

# CINE ARTE COMO ESPACIO DE AMPLIACIÓN Y DIVERSIFICACIÓN DE “OTROS CINES” PARA “OTROS PÚBLICOS”

*Cine Arte as a space for the expansion and diversification  
of “other cinemas” for “other audiences”*

---

*Mariana Amieva<sup>1</sup>*

## RESUMEN

En el siguiente trabajo se aborda el surgimiento del Departamento de Cine Arte del SODRE, una entidad pública uruguaya que tuvo un papel muy significativo en la conformación de la cultura cinematográfica local. Este espacio creado por Danilo Trelles en 1943 se generó políticas importantes para expandir las audiencias y propuso una mirada sobre el cine que si bien podía compartir los sesgos de la cinefilía más clásica asociada a los modelos cineclubistas implicó una idea sobre el cine más diversa que ubicó cierta centralidad a los cines de no ficción. En el artículo daremos cuenta de cómo este espacio fue tratado en la bibliografía local, se trabajará con los documentos vinculados a su fundación y su organización institucional, y se presentará a Cine Arte en el contexto del SODRE y del proceso político de Uruguay, analizando a la entidad como una forma particular de espacio público. Por último, se presentará la figura de Danilo Trelles y su rol en este proceso. Quisiera aquí presentar un estudio a partir de fuentes documentales sobre una entidad que considero muy importante para estudiar el problema de los espacios de exhibición alternativos y los vínculos particulares que esos espacios establecen con diversos públicos. Con esta revisión historiográfica me interesa también poner en cuestión qué se entiende por el concepto de *cine nacional* y cuáles son los objetos a tomar en consideración cuando pensamos en las relaciones entre cine e historia.

*Palabras clave:* historia del cine; cine uruguayo; políticas públicas del audiovisual.

<sup>1</sup> GEStA (El-CSIC/Universidad de la República, ROU), Uruguay. E-mail: maramieva@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3384-3592>.

## ABSTRACT

The following paper addresses the emergence of the Department of Cinema Art of SODRE, a Uruguayan public entity that played a very significant role in shaping the local film culture. This space, created by Danilo Treles in 1943, generated important policies to expand audiences and proposed a view of cinema that, although it could share the biases of the more classical cinephilia associated with cine-club models, implied a more diverse idea of cinema that gave a certain centrality to non-fiction cinemas. In the article we will give an account of how this space was treated in the local bibliography, we will work with the documents related to its foundation and its institutional organization, and we will present Cine Arte in the context of SODRE and the political process in Uruguay, analyzing the entity as a particular form of public space. Finally, the figure of Danilo Treles and his role in this process will be presented. I would like to present here a study based on documentary sources on an entity that I consider very important to study the problem of alternative exhibition spaces and the particular links that these spaces establish with different audiences. With this historiographic review I am also interested in questioning what is understood by the concept of *national cinema* and what are the objects to be taken into consideration when we think about the relationship between cinema and history.

*Keywords:* history of cinema; uruguayan cinema; public audiovisual policies.

El Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (SODRE) es una de las instituciones culturales de mayor trascendencia del Uruguay y todavía ocupa una presencia importante en la vida cotidiana del país. Sus radios, cuerpos de baile y distintas orquestas tienen un amplio reconocimiento y forman parte del imaginario nacional compartido. Los espacios dedicados a la difusión y promoción de cine no corrieron la misma suerte y su Departamento de Cine Arte es una referencia opaca para la mayor parte de los contemporáneos. Esto no siempre fue así. Me interesa analizar en estas páginas la conformación y el contexto en el que surgió esa entidad con la intención de reponer un relato detallado sobre su historia, pero también para matizar algunas crónicas que se establecieron sobre el período.

Hasta inicios de los años 70 Cine Arte fue una entidad muy reconocida, en principio por la programación de sus temporadas, pero a partir de 1954 por el Festival Internacional de Cine Documental y Experimental que organizó hasta 1971. Este espacio indispensable para pensar las características de la expansión de la cultura cinematográfica del Uruguay del período tuvo desde sus inicios una buena recepción en parte del público joven de Montevideo, en una etapa que comenzaba a vivir una expansión que terminó consolidando la idea del “Uruguay Feliz” y la “Suiza de América”. Las palabras que le

dedicó el cronista que cubrió el estreno de la primera temporada para la revista *Cine Radio Actualidad* son elocuentes de la expectativa que generó de entrada este nuevo espacio.

Pero, ¿hubiera podido realizarse una temporada de cine arte, con su carácter de estabilidad que asegura su eficacia, sin un sólido respaldo oficial? El negocio cinematográfico es demasiado generoso y, por eso mismo, sus maniobras son demasiado turbias y mezquinas y sobre todo demasiado influyentes, como para esperar que la sola iniciativa privada, fiada a su empeño y generosidad, pudiera imponer un espectáculo que, en su grandeza artística, humilla y bate en retirada la flaca esencia del cine comercial. Y lo que es peor para éste y para los que viven de ésta, ganándole su público y saliendo a competir, ventajosamente, en sus justas. Si el Sodre ha podido ser ese respaldo, resignémonos a que él sea bastante incómodo, con tal de que sea también bastante fuerte para asimilar y devolver la arremetida que mañana o pasado —cuando esta visible locura del cine arte sea una sombría evidencia para el comercio cinematográfico—, éste desatará contra aquél. (ALFARO, 1944, s/p).

Las exaltadas palabras de bienvenida que el joven crítico Hugo Alfaro le dedicó a la inauguración de las actividades del Departamento de Cine Arte SODRE el 19 de marzo de 1944, hablaban del entusiasmo que le generó tanto la propuesta de ese circuito alternativo de exhibición, como la filiación de esta a un órgano oficial. Ese respaldo de un ente público fue celebrado por ser el único garante de una empresa de este tipo, y esa iniciativa a los ojos de Alfaro fue vista como una novedad. A diferencia de otros ámbitos artísticos/culturales que tuvieron alguna intervención desde la esfera pública uruguaya, como el caso de los premios y apoyos otorgados principalmente a las artes plásticas o la literatura (DE TORRES, 2013), la actividad ligada a la producción cinematográfica estuvo delegada al sector privado. Como señala Georgina Torello (2018), si bien el Estado reconoció la importancia de este nuevo medio para la difusión, a diferencia de las disciplinas legitimadas que recibieron diversos apoyos, la actividad cinematográfica quedó en manos de los esfuerzos de pequeños y medianos empresarios privados (pp. 17-18).

A pesar de este desinterés por la producción, hubo desde la segunda década algunas iniciativas para encaminar la utilización y difusión del medio cinematográfico en el marco de la educación pública a partir del año 1917. Dentro de esas actividades encontramos los antecedentes de la División de Foto-Cinematográfica, entidad que con diversos nombres y a cargo de distintos ministerios produjo y difundió materiales cinematográficos desde la década del 20 (Ministerio de Producción y Trabajo, 1956). “Fotocine”, como se la conocía en el medio, generó un numeroso conjunto de filmes institucionales, funcionó como laboratorio y realizó la cobertura fotográfica de las actividades públicas. La Universidad de la República fue otro agente importante vinculado con el cine en el período que estudiamos, principalmente a partir de la creación del Instituto de Cine de la Universidad, el ICUR, abocado al cine científico. El ICUR, fundado por el Dr. Rodolfo Tálice en 1950 fue un importante centro de producción de filmes dedicados a la investigación y divulgación científica que tuvo una comprobada influencia en la construcción del campo cinematográfico aquí estudiado.<sup>2</sup> El otro ámbito dentro del Estado que estuvo involucrado con la producción y difusión de filmes durante el período estudiado fue la Comisión Nacional de Turismo, organismo que financió varios de los filmes más significativos del período aquí estudiado, fomentó la realización mediante concursos y organizó importantes festivales.

Junto con todos estos ámbitos que si bien han sido escasamente estudiados tuvieron alguna trascendencia en el medio local, en las fuentes del período aparece mencionada una participación muy fragmentada en el Estado de pequeñas oficinas que tenían como fin producir materiales audiovisuales institucionales. Dassori en un artículo en el diario *El Popular* en marzo del 62 describe ese panorama atomizado diciendo que “prácticamente, en cada oficina del Estado donde es posible que exista un funcionario con la idea de que el cine es importante, acábase fundando una sección de foto o cine” (s/p). Si bien hay evidentes puntos de contacto entre estos espacios surgidos de distintos organismos estatales y que analizados en conjunto plantean una postura con relación al medio cinematográfico, la creación del Departamento de Cine Arte del SODRE el 16 de diciembre de 1943 por parte del crítico de cine Danilo Trelles, abrió un capítulo nuevo en

2 El funcionamiento del ICUR ha sido estudiado por la historiadora Isabel Wschebor y remito a su trabajo por cualquier información al respecto (2010 y 2018).

las relaciones entre el sector público y el cine. Tanto por su trascendencia como por su sesgo, esta entidad necesita ser estudiada en detalle y a esto nos dedicaremos en este trabajo.

El Departamento de Cine Arte del SODRE fue una entidad compleja y paradójica que requiere el desarrollo de un contexto que ayude a legitimar la centralidad que creo corresponde otorgarle para este período. El nombre del departamento, que aparece como referencia obligada en una parte significativa de la bibliografía académica que trabaja sobre el cine latinoamericano de la década de los 50 y 60 y al que se refieren numerosos realizadores en sus relatos testimoniales, apenas es mencionado en algunos de los balances del período o en los raccontos de algunos de los protagonistas centrales del ámbito cinematográfico local.

En el librillo que publicó la Sub Comisión de Cine Expositivo para la Exposición Nacional de la Producción (Ministerio de Producción y Trabajo, 1956) se realizó un balance que quiso ser completo, de las actividades vinculadas al cine en el Uruguay desde sus inicios. Allí se presenta un apartado sobre “El cine en los organismos oficiales” (pp.26-29) en donde no se realiza ninguna mención a Cine Arte. Esta ausencia no puede justificarse por el encuadramiento del sector como actividad industrial, porque sí se dan cuenta de todos los proyectos y actividades dedicadas a la distribución, exhibición y producción de cine por fuera del contexto institucional y comercial en los espacios destinados a la educación pública. Es posible reconocer en este “olvido” el escaso u ocasional interés que tuvo Cine Arte como política cultural para la estructura central del gobierno. Dentro de esa esfera fue un espacio incómodo que no logró representar al medio cinematográfico como actividad productiva, pero que tampoco consiguió generar la legitimidad de las otras expresiones artísticas vinculadas a la “alta cultura”.

Más significativas resultan las reiteradas omisiones que se dejan traslucir en las publicaciones de algunos de los actores de mayor importancia en la construcción de los relatos sobre la historia del cine local. En *La historia no oficial del cine uruguayo*, Manuel Martínez Carril y Guillermo Zapiola (2002), directivos de Cinemateca Uruguaya y críticos de renombre, llenan de elogios el período de la década del 50 que acogió la consolidación de la cinefilia, la producción de cine amateur y el apogeo de la cultura cinematográfica. Describiendo el contexto, señalan:

Después de Amigos del Arte, las revistas literarias, los cines clubes, la creación de la Cinemateca, de la acción de Torres García o de Margarita Xirgu, Montevideo y el Uruguay asisten a la creación por la sociedad y sin intervención del Estado, de las instituciones de la cultura artística, y el teatro termina siendo todo independiente, fenómeno único en América Latina. (s.p).<sup>3</sup>

En este caso ya no estamos frente a una omisión, sino que leemos una declarada negación de la intervención del Estado en la materia, idea que se expresa con mayor énfasis unos años más tarde en una entrevista que le realizaron a Martínez Carril para el proyecto de “Historia oral de la FIAF” (DIMITRIU, 2009).

La crítica de cine cumple una función similar a la que ya cumplían en otras disciplinas la crítica analítica de literatura, teatro, artes plásticas. El Estado es más bien espectador, no realiza ninguna acción formativa en materia de cultura artística ni de crítica. Es la iniciativa privada, el trabajo militante de grupos sociales interesados, que asumen esas funciones, y que serían el origen de los cineclubes dos o tres años antes de la fundación de Cinemateca Uruguaya. (p. 40)

Martínez Carril conocía y valoraba la actividad de Cine Arte y de Danilo Trelles.<sup>4</sup> Esta negación no es atribuible a su desconocimiento sino a una continuada disputa interna con el sector público y a la defensa y reivindicación de la autonomía de las cinematecas siguiendo el modelo de Henri Langlois. En el propio cuerpo de la entrevista reconocía las actividades de colaboración entre Cinemateca Uruguaya y Cine Arte del SODRE. Pero cuando sintetiza el proceso reitera el desdén:

3 Esta idea aparece con casi idéntica redacción en el texto que Martínez Carril (2011) elaboró para el Bicentenario de Uruguay.

4 Como ejemplo de esta valoración podemos citar la entrada sobre Danilo Trelles en el Diccionario de Cine Latinoamericano (MARTÍNEZ CARRIL, 2008).

De hecho, en esta historia, los Estados son los últimos en asumir alguna responsabilidad por los patrimonios filmicos, por razones que suelen ser difíciles de comprender. Y que la primera cinemateca estatal (Cine Arte del Sodre en Montevideo) esté en los comienzos de la creación de archivos filmicos en América Latina, puede parecer simplemente una rareza. (p. 41)

Aquí está aludiendo a que el Departamento fue la primera cinemateca latinoamericana en vincularse con la Federación Internacional de Archivos de Film (FIAF) en el año 1948.<sup>5</sup> En muchos de esos relatos de balance no se le reconoce al SODRE ninguna participación significativa en el proceso de formación de públicos y se insiste en un término que pasa a ser muy elocuente: lo del SODRE es una “rareza”. Esta no es la primera vez que se caracteriza a esta entidad en términos de excepcionalidad y encontramos comentarios similares con relación a los Festivales Internacionales de Cine Documental y Experimental que organizó el Departamento a partir de 1954 (AMIEVA, 2018<sup>a</sup>). Estas palabras en boca de uno de los referentes centrales del cine en Uruguay se entienden dentro de la agenda política desde donde se enuncian, pero lo cierto es que terminan consolidando una historia “bastante oficial” del cine uruguayo. Esta situación nos requiere ser muy precisos y fundamentados a la hora de revisar esas crónicas sobre el cine local en las que se continúan reproduciendo cierto menospicio.

Con esta revisión historiográfica me interesa también poner en cuestión qué se entiende por el concepto de *cine nacional* y cuáles son los objetos para tomar en consideración cuando pensamos en las relaciones entre cine e historia. Este problema cobra un matiz particular cuando nos referimos a la historia del cine en países pequeños que no tienen una producción continuada o profusa de piezas audiovisuales. En este sentido me parece pertinente el planteo que propone Paulo Antonio Paranaguá para pensar a la historia del cine latinoamericano caracterizado ya no por la producción de cine sino por su audiencia, único elemento que se presenta constante y que permite pensar un enfoque comparativo (1998, pp. 32-33). Quisiera aquí presentar un estudio a partir de fuentes documentales

5 Sobre la participación de Cine Arte del SODRE en la FIAF, el armado de su cinemateca y los vínculos con Langlois, ver AMIEVA (2021).

sobre una entidad que considero muy importante para estudiar el problema de los espacios de exhibición alternativos y los vínculos particulares que esos espacios establecen con diversos públicos. Es por esto por lo que he decidido comenzar este artículo matizando las supuestas rarezas o particularidades del proceso de creación y expansión de Cine Arte para poner en contexto su itinerario. Comenzaré por ubicar al Servicio que lo alberga y el lugar lateral que ocupa dentro de ese organismo público, y luego trataré de marcar algunas filiaciones entre las características del Departamento con el panorama que comienza a esbozarse a inicios del proceso político que se reconoce como neobatllismo.

### *Cine Arte en su contexto*

El Departamento de Cine Arte del SODRE compartía algunos de los lineamientos generales del Servicio que lo acogió y en su constitución se establecía la misión de difundir a un público amplio el análogo de la “música culta” que se trasmisía por sus radios y se ejecutaba en su sala Auditorio. En las primeras programaciones de ciclos se observa ese recorte legitimado en la “alta cultura”, con vasta presencia de las vanguardias, retrospectivas y ciclos monográficos que eran acompañados con textos con una clara vocación de formación de públicos.

La investigadora María Inés de Torres ha trabajado sobre el origen y las particularidades del Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica y en uno de sus artículos (2015) resume algunos elementos que pueden ayudar a pensar en detalle los puntos comunes que encuentro significativos. de Torres analiza el surgimiento del Servicio en diciembre de 1929 tomando como referencias los dos grandes modelos de broadcasting, el norteamericano y el inglés, así como los vínculos que se establecen con los otros procesos de desarrollo de radios públicas en Latinoamérica.

De ese estudio destaca la particularidad del caso uruguayo a partir del establecimiento de una doble vía que centra las actividades del SODRE tanto en la difusión de contenidos como en la producción de los mismos. Dentro de sus características notorias observamos que desde los inicios y en la propia reglamentación, se dispone que el proyecto radial se concentre en

la difusión de contenidos “culturales” más que informativos, restringiendo cualquier uso que se pudiera hacer de esta señal para fines “políticos partidarios”. En la práctica se comenzó a organizar una discoteca abocada a la música culta o académica, mientras que se iniciaba la organización de distintos cuerpos musicales estables para interpretar esos contenidos que luego serían trasmitidos. Con este fin en el año 1931 se adquirió un importante teatro ubicado en el centro de Montevideo para que funcionara como una sala Auditorio y allí alojara a esos cuerpos musicales. El Servicio se inserta en la órbita del Ministerio de Instrucción Pública, hecho que de Torres marca como una distinción con relación a otros casos nacionales, elemento que refuerza según la autora, el propósito de pensar una programación “de calidad” como parte de una política de estado.

En esta particularidad, que sigue algunas de las líneas del modelo desarrollado por la BBC, se reconoce una práctica de difusión que no se guía por un supuesto gusto de la audiencia y que prefiere sobreestimar al público, ofreciendo los contenidos de calidad que deberían ser apreciados. Juan Pivel Devoto, director del SODRE, en la Memoria institucional que realiza en el año 1963 reconocía que:

La radio cultural debe marchar en paralelo con el plano de la cultura general el país; de su mejor cultura, se entiende. La imagen de la sociedad debe confrontarse constantemente con la Radio Oficial y esta debe evitar cuidadosamente desviaciones, ya sea por alejamiento veloz hacia una región ideal o utópica (entonces nadie oiría nuestra onda), ya sea por acercamiento tangencial que transforma muy a menudo la radio en vocero de los peores y a veces más extendidos gustos – aunque transitoriamente por suerte – de esta sociedad. (citado por DE TORRES, 2015, p.137).

Este control asumido en relación a los contenidos fue parte de una política de intervención “moderada” del Estado, discreción posibilitada por una reglamentación que se aseguraba autarquía financiera a partir de diversos aportes impositivos. Esta autonomía que recibió el nombre de “ente descentralizado” estuvo dispuesta para hacer frente tanto al control sesgado de los gobiernos de turno, como a las imposiciones del mercado.

En los años siguientes a su fundación el SODRE creó su Orquesta Sinfónica (OSSODRE), un Conjunto de Música de Cámara, un Coro y un Cuerpo de Baile. En el correr de la década del 30 también se sumaron otras dos señales de radio a la famosa CX6, la CX 38 y CX 26, señales que se mantienen en vigencia hasta nuestros días (SODRE, 1979, s/n.) Según los relatos de Eduardo Casanova Delfino (2010), en el año 1942 también se formó la Comedia Nacional SODRE, vinculada a los radioteatros (p. 100). Este es el Servicio donde el 16 de diciembre de 1943 se creó el Departamento de Cine Arte, dando cuenta de una mirada integradora sobre las artes que venía mostrando el recorrido desarrollado. El SODRE en ese momento ya era una institución muy consolidada, con presencia en todo el país y reconocimiento internacional, y siguiendo una arraigada costumbre local, dotada de una planta muy amplia de “gente del arte” que podría por ese medio acceder a un empleo público.

En la Memoria institucionales del año 1963 se establece que Cine Arte fue creado a partir de una resolución de la Comisión Directiva (SODRE, 1963, p.195). No he podido encontrar estos documentos fundacionales en los archivos del organismo para corroborar el dato. Pero contamos con un Sumario interno titulado: Incorporación de la División Fotocinematógráfica al SODRE y la coexistencia con Cine Arte / Asunto 336, Año 1961, en el cual se solicita una consulta al Asesor Jurídico Julio Cesar Jauregui sobre el tema. En el abultado Sumario el asesor aclaraba que Cine Arte fue “Fundada en 1944 por resolución administrativa, su existencia encuadra en los cometidos que la ley de 30 de diciembre de 1936 asignó al Instituto en cuanto (art. 3º inc. b y c) le permite adquirir, construir, etc. estudios de cinematografía y adquirir material necesario”. (SODRE, 1961, folio Nº 400028).

La conformación de esta entidad no fue la primera propuesta que el SODRE generó en relación con la difusión del cine. En el número dos de la revista *Cine Actualidad* – la trascendente publicación que editó el crítico René Arturo Despouey y que luego pasa a llamarse *Cine Radio Actualidad* – que salió publicado el 17 de abril de 1936, se anuncia un ciclo de “Rollo británicos” en el SODRE (s/p). En esa breve reseña se habla de la inauguración de una temporada de cine europeo en la sala Auditorio y se mencionan dos filmes de Víctor Saville. Las actividades del SODRE relacionadas con el cine parecen haberse mantenido en el tiempo y coexistido con la creación del Departamento. Esto es al menos lo que encontramos en los archivos documentales de la ANIP en la colección de

programas de cine del Servicio. Al menos durante los años 1945 y 1946, junto a los programas de las Temporadas Oficiales y las Exhibiciones Extraordinarias de Cine Arte, se llevaron a cabo en la Sala Auditorio diversas proyecciones que parecen haberse coordinado sin la intervención del Departamento. En algunos casos eran preestrenos organizados con importantes distribuidores locales o proyecciones de filmes significativos de la década del 30 y 40.<sup>6</sup> No he podido encontrar más información sobre estos antecedentes y actividades paralelas, pero estas menciones nos llaman la atención sobre el interés del servicio por todas las expresiones artísticas, pero también de las particularidades de Cine Arte.

Tanto en la Memoria como en el Sumario se incluye un reglamento interno que establece que el Departamento tendrá entre sus funciones primordiales “la de documentar y estudiar el nacimiento, progreso y evolución del arte cinematográfico, arte múltiple de nuestros tiempos, en todas sus manifestaciones”. (SODRE, 1963, pp.195-230). No he encontrado versiones anteriores de este reglamento en los archivos del SODRE pero es probable que el mismo se haya establecido en 1944.<sup>7</sup> Al menos muchas de las primeras acciones de la entidad parecen haberse guiado por ese documento. Esta laguna en el archivo oficial es significativa porque nos deja sin una pieza importante para tratar de reconstruir el camino que hizo el detallado texto del reglamento que no tuvo su origen en el fundador del Departamento, Danilo Trelles, sino que reproducía con palabras casi textuales el folleto que acompañó la fundación del Primer Museo Cinematográfico Argentino, entidad creada por Manuel Peña Rodríguez con el acervo de su colección privada en 1941 (PEÑA, 2008, p. 30 y Apéndice).<sup>8</sup> Si bien tampoco he encontrado fuentes que acrediten un vínculo personal entre ellos dos previo a 1944 encuentro que esa relación de debe haber dado previo a la creación de Cine Arte o de forma simultánea, porque en el segundo programa de la temporada inaugural (2/06/1944) aparece publicado que los filmes presentados en esa ocasión pertenecían a

6 Por ej.: “Espectáculo extraordinario de Cine” del 17/5/45: 20th Century Fox presenta *Quisieron destrozar América* (Ludwig, E, 1943) y *Llegaron las lluvias* (Brown, 1939). El 16/6/45 hubo una proyección de *La marca del fuego* (Jouvet) de la Cinematográfica Glucksmann.

7 En el Sumario Interno ya trabajado aparece la fecha de 1944 escrita a mano sobre el reglamento.

8 Así comienza el folleto: “Sus fines: Créase el Primer Museo Cinematográfico Argentino, para la función primordial de documentar y estudiar el nacimiento, progreso y evolución del cinematógrafo, arte múltiple de nuestros tiempos, en todas sus manifestaciones” (Peña, 2008, p. 69).

un programa del Primer Museo Cinematográfico Argentino.

Del análisis de los primeros programas junto con el reglamento surgen algunas referencias claras que tomó Trelles para armar su proyecto. Como explica Fernando Martín Peña, la colaboración entre Peña Rodríguez y Trelles fue bastante frecuente en los primeros años en los que se observan varias de las cintas del Museo en las programaciones de Cine Arte. El interés que muestra Peña por la relación entre BsAs y Montevideo se relaciona con el primer dato que encontró sobre la integración de la famosa copia completa de *Metrópolis* (Lang, 1927) en la colección de Peña Rodríguez en un pase en Cine Arte del SODRE en 1946.<sup>9</sup> A los otros filmes que allí se nombran<sup>10</sup> se puede agregar el ciclo sobre Grandes Actrices del Pasado (2/6/1944). Confirmando el vínculo, encontramos un texto del propio Peña Rodríguez haciendo una reseña de un filme de su colección (*El rey del circo*, Max Linder, 1924) el 13/6/1946. Otra de las presencias cercanas a la nueva entidad que parecen haber tenido mucha influencia fue la de León Klimovsky. Este importante crítico y realizador fundó a fines de 1939 un espacio de exhibición llamado Cine Arte en la ciudad de Buenos Aires.<sup>11</sup> Si bien esta iniciativa tuvo muchas diferencias con el caso montevideano, su fundador viajó a Montevideo en varias ocasiones y fue el encargado de los primeros espacios destinados a la formación de público del Departamento. Los filmes de Cine Arte de Buenos Aires integraron el primer ciclo de la Segunda Temporada Oficial de Cine Arte del SODRE tal como se consigna en el programa inaugural del 30/4/1945, junto con los filmes del acervo particular del coleccionista y poeta uruguayo Fernando Pereda. Esta tercera presencia fue muy significativa en los inicios de Cine Arte, y con su aporte se termina de caracterizar una primera etapa muy influenciada por los modelos relacionados a la cinefilia más clásica, que

9 Peña luego comenta que encontró el filme programado en el cineclub Tiempo de cine en el 59 (p. 32). Yo he encontrado *Metrópolis* programada en otras varias ocasiones y presumo que se trata de la misma copia de Peña Rodríguez. El cine club Gente de Cine la programó todas sus temporadas desde 1945 (1946, 1947 y 1952) (Gente de Cine 1954 s/p) y también fue programada por los cineclubes montevideanos a fines de la década del 50.

10 “Prisioneros de la montaña (Die Weiße Hölle vom Piz Palü, A. Fanck y G. W. Pabst, 1929) con Leni Riefenstahl y *El rey del circo* (Der Zirkuskönig, 1924)” (Peña, 2008, p.28). Peña también comenta otros filmes de la colección del Museo que encontramos en las primeras programaciones de Cine Arte, como *Variete* (Dupont, 1925) proyectada el 28/7/1944, *La pasión de Juana de Arco* (Dreyer) (Quinto programa de la tercera temporada, 1946) y *La caja de Pandora* (Pabst).

11 Sobre las actividades de Cine Arte de Buenos Aires y sus relaciones con el cineclubismo en la región ver AMIEVA, 2020.

proponían una mirada particular de la historia del cine que empezaba a asumir un canon con parte de la producción europea relacionada a las vanguardias y una propuesta que distinguía al cine como un medio legítimo frente al consumo masivo y popular.

Lo particular dentro del itinerario que en pocos años recorrió el Departamento de Trelles, fue que, dentro de este conjunto de referencias, terminó asumiendo principalmente el legado de Peña Rodríguez y en parte cumpliendo los propósitos que emulaba, pero de forma más exitosa. Ese reglamento que copió y adaptó del Museo argentino sentó las bases de este espacio particular que oficiaba como un cineclub con espíritu democrático y vocación de público ampliado y como cineteca oficial. Varios ejes centrales por los que se desempeñó Cine Arte siguieron esas líneas marcadas por Peña Rodríguez, como la preocupación por fundar una Cineteca con todos los materiales que se pudieran rescatar. También allí encontraron su origen las tempranas alianzas con los sectores de la educación formal, la expansión por todo el territorio nacional o los proyectos de apoyo a la realización. De este vínculo tan fructífero encuentro especialmente significativo el hecho de que esas propuestas que rescataba del folleto del Museo también eran las que marcaban una línea de continuidad con el propio modelo del SODRE en su conjunto.

En el reglamento se acordaba que se debía dar inicio a la búsqueda y acopio de filmes, tal como en 1930 se dio inicio a la conformación del Archivo musical del SODRE, a partir de las donaciones, préstamos y adquisiciones. Para esto también se consideró realizar un registro de los filmes en poder de empresas y particulares para procurar un traspaso a la naciente cineteca del estado, así como analizar las formas de evitar la destrucción del material valioso.<sup>12</sup> Se debían mantener ciclos de exhibiciones, tanto en la sala Auditorio como en programas específicos orientados a la educación formal en sus distintos niveles. También se preveían exposiciones y disertaciones con vocación de formación de público, y la formación de una biblioteca de consulta, así como audiciones en la Radio Oficial dedicadas a difundir las programaciones y a dar las

12 Las copias para exhibición comercial en manos de las distribuidoras solo podían ser exhibidas un número pautado de veces luego de lo cual debían ser destruidas. Es posible que esta información haya dado lugar a comentario del crítico Homero Alsina Thevenet sobre el origen de la cineteca del SODRE a partir de esas copias (“La cultura cinematográfica en el Uruguay”, en: *Film*, N°19, noviembre de 1953, Montevideo, Cine Universitario, p. 29).

herramientas para valorar el cine como arte. Se tenía que fomentar la creación de filiales en el interior del país y los vínculos con entidades similares (oficiales o privadas) en el extranjero. Junto a estas actividades más previsibles aparece un apartado creo necesario subrayar y que presenta una distinción frente a otros modelos de cineclubes: “i) Crear una sección de filmación con carácter de experimentación. El cometido de esa sección sería el rodaje de films cortos documentales, paisajes, poemas musicales, ballet, etc.” (SODRE, 1963, p. 230).<sup>13</sup> El reglamento aclara que la entidad debía generar actividades sin fines de lucro.

De estos postulados iniciales destaco especialmente el afán democrático de Cine Arte, haciendo fuerte hincapié en la llegada “masiva” de sus proyecciones y de los considerables esfuerzos para salir del entorno montevideano. Con este presupuesto formativo se organizaron retrospectivas y ciclos dedicados a distintas cinematografías nacionales, poniendo énfasis en mostrar todo el cine que el circuito comercial dejaba de lado y que antes había sido sólo consumo de círculos elitistas. Es por esto que, si bien no es posible dejar de notar la copia del programa del Museo de Peña Rodríguez, encuentro que fue más significativo para esta nueva entidad su filiación con el SODRE como ente público. En el programa de cierre de la primera Temporada Oficial de Cine Arte el 8 de diciembre de 1944, al final del texto aparece el balance de unas “Jornadas pro divulgación artística del SODRE en el interior de la República”. En ese texto dejaban claro que la ampliación de públicos por todo el territorio en relación a la educación formal y valorando un repertorio diverso, era una propuesta general del Servicio. En todo caso también termina siendo significativo que todo el proyecto desarrollado por Peña Rodríguez no se hubiera llevado a cabo: “Es probable que sus muchas actividades le impidieran dedicarse lo suficiente al museo y que la falta de apoyo oficial lo desalentara” (PEÑA, 2008, p.31). Finalmente, lo que caracterizó a este proceso fue el *sólido respaldo oficial*, como planteaba Alfaro en el epílogo.

En la Memoria de las actividades del departamento el documento reconocía que la mayor virtud de sus actividades “consistió en que todo ese

13 Las copias para exhibición comercial en manos de las distribuidoras solo podían ser exhibidas un número pautado de veces luego de lo cual debían ser destruidas. Es posible que esta información haya dado lugar a comentario del crítico Homero Alsina Thevenet sobre el origen de la cineteca del SODRE a partir de esas copias (“La cultura cinematográfica en el Uruguay”, en: Film, N°19, noviembre de 1953, Montevideo, Cine Universitario, p. 29).

material –considerado hasta entonces patrimonio de cenáculos cerrado o de entendidos—fue brindado al gran público cinematográfico reivindicando su esencia de arte de masas (...)” (SODRE, 1963, p. 197). Durante esos primeros años Cine Arte realizó, junto a las exhibiciones abiertas en la Sala Auditorio, proyecciones en coordinación con el sistema educativo, giras por todo el país y montajes de muestras particulares con la clara intención de ampliar la cantidad de gente que se podía acercar a ese cine valorado por la institución, para formar un nuevo público que quisiera tomar contacto con un circuito alternativo al del cine comercial. Y es precisamente de esa misión de la que con más orgullo hablan los textos institucionales buscando legitimidad: se logró finalmente formar un nuevo público, “integrado fundamentalmente por sectores de las juventudes estudiantiles, intelectuales, profesores, empleados, etc.” (SODRE, 1963, p. 198), que desbordaban las salas de toda la república. De estos “éxitos” también dan cuenta los propios números institucionales y varios testimonios orales que le dan color a las largas horas de cola para conseguir entradas a la sala Auditorio.<sup>14</sup> Matizando el entusiasmo, se puede reconocer que, si bien no llegaba a conformarse un público masivo y que el recorte de clase social y el perfil urbano es evidente, sí se llegó a contar con un público constante y entusiasta que participó de estas ceremonias con fervor de creyente y que conformó la leyenda de la famosa cultura cinematográfica uruguaya. (IMAGEN 1)

**IMAGEN 1: Función para escolares de cine  
arte del SODRE (fuente: Anáforas)**



14 Conversaciones personales con Jorge Ángel Arteaga y Feruccio Musitelli.

Los números de espectadores que tuvo el Departamento en la década del 50 resultan muy significativos y requieren cierto desarrollo. En el Archivo de la Imagen y la Palabra del SODRE (ANIP), organismo que sucede al Departamento de Cine Arte, se encuentran los Balances Institucionales Anuales desde el año 1950. Para el período que nos ocupa resulta muy significativo el espacio y la meticulosidad con la que son recogidas todas las exhibiciones realizadas con los distintos niveles educativos, así como las proyecciones en el interior del país. Si bien esta actividad no es inédita y tanto desde los ámbitos específicos de la educación formal como desde de entidades privadas como CUFE<sup>15</sup>, se generaron muchas iniciativas que vincularon al cine con el ámbito educativo, las cifras que estos balances nos brindan son de innegable interés: (**TABLA 1**)<sup>16</sup>

**TABLA 1: Datos sobre funciones y espectadores de Cine Arte. 1955-1961**

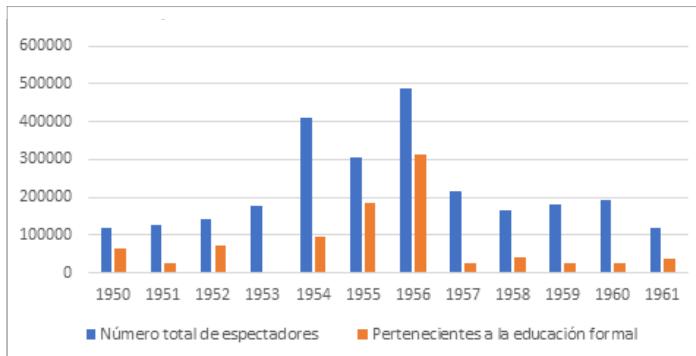
Año	Cantidad de funciones	Número total de espectadores	Pertenecientes a la educación formal
1950	267	119743	63285
1951	251	125079	25448
1952	825	140243	72621
1953	632	176082	s/d
1954	1513	411220	94240
1955	1911	306540	183030
1956	2171	487358	314568
1957	641	215691	24968
1958	658	165530	39386
1959	339	180990	23719
1960	450	191362	25227
1961	664	118855	38516
<b>TOTAL</b>	<b>10322</b>	<b>2638693</b>	<b>905008</b>

15 Empresa fundada por Martínez en 1944 dedicada al alquiler de equipos, y que contaba con un laboratorio y un estudio de cine (Ministerio de Producción y Trabajo, 1956, y entrevista a Henrio Martínez).

16 En la Memoria (1963) figura una tabla con el balance de público y funciones con los totales de 1944-1962. Esos datos mantienen una notable diferencia de los que surgen de los balances siendo los números significativamente menores aun cuando se contempla un período mayor de tiempo. La cantidad total de funciones es de 8.889 y el público llega a 2.159.347. Opté por trabajar con los balances anuales porque encuentro que allí está presente una información muy detallada que hace más precisos los datos finales y porque esos números coinciden con los publicados en un artículo de balance institucional (1950-1956) en la *Revista del SODRE* N° 5 (1957, p.83). Estos números también deben ser leídos en su contexto: en esos años la cifra total de espectadores va de los 16 a los 19 millones (Unidad de estadística de la IMM).

A estos datos hay que sumarle la cantidad de asistentes a la Exposiciones sobre Cine Francés en 1951 y sobre Cine Americano en 1953 con más de 100000 visitantes cada una. Los datos sobre el público perteneciente a la educación formal comprender los programas con escolares de educación primaria en el Estudio Auditorio y en otras locaciones, las exhibiciones para el Consejo del Niño, los programas para estudiantes de todos los niveles en el interior del país, las proyecciones en los Liceos Públicos y en distintas Facultades e institutos terciarios. (TABLA 2)

**TABLA 2: Espectadores de Cine Arte. Números generales y pertenecientes al ámbito educativo**



Los picos de público entre los años 1954 -1956 además de recoger el aumento producto de los Festivales, se debió a importantes campañas de difusión de cine en 16mm que recorrieron numerosas escuelas públicas. Junto a las exhibiciones montevideanas también jugaron un rol considerable en el proyecto de Cine Arte, los programas en el interior del país. Estas actividades llegaron a casi todos los departamentos y mantuvieron una participación que osciló en el período entre los 10000 y los 55000 espectadores por temporada<sup>17</sup>.

Estos números respaldan el proyecto de ampliación de públicos excediendo el corte de clase, de edad y de origen (y presumimos que de género también) respecto a la base que componía las entidades cinéfilas del

17 Para ver un desarrollo de las distintas actividades desarrolladas por Cine Arte ver AMIEVA, 2021.

periodo.<sup>18</sup> Esta dedicación por la documentación exhaustiva de todas las funciones que se realizaron por fuera del espacio de exhibición privilegiado en la sala Auditorio confirma la disposición que se lee en la reglamentación y marca la principal distinción respecto a las otras instituciones análogas que surgen en el ámbito privado. Desde el inicio de sus actividades, Cine Arte compartió parte de los lineamientos generales del Servicio que resumió de Torres. La autonomía del espacio le permitía trabajar por fuera de los requerimientos de la cartelera comercial. Esto aseguraba un sesgo muy cuidado orientado a la programación de “calidad”, siendo el propio nombre de Cine Arte, una toma de posiciones frente al cine considerado como entretenimiento. Emulando la vocación de *broadcasting*, el departamento salió a buscar nuevos públicos, con programas específicos destinados principalmente a la educación formal y prestando especial cuidado en intentar un arraigo en todo el territorio.

El reconocimiento de la importancia de la “doble vía” también estuvo presente desde la reglamentación. Como hemos destacado, se había previsto desde los inicios la necesidad de que se desarrolle una actividad de producción de filmes de cortometraje que respondiera al perfil que proponía el departamento orientado a la “experimentación”. Si bien Cine Arte no desempeñó esta actividad reglamentada, sí intervino con un importante estímulo a la producción a partir de los Concursos de Cine Nacional que organizó desde 1954 antecediendo los Festivales Internacionales de Cine Documental y Experimental (AMIEVA 2018b).

Estas similitudes notorias plantean un límite cuando analizamos la estructura del Departamento en comparación con la envergadura del Servicio. El sumario administrativo arriba citado nos brinda información muy interesante acerca del funcionamiento de Cine Arte. En el año 2010 Jorge Ángel Arteaga, en conversación personal, hacía foco en ese reparo: todas las actividades de las que hablábamos eran llevadas a cabo por un puñado de personas. Los catálogos de los festivales también fueron una fuente en donde tratar de discernir la planta de funcionarios de Cine Arte, pero fueron los restos burocráticos los que preservaron el organigrama detallado. En un anexo al citado sumario, Danilo Trelles, director del departamento, brindó el listado de los funcionarios y las locaciones

18 Me refiero a Cine Club, fundada en 1948 y Cine Universitario en 1949.

destinadas para desempeñar las tareas del Departamento: Cine Arte funcionaba en una sola oficina y contaba con seis personas dentro de su planta.

Danilo Trelles. Cargo: Jefe de la Sección. Presupuestado. Tareas: Dirección General de la Sección. Programación. Preparación de Ciclos. Planes de adquisición de films (donaciones o compras de copias). Retrospectivas sobre Historia del Cine, preparación de literatura sobre los films. Adaptaciones castellanadas de films sin subtítulos. Locutor para el subtitulaje oral de los films en el Estudio Auditorio.

Isaul Duran. Presupuestado. Cargo: Sub Jefe Radiotécnico (en Comisión Cine Arte). Tareas: Técnico responsable del funcionamiento y conservación de todo el material filmico existente en la Cineteca y maquinaria cinematográfica.

Jorge Ángel Arteaga. Contratado. Tareas: Redacción de programas; preparación de literatura sobre los films, adaptaciones castellanadas de films sin subtítulos, preparación de la fototeca y archivos especializados. Locutor para el subtitulaje oral de los films en el Estudio Auditorio. Presentaciones de films.

Juan Carlos Pommerenck. Contratado. Tareas: Operador cinematográfico del Estudio Auditorio. (...) Ayudante de tareas de Cineteca.

José Fernández Estrella. Contratado. Tareas: Operador cinematográfico en 16mm en Estudio Auditorio y Operador en el Interior de la República.

Haydee Fernández de Lamas de Sosa. Presupuestada. Auxiliar. Tareas: Administrativas y de Secretaría de la Sección. (SODRE, 1961, s/n)

Resumiendo, para toda la sección, se dispuso una oficina, dos cargos de planta (el jefe y la secretaria), un pase en comisión, y se contrataron dos proyectoristas, y un asistente. A continuación, Trelles aprovechó la consulta sobre la anexión de Fotocine, para solicitar un local más grande y una

planta de personal algo mayor que incorpore un traductor. En esta ocasión los testimonios y los comentarios en la prensa se corroboran y encontramos la diferencia más significativa entre el Departamento y el Servicio. Esta desproporción no se evidencia en otros espacios. En las publicaciones que editó el SODRE, la participación de Cine Arte comparte reconocimiento e importancia con el lugar destinado a la música o al ballet. De hecho, Danilo Trelles fue el primer Editor de la *Revista del SODRE* (1955-1956), ocupando un lugar importante dentro de la institución. En momentos de conflicto, como veremos, la autonomía o capacidad de decisión dentro del Servicio fue puesta en cuestión y se comienzan a delegar responsabilidades en la Directiva del SODRE.

Todo este entramado de participaciones e intentos de establecer distintas políticas culturales en el ámbito estatal estuvo atravesado por el proceso político que se vivió en el Uruguay desde la década de los '20. No es el objeto de esta investigación abordar el itinerario preciso que recorren estos procesos. Considero también que es complejo y poco acertado intentar hacer una correlación directa entre el proceso político del país y las características de las iniciativas que fueron determinando estas instituciones que se manejaron con cierto margen de autonomía. Nacido en las postrimerías del primer período batllista, el SODRE mantuvo su desempeño durante todo el período de la dictadura de Terra, como ejemplo de esto mismo. A pesar de estos reparos es igualmente pertinente notar algunas líneas concordantes cuando las mismas se hacen notoriamente discernibles.

La creación de Cine Arte coincide con el fin de la transición del retorno batllista con la presidencia del Dr. Juan José de Amézaga (1943-1947), dando continuidad a un ciclo expansivo en la economía y al fin del proceso represivo de los sectores populares (D'ELÍA, 1982, pp. 22-26, NAUHM et al, 1987). Lejos de querer establecer filiaciones directas, es necesario resaltar alguna continuidad de intereses entre el ideario de Luis Batlle Berres, expresado en discursos y editoriales de prensa y algunas de las características generales de las actividades del Departamento. Me centraré en dos puntos elocuentes. El primero es el reiterado señalamiento del clima de paz, libertad y justicia que se vive en el “oasis” uruguayo, con especial acento en las libertades locales, contrarrestando el panorama fronteras afuera. En el discurso a la Asamblea General de marzo de 1948 Luis Batlle Berres dice:

“Se nos hace sentir la necesidad de redoblar nuestros esfuerzos ciudadanos para afirmar y hacer cada vez más justas nuestras leyes y más sólidas nuestras instituciones democráticas (...)

La República vive un ambiente de amplio respeto institucional. Los ciudadanos aisladamente o en organizaciones gremiales o políticas, se mueven en el goce de sus libertades”. (citado por D'ELÍA, 1982, p. 41)

Tanto en los balances institucionales como en los discursos de apertura de los Festivales del SODRE hasta el año 1958, las voces oficiales se hicieron eco de esa libertad a la hora de proyectar las políticas culturales con programaciones diversas e inclusivas. En un ámbito tan sensible a la censura como es el cine, llama la atención la pluralidad de contenidos que vemos en las programaciones (abordaré este tema en los siguientes apartados) y resulta significativa la cantidad de producciones provenientes del bloque soviético, en momentos de instauración de la guerra fría. En una nota editada de forma póstuma, Danilo Trelles (1999, p. 162) comentó que esa apertura al cine de todos los rincones del mundo generó muchos reparos de la prensa y los sectores conservadores. Se pueden reconocer muchos de estos ataques a los que alude Trelles a partir del año 1958. Antes de ese momento los comentarios adversos que he encontrado estuvieron más bien centrados en las cualidades anodinas de algunos filmes documentales soviéticos, pero es muy probable que estas críticas no hayan tenido afán anticomunista. El primer episodio de censura y conflicto manifiesto con la programación por parte de la Comisión Directiva del SODRE que he encontrado fue en el año 1958 con motivo del III Festival. En esos momentos se estaba marcando el fin del período neobatllista y dando paso a otra etapa del proceso político uruguayo.

El otro punto en el que se pueden leer afinidades es en la apelación a la democracia ampliada e inclusiva a las “masas” y el “pueblo” al que reconocen como destinatarios de las políticas públicas. En un discurso con un tono algo inusual según D'Elía, Batlle expuso estas ideas:

“... El Gobierno no está para atender a los ricos, sino defender al pueblo, que es la verdadera fuerza del país... porque es una verdad que no puede callar, que los hombres que tienen

demasiado y están rodeados por necesitados, me incomodan. Me incomodan y por eso los tengo como enemigos de la sociedad.” (p. 50)

Todas estas líneas discursivas convivieron dentro de una etapa en la que no estuvo ausente el conflicto sindical y los diversos problemas originados por los tempranos límites del modelo de crecimiento por sustitución de importaciones (FERREIRA RODRÍGUEZ, 2012, pp. 198-184). Sin embargo, es interesante notar este perfil que fue una de las líneas que caracterizó el proceso, formó parte de una de las preocupaciones centrales de Cine Arte, que como dijimos, buscó ampliar el público objetivo al que se suponía iba destinada una programación dedicada al cine de arte y ensayo, superando los círculos elitistas, ese “cenáculo de entendidos” a los que se hacía alusión. Resulta muy complejo valorar el éxito de estas políticas, ya que contamos con materiales que festejan con tonos auto celebratorios la magnitud de esta llegada a un público masivo. La prensa y los testimonios confirman la gran cantidad de espectadores en su sala montevideana y la importancia de las actividades que generaron en la formación de un nuevo grupo más cercano a un encuadramiento cinéfilo. Pero no he podido cotejar si ese entusiasmo por consignar cantidad de público y funciones por todo el territorio y a todos los públicos fue vivenciado de forma significativa por esos sectores.

Con relación a esta política de expansión de públicos es interesante describir brevemente cómo fue cambiando a lo largo de su primera etapa –desde la fundación hasta el alejamiento de Trelles—la mirada que la institución tuvo sobre el propio concepto de Cine Arte. Si en los inicios esta idea genera asociaciones claras y asumidas a otras entidades vinculadas a cierta forma de cinefilia erudita con claros signos de reconocer una distinción principal entre Arte y Comercio, este énfasis luego fue mutando, así como se fue perdiendo cierta filiación vinculada a los ambientes elitistas de la primera hora. En los textos que encabezan los programas de mano comenzamos a ver otras preocupaciones. Hacia finales de la primera década y anticipando el proyecto de Festival, las ideas que se difunden dejaban entrever una propuesta que abriera el propio concepto de cine para incluir a un repertorio más amplio de propuestas no ficcionales que se alejaran de la predominancia de los largometrajes de ficción (AMIEVA, 2021).

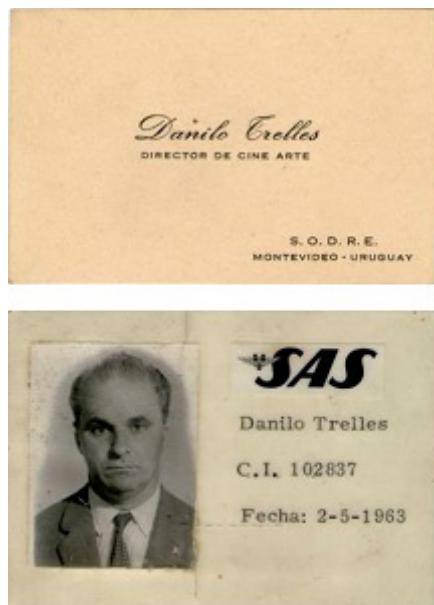
Este recorrido por algunas de las actividades del Departamento permite delinear el perfil de una entidad que, si bien se mantuvo en las márgenes de la estructura, logró llevar a cabo un funcionamiento consolidado. Para valorar ese frágil armado institucional debemos tomar en cuenta otro aspecto de la organización de este espacio público. de Torres señala que el musicólogo Curt Lange tuvo un rol central en la orientación y delimitación de las actividades de difusión radial de las emisoras del SODRE (2015b, p.138). Si es necesario reconocer el lugar que ocuparon las figuras individuales a la hora de dirigir un proceso institucional de envergadura, esto es todavía mucho más necesario en el caso de Cine Arte que debió toda su conformación a una sola persona. Cine Arte se constituyó en torno a la figura de Danilo Trelles, su director desde 1944 hasta comienzos de los años 60 (no he podido consignar precisamente la fecha de su desafectación del Departamento, probablemente a fines del año 1962 o comienzos de 1963). Hasta la llegada de Jorge Ángel Arteaga en el año 1954 (comunicación personal) todo el desempeño de las múltiples actividades estuvo a su cargo con la asistencia de una secretaria y uno o dos proyectoristas.

### *Danilo Trelles y su rol en la creación del Departamento*

En el armado de esta historia hay varias preguntas que quedan sin responder por falta de información probatoria. ¿Cómo llegó Trelles al SODRE?, ¿el área destinada al cine surgió por iniciativa de la institución o por propuesta de él mismo?, ¿quiénes participaron de la redacción de la reglamentación? El hecho de que una persona sin ser parte del sistema político hegemónico llegara a dirigir tantos años el Departamento, expresa la existencia de ciertos intersticios que hacen menos previsible y compacto el entramado complejo de las políticas estatales, y de lógicas que pueden verse como dispersas o abiertamente encontradas. Creo necesario analizar ahora su itinerario biográfico porque encuentro aquí algunas claves para comprender ciertas decisiones y alianzas llevadas a cabo durante su gestión, como los tempranos intentos de conseguir reconocimiento internacional, el proyecto del propio Festival, las relaciones que va a mantener luego con la

UNESCO o el elenco de visitas que acudieron a los eventos del SODRE. (IMAGEN 2)

**IMAGEN 2: Tarjetas de presentación de D. Trelles (fuente: Anáforas)**



La presencia de Trelles en la bibliografía es escasa y su figura es un tanto elusiva. Luego de su alejamiento de Montevideo en la década de los 60, su figura perdió protagonismo local y solo se vuelven a encontrar pocas voces públicas haciendo referencia a su figura a raíz de su muerte en 1999 (Rocha, 1999). Las informaciones que se entrelazan en los relatos orales parecen salidas de historias de aventuras y cuesta asumirlas como fuentes confiables. En años recientes el proyecto de Autores Uruguayos de la FIC (UDELAR) puso a disposición en el portal Anáforas<sup>19</sup> una entrada

19 Web del portal. Toda la información que cito en este apartado será citada bajo el nombre que recibieron esos documentos a no ser que se aclare lo contrario. [http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/danilo\\_trelles/doku.php?id=presentacion](http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/danilo_trelles/doku.php?id=presentacion)

sobre Danilo Trelles con la investigación de Matías Carbajal, en la que colaboró su nieta, Alejandra Trelles. Allí se pueden encontrar muchos documentos que nos ayudan a reconstruir su biografía. En la página figura un Curriculum Vitae, pero se puede constatar fácilmente que muchos de los datos no son precisos y no queda claro ni el momento ni el fin de dicho documento por lo cual he preferido cotejar esa información con los múltiples documentos que allí aparecen.

Danilo Trelles nació en la ciudad de Minas, Departamento de Lavalleja, el 15 de setiembre de 1916 y murió el 6 de enero de 1999 en Montevideo donde se encontraba de paso. Su CV consigna que se diplomó como Ingeniero químico en el año 1944 pero esa información no aparece en otros documentos. A partir del año 1940 se incorporó como redactor de la sección de cine del Semanario *Marcha* y según el crítico Hugo Rocha, amigo y colaborador de Trelles, llegó a ese lugar sucediendo al crítico René Arturo Despouey, una figura central dentro de la crítica del cine en Uruguay. Tal como comentábamos, no es posible determinar cómo se originó el vínculo que llevó a Trelles al SODRE, Martínez Carril dice que “lo llamaron del SODRE” (2008), pero eso es incierto. De esta etapa de mediados de los 40 varias fuentes orales y documentales coinciden en lo mismo. Trelles tenía una actividad reconocida en el Partido Comunista del Uruguay. La primera referencia que tuve de Trelles fue por Ferruccio Mussitelli en el 2008 y su primer comentario fue: “lo que pasa es que Trelles era comunista”. Esta filiación luego fue confirmada por Jorge Ángel Arteaga (2010), Mario Handler (en numerosas conversaciones) y Henrio Martínez (2018), siendo este dato una de las primeras informaciones que me brindaban sobre su persona. Sobre esta filiación se centran los prontuarios confeccionados por el Ministerio del Interior sobre él y sobre su esposa, Carmen Recarey, que fueron entregados a la familia por solicitud de nieta. Junto con el registro de numerosas entradas y salidas con especial hincapié en los viajes a los países del este y a Chile, allí se menciona que Trelles comenzó a militar en el PCU en el año 1939 y que compartía esa militancia con su esposa.

Además de su vínculo con el SODRE, la otra actividad laboral continua y comprobada que tuvo Trelles fue dentro de la Aerolínea SAS (Scandinavian Airlines System). En el CV figura que trabajó como

“...director de Relaciones Públicas en América del Sur desde 1951 a 1954. Desde 1954 para a Director de Ventas. En 1960 es

designado Director de Eventos Internacionales de esa compañía en Estocolmo. En 1962 se traslada esta oficina a Praga donde reside hasta el año 1969, fecha en la que es trasladado a Santiago de Chile, donde actúa hasta setiembre de 1973” (Curriculum Vitae, s/f).

Con cierto don de la ubicuidad (estuvo en Praga en el 69 y en Chile en durante el gobierno de Allende, por ejemplo), su actividad viajera le permitió generar muchos contactos valiosos con organismos como la UNESCO y generar un fluido intercambio con realizadores e instituciones, que jugaron un rol importante durante los Festivales. Esta vocación por trascender las fronteras nacionales y participar de procesos que excedían sus roles específicos es algo que antecedió a su empleo en la SAS, como lo demuestra sus tempranas iniciativas para integrar a la naciente cineteca del SODRE dentro de la Federación Internacional de Archivos de Films (FIAF) en 1948, o el vínculo que generó con el realizador italiano Enrico Gras. Este importante documentalista que produjo una obra interesante junto a Luciano Emmer durante la posguerra, tenía relaciones familiares en el Río de la Plata y pasó largas temporadas por estas orillas y realizó dos filmes fundamentales para el cine uruguayo del período: *Pupila al viento* (1949) codirigida con Danilo Trelles y *Artigas protector de pueblos libres* (1950). *Pupila al viento* contó con el texto y la voz de Rafael Alberti y bajo la excusa de mostrar las playas de Punta del Este, constituye un interesante ejemplo de ensayo experimental. Este filme fue financiado por la Comisión Nacional de Turismo y recibió una mención en el Festival de Venecia (PASTOR LEGNANI y VICO DE PENA, 1973, s/p) y comentarios elogiosos en la prensa.

Junto a este desempeño como director, parece haber tenido otras experiencias previas en la realización colaborando con León Klimovsky en su primer filme *El jugador* (1947) y en *La gran tentación* (1948) de Ernesto Arancibia.<sup>20</sup> Afianzando su vínculo con la producción de filmes a comienzos de los 60 produjo algunas películas junto a Nelson Pereira

20 Esta información proviene de la reseña de *Pupila al viento* del programa de Cine Universitario n 15 del 8-7-1951. En la base de datos CineNacional.com no aparece el nombre de Trelles en ninguno de los dos títulos. A pesar de esto me parece verosímil una participación secundaria en la asistencia de dirección a partir de los vínculos comprobados que tuvo Trelles con Klimovsky. El guionista de *El jugador* es Manuel Villegas López, el crítico de cine español con quien parece que Trelles también tuvo un vínculo personal.

Dos Santos,<sup>21</sup> actividad como productor que retomaría luego junto a Renzo Rosellini y más tarde con su productora FOCUS en España. En sus últimos años retomaría también la crítica y el periodismo para diversos medios hispanoparlantes (MARTÍNEZ CARRIL, 2008, ROCHA, 1999 y Correspondencia reunida).

Este breve resumen biográfico describe a una persona multifacética, con diversas inquietudes, pero con un claro manejo de la gestión y de las relaciones públicas. No queda claro cómo congenió todas sus actividades con la dirección de Cine Arte, pero es esta actividad la que parece ocupar un lugar destacado dentro de su itinerario. En la citada nota de Trelles para la revista ARCALT (1999), donde bajo la premisa de hacer un panorama del cine latinoamericano revisa parte de su itinerario profesional, ubicó en un lugar central a su trabajo en el SODRE y en especial a la realización de los Festivales. Es interesante cómo delineó todo un conjunto de actividades que tuvieron como eje este espacio, pero siempre con vocación de trascenderlo, como si Cine Arte fuese un trampolín desde el cual generar nuevos proyectos. En sus palabras queda expresada esta intención de trascendencia:

Cuando los festivales de cine del SODRE iniciaron su andadura a comienzos de los años 50, una de nuestras aspiraciones fundamentales era la de establecer las bases para el desarrollo de un trabajo en común, con movimientos similares de otros países del continente, que hiciera posible el nacimiento de una cinematografía de nivel artístico y cultural acorde con la tradición de nuestros pueblos. (1999, p.161)

Dentro de un país que suele jactarse de su modestia, las palabras de Trelles resuenan aún con mayor grandilocuencia. Si bien es claro que en esto hay una relectura que busca legitimar a posteriori el proceso, no puedo dejar de notar ciertas líneas programáticas que se evidencian en acciones concretas a lo largo de toda su vida. Como dato significativo quiero subrayar que Trelles no participó como voz oficial en ninguno de los

21 Nelson Pereira dos Santos a Carteira de Importação Banco do Brasil 1961.08.31 En Autores del Uruguay: [http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/danilo\\_trelles/doku.php?id=documentos](http://www.autoresdeluruguay.uy/biblioteca/danilo_trelles/doku.php?id=documentos)

actos importantes que organizó para el SODRE; acorde con esa centralidad discreta se mantuvo fuera del alcance de los micrófonos y reflectores. En esta descripción estoy intentando evitar dejarme ganar por esta leyenda biográfica que constantemente está ofreciendo datos peculiares, pero resulta tentador generar hipótesis a la altura de los relatos de novela de aventura que promueve y que la información sobre Vivian Trías y su desempeño como agente secreto del Servicio de Inteligencia Checo (Marchesi, 2018) vuelve verosímil. En todo caso cedo al ejercicio contrafáctico de pensar “qué hubiera sido si” y comparto la opinión de Martínez Carril que asegura que cuando Trelles opta por entrar al SODRE, “...cambia su vida y cambia también una parte de la vida cultural del Uruguay” (2008, s/n).

En los primeros años de los 60 con el alejamiento de Trelles de la dirección activa del departamento los proyectos de la entidad se desdibujaron. No conozco los motivos personales que llevaron a Trelles a irse del país ni cómo se produjo la cronología de los hechos, pero sí creo que este factor individual no explica el fin de ciclo, sino que fueron esas fragilidades constitutivas del proyecto las que marcaron su límite. Solo era posible realizar un proyecto de tal magnitud, que se asumía como un espacio central para el desarrollo de campo cinematográfico a escala continental, con un sólido respaldo institucional que hiciera suyas las tareas y mantuviera los contactos entablados. La contracara de la autonomía de Trelles era su soledad dentro de la estructura, y no solo eso, sino que, como se demostró, cuando el proceso político general fue más adverso con el fin del neobatllismo con la pérdida de las elecciones de 1958, sumado a la crisis económica, esa misma autonomía fue puesta en cuestión. (IMAGEN 3)

**IMAGEN 3: D. Trelles en la casa de Allende (fuente: Anáforas)**



## Referencias bibliográficas

ALFARO, Hugo (1944). “Inauguración de la Temporada de Cine Arte”. En *Cine Radio Actualidad*. Montevideo, n° 413.

ALSINA THEVENET, Homero (1953). “La cultura cinematográfica en el Uruguay. Situación a la fecha”, *Film*. Montevideo, n°19, 1953, pp.27-31.

AMIEVA, Mariana (2018a). “¿Cómo el Uruguay no hay? La participación del Festival de Cine Documental y Experimental del SODRE en las redes de festivales y sus particularidades”. En *Cine Documental*. Buenos Aires, Vol. 18, pp. 8 - 36, ISSN: 18524699.

\_\_\_\_\_ (2018b) “El Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE: las voces del documental y un espacio de encuentro para el cine latinoamericano y nacional”. En Georgina Torello (Ed.). *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*. Montevideo: Irrupciones Grupo Editor, pp. 87-115.

\_\_\_\_\_ (2020). “Modelos cineclubistas latinoamericanos”. En *Encuentros Latinoamericanos*. Montevideo, Vol. 4 n° 2, ISSN: 1688437X,

\_\_\_\_\_ (2021) “Las actividades del Departamento de Cine Arte del SODRE (1944-1962)”. En *Dixit*. Montevideo, Vol. 34, pp. 63 - 77, ISSN: 07973691

CAMPODÓNICO, Miguel Antes y CASANOVA, Eduardo (2011). *Historias del SODRE*. Montevideo: Fondos concursables para la cultura, MEC.

DASSORI, Walther (1962), “El Cine Uruguayo de Hoy”. En, *El Popular*, 16 de marzo.

D'ELÍA, Germán (1982). *El Uruguay Neo-Batllista, 1946-1958*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

DE TORRES, Inés (2013). “El Estado y las Musas. Los premios como instrumento de incentivo a la producción artística: un modelo a pequeña escala de las políticas culturales en el Uruguay entre 1925-1930”. En *Revista Encuentros Uruguayos*. Montevideo, Vol VI, n° 1, pp. 1-31.

\_\_\_\_\_ (2015) “El surgimiento de la radiodifusión pública en hispanoamérica. Contextos, modelos y el estudio de un caso singular: el sodre, la radio pública estatal de Uruguay (1929)”. En *Revista internacional de Historia de la Comunicación*. n°5, Vol.1, pp. 122-142.

DIMITRIU, Christian (2009). “Cinemateca Uruguaya - Entrevista con Manuel Martínez Carril”. En *Journal of Film Preservation* /nº79/80 , pp. 37-58.

FERREIRA RODRÍGUEZ, Pablo (2012). “Batllismo, reforma política y conflicto social en los tempranos cincuenta. Una mirada desde la teoría de la Democracia y la Ciudadanía”. En *Revista Encuentros Uruguayos*. Montevideo, Volumen V, nº1, pp.179-205.

Marchesi, Aldo (2018) “Vivian Trías y Checoslovaquia: ¿qué sabemos hasta ahora?”. En *La diaria*. Montevideo, 17 de marzo. Recuperado 07/6/21: <https://ladiaria.com.uy/politica/articulo/2018/3/vivian-trias-y-checoslovaquia-que-sabemos-hasta-ahora/>

MARTÍNEZ CARRIL, Manuel (2008). “Danilo Trelles”. En Giroud, Ivan, Heredero, Carlos y Rodríguez Merchand, Eduardo (Comp.). *Diccionario del Cine Iberoamericano*: España, Portugal y América. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores SGAE.

(2011) “Paradojas y Contradicciones de la Curiosa Historia de la Filmografía Uruguaya” <http://www.1811-2011.edu.uy/B1/content/paradojas-y-contradicciones-de-la-curiosa-historia-de-la-filmograf%C3%ADa-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 Uruguaya.

Ministerio de Producción y Trabajo (1956). “Cine en Uruguay. Breve reseña histórica”. Montevideo: Sub-Comisión de Cine Expositivo para la Exposición Nacional de la Producción.

NAUHM, Benjamín, COCCHI, Angel, FREGA, Ana y TROCHON, Yvette (1987). *Crisis política y recuperación económica, 1930-1958*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio (1998), “Of Periodizations and Paradigms: The fifties in Comparative Perspective”. En: *Nuevo Texto Crítico*, Año XI, Número 21/22.

PASTOR LEGNANI, Margarita y VICO DE PENA, Rosario (1973). *Filmografía uruguaya*, Montevideo: Cinemateca Uruguaya y Cine Universitario del Uruguay.

PEÑA, Fernando Martín (2008). *Metrópolis*. Buenos Aires: 23 Festival Internacional de Cine de Mar del Plata / INCAA.

ROCHA, Hugo (1999) “Danilo Trelles, un luchador”. En Revista *Alfaguara*, nº22.

SODRE. (1963). Su organización y cometidos. Memoria de la labor realizada entre 1930-1962. Montevideo, Uruguay: SODRE.

\_\_\_\_\_. Sumario interno: Incorporación de la División Fotocinematográfica al SODRE y la coexistencia con Cine Arte / Asunto 336, Año 1961. (ANIP)

TORELLO, Georgina (2018) “Patriótico insomnio. Las conmemoraciones oficiales en los registros documentales del Centenario”. En Torello, G. (Ed.) *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*. Montevideo: Irrupciones Grupo Editor, pp. 17-41.

TRELLES, Danilo (1999), “El cine latinoamericano en la batalla de la cultura”, en ARCALT, nº 7.

WSCHEBOR PELLEGRINO, Isabel (2010). “Ver la naturaleza y ver la sociedad. Las películas del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (1950–1973)”. En 33 Cines Montevideo, nº4, pp. 35–43.

\_\_\_\_\_. (2018). “Los orígenes del cine científico en Uruguay y la conformación del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República”. En Torello, G. (Ed.) *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*. Montevideo: Irrupciones Grupo Editor, pp. 43-63.

ENVIADO EM: 03/09/2021  
APROVADO EM: 15/11/2021