

## Walter Tournier y el colectivo Imágenes: animando a la intemperie

Walter Tournier and the animated films of *Imágenes*

### Santiago González-Dambrauskas

Universidad de la República  
Montevideo, Uruguay  
[santiago.gonzalez@fic.edu.uy](mailto:santiago.gonzalez@fic.edu.uy)

 <https://orcid.org/0000-0002-7201-3121>

### Federico Beltramelli

Universidad de la República  
Sistema Nacional de Investigadores  
Agencia Nacional de Investigación e Innovación  
Montevideo, Uruguay  
[federico.beltramelli@fic.edu.uy](mailto:federico.beltramelli@fic.edu.uy)

 <https://orcid.org/0000-0001-9429-3737>



<https://doi.org/10.55442/tomauno.n10.2022.39207>



<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/eudcxmet8>

## Resumen

Walter Tournier (Uruguay, 1944) es el animador más importante de Uruguay. Aquí se aborda su experiencia en el colectivo Imágenes explorando obstáculos y dificultades de realizar animación en Uruguay, a partir de un diálogo en donde se rescatan aspectos de la realización de tres series de animación poco conocidas dentro de su obra: *Los cuentos de Don Verídico* (1987), *Los escondites del sol* (1990) y *Madre Tierra* (1991).

## Palabras Clave

Cine de animación, *stop-motion*, cine uruguayo

Recibido: 15/06/2022 - Aceptado: 05/09/2022  
TOMA UNO, N° 10, 2022 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>  
ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)  
[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)



Universidad  
Nacional  
de Córdoba

## Abstract

### Key words

Animation,  
stop-motion,  
uruguayan cinema

Walter Tournier (Uruguay, 1944) is the most important animator in Uruguay. Here we discuss his experience in the Imágenes collective, through a dialogue in which aspects of the making of three little-known animated series of his work are brought to light: *Los cuentos de Don Verídico* (1987), *Los escondites del sol* (1990) and *Madre Tierra* (1991).

## Introducción

Walter Tournier (Uruguay, 1944) es uno de los cineastas más importantes del Uruguay y uno de los animadores más prestigiosos de América Latina. Estudió Arquitectura en la Universidad de la República (Uruguay) y Arqueología en la Universidad Nacional de San Marcos (Perú). Fue integrante de la Cinemateca del Tercer Mundo (C3M)<sup>1</sup>, estuvo exiliado en Perú y al regresar a Uruguay formó parte del colectivo Imágenes<sup>2</sup>. Luego, junto a Lala Severi, creó el estudio Tournier Animation y se especializó en la técnica del stop-motion<sup>3</sup>.

Desde su primer cortometraje animado, *En la selva hay mucho por hacer* (1974), basado en cartas enviadas por Mauricio Gatti a su hija desde un centro de detención militar, la obra de Tournier siempre estuvo enfocada en la condición humana. Su creación ha obtenido diversas distinciones, de las cuales se destaca la selección del cortometraje *Nuestro pequeño paraíso* (1983) –una sátira sobre la televisión– como una de las animaciones más significativas del siglo XX, por parte del Festival Internacional de Animación de Annecy (Francia). Algunas de sus obras más recientes son el largometraje *Selkirk: el verdadero Robinson Crusoe* (2012) y los cortometrajes *Chatarra* (2015) y *Alto el juego* (2016). Actualmente se encuentra en búsqueda de financiamiento de un largometraje que lleva por título *Pueblo Chico*, aunque no sabe si podrá hacerlo<sup>4</sup>.

La entrevista propone un acercamiento al contexto de realización de tres series de animación producidas por el colectivo Imágenes entre fines de los años ochenta e inicios de los noventa. Se trata de *Los cuentos de Don Verídico* (1987), *Los escondites del sol* (1990) y *Madre Tierra* (1991). El primer caso es una serie de cuatro animaciones narradas por un títere (Don Verídico) basadas en textos del humorista Julio César Cástro (Juceca)<sup>5</sup>. *Los escondites del sol*, por su parte, aborda el tema del terrorismo de estado, a partir de cuentos confeccionados por niños y llevados a la pantalla con distintas técnicas de animación. Finalmente, *Madre Tierra*

---

1 Durante su corto periodo de vida (1969-1974), la C3M logró desarrollar en Uruguay un cine combativo y militante en el marco del Nuevo Cine Latinoamericano, dentro de un contexto político, económico y social convulsionado que decantó en un largo periodo de dictadura cívico-militar. Para una introducción a la experiencia, véase Dufuur (2018).

2 Imágenes fue un colectivo de producción audiovisual uruguayo que realizó más de sesenta proyectos entre los años 1985 y 2001. Su producción incluye incursiones en la ficción, animaciones y una gran variedad de documentales (véase González Dambrauskas, 2020). Parte importante de su producción fue digitalizada recientemente por Mario Jacob y Daniel Márquez y se encuentra accesible en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/c/ProductoraIM%C3%81GENES> (recuperado el 12/10/2022).

3 Técnica de animación cuadro a cuadro que consiste en aparentar el movimiento de objetos estáticos por medio de imágenes fijas sucesivas.

4 Para una breve introducción a la obra de Tournier, véase Lagunas (2021). La mayor parte de su filmografía se encuentra accesible en la página web de su productora: <https://www.tournieranimation.com/> (recuperado el 12/10/2022).

5 Escritor y humorista uruguayo de gran popularidad en el Río de la Plata gracias a las interpretaciones de algunos de sus personajes, como Don Verídico, realizadas para radio y televisión por Luis Landriscina.

(1991), coproducción entre Uruguay y Suecia, es una serie de nueve cortometrajes sobre temas relacionados con el medio ambiente destinada a un público infantil.

Las tres obras, confeccionadas por personas con poca o nula experiencia en producción cinematográfica bajo la tutela de Walter Tournier, han tenido escasa difusión y han presentado diversos obstáculos y dificultades durante su producción que el presente trabajo indaga. Hay que tener en cuenta que Uruguay nunca contó con industria cinematográfica ni tampoco con una continuidad de producción estable y sostenida al menos hasta fines del siglo XX. A su vez, se caracterizó por un nulo apoyo a la actividad cinematográfica independiente y recién a mediados de la década del noventa se ensayaron las primeras y escasas políticas públicas de fomento al sector (véase Rama y Delgado, 1992; Oxandabarat, 2014 y Duarte, 2014).

Los casos abordados presentan la particularidad de haber sido producidos en un contexto histórico de crisis indudable por tratarse de un momento de transición de la dictadura hacia la democracia –que en Uruguay se restaura en 1985– bajo la tutela de un realizador que retorna al país luego de un largo exilio. Pero también por la singularidad de sus contenidos, ya que la animación siempre fue una actividad infrecuente tanto en Uruguay como en América Latina, debido a los elevados costos de producción, las exigencias de la técnica, la falta de materiales y el alto número de horas necesarias para tener un solo minuto terminado.

En ese marco, la presente entrevista a Walter Tournier mantiene dos objetivos: por un lado, conocer más sobre las obras de un momento histórico de la producción audiovisual uruguaya que ha permanecido invisibilizado y, por otro, indagar sobre la condición gestacional del cine uruguayo de animación. Se inscribe además en una línea de investigación sobre la profesionalización del cine en el Uruguay de la posdictadura. Lo que sigue es el diálogo que mantuvimos en su casa-taller, un día lunes por la mañana.

### *¿Cuál fue tu primer contacto con la animación?*

No me acuerdo, ni recuerdo nada que me haya impactado. Yo entré a la animación no porque de niño me haya sorprendido. Nunca me sorprendió, la tomaba como cualquier otra película. Veía películas, todas comerciales, pero como una cuestión de diversión familiar y nada más. Nada de eso me impactaba, sobre todo si había cosas de Walt Disney.

La primera cosa que hice fue con Monteagudo [Alberto], que estaba en *Telecataplum*<sup>6</sup> y era el que hacía los separadores de plasticina<sup>7</sup>. Un día conseguí su

6 Telecataplum fue un programa de humor de la televisión uruguaya, producido por Canal 12 de Montevideo desde el año 1962. Tuvo fuerte impacto de audiencia en Uruguay y Argentina.

7 La plasticina es un material plástico utilizado para moldear. En otros países de la región se le denomina plastilina.

dirección y lo fui a ver. ¿Por qué? La verdad, no recuerdo. Él fue el que me dio las primeras pautas. Recortó unos papelitos y dijo “los movés y vas sacando cuadro a cuadro y después cuando lo pasas eso se anima”. Eso fue todo lo que me dijo. Y lo considero mi profesor.

### *¿Tu formación siempre fue autodidacta?*

Sí. Yo tenía un taller de artesanía y a partir de ahí conseguí una cámara prestada, una bolex e hice unos muñequitos recortados que perseguían una moneda. Pero nunca la pude ver porque puse la cámara al revés. Como me jodía, la puse para el otro lado y animé todo, pero quedó patas para arriba. Eso debe haber sido en el año sesenta y pico, setenta. Fue la primera animación que hice. Ahora, ¿por qué quería hacer animación? No sé. No tengo ni idea.

*Yendo al caso de Imágenes. Vos estabas exiliado en Perú y nos gustaría que nos cuentes cómo inicia esa idea de regresar al país para comenzar un proyecto vinculado a la realización en Uruguay.*

Allá estaba con Mario Jacob. Mario, Alejandro [Legaspi]... Estaba también Ricardo Fleiss, que había tenido cierta participación en la Cinemateca del Tercer Mundo. Y bueno, ellos hacían cine allá por un lado y yo también. Cuando fui a Perú empecé haciendo artesanías y después me metí en el cine, pero cada uno de nosotros era independiente y trabajaba por su lado buscando la forma de vivir.

Yo me metí por una cuestión personal, por alguien a quien le hice el diseño de la casa ya que estudiaba arquitectura. Me dijo que quería hacer algo conmigo y le comenté, “mirá, acá hay una protección al cine nacional y a mí me gustaría hacer una película de animación”. Él puso la plata como para iniciar un corto. Hicimos la primera película y después hicimos dos o tres más; porque la ley te permitía recaudar el dinero invertido y con eso podías hacer otra película<sup>8</sup>.

En esa cosa, ante la posibilidad de la apertura democrática en Uruguay, en el año ochenta y cuatro recibimos una invitación de parte de Martínez Carril [Manuel] de volver al país junto con nuestra gente. Querían invitar a varias personas del ámbito cultural. En ese viaje volvimos varios: Daniel [Viglietti], Juceca [Julio César Castro], Del Cioppo [Atahualpa]<sup>9</sup>. Ahí fue que empezamos con Mario Jacob a

---

<sup>8</sup> La reglamentación a la que se hace referencia es el Decreto Ley N° 19.327 (Perú, 1972). Dicha normativa incentivó la producción fílmica peruana en formato corto, ya que obligaba a los cines a acompañar cada estreno extranjero con un cortometraje nacional y mantenerlo en cartel durante una semana abonando a sus productores un porcentaje de los impuestos de las entradas vendidas por su exhibición. Para profundizar en lo que significó dicha normativa y también conocer el trabajo desarrollado por Tournier en Perú, véase García Miranda (2013).

<sup>9</sup> Durante su breve estadía en el país, Cinemateca Uruguay organizó dos muestras en 1984, en donde se expusieron obras de Tournier y Jacob, junto a las de otros cineastas como Mario Handler, Ugo Ulive y Jorge Solé. Véase sobre Cine Uruguayo del Exilio en Gandolfo (1984, 7 de septiembre).

pensar la vuelta y después volvimos en el ochenta y cinco definitivamente, ya con el proyecto de Imágenes. Porque de alguna manera habíamos tenido participación allá y habíamos hecho cosas con organizaciones que estaban apoyadas con ONGs extranjeras, no peruanas. Así conseguimos algunos contactos que nos permitían una cierta subvención para poder retornar al Uruguay. En aquel momento yo estaba de compañero con Victoria Pérez y también estuvo en el proyecto, aunque después nos separamos.

**¿Y recordás cuál fue el primer proyecto de animación que emprendieron, más allá de las obras?**

Creo que fue *Los cuentos de Don Verídico*.

**En términos de obra sí, pero tenemos la idea de que el primer proyecto fue *La mirada empañada*, en donde hicieron una serie de talleres con niños, ¿puede ser?, que luego terminó siendo *Los escondites del sol*...**

A ver, *Los escondites del sol* fue posterior, pero los talleres puede ser que se hicieran antes. Eso fue el origen de *Los escondites*. Volvimos en el ochenta y cinco y dijimos, “hagamos algo con niños que vivieron la época de la dictadura”. La idea era: juntemos grupos de niños para crear. Hijos de presos políticos, hijos de desaparecidos, niños que vivieron el exilio y niños que estuvieron ajenos a todo eso. Estamos hablando de niños, ¿no? Los padres fueron los que de alguna manera habían o no tenido ese estatus. Y los juntamos.

Lo hicimos en el Colegio Latinoamericano con el psicólogo Carrasco [Juan Carlos]. Yo lo conocía, éramos medio amigos y él nos permitió hacer las sesiones ahí. Íbamos una vez por semana, poníamos un micrófono y nos sentábamos con los chiquilines para ver si creaban una historia dándoles elementos para eso. Fue muy interesante cómo llegamos a las historias. Lo que hacíamos era darles una motivación para que empezaran a conversar y crearan algo. Luego, a partir de las grabaciones, yo las escuchaba y anotaba. Hacía una especie de resumen de hasta dónde se había llegado. A la otra sesión, les leía y preguntaba, “¿están de acuerdo?”. “Sí, sí, estamos de acuerdo”. Y seguíamos.

Así fueron apareciendo las ideas y se armaron las cuatro historias, de las cuales hicimos solamente dos porque conseguimos plata para dos. Nada más. Hay dos películas hechas de *Los escondites* pero originalmente eran cuatro. No pudimos terminarla porque no teníamos plata. Pero en ese momento, hacíamos esas o no



Imagen 1: Tournier, W. (Dir.) (1990). *Los escondites del sol* [serie de animación]. Uruguay: Imágenes.

hacíamos ninguna, porque pasaban los años y los chiquilines iban creciendo, ya no era lo mismo. Y ahí quedaron.

***Debe haber sido interesante trabajar con niños la creación de los guiones, trabajar así, sin filtro...***

Claro. Eran todos menores de doce años. Incluso ahora, yo a veces uso palabras que ellos inventaron ahí. Había una gurisa, que ahora debe ser abuela [risas]... bueno, ella inventó una palabra que siempre uso. "Esto es *fantangorico*". Una palabra inventada por ella. Y yo la uso: "esto está quedando *fantangorico*".

Me voy acordando de cosas sueltas. Otra de las cosas que hicimos con los chiquilines, para motivarlos a crear historias, fue hacer unos cabezudos<sup>10</sup> con ellos, con mimbres, con papel... Cada uno de los grupos hizo uno. Entonces teníamos cuatro cabezudos, poníamos a los gurises adentro de los cabezudos y hacíamos que se encontraran los personajes, que no me acuerdo qué eran. Supongan que eran un perro y otra cosa. Porque ellos no sabían lo que había creado el otro grupo. Jugábamos al choque del momento, de dos personajes que se encontraban y tenían que improvisar una conversación, y así se incentivaba la creación de diálogos. Me acordé de eso ahora.

***Nos gustaría que nos comenten un poco de las técnicas utilizadas y del proceso. Ya nos contaste cómo surgen los guiones, pero son dos animaciones que se hicieron con técnicas totalmente diferentes.***

Las razones de por qué elegimos técnicas diferentes, no me acuerdo. Pero evidentemente, la animación en plastilina fue porque tenía experiencia y me gustaba, ya había hecho algún cortito. Lo hicimos con plastilina, no con silicón ni nada de eso... Y la otra animación, no sé. Supongo que me interesó hacer algo también en dibujo y planteamos hacer las dos técnicas, aunque no me acuerdo bien por qué.

Además necesitamos gente distinta. Para el dibujo, por ejemplo, necesitábamos gente que supiera dibujar. Pero nos costaba encontrar para todo. No había gente. Y todos los que podía haber, habían trabajado en alguna publicidad y nada más. Pero que hubieran hecho una película... creo que ninguno. Muy poca gente había. Y la gente que había, la captamos. Una de las que trabajó en eso, por ejemplo, fue Mariela Besuievsky. Siempre se acuerda porque pintó acetatos<sup>11</sup>. Trabajó un tiempito. Pero mucha gente pasó por ahí sin haber tenido experiencia previa.

---

<sup>10</sup> Los cabezudos, asociados por lo general a los festejos de Carnaval, son grandes máscaras realizadas en cartón que se acomodan y cubren toda la cabeza de quien los usa. Por su importante tamaño, generan un efecto cómico para quién los observa y lúdico para quién los usa.

<sup>11</sup> El acetato permite realizar animaciones 2D en las que se puede dibujar o pintar a mano sobre láminas transparentes. Se trata de una técnica tradicional de animación asociada a los dibujos animados que hoy se encuentra en desuso por los avances tecnológicos en términos de digitalización.

El problema de trabajar con gente sin experiencia fue grande. Porque cuando se hacía un plano o algo, una escena... la hacían de forma individual y no tenían ni idea de qué era lo que pasaba antes ni de lo que pasaba después. Lo que te da la publicidad [sonríe]. Es decir, "dibujá esto", entonces haces eso y chau. Dibujaban y punto, porque había alguien que les decía lo que tenían que hacer. No tenían ni idea de lo que era la continuidad, no tenían idea de nada. Y ahí fue que surgió la idea de hacer *Madre Tierra*. Para capacitar a todos los que trabajaban. El saber hacer una película y no solo ser un dibujante, un obrero y nada más. Quisimos que cada uno supiera lo que significaba hacer una película. Un corto. Porque en *Madre Tierra* cada uno tuvo que hacer un corto. Desde el inicio al final. Todo. Para que vieran y se dieran cuenta.



Imagen 2: VV. AA. (Dir.) (1991). *Madre Tierra* [serie de animación]. Uruguay-Suecia: Imágenes-Kurmi.

***Ahí nos respondiste una de las preguntas que teníamos: cómo surge el proyecto de Madre Tierra. Para capacitar gente en Uruguay. Pero fue un proyecto que contó con la participación de dos animadoras danesas y también vino gente de Latinoamérica a formarse.***

Porque lo que hicimos fue no reducirlo solo a una cuestión local. Por otro lado, como conseguimos apoyo de afuera, teníamos que producir un intercambio. Y el intercambio se le ocurrió a Lars Bildt, un amigo sueco que conocimos en Perú. Fue él el que movió todo para involucrar a Malena [Vilstrup] y María [MacDalland] que eran dos animadoras danesas que vinieron para ayudar en la capacitación. Lo cual fue muy bueno. Porque ellas tenían más experiencia que nosotros en hacer cine de animación. Y lo otro, darle un carácter más latinoamericano, era algo que de alguna forma las ONGs también trataban de fomentar. Entonces hicimos una especie de llamado y vino gente de Bolivia, de Ecuador, de Perú...

***Y estuvieron durante un mes trabajando de manera ininterrumpida en este proceso de capacitación. ¿Cómo se trabajaba?, ¿qué es lo que recordás?***

Yo no me acuerdo muy bien. Nosotros alquilábamos un sótano en una casa vieja y lo habíamos arreglado todo con la poca guita que teníamos. Y el taller intentó capacitar, primero, en la parte de animación y luego en la de escritura. Porque después, cuando llegamos a los guiones, los latinoamericanos se fueron. Era acotado. Un mes. María y Malena también se fueron y yo me quedé trabajando. Pero ya teníamos los guiones y los uruguayos se quedaron con su proyecto, cada uno, trabajando. Teníamos cámaras de 16 milímetros adaptadas y una de 35 milímetros también. Y lo filmamos todo en 35 milímetros. Para los talleres, me estoy acordando ahora, utilizamos película incluso en blanco y negro para los ejercicios y la parte de

investigación, pero lo definitivo se hizo en color. Fue lindo, pero les juro que me olvido de un montón de cosas que hice y a veces me cuentan: “Hiciste tal cosa” y yo digo “No, yo no puedo haber hecho eso”. Los vivo como cuentos de alguien que no soy yo. Es brutal.

Ahora lo que recuerdo son las carencias. Había varias. Primero, para hacer una cosa en acetatos, no había acetatos. Yo me acuerdo que hasta en algún momento me traje acetatos que nos regalaron de la National Film Board de Canadá; una persona a la que le comenté que no teníamos y se apareció con una caja llena de acetatos. Porque acá no se conseguían, había que traerlos del exterior. Y era caro. Era caro comprarlos y además había que exportarlos. Y necesitábamos muchos.

Tampoco había pinturas. Las pinturas que de repente se podían conseguir, las comprábamos afuera. Pero comprabas un pomito y no te daba para nada. Y así fue que descubrimos que si usábamos pintura de pared, se agarraba más al acetato. Tenemos con Mariela [Besuievsky] una anécdota que siempre contamos. Ella estaba pintando para Los escondites y ponía los acetatos en unas bandejas para secarlos. Y en una grito: “¡Flaco! Se cayó Colita”. Colita era un ratoncito y resulta que se despegó y... voló Colita [risas]. Porque no eran materiales para eso y nos vivían pasando ese tipo de cosas. No era fácil, pero igual tratábamos de buscar soluciones.

Nos pasaba lo mismo con la plasticina. Yo había encontrado una plasticina en Perú, con la cual hice *Nuestro pequeño paraíso*. Era una plasticina muy interesante –*plastilina* le llamaban allá–, pero nunca puede traerla. Llegamos a encontrar en Argentina una que se fabricaba y era similar, pero tampoco. Entonces teníamos que experimentar. Experimentábamos con esto, con lo otro, derretíamos la plasticina... todo era inventar, buscar y encontrar la forma de que salieran las cosas.

***A la distancia, desde la ingenuidad, nos da la impresión de que ustedes no solo estaban experimentando, sino tratando de encontrar la forma de hacer un cine de animación posible desde América Latina. Una forma de expresión propia con materiales y técnicas que fueran más allá del dibujo animado. Viendo la obra Madre Tierra, en donde hay variedad de técnicas utilizadas, se expresa un poco eso.***

Eso era lo que de alguna manera fomentábamos. Que cada uno buscara la forma. Porque había gente que participaba y había sido elegida para hacer una obra dentro de *Madre Tierra*, pero que no sabía dibujar. O tenía muchas limitaciones para el dibujo. Yo qué sé, Peraza [Javier], ¿no? Él dibujaba más o menos, pero se le ocurrió hacer todo con papel recortado y a los personajes los iba sustituyendo con unos palitos. Hizo una animación plana, dentro de una escenografía, y eso lo inventó él. Como ese caso, varios. La idea fue darles apoyo, dentro de lo que podíamos, para que cada uno lo llevara a cabo<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup>El cortometraje de Peraza (1991) al cual se hace referencia es *Jaula de papel*. Tanto el cortometraje como el resto de la serie se encuentran disponibles en línea. Es importante señalar que durante el visionado, entre un cortometraje y otro, se pueden observar fragmentos del modo de producción y de las distintas técnicas utilizadas para la elaboración de las obras.

Entre medio de todo eso, porque claro, se corría la voz, pasaban cosas geniales. Un día, por ejemplo, aparece un loco, toca la puerta y me dice, “Quería hablar contigo. Porque yo quiero hacer animación e hice esto”. Y venía con un paquete. Abre el paquete y saca un dinosaurio, grandote, todo articulado. Le pregunto, “¿Lo animaste?”. “No, no tengo como” [risas]. Ese tipo era Pablo Turcatti, uno de los animadores que hoy trabaja más para publicidad en Uruguay.

Hacíamos eso. Teníamos la posibilidad: una cámara, un trípode, una mesa y a trabajar. Todo eso en cine, además. En esa época no había digital ni nada. Y el video... el video en la animación no servía. Pero bueno, era así. Una cosa muy fermental, con muchas ganas de hacer y experimentar. Por eso mismo, me dio mucha pena y me da mucha pena que todos esos intentos que hicimos terminaran en nada. Porque la gente, salvo casos aislados, no siguió haciendo esto y se perdió, porque no había posibilidades acá en este país.

### *¿Lo atribuí solo a la falta de posibilidades?*

Totalmente. Por eso mismo tuve que abandonar Imágenes y dedicar seis años de mi vida a vender muebles. Porque antes de Los Tatitos, yo vivía de la venta de muebles y antigüedades que teníamos. Por eso digo, después de estas cosas que hicimos me tuve que ir. No podíamos y no había forma. Por ejemplo, creamos el proyecto de Don Verdico pensando en la posibilidad de hacer una serie. Teníamos a Juceca que estaba como loco. La voz que aparece en los pilotos es la de él. Porque hicimos cuatro pilotos, pero son pilotos, nada de eso era definitivo. Los hicimos para tratar de conseguir apoyo pero el único que nos dio un poco de apoyo –y ahí fue Mario Jacob el que habló– fue Canal 10. Pero nos daba, yo que sé, cuatro pesos. No me acuerdo cuánto era pero no te daba para nada. Y no había fondos. Eso lo creamos años después. Nada había, quedó ahí. Fueron cuatro pilotos, chau.



Imagen 3: Tournier, W. (Dir.) (1987). *Los cuentos de Don Verdico* [serie de animación]. Uruguay: Imágenes.

### *Yendo a este caso de Los cuentos de Don Verdico que fue la primera obra que hicieron, pero la estamos abordando ahora. ¿Cómo surgió?*

Surgió por los cuentos mismos de Juceca. Es una cuestión surrealista que a mí me encanta y me parece maravillosa. La única historia, el único problema, era el relato previo. Pero toda la parte del boliche y sus ideas... son de un surrealismo que a mí me encantaba. Y decía, “Pa, poder hacer algo con esto no estaría mal”. Pero surgió por eso, por el mismo valor de la obra y porque era para hacer animación.

Sigue siendo para hacer animación [ríe]. Sigue siendo. Cualquiera de sus cuentos, los lees y te morís de risa. Y nuestra idea era tratar de alcanzar ese nivel. Los cortos salieron más o menos, pero salieron. Nosotros queríamos mejorar todo, porque lo que quedó son pilotos. Dijimos, “Hacemos los pilotos y cuando consigamos la plata los hacemos bien”. Porque todo fue hecho sin un mango. Aportamos nosotros y nada más.

***Lo que notamos, en todos los proyectos de animación, es que fueron siempre muy ambiciosos, como estos pilotos que quedaron truncos. La idea era buscar cierto grado de profesionalización con lo que había, ¿no?***

Claro. Éramos muy idealistas y pensábamos que podíamos, a través de Imágenes, desarrollar no solo documentales, sino también algo de ficción y animación. La idea era constituirnos como una productora de esas cosas. Pero para eso hay que tener posibilidades y, en la parte de animación, la carencia era muy grande y a todo nivel.

***La pregunta es: ¿sentís que dentro de Imágenes habían llegado a un punto como para arrancar profesionalmente?***

Sí, sí. El problema fue que se cortaron los fondos de afuera y acá no había nada. Porque la venida de afuera nuestra sin los fondos no hubiera sido posible. Y siempre volvemos a lo mismo, faltaba plata. Si no hay plata y no hay fondos, estás frito. Eso fue lo que pasó. Había capacidad pero...

También tuvimos problemas. Me acuerdo de cosas ingratas por falta de plata. Se nos acabó el dinero y no teníamos guita como para bancar lo que nos habíamos comprometido. Se dieron situaciones y problemas. Como no teníamos suficiente dinero... teníamos una pata comercial y entonces había que pedir a la parte comercial<sup>13</sup>. Y parte de lo que entraba por comerciales se usaba para pagar estas cosas. Compromisos que habíamos asumido y que no podíamos bancar. Gente que había hecho su trabajo y había que pagarle. Eso fue lo que también pasó, ¿no? Si bien queríamos nosotros que lo comercial bancara lo otro, bueno... no se dio o no se pudo.

---

<sup>13</sup>En un momento de su historia institucional, Imágenes creó un anexo comercial para la venta de servicios publicitarios que se denominó Etcétera. Tenía independencia de infraestructura y de recursos. A mediados de la década del noventa, Etcétera se independizó y parte de sus integrantes crearon la productora Paris Texas que fue por muchos años una de las más importantes del país en el rubro.

### ***¿Vos crees que Imágenes nació un poco antes de tiempo?***

No sé... esas preguntas son medias raras ¿no? [risas]. Uno no puede cambiar el tiempo. Si me preguntan si había capacidad, les digo que sí. Había capacidad como la hay todavía. Hay mucha capacidad para hacer cosas. Pero si no conseguimos apoyo... Había gente capacitada y se podría haber desarrollado mucho más si se hubiese tenido la posibilidad.

### ***¿El problema fue el financiamiento?***

Totalmente. Por algo me tuve que ir, porque no podía vivir. No tenía un mango. Y sin las posibilidades, ¿qué hacía yo? Entonces me retiré. Nosotros las posibilidades que teníamos de conseguir dinero las habíamos agotado. Porque las ONGs lo que nos dijeron fue "Nosotros los apoyamos en la vuelta a la democracia. Pero después ustedes funcionen solos". Y ahí fue donde no pudimos encontrar otra forma de financiación.

### ***Claro, porque las políticas públicas vienen después.***

Sí, las políticas públicas vienen después y una parte de Imágenes se dedicó a la publicidad. Y ahí les fue bien. La otra parte más documental, Mario Jacob y eso... la siguió peleando. Pero la animación, ¿qué posibilidades tenía? Ninguna. ¿Y qué posibilidades tiene? Nada. Estamos peleando y hemos peleado durante años para que se le de un fondito a la animación y cuando se le da se le saca.

No hay voluntad de ningún tipo. Ni política ni de la misma gente. Yo tengo una historia de haber trabajado colectivamente en grupos. Con la Cinemateca del Tercer Mundo muy fuertemente, teniendo asambleas todas las semanas. Después, Imágenes, que también discutíamos, conversábamos y nos reuníamos. Pasé por ese tipo de sistemas. Y hoy día, yo no entiendo por qué, los animadores no se unen. Por qué no se forma un gremio. No alcanza con la voluntad de uno mismo si no se logran determinados apoyos al colectivo.

Y a veces no es solo que tiene que haber fondos. También tienen que existir otras formas de apoyo, de ayuda. Por ejemplo, en determinado momento yo tenía que ir con las películas de 35 milímetros en latas y tenía problemas en las aduanas para que entrara o saliera la película. Hay películas que perdí en las aduanas porque había que pagar y yo me negaba a pagar por una película que era mía por un trámite. Todo era un problema y sigue siendo. Y eso nadie lo entiende, ni el Estado ni nadie.

El rol del cine. Y menos se va entender la animación. El papel que puede jugar a nivel educativo. Yo lamento, no por mí, porque ya hace un tiempo que no hago animación. Si se consigue la financiación para el largo lo haré, pero no me interesa. Perdí toda motivación para hacer animación. Pero veo las cosas comerciales que se hacen. Con todas las posibilidades que podrían haber o desarrollar. ¿Qué hacen? Agarran a cualquiera y con que mueva algo alcanza. Eso no es animar, es mover. Y

acá estamos moviendo, no animando. Y me da pena. Porque se podrían haber hecho cosas maravillosas y educativas, pero no hubo ni hay apoyo de ningún tipo. Yo no lo siento y nunca lo sentí.

## Referencias

### Bibliografía

- Cine Uruguayo del Exilio (1984, 14 de noviembre). *Búsqueda*, p. 29.
- Duarte, D. (2014). ¿Quién necesita cine? Políticas culturales y políticas cinematográficas en el Uruguay (1990-2010). *Imagofagia*, 10. Recuperado el 12/10/2022 de <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/489>.
- Dufuur, L. (2018). La Cinemateca del Tercer Mundo (Una Cinemateca poco conocida). *Toma Uno*, 6(6), pp. 29-42. Recuperado el 12/10/2022 de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/20866>.
- Gandolfo, E. E. (1984, 7 de septiembre). Cine uruguayo: adentro y afuera. *JAQUE Revista semanario*, (1)39, p. 24. Recuperado de <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/3060>
- García Miranda, N. (2013). *Cuando el cine era una fiesta: La producción de la Ley N° 19327*. Lima: Grupo Chaski.
- González Dambrauskas, S. (2020). *La producción audiovisual uruguaya no publicitaria entre los años 1985 y 2001: estudio de caso de la productora Imágenes* [tesis de maestría no publicada]. Universidad de la República, Montevideo, Uruguay. Recuperado el 12/10/2022 de <https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/handle/20.500.12008/28337>.
- Lagunas, S. (2021, 15 de abril). Walter Tournier. La militancia de la infancia. *Cine Divergente. Revista digital de análisis y ensayo*. Recuperado el 12/10/2022 de <https://cinedivergente.com/walter-tournier-la-militancia-de-la-infancia/>.
- Oxandabarat, R. (2014). El cine uruguayo. En G. Kaplún y R. Oxandabarat (Eds.), *Cine y medios masivos* (pp. 5-37). Montevideo: Nuestro Tiempo. Libro de los Bicentenarios. Recuperado el 12/10/2022 de <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/bitstream/123456789/1073/1/nuestro-tiempo-13.pdf>
- Rama, C. y Delgado, G. (1992). *El Estado y la Cultura en el Uruguay. Análisis de las relaciones entre el Estado y la actividad privada en la producción de bienes y servicios*. Montevideo: FCU.

## Filmografía

- Peraza, J. (Dir.) (1991). *Jaula de papel* [cortometraje de animación]. En VV. AA. (Dir.) *Madre Tierra* [serie de animación]. Uruguay-Suecia: Imágenes-Kurmi. Recuperado el 12/10/2022 de <https://youtu.be/4EBUtm1uTuA>.
- Tournier, W. (Dir.) (1974). *En la selva hay mucho para hacer* [cortometraje de animación]. Uruguay: Grupo Experimental de Cine. Recuperado el 12/10/2022 de <https://youtu.be/zwsr1LPHMno>.
- Tournier, W. (Dir.) (1983). *Nuestro pequeño paraíso* [cortometraje de animación]. Perú: Cosco Producciones. Recuperado el 12/10/2022 de <https://youtu.be/auR4Mpkx6V8>.
- Tournier, W. (Dir.) (1987). *Los cuentos de Don Verídico* [serie de animación]. Uruguay: Imágenes. Recuperado el 12/10/2022 de <https://youtube.com/playlist?list=PL8oQG4mowv6CXNpgnXlkcf6zLWfWjivyd>.
- Tournier, W. (Dir.) (1990). *Los escondites del sol* [serie de animación]. Uruguay: Imágenes. Recuperado el 12/10/2022 de <https://youtu.be/AUV5FvonZbg>.
- Tournier, W. (Dir.) (1997-2001). *Los Tatitos* [serie de animación]. Uruguay: Color 9.
- Tournier, W. (Dir.) (2012). *Selkirk: el verdadero Robinson Crusoe* [largometraje de animación]. Uruguay-Argentina-Chile: La Suma, Tournier Animation, Maíz Producciones, Patagonik Film Group, Cineanimadores, Felei.
- Tournier, W. (Dir.) (2015). *Chatarra* [cortometraje de animación]. Uruguay: Tournier Animation. Recuperado el 12/10/2022 de <https://youtu.be/EdRDkFOV4vg>.
- Tournier, W. (Dir.) (2016). *Alto el juego* [cortometraje de animación]. Uruguay: Tournier Animation. Recuperado el 12/10/2022 de <https://youtu.be/oKToS3Rui2s>.
- VV. AA. (Dir.) (1991). *Madre Tierra* [serie de animación]. Uruguay-Suecia: Imágenes-Kurmi. Recuperado el 12/10/2022 de <https://youtu.be/4EBUtm1uTuA>.

## Biografías

### **Santiago González-Dambrauskas**

Magíster en Información y Comunicación y Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de la República (Udelar, Uruguay). Diplomado Superior en Mediación Cultural por la Universidad Nacional de las Artes (UNA, Argentina). Docente del Departamento de Medios y Lenguajes de la Facultad de Información y Comunicación (FIC-Udelar) y de la Escuela Universitaria Centro de Diseño de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU-Udelar).

### **Federico Beltramelli**

Doctor en Comunicación por la Universidad Nacional de la Plata (UNPLA, Argentina). Magíster en Ciencia Política y Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de la República (Udelar). Profesor Agregado (RDT) del Departamento de Medios y Lenguajes de la Facultad de Información y Comunicación (FIC-Udelar). Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI-ANII).

---

### **Cómo citar este artículo:**

González-Dambrauskas, S y Beltramelli, F. (2022). Walter Tournier y el colectivo Imágenes: animando a la intemperie. *TOMA UNO*, (10). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/39207>.

