreno particular, asociado a las aún buenas relaciones políticas mantenidas por los comunistas con el Gobierno de la época,

²³ *Cine Radio Actualidad*, Montevideo, 13 noviembre 1942.

²⁴ *Nosotras* (3), Montevideo, abril 1945; *Nosotras* (6), Montevideo, julio 1945.

²⁵ *Nosotras* (9), Montevideo, noviembre 1945.

²⁶ *Nosotras* (6), Montevideo, julio 1945, p.18: “La película que hay que ver: Arco Iris”.

²⁷ *Nosotras* (7), Montevideo, setiembre 1945: “Viendo cine. Por W. Balance de las buenas películas en programa”.

²⁸ *Diario Popular* (1.663), Montevideo, 23/2/1946: 2.

²⁹ *Diario Popular* (1693), Montevideo, 27/3/1946: 2.

del Presidente del partido Colorado Tomás Berreta. La primera exhibición de “Juventud en Marcha” se haría en el Cine Trocadero en la mañana del lunes 10 de marzo de 1947 “en Privado para los Poderes Públicos”. A invitación de VOKS, de la Cinematográfica Glucksmann y de Arkino Pictures, la jornada estaba “dedicada al Sr. Presidente de la República, Consejo de Ministros, Cuerpo Diplomático y distinguidas figuras de las Artes y las Letras”.³⁰ Días después se produjo el estreno público en el cine Rex Theatre, propiedad de Glucksmann. El afiche de propaganda en *Diario Popular* señalaba que había sido “Laureado en Cannes y Venecia” y con el “Premio Stalin”, destacando que “Esto que marcha es el propio país inmortal, la juventud imperecedera”.³¹ También se exhibía en cine continuado entre las 11 y las 24 horas, al precio de \$0.35.

El film “La Cortina de Hierro” (de William Wellman, 1948) fue estrenado en Montevideo el 6 de octubre de ese mismo año, motivando una nítida expresión de la naciente de “guerra fría” en el país. La película relataba el caso real de un funcionario soviético disidente que se había entregado a las autoridades de Canadá (Saratsola, 2005: 94). Escasos días después del estreno, en la última vuelta del sábado 9 por la noche en el cine Trocadero se produjo una “asonada en la platea que derivó en la intervención de las autoridades, apaleos, detenidos, bombas de alquitrán en el frente del inmueble, policías a caballo en el hall e incidentes varios” (Saratsola, 2005: 94). El Partido Comunista había organizado “un ruidoso y enérgico acto de repudio a la película antisoviética”, intentando así evitar su exhibición y eventual difusión posterior en las salas barriales (Aparicio, García, 2010: 32). Alertada la policía por la Inteligencia estatal y ante la movilización de un conjunto importante de militantes, la acción fue contrarrestada por la policía, siendo detenidos más de un centenar de personas y acusados de “asonada”. La decisión del PC de realizar el acto de “desagravio” en un importante operativo por el número de militantes que involucró, revela la gran importancia asignada al impacto del cine y sus repercusiones tanto en los cinéfilos como en la opinión pública.

Cinéfilos en tiempos de cambios: ácratas, comunistas y socialistas

Desde mediados de los años treinta la reactivación económica y en lo político el antifascismo y la lucha contra el régimen dictatorial de la época (1933-1938), ambientaron un resurgir de las actividades de la izquierda y los sindicatos. Además, estaba en proceso un cambio en las interpretaciones de las izquierdas sobre la cultura y los comportamientos populares, más comprensiva de éstos, asociado a modificaciones en los rumbos políticos y en aspectos sociales y culturales relevantes (Porrini, 2012: 11-12, 123-124, 169-172, 251-252).³² En el campo cultural, y en especial en los años cuarenta el creciente consumo de cine en el país y su capital, y el desarrollo de los “teatros independientes” –entre otros cambios culturales- generaron desplazamientos en las formas usadas en las veladas culturales de las izquierdas. Una de ellas fue el casi abandono de las expresiones escénicas (teatro, poesía, declamación, canto, bailes) por las exhibiciones o funciones de cine.

³⁰ *Diario Popular* (2020), Montevideo, 10/3/1947: 2.

³¹ *Diario Popular* (2023), Montevideo, 13/3/1947: 4.

³² Estos cambios incluían: la atenuación de las prácticas anti-sistema, la nacionalización y renovación de la clase obrera y nuevas camadas militantes en las integraciones de las izquierdas; las luchas comunes – antidictatorial en lo interno y antifascista a nivel mundial- y el viraje estratégico –“frentepopulista”- de la Tercera Internacional (Porrini, 2012); el nuevo impulso del estado de “bienestar” desde fines del decenio de 1930 se acompasó en las izquierdas en el pasaje del predominio del discurso racional-iluminista a otro de matriz utilitario-estatista (Lobato, 2009: 18-20).

En este marco más general es que a fines de los cuarenta se pudo constatar en las veladas anarquistas el cine como un componente fundamental. Así, el 20 de julio de 1949 desde las 20 y 45 horas se realizaba una función a beneficio de *Voluntad* en el cine Montevideo -en Yi casi Nueva York- con el siguiente programa: “El Rey”, película francesa con Raimu, tratándose de una “película de crítica social”; y “También somos seres humanos” caracterizada por el periodista de *Voluntad* como “crítica de guerra”.³³ Aleccionando a la concurrencia se destacaba que los compañeros “tienen la oportunidad de ver un espectáculo seleccionado y de contribuir al sostenimiento de nuestra propaganda”. Refiriéndose al ambiente libertario Mechoso recuerda que “nosotros en el Ateneo dábamos cine también. [...] Dábamos cine todos los domingos de mañana ... muchos niños de esos fueron participantes. Chaplin y alguna película más ...”.³⁴ En el Ateneo se perseguía “dar películas que tuvieran más contenido social, y en general (...) tenían una buena acogida, la gente no se iba” de la función. Entre esas películas se prefería “el neorrealismo italiano, Vittorio de Sica, ‘Milagro en Milán’, italianas se dieron bastantes”. También incluían alguna de origen ruso y de trama histórica, como “Iván el Terrible” y “El Acorazado Potemkin”. Los filmes los alquilaban o los conseguían solidariamente en el Cine Club, “que nos prestaba películas para los domingos”. Y eran gente de izquierda, pues “estaba el viejo Carril, el padre de [Manuel Martínez] Carril que está en Cinemateca, el viejo Carril era anarco [...] y los veteranos conocían gente que había estado ahí en los inicios de Cine Club”. Mechoso señala que “había una [película] vieja [con un personaje que] era un anarco individualista, ... donde había una huelga grande, después se pierde la huelga y viene un anarquista y vuela a la mierda todo” [risas]. Esta mirada de un ácrata trabajador habría que acompañarla con la reflexión crítica y cuestionadora del enfoque del “cine prostituido” y de la visión de Relgis, antes comentada.

A comienzos de los 1950 –también los comienzos del maccartismo en EEUU-, a la par de promover un cine no conformista y crítico como el neorrealismo italiano, las carteleras y avisos de *Justicia* y *El Sol* publicitaban filmes comerciales de variados géneros, y también los ácratas combinaban filmes muy dispares. De escaso interés político e ideológico, seguramente reconocían que esos filmes despertaban interés en los masivos públicos que el cine concitaba en todas las clases sociales, y en sus propios lectores y militantes. En la prensa comunista de 1950 habían “avisos” -pagos por las distribuidoras o los cines-, de producciones de Estados Unidos, como “Blanco seguro (Vuelve Buffalo Bill)”, o una con James Mason y Joan Benett en “Almas Perdidas”.³⁵ El veterano comunista Turiansky recuerda que en sus tiempos de juventud, desde fines de los 40, consumía “el cine soviético. Además eran formidables películas que ojalá volvieran a darse, el cine de Eisenstein, y posterior también ... había cosas muy buenas de Chaplin, ...”.³⁶ Además, anotaba las dificultades para tener un cine comunista propio en el país: “fuera del cine soviético, por aquellos años iniciales, [no] había otra cosa, que pudiera atraer o llamar la atención, o que pudiéramos nosotros ... nunca hubo posibilidades de usarlo por los recursos, en aquellos tiempos era ... pensar en una película ...”.

En abril de 1950 *EL Sol* contaba con una sección de “Cinematografía”, en la que aparecían avisos publicitarios de “El diablo y la dama”, “El sádico” y films comerciales

³³ *Voluntad* (87), Montevideo, Mayo 1949: 4: “BENEFICIO”.

³⁴ Entrevista a Juan Carlos MECHOSO, 12/12/2008.

³⁵ *Justicia* (5185), Montevideo, 21/4/1950: 5; *Justicia*, Montevideo, 21/7/1950: 2.

³⁶ Entrevista a Wladimir TURIANSKY, 15/5/2007.

por el estilo.³⁷ Al mismo tiempo, motivaba ver “buen cine” y exhibía ácidas críticas al cinematógrafo. En abril se anunciaba el próximo estreno de “Ladrones de bicicletas” (de 1949), advirtiendo que en Europa se la considerada como “la mejor película del año” por los críticos “más eminentes”.³⁸ En octubre del mismo año, cuando ya se habían estrenado varios filmes del neorrealismo italiano, se la promocionaba, en un comentario firmado por R.E.R..³⁹ En febrero se había publicado el artículo ya comentado de Eugen Relgis “¿El Cinematógrafo es un Valor Social?”. En el campo libertario, en una velada organizada por *Voluntad* a beneficio de los presos navales “convivía” el film estadounidense “El Ciudadano” de Orson Welles, junto a la comedia reidera argentina “Secuestro sensacional!!” con Luis Sandrini.⁴⁰ El entonces joven socialista Carlos Riverós rememora su gusto por el cine, en especial el cine social como “la película de Chaplin Tiempos Modernos [sobre] el maquinismo, la clase obrera, el automatismo ... todas esas cosas, y ... Viva Zapata” entre otras. Asimismo, destacaba su asistencia al Cine club y Cine Universitario, que salían del circuito comercial.⁴¹

A modo de cierre

En una sociedad montevideana que mostró una importante apertura e interés hacia el cine y un gran consumo en todos sus géneros, las izquierdas adoptaron una expectativa en general positiva. Su recepción fue temprana y su uso político-cultural fue discontinuo o desparejo. Desde los años cuarenta –quizá un poco antes- las tradicionales veladas tuvieron en él un aliado insustituible frente a otras formas que iban quedando rezagadas, como el teatro, la música y el canto. Si el cine de Hollywood pudo lograr ser “una fábrica de sueños” escapando de “las angustias cotidianas” en la butaca del cine en medio de una brutal crisis económica -como recordó Jacob (Jacob, 1983: 121-122) al referirse al impacto de la crisis de 1929- en los cuarenta pretendía acomodarse a los alcances del “estado de bienestar” en un Uruguay que se parecía o quería parecer a ese modelo de desarrollo. Ante ello, los comunistas oponían el cine soviético o creadores como Chaplin, los anarquistas también a este último y lo “mejor” del cine francés y el neorrealismo italiano, al igual que los socialistas, pero también “convivían” con otro cine “liviano” y hasta comercial. Lo que las izquierdas debieran saber era que el propio fenómeno cinematográfico -junto con medios de comunicación como la prensa y la radio- trazaba sendas particulares en los cinéfilos y captaba todos los públicos –incluidas sus propias bases sociales y militantes, de los que habrá que conocer mucho más como “públicos” y consumidores-, promoviendo actores y actrices -“estrellas”- que eran seguidas fanáticamente, o géneros popularmente adoptados como las comedias de amor o humor, los westerns y las películas de aventuras y piratas.

Fuentes y Bibliografía

Bibliografía

Aparicio, Fernando, García Ferreira, Roberto (2010), “El Cine Trocadero, un testigo de la Guerra Fría”, en *contemporánea* N°1, Montevideo, pp.27-50.

Jacob, Raúl (1983), *El Uruguay de Terra 1931-1938*, Montevideo, EBO.

Leibner, Gerardo (2011), *Camaradas y compañeros. Una historia política y social de los comunistas del Uruguay. Tomo 1. La era Gómez, 1941-1955. Tomo 2. La era Arismendi, 1955-1973*, Montevideo, Trilce.

³⁷ *El Sol* (2ª época, 411), Montevideo, 14/4/1950: 5: “Cinematografía”.

³⁸ *El Sol* (2ª, 412), Montevideo, 21/4/1950: 5.

³⁹ *El Sol* (2ª, 437), Montevideo, 17/10/1950: 5: “CINE. ‘Ladrones de Bicicletas’”.

⁴⁰ *Voluntad* (96), Montevideo, marzo 1950: 3: “Función de Beneficio”.

⁴¹ Entrevista a Carlos RIVERÓS, 19/3/2009.

Lobato, Mirta (2009), *La prensa obrera. Buenos Aires y Montevideo, 1890-1958*, Buenos Aires, Edhasa.

López D'Alesandro, Fernando (1992), *Historia de la izquierda uruguaya. La fundación del Partido Comunista y la división del anarquismo (1919-1923)*, Montevideo, Vintén Editor;

López D'Alesandro, Fernando (1994), *Historia de la izquierda uruguaya I. Anarquistas y socialistas (1838-1910)*, 2ª Ed, Montevideo, Carlos Alvarez Editor.

Mechoso, Juan Carlos (2011), *Acción directa anarquista. Una historia de FAU. Tomo I. Raíces, 1870-1940*, Montevideo, Ediciones Recortes.

Porrini, Rodolfo (2012), *Izquierda y culturas obreras en el tiempo libre. Montevideo, 1920-1950*; Tesis en la UBA (Area Historia).

Rama, Carlos, M. (1972), *Historia social del pueblo uruguayo*, Montevideo, Editorial Comunidad del Sur.

Saratsola, Osvaldo (2005), *Función completa por favor. Un siglo de cine en Montevideo*, Montevideo, Trilce.

Vidal, Daniel (2009), "Cine libertario", en Daniel Vidal (selección y notas), *Dramaturgia libertaria representada en Montevideo entre 1900 y 1920; circuito cultural y microsistema teatral anarquista*, Montevideo, FHCE, Universidad de la República.

Fuentes

Fuentes orales. Entrevistas realizadas por Rodolfo Porrini, en Montevideo:

Entrevista a Juan Carlos Mechoso, 12/12/2008.

Entrevista a Carlos Riverós, 19/3/2009.

Entrevista a Wladimir Turiansky, 15/5/2007.

Periódicos de izquierda

El Socialista, Órgano oficial del Partido Socialista, año 1919.

El Sol, Diario del Partido Socialista, Montevideo, años 1922, 1923.

El Sol, 2ª época, Órgano del Partido Socialista, años 1945, 1950.

Diario Popular, (órgano oficioso del Partido Comunista), Montevideo, años 1946, 1947.

Justicia, órgano Central del Partido Comunista del Uruguay (Sección de la Internacional Comunista), Montevideo, años 1923, 1928, 1938, 1942, 1943; Órgano Central del Partido Comunista, Montevideo, 1950.

Nosotras, ["Las mujeres comunistas al servicio de la patria"], Montevideo, 1945.

Voluntad, Órgano de la Agrupación Anarquista *Voluntad*, años 1938, 1940, 1941, 1950.