

# HISTORIA Y POLÍTICA EN EL DOCUMENTAL URUGUAYO: LA ROSCA (GRUPO AMÉRICA NUEVA, 1971)

*History and politics in the Uruguayan documentary:  
La rosca (Grupo América Nueva, 1971)*

---

*Pablo Alvira*<sup>1</sup>

## RESUMEN

Durante los años sesenta del siglo pasado emergieron en varios países expresiones cinematográficas fuertemente politizadas, configurando un movimiento continental conocido como Nuevo Cine Latinoamericano. En Uruguay, en un ambiente tensionado por una profunda crisis social y política, esta radicalización cinematográfica se tradujo a fines de la década de 1960 en una profusa actividad de grupos de cine “militante”, de los cuales el más conocido es la Cinemateca del Tercer Mundo. En este artículo propongo analizar una película surgida de aquel contexto: *La rosca*, un documental hoy poco conocido pero que tuvo una intensa circulación tras su estreno en 1971. Realizado por el grupo América Nueva, el cortometraje busca explicar los orígenes y el funcionamiento de la “rosca”, término con el cual sectores de la izquierda aludían a la trama del poder económico y político que dominaba el país. A través del análisis del propio film y la utilización de diversas fuentes, planteo un abordaje en dos dimensiones. Por un lado, identificar los contenidos discursivos, que conforman no sólo una denuncia de la situación coyuntural, sino también un ejercicio de historización con pretensiones didácticas. Por otro lado, analizar las estrategias audiovisuales que el grupo buscó poner en práctica para comunicar su mensaje político a quienes eran sus destinatarios “ideales”: no los militantes esclarecidos, sino los pobres, los trabajadores y otros actores con “bajo nivel de conciencia”, según expresaban sus autores en entrevistas de la época.

*Palabras clave:* Uruguay, cine militante, años sesenta.

<sup>1</sup> Profesor Adjunto en el Departamento de Historia Americana de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República (UdelaR); Montevideo, Uruguay. Integrante del Sistema Nacional de Investigadores (ANII). E-mail: pabloalvira@yahoo.com.ar. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5428-3999>

## ABSTRACT

During the 1960s, strongly politicized cinematographic expressions emerged in several countries, configuring a continental movement known as Nuevo Cine Latinoamericano. In Uruguay, in an environment stressed by a deep social and political crisis, this cinematographic radicalization was reflected in the late 1960s in a profuse activity of “militant” film groups, of which the best known is the Cinemateca del Tercer Mundo. In this article I propose to analyze a film that emerged from that context: *La rosca*, a documentary that is little known today but had an intense circulation after its premiere in 1971. Made by the América Nueva group, the short film seeks to explain the origins and functioning of the “rosca”, a term with which the left alluded to the plot of economic and political power that dominated the country. Through the analysis of the film itself and the use of various sources, I propose a two-dimensional approach. On the one hand, to identify the discursive contents, which make up not only a denunciation of the conjunctural situation, but also an exercise in historicization with didactic pretensions. On the other hand, analyze the audiovisual strategies implemented by the América Nueva to communicate their political message to those who were their “ideal” recipients: not the enlightened militants, but the poor, workers and other actors with a “low level of consciousness”, as expressed the filmmakers in interviews of the time.

*Keywords:* Uruguay, militant cinema, 1960s.

## Introducción

En 1971 una coalición de izquierdas se presentaba a las elecciones nacionales de Uruguay concitando amplias expectativas en la izquierda cultural, entre los que se contaban grupos de cineastas que aportaron sus realizaciones a la campaña electoral. La coyuntura era todo menos serena: el país ingresaba a los años setenta luego de atravesar una década de profunda crisis económica y política, en la cual el descontento había desembocado en la radicalización de amplios sectores, especialmente jóvenes y trabajadores, al tiempo que el gobierno encabezado por el presidente Jorge Pacheco Areco daba un giro autoritario en 1967, expresado principalmente a través de medidas de excepción como las Medidas Prontas de Seguridad. En este clima enrarecido, y tras varios intentos previos de unidad, el recién creado el Frente Amplio (FA), que incluía tanto a los partidos históricos como a

agrupaciones más pequeñas de la izquierda, así como a independientes y a figuras progresistas de los tradicionales partidos blanco y colorado, compitió con buenas posibilidades en las elecciones nacionales de noviembre. A pesar de salir en tercer lugar, tras blancos y colorados, la fórmula del FA había obtenido un resultado inédito para una fuerza de izquierda, y más importante aún, había significado una gran movilización durante casi un año de campaña electoral. En ese marco, se ha ubicado a 1971 como el clímax de radicalización política del campo cultural uruguayo (PÉREZ BUCHELLI, 2020). Ya sea orgánicamente, ya por fuera de los partidos y organizaciones, desde el teatro, las letras, las artes visuales, la danza, la música y el cine se aportó explícitamente a la campaña o al menos se contribuyó al clima de movilización.

Pocos años antes, en ese contexto de progresiva radicalización había surgido el cine militante uruguayo, en simultáneo con la aparición en varios países latinoamericanos de expresiones cinematográficas fuertemente politizadas, configurando un movimiento continental llamado Nuevo Cine Latinoamericano (NCL). Especialmente con la creación en 1969 en Montevideo de la Cinemateca del Tercer Mundo (c3m), institución que ha concitado el mayor interés por su relevancia en el NCL, pero que sólo puede entenderse como el emergente más reconocible de un contexto efervescente de experiencias similares, que comprendía al Grupo de Experimental de Cine de la Facultad de Arquitectura, el Taller de Cinematografía de la Escuela Nacional de Bellas Artes, el semanario *Marcha*, con su Departamento de Cine (1968) y su Cine Club (1969), así como también algunas realizaciones previas al amparo del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República. Según Cecilia Lacruz, “frente a acontecimientos críticos de la coyuntura, aficionados, amateurs, cineastas, estudiantes, respondieron filmando y reorganizando la narración de temas comunes, como los mártires estudiantiles y la violencia de los enfrentamientos callejeros” (2016, p. 313). A pesar de su heterogeneidad, aquellos agrupamientos compartían dos objetivos: por un lado, pretendían realizar un cine que acompañara y promoviera las luchas populares del momento; por otro, es evidente que les preocupaba encontrar un lenguaje adecuado para comunicar esas nuevas realidades y representar los sujetos sociales que emergían como protagonistas del cambio social. Esto último derivó en distintas estrategias, definidas al calor de una coyuntura muy cambiante. En este sentido puede ser revelador el testimonio del uruguayo Mario Handler en una entrevista de 1969, donde relataba que su intención inicial con el material de *Me gustan*

*los estudiantes* – producido por el Departamento de cine de Marcha – era la de presentar el corto en forma de noticiario. En el proceso decidió que en vez de realizar una película “demostrativa y analítica”, como las anteriores suyas, debía incorporarse a “un cine de agresión, es decir, un cine que es directamente panfletario”, tomando partido por una lucha popular como la de los estudiantes (GETINO, 1969, p. 76)<sup>2</sup>.

Poco tiempo después del cortometraje de Handler, el grupo América Nueva ponía en práctica su propia idea de cine militante, realizando en 1971 el cortometraje *La Rosca*, una de las películas menos conocidas de aquel corpus de cine político uruguayo, y que hasta el momento no ha sido objeto de estudios específicos<sup>3</sup>. Se trata de un documental cuyo tema es la denuncia de la “rosca”, término con el cual sectores de la izquierda aludían a la trama del poder económico y político que dominaba el país desde los tiempos de la independencia. Surgido en el seno del cineclub Cine Universitario, el grupo que realizó la película estaba integrado por Juan Carlos Rodríguez Castro, Andrés Castillo, Nelson Carro, Omar de los Santos, Sergio Soto, Domingo de Oliveira y Fernando Pardo (COSTA Y SCAVINO, 2009, p. 92). Todos muy jóvenes salvo los experimentados Rodríguez Castro, quien colaboró en las secuencias animadas, y Castillo, el autor del texto narrado en *voice over* por el actor Juan Manuel Tenuta. Como explicaban sus integrantes en una nota en el semanario *Marcha* a principios de 1972, la formación del grupo no había obedecido a motivaciones políticas, sino que estaba vinculada al estudio de la técnica cinematográfica. A mediados de 1971, el cineclub Cine Universitario anunciaba en su Boletín la organización de un “Curso Teórico Práctico de Cinematografía”, a cargo del Departamento de Filmación del cineclub. La idea original parece haber sido formar colaboradores para un largometraje encarado por Cine Universitario junto con otras instituciones,

2 Esto está en sincronía con el desplazamiento definitivo, en la segunda mitad de los años sesenta, de las búsquedas realistas y neorrealistas que habían caracterizado a la primera etapa del NCL, en favor de una simultánea transnacionalización y radicalización del proyecto, marcada por ciertos hitos como el encuentro de cineastas realizado en Viña del Mar en 1967 y las películas *Terra em transe* (1967, Glauber Rocha) y *La hora de los hornos* (1968, Cine Liberación).

3 Agradezco a Cecilia Lacruz por haberme facilitado una copia de *La rosca*, así como a Nelson Carro – quien participó de aquella experiencia – por compartir conmigo notas de prensa sobre la película, de su archivo personal. Sin la generosidad de ambos, no hubiese sido posible este trabajo.

proyecto finalmente inacabado<sup>4</sup>. Sin embargo, ya inmersos en ese proceso de aprendizaje, es que el grupo decide, ahora bajo el nombre América Nueva, “pasar a la realización de una película de interés nacional”, como un aporte a la campaña del Frente Amplio para las elecciones de noviembre. En la mencionada entrevista, declaraban los integrantes de América Nueva:

No pretendemos un cine que sirva para convencidos, sino que tenga la aptitud de penetrar en la cabeza de los no convencidos, o peor, los que ni siquiera están informados. Hay que buscar temas que no sean directamente panfletarios, que no despierten resistencia inmediata, esa resistencia que provoca la izquierda en la mente del espectador de baja conciencia política, amedrentado por la propaganda. En *La rosca* no se señala ningún camino concreto de lucha. Sólo se muestra un gran problema y al final se apela simplemente al espectador a que tome conciencia de él.<sup>5</sup>

Aquí se advierten los ejes de su propuesta: una vocación clara de informar de un tema urgente, pero limado de los aspectos más incendiarios y evitando enunciados programáticos. Propongo en este artículo un análisis de *La rosca* en torno a dos dimensiones. Por un lado, identificar los contenidos discursivos, que comprenden, como en otros filmes del NCL, no sólo una denuncia de la situación coyuntural, sino también un ejercicio de historización con pretensiones didácticas. Por otro, examinar las estrategias que el grupo puso en práctica para comunicar su mensaje político a quienes eran sus destinatarios “ideales”: no los militantes esclarecidos, sino los pobres, los trabajadores y otros actores con “bajo nivel de conciencia”, según expresaban sus autores en la entrevista.

4 Se trata de *¡Ay Uruguay!*, un emprendimiento conjunto de Cine Universitario, Cinemateca Uruguaya y Cine Club del Uruguay que pudo filmarse en su mayor parte, pero que las enormes dificultades financieras y un clima político muy adverso para la realización de un largometraje de ficción de carácter testimonial o de denuncia, hicieron que se interrumpa abruptamente.

5 “La identidad de todas las rosca”, *Marcha*, Montevideo, 17 de marzo de 1972.

## *Revisando la historia uruguaya*

El relato de *La rosca* se estructura en base a un largo texto interpretado en *voice-over*, buscando dar unidad a un montaje de materiales bien heterogéneos. Tras establecer en la secuencia de títulos la analogía con el elemento mecánico, “un mecanismo que aprieta y aprieta”, se explican los orígenes de la “rosca”: “En el Uruguay, primero estaban los indios lagarteando al sol. Pero vinieron los españoles, conquistadores y economistas natos, y la rosca empezó a girar a placer de España”, llenándose de oro hasta las revoluciones de Independencia de principios del siglo XIX. Posteriormente, eliminada la amenaza para su funcionamiento que había significado el movimiento liderado por José Artigas, el mecanismo siguió apretando: el patriado uruguayo afirmó su dominio, se enriqueció enormemente con el modelo agroexportador, importó mano de obra y entregaron los servicios públicos a empresas inglesas y alemanas. A pesar de la llegada de la democracia y el sufragio universal a principios del siglo XX, continúa la *voice-over*, la identidad de intereses entre capital extranjero y gobernantes locales permitió que el sistema siga funcionando, “apretando”.

En sintonía con otras narrativas contemporáneas al film, este argumento iba a contramano del relato del Uruguay excepcional, construido a partir de las profundas transformaciones ocurridas durante el período batllista, en las primeras décadas del siglo XX. *Grosso modo*, dicho relato daba cuenta del proceso de modernización del país bajo la égida del Partido Colorado y su líder José Batlle y Ordóñez, destacando su carácter de “excepción” en el contexto latinoamericano al estar basado en una amplia democracia política y social<sup>6</sup>. Esa construcción mítica, condensada en expresiones como “la Suiza de América” o “el Uruguay feliz”, se solidificó durante el neobatllismo, como se conoce al período de predominio político del líder colorado Luis Batlle Berres, entre 1947 y 1958, cuyo modelo de crecimiento se basó en la industrialización por sustitución de importaciones. Esta visión idílica del

6 El Uruguay moderno, sintetizan Caetano y Rilla, “es reconocible en el marco de ese largo proceso que concretó la integración del país a los mercados mundiales encabezados por Gran Bretaña, ambientó la diversificación productiva, la modificación de las pautas de consumo y la complejización social; la reafirmación del Estado, la extensión de la educación, el “triunfo” del control de la natalidad en la demografía y de la cultura urbana, escrita y secularizada; el ajuste del sistema político y la formación –más tarde– del sistema de partidos, entre otras transformaciones de relevancia” (2006, p. 94).

Uruguay comenzó a ser cuestionada desde muchos frentes, cuando en la segunda mitad de la década de 1950, tras un breve período de prosperidad, el modelo económico -por causas internas y externas- empezó a mostrar fuertes signos de deterioro. El descontento social se tradujo en primera instancia en el desplazamiento en 1959 del Partido Colorado en el gobierno tras casi un siglo de dominio<sup>7</sup>. Desde el campo intelectual, la percepción de la crisis estructural – política, económica, social y hasta “moral” – se encarnó particularmente en las intervenciones de la llamada “generación crítica” (RAMA, 1972; ESPECHE, 2016). Cecilia Lacruz (2018, 2020) y Beatriz Tadeo Fuica (2017) han estudiado como buena parte del cine uruguayo contribuyó a esa crítica, comenzando por *Cantegriles* (1958) un cortometraje amateur de Alberto Miller que mostró a ciudadanos uruguayos viviendo en rancheríos. Poco después, Ugo Olive realizaría un mediodometraje titulado significativamente *Como el Uruguay no hay* (1960), Mario Handler el documental *Carlos, cine-retrato de un caminante* (1965) y entre ambos realizarían *Elecciones* (1967). Estos films

mostraron a ese pueblo excluido viviendo de la basura, deambulando por la ciudad o alienado por la política tradicional. Con esto, ofrecieron una imagen del país que muchos reconocieron como auténtica, realista, despegada de la mirada folklórica e idealizada del Uruguay, focalizando en los límites del Estado de bienestar y el sistema democrático (LACRUZ, 2018, p. 148).

A fines de la década, el cine militante retomó estos tópicos, aunque en términos más radicales, ya no solo como testimonio o denuncia sino integrando su discurso a una trama de representaciones orientada por proyectos revolucionarios.

La contracara, entonces, de un Uruguay progresista, justo y democrático, estaba representada por la “rosca”. El 26 de marzo de 1971, en el acto de proclamación de la fórmula del Frente Amplio, el candidato presidencial Líber Seregni decía en su discurso:

7 Sobre el neobatlismo y su crisis, véase Ruiz (2007).

Es entonces la realidad urgente, el empobrecimiento colectivo lo que obliga a enfrentar de una buena vez a la rosca que nos aprieta. La disyuntiva de hoy es muy clara: o la oligarquía líquida al pueblo oriental, o el pueblo oriental termina con la oligarquía. De un lado está la oligarquía blanca y colorada, y del otro lado el pueblo: blanco, colorado, democristiano, comunista, socialista, independiente.<sup>8</sup>

La metáfora mecánica utilizada por Seregni no era un invento suyo, sino que recogía una expresión de la época bastante extendida en la izquierda uruguaya, desde los comunistas hasta las páginas del semanario *Marcha*<sup>9</sup>. Frecuentemente adjetivada como “oligárquica”, la rosca era el entramado de poder político-económico, cuyo eje eran los sectores exportador y financiero<sup>10</sup>. Así, los intereses de banqueros, empresarios frigoríficos y grandes latifundistas se entretejían con los de las elites políticas de los partidos tradicionales. En *La rosca*, el origen y funcionamiento de dicho entramado se explica a través del texto narrado en *voice-over*, escrito por el dramaturgo Andrés Castillo “a partir de textos de Vivian Trías, Eduardo Galeano y Guillermo Bernhardt”, según se muestra en los créditos finales<sup>11</sup>. Aunque no se especifica de qué textos se trata, el libreto de Castillo despliega argumentos propios del dependantismo y del revisionismo histórico de izquierdas, cuerpos de ideas reconocibles,

8 Reproducido en *Marcha*, Montevideo, 2 de abril de 1971, pp. 14-15.

9 Por ejemplo, en la edición de junio de 1973 de la revista *Estudios*, del Partido Comunista, el término “rosca” aparece 67 veces – dos artículos lo llevaban explícitamente en su título –, mientras que en la editorial se afirmaba que la solución a la crisis uruguaya se lograría “sólo abatiendo el dominio de una oligarquía financiera, hoy llamada más comúnmente la rosca, que unifica y centraliza los instrumentos del poder económico y político” (Arisemendi, 1973: 5). Ante el golpe militar del 27 de junio de 1973, una de las consignas del comunicado oficial de la Central Nacional de Trabajadores (CNT) era “¡Por la unión del pueblo uruguayo contra la rosca oligárquica!” Todavía en 1990, *Mate amargo*, histórico periódico del MLN-Tupamaros, editaba una recopilación de los llamados “Prontuarios” de *Mate Amargo*, publicados entre 1986 y 1988, titulada *Quién es quién en la rosca uruguaya*. Según se señala en el prólogo, en el volumen se descubren “fortunas y dobles apellidos [que] se mezclan para tejer la telaraña de la clase dominante” (p. 3).

10 En el contexto latinoamericano, el término se había popularizado antes en Bolivia, haciendo referencia a la “rosca minera” o “minera-feudal”: el dominio político y económico de las familias Aramayo, Hostschild y Patiño, dueños de las minas de estaño, cuya desarticulación fue uno de los objetivos de la Revolución de 1952. Véase el tomo V de *Bolivia, su historia* (CAJÍAS DE LA VEGA et al., 2014).

11 En una nota de prensa se indicaba que el libreto no sólo se nutría de esas fuentes, sino también de “respuestas anónimas que el grupo obtuvo para un cuestionario básico sobre la situación en Uruguay, sus causas y sus remedios” (*El Popular*, Montevideo, 11 de noviembre de 1971).

aunque en distinto grado, en las obras de fines de los años sesenta y principios de los setenta de los autores mencionados. Por ejemplo, en los libros *Imperialismo y rosca bancaria en el Uruguay* (1971) de Trías, *Los monopolios y la industria frigorífica* (1970) de Bernhardt y el conocidísimo *Las venas abiertas de América Latina* (1971) de Galeano.

Varios análisis han destacado la cuestión de la dependencia como marco interpretativo de la realidad latinoamericana privilegiado – aunque no único – por los cineastas del NCL a fines de la década del 60.<sup>12</sup> En un artículo de principios de los años 2000, María Luisa Ortega y Ana Martín Morán mostraban como en las principales tendencias del documental latinoamericano producido entre 1950 y 1970 se puede observar “un continuo diálogo, cuando no una directa ilustración, con los diferentes modelos teórico-prácticos de descripción del fenómeno del subdesarrollo en la región”. Ello les permitía pensar desde otra perspectiva, continuaban, “las formas de representación del desarrollo y el subdesarrollo, explorando los modos de representación visual y las retóricas expositivas que nos ofrecen algunos casos representativos del cine documental latinoamericano” (2003: 35).

El cine político y social, pero especialmente los documentales, estaba permeado por los debates que, en los años de la segunda posguerra, se focalizaron en la brecha entre las realidades socioeconómicas de los países industrializados, en general occidentales y en el hemisferio norte, y la de los países de América Latina. Estas diferencias fueron abordadas a través del par conceptual desarrollo-subdesarrollo. Las ciencias sociales latinoamericanas, en plena consolidación durante estos años, así como organismos multilaterales y actores políticos de distintas pertenencias se abocaron a caracterizar ambos “estados” y proveer de reflexión teórica y definir políticas concretas en torno a la superación del subdesarrollo latinoamericano. Las teorías de la modernización en la década de 1950, representada particularmente en el desarrollismo de la CEPAL, ofrecerían las primeras propuestas. Basadas en una concepción evolucionista del cambio social, planteaban que construyendo unas condiciones iniciales similares a las que caracterizaron el comienzo de la modernidad en los países industrializados, los países más rezagados podrían avanzar gradualmente

12 Véase, por ejemplo, los trabajos de Ana López (1990), María Luisa Ortega y Ana Martín Morán (2003) y Javier Campo (2014).

en la vía del desarrollo. Esta oposición entre tradición y modernidad será el eje de algunos documentales sociales de los años cincuenta, como el venezolano *Araya* (Margot Benacerraf, 1959) o los filmes del Instituto Cinematográfico Boliviano tras la Revolución de 1952, e incluso permeará el diagnóstico de la primera parte del documental santafesino *Tire dié* (Fernando Birri, 1959), germinal de lo que luego será el NCL.

Ya bien avanzados los sesentas, y bajo el influjo de la Revolución cubana, las teorías marxistas de la dependencia señalaron las limitaciones de dicho modelo, afirmando que el subdesarrollo era estructural: más que una etapa a superar en la evolución histórica, era un estado producido por un proceso histórico marcado por el desarrollo del imperialismo y el capitalismo, donde la región cumplió un rol fundamental en la acumulación de las economías centrales<sup>13</sup>. El subdesarrollo no podía erradicarse con simples políticas correctivas o con mayores dosis de inversión. El atraso latinoamericano, sostenían, no obedecía a la insuficiencia de capitales, sino al lugar ocupado por el continente en la división internacional del trabajo (KATZ, 2016, p. 5). Desarrollo y subdesarrollo, en definitiva, eran las dos caras de una misma moneda, y el cierre de la brecha requería de soluciones más radicales. Una nueva generación de realizadores, entonces, intentarán con sus films revelar las causas profundas del subdesarrollo de estas sociedades y establecer la responsabilidad de las elites y los gobiernos nacionales. Javier Campo (2014) ha analizado la influencia de estas teorías – junto con otras, como las de F. Fanon – en ese film paradigmático que es *La hora de los hornos* (1968), del grupo argentino Cine Liberación, en cuyo “1º Acto” la *voice-over* sintetiza esa interpretación, antes incluso de que se publicaran los textos más significativos de los autores dependentistas:

La historia de nuestros países es la historia de un interminable saqueo colonial [...] Es esta explotación la causa del atraso, la miseria, la opresión, la que posibilita el financiamiento y

13 Algunos de los principales textos de las teorías de la dependencia son los de F. H. Cardoso y Enzo Faletto (1969), André Gunder Frank (1967) y Ruy Mauro Marini (1977). Aunque no está citado como fuente de la película, puede encontrarse una aplicación de las teorías de la dependencia al caso uruguayo en un texto de Luis Faroppa (1969), publicado como fascículo de *Enciclopedia Uruguaya*, una colección de amplia difusión a fines de los años sesenta. El texto fundamental del “giro dependentista” en Uruguay, no obstante, es el libro colectivo del Instituto de Economía la Universidad de la República, *Proceso económico del Uruguay* (1969).

el alto nivel de vida de las naciones desarrolladas. La que hizo nacer esa oscura palabra inventada por el imperialismo: SUBDESARROLLO.

La salida de esta situación, en esta interpretación, no está en desarrollarse siguiendo la lógica de los países del Primer Mundo. Este discurso concientizador debía articularse, indefectiblemente, a un proyecto revolucionario muy marcado por la experiencia cubana (ORTEGA y MARTÍN MORÁN, 2003, p. 42).

Pero la denuncia del imperialismo como tema no sólo abrevaba, en el Río de la Plata, en el dependentismo, sino que era argumento central en una tradición historiográfica de largo recorrido, aunque de reciente convergencia con las ideas de izquierda, el revisionismo histórico<sup>14</sup>. La explicación del mecanismo de la rosca en la película, centrada en los *trusts* de la carne y en la banca, está inserta también en un esfuerzo de interpretación de la historia nacional estrechamente vinculada con esta corriente. En el cortometraje esto se materializa, en términos discursivos, en la construcción de un contrahistoria: la que debe revelar aquello que fue ocultado por la historia oficial, aquella elaborada por la historiografía liberal desde fines del siglo XIX. Se despliegan entonces, tópicos recurrentes del revisionismo histórico de izquierdas: el rescate de los caudillos, la denuncia del imperialismo británico y luego norteamericano, el repudio a la oligarquía y su relato histórico, entre otros.

El núcleo de la argumentación de *La rosca* se desarrolla en torno a la trama del comercio exterior, con la carne en el centro, y el sistema bancario. “El saqueo se organiza”, sostiene el narrador sobre un montaje de imágenes de edificios y logos de empresas multinacionales, “por medio de los *trusts*, fraternidades internacionales de ejecutivos cuya única finalidad es el lucro y la estafa”. Donde esto se ve claramente, continúa, es en la

14 Según Ximena Espeche, más que de “revisionismo” es más apropiado hablar de “revisionistas”, en plural (2016, p. 297). José Rilla también ha destacado que el revisionismo uruguayo ofrece varias versiones, algunas ambientadas y sostenidas en la propia dinámica política del Uruguay y otras que, sin perjuicio de lo anterior están intelectual y políticamente marcadas por la influencia argentina (2008, pp. 399-442)..

comercialización de la carne<sup>15</sup>. Dando comienzo a una larga secuencia de animación, didáctica y con momentos humorísticos, el narrador explica el circuito, siempre dentro del esquema del *trust*: comienza con la compra de las reses por los frigoríficos, que luego es transportada por los barcos y vendida en Europa con un gran margen de ganancia. Finalmente, los *trust* “nos venden lo que nosotros necesitamos [...] a precios cada vez más caros” explica la *voice-over* sobre un montaje de fotografías de cigarrillos, automóviles y otros bienes de consumo. A eso se le suma balanza comercial desfavorable y generación de deuda externa, “que la pagamos todos, con hambre, con salarios congelados, carestía, desocupación”. Todos estos trabajos, se sostiene, se hacen a través de los bancos “otras instituciones de beneficencia para extranjeros”, que son “las arterias por donde circula la sangre del sistema”.

Por otro lado, dentro de la impugnación de carácter global al orden socioeconómico, *La rosca* carga las tintas contra la democracia representativa como régimen político, enfatizando su carácter meramente instrumental: “Como la plata sobraba, empezaron los lujos de nuevos ricos. Se disfrutó de la democracia y el sufragio universal como uno de esos lujos: todos iguales ante la ley, aunque siempre hubo algunos que eran más iguales que otros.” Aunque la identidad de intereses entre capital extranjero y gobernantes locales no puede ser más evidente, continúa la *voice-over*, “caemos en la estafa de los partidos tradicionales, donde los pobres votan a los ricos, los explotados a los explotadores”. Un engaño, se señala, sostenido tanto por una fraudulenta ley electoral como por los medios masivos de comunicación, mientras en la banda imagen se suceden cartelería electoral, portadas de diarios y programas de televisión extranjeros.

Ciertamente, uno de los elementos más visibles de la crisis uruguaya era el desgaste interno del sistema de partidos, el cual hasta hacía poco era considerado ejemplo de la democracia en el continente. A nadie se le escapaba, a izquierda y derecha del arco político, la poca respuesta que la “partidocracia” daba a los problemas que se acumulaban conforme avanzaba la década de 1960. Por primera vez en el Uruguay moderno, los

15 Esta cuestión también es tratada en una película de la c3m de 1969, llamada justamente *Uruguay 1969, el problema de la carne*. Sobre la industria frigorífica en Uruguay, véase Buxedas (1983), además del ya mencionado libro de Bernhard (1970).

partidos estaban perdiendo la centralidad<sup>16</sup>. Aquella democracia, adjetivada como “liberal” o “burguesa”, fue constante objeto de críticas por buena parte de la izquierda latinoamericana y por la producción simbólica asociada a ella, siendo un rasgo bastante notorio de las producciones del NCL. El cine militante argentino y *el cinema novo* brasileño, por ejemplo, hicieron fuertes ataques a las trampas y restricciones del régimen político liberal, como se observa en documentales como *La hora de los hornos o Maioria absoluta* (1964, León Hirszmann) y en ficciones como *Terra em transe* (1967, Glauber Rocha). Democracia representativa y capitalismo eran las dos patas del régimen “neocolonial” al que estaban sometidos los pueblos latinoamericanos. Dentro de esa crítica de carácter general, el proceso electoral fue uno de los aspectos más señalados: primero porque en ese acto se agotaba, para sus críticos, toda participación popular; segundo, porque sostenían que estos mecanismos estaban viciados desde el comienzo. El rechazo de los procesos electorales por parte de la izquierda revolucionaria establecía una diferencia con las históricas posiciones electoralistas de izquierda tradicional (socialistas y comunistas).

No obstante, la particularidad del cine uruguayo es significativa porque intenta desmontar el tópico “democracia de consenso” con amplias libertades y fuerte institucionalidad, muy frecuentado en la cultura política uruguaya durante buena parte del siglo XX. Para casi toda la izquierda, los partidos y los movimientos sociales asociados a ella, el país estaba en una grave crisis que el régimen representativo-liberal lejos estaba de solucionar. Más aún, sus peculiaridades – como la Ley de Lemas o la fragmentación y heterogeneidad al interior de los dos grandes partidos – no hacían más que profundizar esta crisis, por lo que no quedaba más alternativa que la transformación estructural del sistema político. En el marco de la creciente conflictividad y radicalización política que se extendió a lo largo de la década, las diatribas contra la democracia existente se reflejaban cotidianamente en la crítica político-cultural.

El cine ya había ensayado una primera crítica de este tipo en *Como el Uruguay no hay* (1960, Ugo Ulive). Utilizando un tono satírico, busca poner evidencia algunas de las contradicciones que subyacían a la realidad uruguaya y que se agudizarían dramáticamente en los años siguientes: se

16 Sobre esta dimensión política de la crisis, véase Caetano y Rilla (1996).

refiere, por ejemplo, a la creciente protesta social y el correspondiente despliegue del aparato represivo. En 1967 el propio Ulive y Mario Handler presentaron *Elecciones*, un medimetro sobre los comicios nacionales de 1966, producido en el marco del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República<sup>17</sup>. El filme sigue la campaña de dos candidatos departamentales de los partidos tradicionales uruguayos, blancos y colorados, poniendo en evidencia las prácticas electoralistas de los partidos del orden, como el clientelismo y el paternalismo. En el film de Handler y Ulive, la estrategia crítica es acentuada cuando se inserta una secuencia sobre un tercer actor político, mostrando la movilización callejera, festiva y “militante”, del FIDEL, frente de izquierdas encabezado por el Partido Comunista, enfatizando el contraste con las masas pasivas que interactúan con los candidatos tradicionales. Y en la secuencia final, la cámara acompaña un vehículo con altavoces que recorre una zona muy pobre, llamando a sus pobladores a no votar por “quienes siempre perjudican al pueblo”.

Estas dos secuencias de *Elecciones* conectan con la propuesta de *La rosca*, donde la fuerte crítica al sistema convive en tensión con las grandes expectativas despertadas en la izquierda ante las elecciones de 1971, acorde a la tónica general del campo cinematográfico y de buena parte del campo cultural. La Cinemateca del Tercer Mundo, por ejemplo, se incorporó al Movimiento 26 de marzo, motorizado por la guerrilla MLN-Tupamaros para participar del Frente Amplio. Una de las formas en que el apoyo de la c3m se materializó fue *La bandera que levantamos* (Mario Jacob y Eduardo Terra, 1971), película sobre el acto de proclamación de la candidatura a presidente de Líber Seregni, pero que conecta con las producciones anteriores de la c3m y demás grupos por su montaje “combativo”<sup>18</sup>. De todas formas, lo que se desprende es que, a diferencia de aquellas, en ésta coexisten -no sin tensión- una aceptación crítica de

17 Se generaría una polémica en torno a la película, ya que era una ácida visión de la crisis social y política que vivía el país, alejándose de los objetivos científicos que perseguía la institución que lo había financiado. Véase Wschebor (2013).

18 La dirección del FA no asumió como suyo el documental y encargó otra película sobre el acto – *Orientales al Frente* (1971) de Ferruccio “Fucho” Musitelli – y la diferencia entre ambas es notoria: en *La bandera* cobran protagonismo, junto al discurso de Seregni, los comités de base y la figura del ícono tupamaro Raúl Sendic, mientras que *Orientales* es un filme convencional de campaña que muestra a la coalición como una fuerza “respetable” y adaptada al juego electoral, que da cabida sólo a los discursos de los dirigentes de las distintas fuerzas de la coalición.

la opción electoral-burguesa junto con el énfasis en una democratización profunda, pero ya no se aboga por la destrucción lisa y llana del sistema.

Por último, los propósitos didácticos y “no panfletarios” de *La rosca*, no impiden esbozar un (mínimo) contenido programático. Sobre el final, el filme advierte al espectador: “La historia no va para atrás”. “Piense”, se indica, que cuando la tierra, los bancos, las industrias básicas, etc., “sirvan para satisfacer las necesidades de cada uno de los uruguayos y no para el beneficio de unos pocos, usted y yo seremos dueños de nuestro trabajo y nuestro destino. Bueno, eso es nacionalizar”. Un proyecto que, antes que estrictamente socialista, era de liberación nacional, y que podría haber suscrito la mayoría de las fuerzas de izquierda, revolucionarias o no. Si se revisa tanto el “Documento 5” como el “Programa Revolucionario” del MLN-Tupamaros, ambos de 1971, encontrará una versión más extendida de estas ideas<sup>19</sup>. Algunos autores han llamado a esto “nacionalismo revolucionario”, dominante en la mayoría de los movimientos insurgentes latinoamericanos del período: donde convergían ciertas versiones del marxismo, la teoría de la dependencia y un nacionalismo antiimperialista que venía de las décadas de 1920 y 1930. El eje principal que compartían era la soberanía nacional y latinoamericana, junto con un fuerte antiimperialismo (Rey Tristán, 2006: 156).

### *El desafío de comunicar en el cine político*

A pesar de formar parte de una misma “estructura de sentimientos” (Williams, 1980), en un cuerpo de filmes tan heterogéneo como el del NCL se podían encontrar notorias diferencias, que podían deberse a tanto a trayectorias y formaciones como a encuadramientos políticos coyunturales, que no pocas veces fueron objeto de disputas, inclusive. No obstante, en general esta producción -y especialmente los documentales- estuvo marcada por un imaginario crítico en torno a la dependencia y el imperialismo. Este imaginario encontró diversas vías de expresión dentro

19 Ambos documentos, junto con otros del MLN-T, disponibles en <http://www.cedema.org>

del Nuevo Cine Latinoamericano: la explicitación de estas ideas sobre la realidad socioeconómica y sobre la historia podía variar de acuerdo a los fines de las películas y/o a sus estrategias comunicativas. Estas diferencias se pueden apreciar incluso hacia adentro del caso uruguayo. Películas como *Me gustan los estudiantes* o *Liber arce, liberarse* estaban hechas para la agitación, con énfasis en un montaje visual y sonoro agresivo, plétórico de asociaciones vertiginosas. Otra, como *El problema de la carne*, divide en dos su discurso: el tono sobriamente informativo de la primera parte da paso en un segundo tramo al registro testimonial, con un montaje de imágenes de protestas y represión que escalan la tensión dramática. Mientras que la estrategia de *La rosca*, pasa por la explicación didáctica de un proceso histórico que permitiera entender la actual situación del país, de modo similar a como lo había hecho años antes el grupo argentino Cine Liberación en el Acto II de *La hora de los hornos*. En el caso de *La rosca* el producto final debe analizarse pensando tanto en las condiciones de su génesis (un taller de cine para aficionados) como en sus objetivos coyunturales (aportar a una campaña electoral a través de un discurso claro y comprensible).

El Taller de Cine Universitario no era algo aislado, sino que se insertaba en una tradición iniciada en la segunda posguerra y consolidada en los años cincuenta en toda América Latina con el florecimiento del movimiento cineclubista. Aunque es evidente que el volumen de actividades había decaído para fines de los años sesenta y principios de los setenta, los cineclubes habían dado a la formación cinematográfica un lugar importante junto a la exhibición, las revistas y los concursos, y las instituciones montevidéanas no eran la excepción (LACRUZ, 2020, pp. 13-15; AMIEVA, 2017). El cortometraje, y el corto documental especialmente, eran el formato privilegiado de estas instancias formativas.

Esa incipiente formación de los miembros de América Nueva implicó, en sus propias palabras, un “esfuerzo de aprendizaje colectivo”, pero que a la vez debía desembocar en aporte, sino a la campaña electoral del Frente Amplio, al menos a la discusión de los problemas más urgentes del país. En una extensa entrevista con *Marcha*, el grupo explicaba sus intenciones: lograr un lenguaje “directo y sencillo”, que hiciera accesible la película a un público amplio. En este sentido, un aspecto básico era el texto narrado de la voz *over* que daría unidad a la obra: “se elaboró un cuidadoso estudio de las formas de expresión cotidianas, a fin de

eliminar cualquier palabra que resultara rebuscada”<sup>20</sup>. Sin duda que el texto elaborado por Castillo elude la sofisticación explicativa, y opta por una prosa similar, por lo precisa, accesible – e incluso irónica –, a la de *Las venas abiertas de América Latina* de Eduardo Galeano. Pero además de esa narración en voz *over*, que expone una tesis basada en las interpretaciones políticas mencionadas más arriba, acercándolo a la forma cinematográfica *ensayo*, había que volcar el propósito didáctico en imágenes<sup>21</sup>. En pos de ese objetivo convergen en el cortometraje varios estilos y se reúnen diversos materiales: montaje de imágenes fijas, fotografías, recortes de prensa, obras pictóricas y también importantes secuencias en movimiento – mucha animación y algunos breves registros filmicos urbano –, aunque sin extremar el contrapunto, ya que la banda imagen en muchos pasajes tiende a reforzar el texto narrado. En la estrategia planteada por sus realizadores, demasiada experimentación de montaje vertical habría conspirado contra la accesibilidad del mensaje. A pesar de esto, las imágenes utilizadas – heterogéneas en formato y origen – son resignificadas dando lugar a un imaginativo *collage*. Esta técnica se convirtió en los años 1960 y 1970 una de las más características en las películas del NCL, especialmente en el cine documental. Como explica Ignacio del Valle, fue utilizado en un comienzo como una forma de representar acontecimientos a los que no se había tenido acceso directo: “El desarrollo del collage permitió la realización de filmes de bajo coste que cuestionaban los modelos de representación hegemónicos, al deconstruir y fragmentarla narración, y romper las reglas del montaje ‘invisible’” (2013, p. 2). Si bien en este último aspecto el alcance de *La rosca* es moderado, es evidente que su uso está en sintonía con el auge de estas técnicas, “ligado a un intento por ofrecer una imagen subversiva de la realidad. Se trató de una ‘estética de la urgencia’ que perseguía un objetivo revolucionario” (2013, p. 2). Otra vez hay que nombrar a la *La hora de los hornos*, junto con films de Santiago Álvarez como *Now* (1965) y *LBJ* (1968), como los mejores ejemplos de su utilización. Lo interesante es cómo en muchos casos la ironía e incluso la parodia será consustancial a esas reapropiaciones de imágenes, y *La rosca* es uno de ellos. Dice María Luisa Ortega:

20 “La identidad de todas las roscas”, Marcha, Montevideo, 17 de marzo de 1972.

21 Sobre el ensayo cinematográfico, véase Weinrichter (2007). Sobre *La hora de los hornos* como ensayo paradigmático en el contexto latinoamericano de los años sesenta, véase Stam (1998) y Trombetta y Wolkowicz (2009).

La violencia en la representación para generar el shock, la sorpresa y el impacto y la violación del significante de las representaciones anteriores [...] serán, en suma, la forma de reencarnación del collage en el documental político latinoamericano en un complejo equilibrio entre la pedagogía política y la expresión, entre la interpretación cerrada y la apertura (2009, p. 115).

Otro recurso visual, fundamental en términos de su relevancia en la construcción del relato, es la animación clásica de dibujos, que conforma dos largas secuencias: la primera de la película, que sintetiza el proceso histórico desde la Conquista española hasta el siglo XIX, y la secuencia central de la película, que explica la dinámica contemporánea de la “rosca”. El resultado es una animación que luce muy artesanal, pero por sus formas caricaturescas habrían producido un efecto empático en el público: “Hay cosas que salen simples, siempre que se domine la técnica. Por ejemplo, carecíamos de toda experiencia en el dibujo animado, expresión que resultó la única adecuada para formular ciertos fragmentos. Luego se vio que ese dibujito elemental [...] fue lo que más prendía en el espectador”.<sup>22</sup>

Comparado con otros films políticos uruguayos del período, como aquellos que dieron cuenta de las revueltas estudiantiles y otros conflictos, *La rosca* utiliza poco registro filmico contemporáneo. Esto se puede deberse en parte al carácter de taller, con recursos limitados, y en parte al contexto cada vez más hostil para salir a filmar un corto político, pero sin duda es atribuible también a los propósitos didácticos, que encontraron una vía adecuada en el *collage*. Sin embargo, esas imágenes están presentes y estratégicamente utilizadas: tomas del puerto de Montevideo, de rotativas de diarios, de cartelera electoral, o de aparatos de televisión transmitiendo películas y novelas. Pero principalmente en la última secuencia: se trata de varios planos de gente caminando por el centro de la ciudad, yendo y viniendo en sus quehaceres. Sobre esas imágenes, la *voice-over* interpela directamente al espectador (“Piense usted...”), argumentando la necesidad de nacionalizar, ya mencionada.

En este último tramo es justamente cuando la narración adquiere un tono más sobrio. Pero en el resto del filme, el discurso – tanto en lo visual como en lo sonoro – es notoriamente distendido, y menos beligerante

22 “La identidad de todas las rosca”, Marcha, Montevideo, 17 de marzo de 1972.

que otros filmes militantes uruguayos. La clave de *La rosca* está en su uso de un discurso irónico, que se hace presente desde los títulos. Aunque con modestia soslayado en las declaraciones del grupo, tanto el texto *over* como el montaje de imágenes apelan a un procedimiento complejo como la ironía para comunicar su mensaje. Lejos de la gravedad general del cine militante, su humor está en la línea de algunos films latinoamericanos como *LBJ* y otros del cubano Santiago Álvarez, pero también de sus precedentes uruguayos. Aunque sin alcanzar su grado de lirismo ni de experimentación, en *La rosca* resuena *Como el Uruguay no hay*, el medimetro de Ugo Ulive que proponía una mordaz diatriba, articulada mediante el collage visual y el contrapunto sonoro, dirigida no sólo contra las prácticas de los partidos políticos tradicionales, sino también contra las de la izquierda y contra la indolencia del resto de la sociedad. En ese tono burlón, no evitaba referirse a problemas que se profundizarían dramáticamente en los años siguientes. No obstante, el afán de *Como el Uruguay no hay* es claramente revulsivo, mientras que el discurso irónico de *La rosca* es utilizado con propósitos didácticos. También rebosa de humor *Elecciones*, el documental de Ulive y Handler, aunque desde un registro completamente diferente, en la senda del *direct cinema*, su hábil montaje visual y sonoro está orientado a ridiculizar el electoralismo de los partidos tradicionales. Estos dos filmes anteriores a *La rosca* han sido analizados en esta clave por Beatriz Tadeo y Leticia Neria, buscando explorar “las estrategias que provocan sensaciones contradictorias entre el placer del humor y el gusto amargo que producen imágenes que lejos están de mostrar algo agradable” (2016: 76). En esta dirección enfatizan en la “incongruencia” como mecanismo humorístico del discurso irónico: cuando sucede algo que no debería ocurrir, algo inesperado, fuera de contexto o exagerado, que provoca incomodidad o vergüenza. Además de la incongruencia, afirman siguiendo a Jean Paul Richter, “podemos pensar en la ‘destrucción de lo sublime’ como mecanismo generador del humor, entendiendo a la tradición democrática uruguaya como una característica sublime y su proceso electoral como un reflejo de ella” (2016: 81). Estos elementos están presentes en el cortometraje de América Nueva, en primer lugar, a través de la *voice-over*, pero también expresado en el collage y muy especialmente en los segmentos animados.

Los objetivos comunicativos del grupo pudieron contrastarse en un corto pero vertiginoso período de exhibición. A diferencia de otros filmes militantes de fines de los sesenta, *La rosca* no llegó a circular fuera de Uruguay ni articularse con otra producción política latinoamericana. Sin

embargo, su difusión fue intensa en Montevideo y localidades cercanas. En pocos meses el grupo hizo muchas proyecciones, varias de ellas seguidas de debate con el público, con tres o cuatro funciones diarias en las semanas previas a las elecciones del 28 de noviembre.<sup>23</sup> Según relataban a Marcha, se sentían gratificados por la recepción, en tanto consideraban que su propósito inicial, la sencillez del mensaje, se había cumplido en buena medida. De su experiencia de intercambio con el público, los realizadores desprendieron algunas conclusiones. En su opinión, la película había sido mejor recibida fuera de los “reductos cultos”, más informados: “En los barrios, la gente tiene mayor capacidad de asombro. Descubre algo y lo manifiesta sin reticencias, se apasiona más y se vuela a las discusiones”, al contrario que en otras partes, donde a las personas les costaba reconocer estos descubrimientos o admitir que la película les enseñaba algo. Sobre esos encuentros con públicos populares, decían:

En una función, en el km 21, al costado de la carretera en un lugar bastante descampado, con una buena proporción de público bastante analfabeto, la gente cruzaba del club de Aguarrondo vecino a ver la película. Y la mayoría se quedó al debate. Había un paisano que se expresaba con una claridad increíble, en el lenguaje más llano del mundo y con una fuerza tremenda. En contraste, cuando nos enfrentábamos con un público de un nivel cultural más alto, como puede ser el de un funcionario público, la acogida era mucho más fría.<sup>24</sup>

¿Cómo la recibieron otros actores interesados, aquellos que según el grupo eran más “esclarecidos”? Sirvan algunos ejemplos. *El Oriental*, semanario del Partido Socialista, en un balance del cine de ese año destacaba

23 Generalmente se proyectó junto con otros filmes políticos, en diversos circuitos. La c3m la incluyó en sus exhibiciones, en una institución ligada a la cinefilia como Cinemateca Uruguaya se podía ver la par de películas del cine político chileno, y también circuló por espacios tradicionales de militancia: un festival de cine realizado en un local sindical, organizado por los obreros de la empresa Divino para recaudar fondos para el mantenimiento de un conflicto, programó bajo el rótulo “cine de pelea” a *La rosca* con *Liber Arce liberarse*, *Como el Uruguay no hay* y un film argentino sobre el Cordobazo. *Ahora*, Montevideo, 20 de noviembre de 1971.

24 “La identidad de todas las rosca”, *Marcha*, Montevideo, 17 de marzo de 1972.

el compromiso de la gente de cine (técnicos, críticos, cineclubistas), con el Frente Amplio, señalando que hasta habían organizado un comité que los reunía. En términos concretos, afirmaba el redactor, los resultados de ese compromiso se podían contabilizar en tres cortometrajes: *La bandera que levantamos*, *Orientales al frente* (Ferruccio Musitelli, 1971) y *La rosca*. Si bien de los tres cortos “quizá sea el menos elaborado y pulcro formalmente”, sostenía el crítico, *La rosca* era el más eficaz desde el punto de vista didáctico:

Un análisis minucioso de cómo se ejercen los mecanismos de poder y cómo el gobierno está al servicio de los intereses de la oligarquía vacuna, los veinte minutos escasos de este ensayo cinematográfico documentan con especial eficacia cómo unos pocos se han apropiado del Uruguay para su beneficio y para el beneficio extranjero.<sup>25</sup>

Ese era un juicio compartido por otros comentaristas que la vieron durante los casi dos meses en que el film tuvo una apreciable circulación: desde la columna de Cinemateca Uruguaya en *El Eco* se señalaba que “con criterio didáctico, muy claro y preciso, este cortometraje es un filme que importa y debe verse.”<sup>26</sup> Mientras que el diario *El Popular*, órgano del Partido Comunista, invitaba desde el título: “¡Véalo!”, destacando por sobre todo la actitud de estos jóvenes ante “las necesidades del presente” y el esfuerzo en hacer cine “al servicio de un claro objetivo de esclarecimiento y concientización popular”. Comentaba, no obstante, que “El grupo paga cierto tributo a la falta de experiencia y a cierto candor para ligar imagen y sonido, sin recurrir a un lenguaje más incisivo, lo que aumentaría la eficacia de la obra”. De todas formas, reconocía que tal como estaba “la obra cumple con sus propósitos”, y que “en el momento actual la película tiene como destinatarios naturales a los Comités del Frente Amplio [...] que tienen con este film una nueva herramienta”.<sup>27</sup>

25 “El monstruo sobrevive y hay que vencerlo”, *El Oriental*, Montevideo, 29 de diciembre de 1971.

26 *El Eco*, Montevideo, 19 de noviembre de 1971.

27 “Un film uruguayo, ¡Véalo!”, *El Popular*, Montevideo, 11 de noviembre de 1971.

En la vereda político-mediática opuesta, mientras tanto, no dejaron pasar la oportunidad de recalcar que se trataba de una “lamentable realización cinematográfica (...) hecha para que sirviera de propaganda al conglomerado comunista, en víspera de las elecciones”, tras verla “desprevenidamente”, según el cronista, en una función de Cine Universitario.<sup>28</sup>

Si bien *La rosca* no había llegado a presentarse con suficiente antelación para las elecciones del 28 de noviembre, como era el objetivo original de sus realizadores, sino apenas dos semanas antes, tanto de parte de ellos mismos como desde columnas periodísticas afines al campo de la izquierda, el cortometraje no perdía valor: todos los comentaristas destacaban además su mensaje claro, oportuno para la hora, lo que compensaba a juicio de los cronistas un evidente amateurismo en la realización. Pero también son reveladoras las palabras de los integrantes de la c3m sobre la importancia del corto de América Nueva, contradiciendo los juicios estéticos de aquellos especialistas de cine. Comparándola con su propia película *La bandera que levantamos*, con “una vida útil condicionada por las elecciones”, los de la c3m afirmaban que *La rosca* “empezaba a vivir desde esa fecha. Es muy didáctica y accesible a todo tipo de público. Tiene un nivel de realización muy alto, basados sobre todo en un uso muy imaginativo del dibujo animado y en un armado muy original”.<sup>29</sup> Aquí pesaba más que la crítica cinéfila de izquierda, no exenta de cierto paternalismo, la camaradería entre cineastas que si bien no pertenecían a la misma organización compartían un camino político-cinematográfico a través de una práctica marcada por el entusiasmo, pero también por el vértigo y la precariedad.

## *Consideraciones finales*

Ya en 1972, con un gobierno abocado a reprimir cualquier expresión de izquierda radical, América Nueva dejó de existir como grupo. A excepción de un cortometraje animado finalizado en 1974 por integrantes

28 “Tiempos Modernos con un agregado subversivo”, *El Día*, Montevideo, 13 de enero de 1972.

29 “El cine”, *Marcha*, Montevideo, 30 de diciembre de 1971.

de la ya también desarticulada c3m, *En la selva hay mucho por hacer* (G. Peluffo, W. Tournier y A. Echaniz), *La rosca* y *La bandera que levantamos* son las últimas películas de la etapa militante del cine uruguayo. El cine politizado no pudo prosperar ante la hostilidad creciente, convertida en desembozada represión luego del golpe de estado de junio de 1973. A fines de 1972, el crítico Álvaro Sanjurjo Toucón comentaba amargamente: “Los grupos responsables de los mejores films de 1971, Cinemateca del Tercer Mundo y América Nueva, en la práctica han desaparecido. El primero obligado por la propia realidad del país (...) y el segundo al parecer por esa misma ignorada razón que lo aglutinó”. La constante escasez de fondos, agravada por las devaluaciones, más el -a su juicio- ineficaz uso de los recursos para realización por parte de los cineclubes y cinematecas, completaban un panorama desolador.<sup>30</sup> Aunque esos factores no eran despreciables, el golpe definitivo lo dio la escalada represiva estatal y paraestatal, preludio del golpe de junio de 1973. La c3m ya había sufrido allanamientos y secuestros de equipos y material desde fines de 1971, mientras que las detenciones de algunos de sus integrantes y el exilio de otros cerraron dramáticamente la experiencia (LACRUZ, 2020: 362). En el caso de *La rosca*, tal como reconstruyen Costa y Scavino en su historia de Cine Universitario, “se convirtió en uno de los principales motivos de las dificultades de la institución con el gobierno de facto” (2009: 92). Cine Universitario fue allanado en 1972 y finalmente clausurado en 1973 por la dictadura, para reabrir tiempo después, pero con otra comisión directiva. *La rosca* pudo ser puesta a buen resguardo, lo que no sucedió con otros materiales producidos o en poder del cineclub.

*La rosca* quedó olvidada luego de la vuelta a la democracia, y a la hora de recuperar el cine político de los sesenta y setenta, otras obras que ya habían adquirido mayor trascendencia en aquel momento – y cuyos realizadores eran ahora partícipes de su recuperación –, como las de la c3m, ocuparon el centro de los intereses investigativos y archivísticos. Sin embargo, observar *La rosca* no carece de importancia a la hora de iluminar otras aristas del cine uruguayo del período. Sus objetivos de cine didáctico – que se esfuerza por exponer argumentos que se insertan en teorías en boga – y la estrategia para lograrlo, diferenciaron este cortometraje tanto

30 “El cine que no hacemos”, *Ahora*, Montevideo, 31 de diciembre de 1972.

de los filmes previos, como de los que se hicieron en la misma coyuntura electoral de 1971. Se diferencia notoriamente de lo producido entre 1968 y 1970 desde el núcleo de *Marcha* y la c3m, así como Bellas Artes y el GEC, ya que todos aquellos cortos estaban marcados por la urgencia: de denunciar el avance del autoritarismo (la represión a los estudiantes, las Medidas Prontas de Seguridad), y también de conectar con el momento de mayor radicalidad y expansión del NCL, de su articulación transnacional. Una película, por ejemplo, como *Me gustan los estudiantes* de Handler – con sus imágenes de violencia, su banda sonora latinoamericanista, su parquedad en cuanto a referencias locales –, se inserta en un contexto internacional donde adquiere una dimensión más global y muy radical. Otros cortometrajes (*Liber Arce*, *Refusila* – GEC, 1969 – y *El problema de la carne*) apuntan a la radicalización de los sujetos principales del enfrentamiento con el régimen, los trabajadores y los estudiantes, e invocan una respuesta popular violenta. Dos años después, ante una coyuntura electoral inédita hay atenuación del mensaje revolucionario, sino a los *finés*, por lo menos en cuanto a los medios se refiere. En *La rosca*, como también a su modo en *La bandera que levantamos*, conviven en tensión una impugnación muy fuerte del régimen, en todos sus órdenes, con las expectativas generadas por las elecciones y el papel de la izquierda.

### *Referencias bibliográficas*

AMIEVA, M. “El ‘amateur avanzado’ como cine nacional: El caso del cine uruguayo en la década de 1950”, *Imagofagia* n° 16, 2017.

ARISMENDI, R. “La crisis uruguaya en su nueva fase”. *Estudios* n° 67, 1973.

PÉREZ BUCHELLI, E. “Trayectos de la radicalización artística y política en Uruguay en 1971”. *Estudios del ISHiR* n° 28, 2020.

BERNHARDT, G. *Los monopolios y la industria frigorífica*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1970.

BUXEDAS, M. *La industria frigorífica en el Río de la Plata (1959-1977)*. Buenos Aires: CLACSO, 1983.

CAETANO, G. Y RILLA, J. “El ‘ajuste autoritario’ y el pachecato”, en PITA, F. (Coord.), *Las brechas en la historia*, Tomo I. Montevideo: Ediciones de Brecha, 1996.

CAETANO, G. Y RILLA, J. *Historia Contemporánea del Uruguay. De la colonia al siglo XXI*. Montevideo: Fin de Siglo, 2006.

CAJÍAS DE LA VEGA, M.; DURÁN DE LAZO DE LA VEGA, F.; SEOANE DE CAPRA, A. *Gestación y emergencia del nacionalismo en Bolivia, 1920-1952*. La Paz: Coordinadora de Historia, 2014.

CAMPO, J. “Filmando teorías políticas: dependencia y liberación en *La hora de los hornos*”. *Política y cultura*, n° 41), 2014.

CARDOSO, F.H. Y FALETTO, E. *Dependencia y desarrollo en América Latina*. México: Siglo XXI, 1969.

COSTA, J. Y SCAVINO, C. *Por amor al cine: historia de Cine Universitario del Uruguay*. Montevideo: Ricardo Romero Curbelo, 2009.

DEL VALLE DÁVILA, I. “Crear dos, tres... muchos collages, es la consigna. El collage en el documental latinoamericano de descolonización, *Cinemas d’Amérique latine*, n° 21, 2013.

ESPECHE, X. *La paradoja uruguaya: Intelectuales, latinoamericanismo y nación a mediados del siglo XX*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes, 2016.

FAROPPA, L. “Industrialización y dependencia económica”, *Enciclopedia Uruguay* n° 46. Montevideo: Arca, 1969.

GALEANO, E. *Las venas abiertas de América Latina*. Montevideo: Siglo XXI, 1971.

GETINO, O. “Pobreza y agitación en el cine. Entrevista a Mario Handler,” *Cine del Tercer Mundo* n° 1, 1969.

GUNDER FRANK, A. *Capitalism and underdevelopment in Latin America*. Nueva York: Monthly Review Press, 1967.

INSTITUTO DE ECONOMÍA. *El Proceso Económico del Uruguay*. Montevideo: Universidad de la República, 1969.

KATZ, C. “El surgimiento de las teorías de la dependencia”, *O olho da historia*, n° 22, 2016.

LACRUZ, C. “Uruguay: la comezón por el intercambio”, en MESTMAN, M. (coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal, 2016.

LACRUZ, C. “Rostros, voces, miradas. Notas sobre el pueblo en el cine documental uruguayo de los años sesenta”, en TORELLO, G. (ed.). *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*. Montevideo: Irrupciones Grupo Editor, 2018.

LACRUZ, C. *Prácticas colaborativas e imaginarios contraculturales en el cine social y político (Uruguay 1958 -1973)*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Buenos Aires, 2020.

LÓPEZ, A. “Parody, underdevelopment, and the new Latin American cinema”. *Quarterly Review of Film & Video* n° 12, 1990.

MARINI, R.M. *Dialéctica de la dependencia*. México: Era, 1977.

ORTEGA, M. L. y MARTÍN MORÁN, A. “Imaginarios del desarrollo: un cruce de miradas entre las teorías del cambio social y el cine documental en América Latina”, *Secuencias*, n° 18, 2003.

ORTEGA, M. L. “De la certeza a la incertidumbre: *collage*, documental y discurso político en América Latina”, en GARCÍA LÓPEZ, S. y GÓMEZ VAQUERO, L. (eds.), *Piedra, papel y tijera, el collage en el cine documental*. Madrid: Ocho y medio, 2009.

RAMA, A. *La generación crítica 1939-1969*. Montevideo: Arca, 1972.

REY TRISTÁN, E. *A la vuelta de la esquina: la izquierda revolucionaria uruguaya, 1955-1973*. Montevideo: Editorial Fin de Siglo, 2006.

RILLA, J. *La actualidad del pasado: Usos de la historia en la política de los partidos del Uruguay, 1942-1972*. Buenos Aires: Debate, 2008.

RUIZ, E. “El ‘Uruguay Próspero’ y su crisis. 1946- 1964”, en FREGA, A. et al. *Historia del Uruguay en el siglo XX [1890-2005]*. Montevideo: Banda Oriental, 2007.

STAM, R. “The two Avant-gardes. Solanas and Getino’s The hour of the furnaces”, en GRANT, B. K. y SLONIOWSKI, J. (eds.), *Documenting the documentary. Close readings of Documentary Film and Video*. Detroit: Wayne State University Press, 1998.

TADEO FUICA, B. *Uruguayan Cinema, 1960-2010: Text, Materiality, Archive*. Woodbridge: Tamesis, 2017.

TADEO, B. Y NERIA, L. “Humor y documental: una mirada sobre la crisis, la corrupción y la impunidad”, *Cuadernos de Historia* n° 17, 2016.

TRÍAS, V. *Imperialismo y rosca bancaria en el Uruguay*. Montevideo: Ediciones Banda Oriental, 1971.

TROMBETTA, J. Y WOLKOWICZ, P. “Un ensayo revolucionario. Sobre *La hora de los hornos*, del Grupo Cine Liberación”, en LUSNICH, A. L. y PIEDRAS, P. (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros*, vol. I. Buenos Aires: Editorial Nueva Librería, 2009.

WEINRICHTER, A. (Ed.). *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Navarra: Gobierno de Navarra, 2007.

WILLIAMS, R. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1980.

WSCHEBOR, I. “Cine y Universidad en la crisis de la democracia”, *Encuentros Uruguayos*, vol. VI, n° 1, 2013.

ENVIADO EM: 12/09/2021  
APROVADO EM: 30/11/2021