

Luis Dufuur
Universidad de la República, Uruguay

Cine uruguayo y su aspecto (in)visible

Uruguayan cinema and its (in)visible features

Resumen

El volumen de films de ficción realizados en Uruguay en estos últimos veinte años (1994–2014) nos lleva a pensar en un desarrollo eficiente de lo que se ha denominado “industria cinematográfica”. Desde esta perspectiva, el conjunto de films propicia el desarrollo de un sector de la cultura que hasta ese momento se presentaba como irrelevante; pero, a su vez, el cúmulo de producciones filmicas potencia una serie de situaciones, como la emergencia de diversas escuelas cinematográficas o lugares de formación profesional, la proliferación de investigaciones sobre el cine uruguayo (su historia y evolución) o el desarrollo de encuentros, simposios y charlas que tienen como eje al cine nacional. A la vez, los films uruguayos acaparan elogios en diversos festivales, lo que fomenta aún más la novel industria cinematográfica.

No obstante lo dicho, es necesario preguntarse si el desarrollo del cine en Uruguay es producto de un efectivo impulso local o si es en realidad el efecto de una política cultural global que apunta a universalizar los gustos. Esto es: si no es un cine a la carta diseñado para espectadores y críticos que consumen un estilo de cine exhibido fundamentalmente en festivales cinematográficos. Creemos que este interrogante, además de discutir la dicotomía producción/industria, observa igualmente el papel de la crítica y promueve la reflexión sobre el motivo por el que el cine nacional no está en la “dieta” del espectador cinematográfico.

Abstract

The number of fiction films made in Uruguay in the last twenty years (1994-2014) leads us to believe in an efficient development of what has been called “film industry”. From this perspective, the number of films produced encourages the development of a cultural sector considered up to now irrelevant, but, at the same time, the cluster of film productions generates a series of situations, such as the emergence of film schools, the proliferation of research on Uruguayan cinema (its history and evolution) or the development of meetings, symposia and lectures that take national cinema as their object. Furthermore, Uruguayans films obtain many praises at different festivals, further promoting the novel film industry.

Having said that, it is necessary to ask ourselves if the development of cinema in Uruguay is the product of an effective local development or if it is, in fact, the effect of a global cultural policy that aims at universalizing tastes; in other words: if it is not some sort of film à la carte designed for viewers and critics who consume a style of films exhibited mainly at festivals. We believe that this question, while discussing the dichotomy production/industry, also observes the role of film criticism and ultimately promotes a reflection on why national cinema is not in the Uruguayan film viewer “diet”.

Palabras clave

Cine de ficción
Cine uruguayo
Cine latinoamericano

Key words

Fiction film
Uruguayan cinema
Uruguayan film,
Latin-American cinema

Luis Dufuur (UdelaR)

Recibido 26-02-2014. Aceptado 21-07-2014

Revista TOMA UNO (Nº 3): Páginas 49-58, 2014 / ISSN 2312-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

<http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/tomal/index>

Depto. de Cine y TV - Facultad de Artes - Universidad Nacional de Córdoba - Argentina

1. En el período 1994–2014 se producen en Uruguay 85 películas de ficción.
2. La historia casi verdadera de Pepita la pistolera posee el récord de venta de entradas de un film uruguayo en Uruguay: 100.000 personas pasaron por boletería. Datos de la Asociación de Productores y Realizadores de Cine del Uruguay (ASO-PROD).
3. Entendemos por "cine uruguayo" a aquellas obras en cuya producción participan tanto el Instituto del Cine y Audiovisual del Uruguay (ICAU), dependiente del Ministerio de Educación y Cultura (MEC), como el Fondo para el Fomento y Desarrollo de la Producción Audiovisual Nacional (FONA), dependiente de la Intendencia de Montevideo (IM).
4. En el año 2013, se estrenaron once films de ficción. La cantidad de entradas vendidas fueron 75.393. Anina fue el título que más entradas vendió: 25.491. El resto de las producciones se repartió las 71.383 entradas restantes.

1. Tratamiento del tema

Los últimos veinticinco años del siglo XX encuentran a Uruguay en pleno auge de la producción cinematográfica. Este hecho, novedoso por cierto, nos lleva a pensar al cine uruguayo como un punto de referencia, no solo desde la industria cultural en su conjunto, sino desde el desarrollo de una incipiente producción cinematográfica¹. Este suceso se inicia en 1993, cuando aparece en las pantallas el film *La historia casi verdadera de Pepita la pistolera* (Flores Silva, 1993)². Luego, llegarán *El dirigible* (Dotta, 1994), *Una forma de bailar* (Buela, 1997), *Corazón de fuego (El último tren)* (Arsuaga, 2001), *25 Watts* (Rebella y Stoll, 2001) y *Whisky* (Rebella y Stoll, 2004), por nombrar algunas de las producciones de ficción que se incorporan a una agenda local cargada de títulos extranjeros.

Esta situación parece sentar las bases, primero, y potenciar, después, al cine uruguayo en su conjunto, con diversos estilos en cuanto al tratamiento de los temas, aunque más cercanos a un planteamiento de una realidad global que a temas locales. El hecho se presenta como novedoso ya que, si bien los films uruguayos son portadores de historias locales en sus argumentos o en su planteamiento, el tratamiento del tema muchas veces presenta un estilo global o, como podríamos llamarle, un modo o modelo global. Más adelante ampliaremos este punto. A su vez, este conjunto de producciones, al estar modeladas desde una perspectiva global, son avalladas por una crítica cinematográfica local siempre atenta al devenir cinematográfico mundial.

Los pioneros en la crítica local, Arturo Despouey y Homero Alsina Thevenet, no consideraban al cine nacional como merecedor de crítica, ya que éste no se enmarcaba dentro de un cine de calidad que estuviera en pie de igualdad con lo desarrollado por creadores como Ingmar Bergman, Federico Fellini, Antonioni, Kurosawa, entre otros. Dicha situación parece cambiar a partir de la década de los noventa; no el espíritu del crítico local (en el que sigue habitando el paradigma Alsina Thevenet), sino en la situación de algunas obras que, por haber ingresado a festivales internacionales, fueron consideradas destacables por los críticos locales, ya que las circunstancias así lo determinaban. En tal sentido, los críticos uruguayos tipifican al cine uruguayo fundamentalmente como un cine que ha cobrado relevancia en diversos festivales internacionales, ya que “busca mostrarnos tal como somos” y “está a la altura de lo que se realiza en el mundo”.

No obstante todo lo anterior, los títulos uruguayos³ no logran ubicarse en un lugar relevante para el espectador local. Considerando la concurrencia en sala, son muy pocos los que logran estar al menos un par de semanas en los cines de estreno, salvo algunas excepciones a las cuales nos referiremos más adelante⁴. Sin embargo, en el revés de la moneda, la producción cinematográfica es tomada en cuenta en diversos festivales internacionales, lo que tiene como resultado un alto grado de aceptación, preferentemente en festivales europeos. Todo parece indicar, entonces, que existe un divorcio entre la producción cinematográfica local y el público.

Uno de los elementos que debemos analizar en este desencuentro entre films y público es el papel que juega la crítica. Si tomamos al cine como parte de la producción que se inscribe dentro de la industria denominada “cultural”, es lógico pensar que la crítica forma parte de la línea de producción, ya que ésta oficiaría como la que certifica el producto de acuerdo a un conjunto de criterios técnicos que muchas veces se confunden con los gustos personales de quienes la realizan. La certificación de la película no es solamente una crítica, sino también un modo de verla. Es decir que el crítico expone, además de algunos atributos éticos, estéticos o cinematográficos, un modo de ver. Por lo tanto, el crítico no promueve solamente un conjunto de conceptos sobre los films, sino que diseña un modelo de decodificación acerca del producto. Es importante destacar esta situación, ya que la decodificación, como bien lo desarrolla Stuart Hall (1981), promueve una lectura hegemónica. Esto no quiere decir que el crítico realmente logre instalar tal lectura, sino que, al ubicarse en la mediación, construye una forma de ver la obra y configura un campo sobre el cual sentará las bases sobre la manera de ver del espectador. Dice Hall: “la intención global de la ‘comunicación efectiva’ debe ser la de ‘obtener el consentimiento’ del público para la lectura promocionada, y por tanto; llevarle a que decodifique dentro del

marco de referencia hegemónico” (1981: 388). En este sentido, hay una crítica favorable, un modo de decodificación construido; sin embargo, el público está ausente.

Datos proporcionados por el ICAU.

Esta situación nos plantea una pregunta clave: ¿por qué, si los films son vistos (y algunos hasta premiados) en festivales internacionales y, a su vez, son portadores de una crítica aceptable, no convocan una masiva concurrencia a las salas de estreno?

2. Cine uruguayo, cine sin uruguayos

Para responder a esta pregunta, ensayaremos tres respuestas que están incluidas en los siguientes puntos:

1) Tendencias a las que se adscriben los films uruguayos de ficción. Este punto nos permite agrupar los films de acuerdo a diversos estilos narrativos, forma de presentar los temas o tratamiento cinematográfico.

2) Tipos de temas a los que apelan los films de ficción. Este punto nos permitirá arrojar luz sobre un tema poco explorado: si los tópicos tratados representan temas y problemas de la sociedad uruguaya.

3) Forma de financiamiento de las producciones y cómo ésta genera un estilo de hacer que condiciona, en parte, el tratamiento de los temas: entendemos que los fondos internacionales que financian a los films muchas veces tienen incidencia en éstos; como consecuencia, dichos productos están orientados a su presentación en festivales de cine.

En síntesis, estos tres puntos tienen como finalidad observar la *forma* en la que se muestran los temas, el *contenido* de los temas tratados y, por último, un problema bastante complejo: la *perspectiva económica* mediante la cual se financia el film.

2.1. Categorías, clasificación y tendencias

Delimitar y establecer ciertas tendencias en el cine uruguayo, sobre todo en el realizado desde el año 1993 hasta la fecha, implica desarrollar ciertas categorías de análisis que se nos antojan útiles a la hora de trazar un mapa que intente explicar la recepción de la obra en el espectador local. Para ello, observaremos tres tendencias cinematográficas: *individualista*, *costumbrista* y *género indefinido*.

Una primera tendencia que observamos en tal sentido puede denominarse, como señaláramos, *“individualista”*. Esta versa sobre un protagonista que se enfrenta a situaciones establecidas de antemano, manteniendo un tono trágico. Se incorpora cierta perspectiva nihilista como línea narrativa, ya que el protagonista trata de modificar algunas situaciones dictadas de antemano, pero el mundo impone sus leyes.

En esta categoría ingresarían títulos como: *Vida rápida* (Grupo Hacedor, 1992), *25 Watts*, *Whisky*, *La perrera* (Nieto, 2006), *Acné* (Vejroj, 2008), *Hiroshima* (Stoll, 2009), *Gigante* (Biniez, 2009), *Tres* (Stoll, 2012) y *Solo* (Rocamora, 2013). Estas películas se caracterizan por mostrar la peripecia de uno o más personajes que se encuentran en un momento de crisis interna, ya sea emocional, existencial, afectiva o económica. En estos casos, lo importante es la construcción de un tiempo, preferentemente de transición, en el que se puede observar el pasaje por diversos estados emocionales; además, las acciones de los protagonistas que toman como eje parten de la sentencia kantiana, aquella que dice: “Actúa de manera tal que la máxima de tu acción pueda convertirse en ley universal”.

Este *dictum* se confecciona sobre un modelo universal de relato que se ampara en un imperativo categórico. De esta manera, determina su deber inclinándose por la norma que podría valer para todos los que estuvieran en las mismas condiciones que el protagonista. Esta situación (de

corte filosófico) es la que otorga al film una perspectiva universal; es por esa circunstancia que puede ser interpretado por cualquier espectador entrenado para visualizar ese tipo de problema. Muchas veces, el espectador local no posee las herramientas adecuadas para desarrollar tal interpretación y queda por fuera del juego interpretativo.

Dentro de esta línea de trabajo, se pueden incluir otros títulos, como *Los días con Ana* (Bertalmío, 2000), *El cuarto de Leo* (Buchichio, 2009), *La vida útil* (Veiroy, 2010), *Norberto apenas tarde* (Hendler, 2010), *Joya* (Bossio, 2010), *Flacas Vacas* (Svirsky, 2012), *Tanta Agua* (Guevara y Jorge, 2013), *Rambleras* (Esperanza, 2013). El éxito de estas películas radica en que lo representado puede suceder en cualquier parte del mundo; en tal sentido, el espectador local, muchas veces, no se siente involucrado ante lo mostrado en la medida en que el tratamiento del asunto no aborda temas cotidianos y presenta muchas veces una realidad lejana al espectador, dado que es un cine ajustado a un público muy específico, que bien puede ser el que asiste a festivales o el que está acostumbrado a ver cine de autor en cineclubes, cinematecas o espacios de cine arte.

Desde la producción, son films que apelan a fuentes de financiamiento externo (por lo general, coproducción con Argentina, Alemania, Holanda), situación que les asegura un recorrido por festivales internacionales (Cannes, Berlín, Rotterdam) en los que recogen premios y reconocimientos; sin embargo, observamos que su éxito en el ámbito local muchas veces es relativo, como explicamos en líneas anteriores.

Una segunda tendencia se podría rotular como “*costumbrista*”. El concepto de cine costumbrista es lo bastante amplio y complejo como para agrupar a un conjunto de films que tratan los más variados temas. En este caso, entendemos por “costumbre” al carácter distintivo de un lugar, zona, región o país. Este cine consiste, a su vez, en exponer algunos temas en los que el argumento y los personajes son elementos clave que permiten centrar la historia.

5. Basado en el libro *El huevo de la serpiente*, de María Urruzola.

El conjunto de títulos pertenecientes a esta tendencia apela a narrativas locales, hechos policiales, cuentos o fiestas populares. En tal línea, *Patrón* (Rocca, 1995), *Gardel ecos del silencio* (Rodríguez, 1997), *Martín Aquino el último matrero* (Romero Curbelo, 1998), *En la puta vida*⁵ (Flores Silva, 2001), *Corazón de fuego* (Arsuaga, 2002), *Estrella del sur* (Nieto, 2002), *El viaje hacia el mar*⁶ (Casanova, 2003), *A dios Momo* (Ricagni, 2006), *El baño del papa* (Charlone y Fernández, 2007), *Mal día para pescar*⁷ (Brechtner, 2009), *Artigas la redota*⁸ (Charlone, 2011) y *Una bala para el Che* (Guillermo, 2012) pueden ser tomados como ejemplo de la mencionada tendencia.

6. Sobre un cuento de Juan José Morosoli.

7. Basado en un cuento de Juan Carlos Onetti.

Esta segunda categoría parte, en muchos de los casos, de textos o documentos desde los que se estructura el relato cinematográfico. Según esta tendencia, el film se configura desde un modelo narrativo que se enuncia de la siguiente manera: “cuento esta historia, anclada en un contexto histórico y dramático, con la finalidad de construir, a través de las peripecias de él o los protagonista(s), un mensaje que invita a la ‘reflexión’ o, más sutilmente, a mover ciertas fibras emocionales en el ‘espectador’”; tal *dictum* le permite a este último sentirse, muchas veces, identificado con la película porque la manera de hablar, sentir o vivir de los personajes es próxima a su mundo vital. Muchas veces, las acciones o los diálogos son parte del lugar, por lo cual se pinta de una forma más ajustada locaciones, instituciones, costumbres y tipos de diferentes clases sociales.

8. Basado en un hecho histórico.

El éxito o fracaso del film estará definido por el grado en que el público logra involucrarse con la historia y no tanto con el recorrido que pudiera hacer en los festivales internacionales. En este caso, estamos ante una situación peculiar: si el film es reconocido por el público local, es posible que recupere parte de su inversión; de lo contrario, pasará sin pena ni gloria por las salas y comprometerá financieramente al grupo o los grupos que invirtieron en el proyecto.

Una tercera tendencia correspondería a lo que podemos designar como “*género indefinido*”. Es un estilo difícil de catalogar, ya que se enmarca dentro de un amplio espectro cinematográfico

que incluye el cine policial, suspenso, terror, ciencia-ficción, comedia y drama. Esta tendencia tiene sus antecesores en la película *La historia casi verdadera de Pepita la pistolera* y es, a su vez, la que contiene la mayor cantidad de films. Lo llamamos *indefinido* porque ingresan diversos tipos de títulos difíciles de catalogar, ya sea por:

a) Su construcción narrativa: *Alma Mater* (Buela, 2009), *La casa muda* (Hernández, 2010), *Miss Tacuarembó* (Sastre, 2010).

b) La forma de contar la historia: *El viñedo* (Schroeder, 2000), *Matar a todos* (Schroeder, 2007), *Reus* (Fernández, 2011), *El rincón de Darwin* (Fernández, 2013).

c) El tratamiento cinematográfico: *La cáscara* (Ameglio, 2007), *Polvo nuestro que estás en los cielos* (Flores Silva, 2008).

d) El abordaje del tema: *Ruido* (Bertalmío, 2005), *La demora* (Plá, 2012).

Si bien estas producciones tienen una estructura narrativa concreta, no terminan por cumplir con los parámetros del género que proclaman desde su inicio y se diluyen a medida que avanza el film en la búsqueda de otros caminos narrativos, expresivos o dramáticos. Es posible que la película se inicie a paso de comedia y luego se diluya de a poco; *Miss Tacuarembó* (Sastre, 2010) es un ejemplo de lo dicho. Otro ejemplo es el título *Polvo nuestro que estás en los cielos* (Flores Silva, 2008), el cual, si bien aborda un tema histórico, por momentos es interceptado por una cuota de misticismo que confunde al espectador. Consideramos que esta última tendencia encierra, producto de lo híbrido de nuestra categoría, un problema de recepción, ya que el espectador espera que el film se desarrolle de acuerdo a ciertas pautas que emanan de la propia historia y luego no son cumplidas. Muchas veces, cambiar el rumbo del género puede ser poéticamente eficaz al crear una cuota de atención ante lo contado; sin embargo, en este tipo de películas se pierde dicha atención porque la confusión de género no se explica de manera precisa, al no existir indicios de lo que sucederá. Tal situación afecta decididamente al espectador y, de este modo, se pierde la cuota de atención que toda obra necesita para ser interpretada en forma adecuada por el público.

Las tres tendencias antes descriptas nos llevan por el peligroso sendero de la taxonomía, que muchas veces es problemática porque no se ajusta totalmente a lo expuesto en las producciones, pero nos permite ensayar algunas agrupaciones fílmicas y visualizar ciertas regularidades en la producción local. A su vez, no debemos dejar de lado algo ya esbozado en párrafos anteriores: que el público local, acostumbrado a ver un estilo de films definido y delineado por la industria de Hollywood, no se siente identificado en sus gustos cinematográficos. El resultado es evidente: el desencuentro entre el cine y el espectador se hace visible. Dicha situación nos permite abordar el tema desde la recepción de la obra, algo que fue nombrado en reiteradas oportunidades.

Jauss plantea: “la recepción es un horizonte donde se han desencontrado la compresión y la interpretación” (1984: 18). Esto sucede porque estamos ante dos universos distintos en un mismo film: por una parte, el *horizonte del creador*, que propone un núcleo de significados desde una perspectiva personal que aborda los temas de acuerdo a las pautas sugeridas por la industria cultural con la finalidad de insertarse en el mercado cinematográfico. En el polo opuesto, nos encontramos con el *horizonte del público*, que intenta receptor la obra desde una perspectiva de mundo vivido (aquí incluimos la experiencia cinematográfica): “horizonte del lector quien en su visión personal, lo comparte con el público receptor contemporáneo que interpreta y reinterpreta la obra en función de su propia actualidad” (Block de Behar, 1984: 74). Esta situación determina la experiencia estética del público y abre paso a la interpretación del film.

En este caso, en particular en los títulos de corte individualista y de género indefinido, los horizontes no se llegan a encontrar, ya que muchas veces la escasez de datos sobre algún tema, el

giro imprevisto de la trama argumental y la construcción de un mundo cercano al autor –quien frecuentemente transforma al film en un propósito personal– son elementos que determinan su interpretación ineficaz. Esto sucede porque la comprensión de la película se constituye desde las expectativas y experiencias del receptor; en ese sentido, el público muchas veces no llega al núcleo central de la obra.

2.2. Cine uruguayo, cine a la carta

Veamos ahora a qué tipo de temas apela y cómo estos son abordados en los films nacionales; este punto puede ser interesante en la medida en que nos permite componer otra respuesta sobre el tema en cuestión.

Sala Cinemateca 18,
Cinemateca
Uruguay.



La producción de films de ficción en Uruguay se estructura sobre algunos tópicos que bien pueden ser denominados “estilemas”. En este caso, no nos referimos a los rasgos constantes que presenta un autor a lo largo de su obra, sino a los rasgos constantes que se presentan en la producción cinematográfica nacional. Siguiendo este concepto, podemos mencionar algunos temas recurrentes, como mitologías urbanas, problemas de orden social y familiar, relatos históricos y situaciones de género. Los temas mencionados son tratados recurrentemente (desde una sola perspectiva), mientras que otros son sistemáticamente olvidados; ejemplos de ello son la dictadura y el fútbol. En ningún título aparece retratada claramente la dictadura como problema; si aparece, no es tratada eficazmente, ya que muchas veces se buscan metáforas con la finalidad de explicar el tema.

Polvo nuestro que estás en los cielos (2008) es un claro ejemplo del problema. En esta película, la dictadura es el telón de fondo en el que se desarrolla la historia de una familia uruguaya de clase media afectada por la inestabilidad social. Todos los relatos convergen en el nacimiento de un bebé el día del golpe de Estado, algo absolutamente menor ante tamaña situación histórica. Recordemos, de paso, que en ficción se ha hecho poca cosa sobre el tema; tal vez quien mejor lo haya abordado sea Esteban Schroeder en el film *Matar a todos* (2007), en el cual se señala el procedimiento político del plan Cóndor; sin embargo, poco o nada se muestra sobre el accionar de los militares uruguayos en el plano del proceso cívico-militar. Es curioso que, siendo una temática de absoluta actualidad que concita la atención de la sociedad uruguaya, no sea abordado por el cine; más curioso aún es que haya una extensa literatura que la aborda y que bien podría ser el fundamento de algún film. Otro tema dejado de lado por el cine nacional es el fútbol. Siendo un país de raigambre futbolera, es extraño que solo en un film, *El ingeniero* (Arsuaga, 2012), se aborde el tema.

Veamos ahora cómo aparecen plasmadas algunas temáticas como mitologías urbanas, problemas de orden social y familiar, relatos históricos y situaciones de género en el cine uruguayo.

En la mayoría de los films, aparece retratado un sector social, preferentemente la clase media, que es cuestionado desde diversos lugares. En reiteradas producciones, sobre todo aquellas que clasificamos como de corte *individualista* o de *género indefinido*, se la presenta con manifiestos signos de incomunicación, situación que recorre toda la obra y provoca diversos conflictos que abarcan desde situaciones dramáticas, como en *Una forma de bailar*, *Hiroshima*, *El cuarto de Leo*, *Norberto apenas tarde* y *3* (Stoll Ward, 2012), hasta situaciones cómicas, como en *25 Watts*, *La perrera* o *Gigante*, entre otras. La incomunicación es clave para entender otro tipo de eventos en los que es representada la clase media: aquellos que aparecen como un reiterado ejercicio de la soledad en compañía; *Vacas flacas* y *Rambleras* son ejemplo de ello.

Por otro lado, en algunos films nada parece ser relevante: todo es un lento acontecer de sucesos que están a la deriva. En este punto, se destacan varias producciones, como *3*, *Solo* y *La vida útil*. El señalamiento a la clase media no es sólo un recurso cinematográfico, sino que debe tomarse como una expresión crítica de los realizadores al estrato social del que provienen. Es un conjunto de películas que dialogan con un sector social (el que las ha originado); en consecuencia, los problemas tratados muchas veces son situaciones personales que se adaptan como tema en el film. Ante esta perspectiva, el receptor queda de lado, ya que el tema no llega a constituirse en un fenómeno masivo y, en tales circunstancias, se aparta del público local.

No obstante lo dicho, el tratamiento de los temas no es casual, ya que se encuentra en sintonía con el cine que se presenta en una serie de festivales ubicados por fuera del circuito comercial creado por Hollywood, situación que permite denominarlo "cine de autor". En este caso, el término contiene una variante al creado en 1951. Se entiende por "cine de autor" a un cine independiente, fuera de los patrones dictados por Hollywood, ajustado a una política de distribución y comercialización externa al circuito impuesto por la industria cinematográfica. Sin embargo, también mira a la industria cultural y, como consecuencia, se transforma en un cine "a la carta" que se ajusta al estilo promovido por algunos festivales; en estos lugares se encuentran las empresas de una supuesta industria independiente del circuito creado por Hollywood que, en definitiva, potencian, promueven y financian similares estilos en otras partes del mundo. En ese sentido, existiría un dictado o moda cinematográfica, lejana a Hollywood, que promueve una forma de hacer cine. Estamos hablando de la construcción de una producción cinematográfica local que mantiene lazos con la industria del cine creada a partir de festivales internacionales como Rotterdam, Berlín, San Sebastián, La Habana, Venecia, Sundance, los premios Bafta, entre otros.

Ante una situación que apunta a un mercado más amplio, es lógico pensar que el tratamiento de algunos temas se ajuste a pautas internacionales y, por consiguiente, el cultivo de un espectador local no sea rentable en la medida en que el mercado "autóctono" es muy pequeño para sostener este tipo de producciones. Por lo tanto, poco importa que el espectador local asista o no a ver cine nacional, ya que la financiación del film proviene de fondos externos y, en consonancia, cobra más relevancia el funcionamiento del film en los festivales internacionales que en la taquilla local.

Los puntos detallados en líneas anteriores nos habilitan a discutir en qué condiciones se producen las películas y si es válido denominar al proceso cinematográfico local como "industria cinematográfica".

2.3. ¿Es posible hablar de industria cinematográfica en Uruguay?

Si nos atenemos estrictamente a la producción cinematográfica, el cine uruguayo se configura sobre la base de una producción local que apela al concurso de diversos capitales (preferentemente extranjeros) a la hora de desarrollar los films. Por lo tanto, éstos se financian con fondos provenientes de diversas corporaciones internacionales del entretenimiento; en ese caso, el

retorno de la inversión se encuentra fuera de fronteras. Así, los títulos uruguayos apuntan a un público más amplio, más global; como consecuencia, los temas y situaciones que narran, si bien son de contenido local, pueden ser entendidos por un espectador modelado sobre pautas y estilos creados por una industria que diseña o compone una forma de hacer cine lejana a los principios dictados por Hollywood. La pregunta que nos hacemos es: ¿cómo impacta este juego de intereses en la audiencia local?

9. Se llama nuevos cines a aquellos países que no tienen una tradición cinematográfica y que emergen tanto en festivales como en encuentros cinematográficos. Tanto los estudios sobre cine como la crítica y la industria cinematográfica ven en este tipo de producción, mezcla de amateur y profesional, un nuevo lugar en donde afianzar su campo de acción; por lo tanto, "cines nacionales de países tan diversos como Escocia, Burkina Faso, Uruguay o Tailandia" (Martin-Jone, 2011: 43) se posicionan como cines que desafían la visión eurocéntrica y hollywoodense del mundo cinematográfico.

Desde una perspectiva global, los films uruguayos compiten con otros y son reconocidos en diversos festivales no solo por su calidad artística, sino también porque son portadores de un conjunto de temas ajustados a un modelo de producción mundial amparado en un estilo de hacer cine que se transforma en una mercancía más dentro de la industria cultural. Así, estos *nuevos cines*, como se los denomina⁹, son necesarios a la hora de renovar el stock de la producción mundial. Por lo tanto, si los films uruguayos responden a cierta perspectiva mundial como forma de responder a un mercado cultural, es lógico pensar que el espectador local muchas veces quede por fuera de lo representado en la pantalla.

Los inicios del siglo XXI encuentran al cine uruguayo en pleno desarrollo; una intensa producción cinematográfica así lo hace saber. En tal sentido, diversos agentes de la cultura nacional, en especial quienes están vinculados con procesos configurados desde el marco institucional (Instituto del Cine o Fondos del Audiovisual), así como algunos sectores de la academia, sostienen que, a partir de la década de los noventa, el cine uruguayo se inscribe en (o, por lo menos, intenta desarrollar) lo que se ha denominado "industria cinematográfica". Entendemos que esta situación es algo pretenciosa, en la medida en que el concepto de industria no parece ajustarse a los parámetros que se manejan en otras partes del mundo. Por "industria", en general entendemos al conjunto de etapas de un producto que implica su producción, distribución y comercialización. Por lo tanto, en la industria en general este proceso incluye no sólo el hacer, sino también el manejo una red de distribución y comercialización del producto. En el ámbito del cine sucede algo similar, ya que uno de los componentes de la industria cinematográfica es la economía del cine, que incluye la producción y distribución de films tanto en cine como en televisión.

La estructura que sostiene esta industria, cuenta con tres pilares fundamentales: la producción, la distribución y la exhibición. El primer pilar no solo reúne a todo un conjunto de empresas y personas físicas que son los que ponen en marcha —buscando su financiación— un proyecto, sino que además disponen de un amplio repertorio de empresas, denominadas auxiliares, que son las que hacen posible que ese proyecto pueda ser realizado; se debe contemplar en este sentido a las firmas encargadas de suministrar el vestuario, mobiliario, los equipos eléctricos, de cámaras, etc. Además, este sector cuenta con empresas de servicios de publicidad y marketing de cara a la promoción de sus rodajes y estrenos. (ESPAÑA. Ministerio de Educación, n.d.: párr. 2)

En definitiva, es un conjunto de procedimientos que posiciona al film como un producto más dentro de una cadena de producción cultural. En tal sentido, parece ser que lo dicho anteriormente tiene un orden lógico; sin embargo, se parte de una falacia, ya que la industria cinematográfica está compuesta por elementos anexos a la película, es decir, distribución y comercio, y no solamente por el evento creativo. Lo curioso de esta situación es que, a diferencia de otros productos de orden industrial, el film —como producto— es uno solo y se realiza por única vez. Lo que se negocia (de acuerdo con Walter Benjamin), es una reproductibilidad técnica (la copia). Por lo tanto, la industria es todo lo que se produce al margen del evento creativo, que de por sí es, como sostiene Mario Handler (2012), claramente artístico y cultural. Por este motivo, no existe una industria cinematográfica: existe una producción de films que buscan el apoyo de organismos, tanto públicos como privados, con la finalidad de generar las condiciones para su comercialización y desarrollo. Creemos, entonces, que no se debería hablar de "industria cinematográfica" sino de producción de films por un lado y, por otro lado, de distribución y comercialización de los títulos; esto sí se aproxima al concepto de industria que elaboró Hollywood a partir de 1930.

En tales circunstancias, en Uruguay debemos hablar de producción de films pero no de industria, ya que tanto la producción como la distribución frecuentemente se encuentran a cargo de los propios realizadores o su grupo de producción, por lo cual el modelo queda reducido a una negociación un tanto artesanal. Esta situación se combina con lo abordado en párrafos anteriores, cuando decíamos que el cine uruguayo responde a un modelo de desarrollo global. Como el mercado es pequeño, la distribución y comercialización del film queda en manos de agentes externos que promueven las vías de distribución. De esta forma, el cine uruguayo se dedica a producir películas, pero estas son administradas, muchas veces, por agentes de la industria. Por lo tanto, el modelo de producción descansa sobre un mecanismo de distribución fuera de fronteras que, en el orden interno, alcanza solamente con el desarrollo del film y el estreno en las salas locales para cumplir con el protocolo comercial.

3. Conclusión

Para finalizar, debemos decir que en Uruguay hay una producción cinematográfica que desarrolla una decena de títulos al año, entre cine de ficción y cine documental, que despiertan la atención tanto en festivales internacionales como en la crítica uruguaya y extranjera. Estas obras, si bien son premiadas en diversos festivales internacionales, son dejadas de lado por el público local, que muchas veces no se siente representado por los temas tratados en ellos. Esta situación se debe a que los films uruguayos son desarrollados con un importante aporte de capitales extranjeros, como forma de ingresar a un mercado más amplio, más global, que exige no sólo un estilo más genérico de hacer cine, sino un tratamiento de corte universal de los temas. Por último, la integración subordinada y dependiente de la globalizada cadena de producción es tanto la condición de existencia del cine local como el límite para el desarrollo de producciones que apuntan a públicos lejanos y que, muchas veces, impiden (o, mejor, dicho clausuran) la incorporación del público local a las salas de cine de estreno.

BIBLIOGRAFÍA

BLOCK DE BEHAR, L. (1984). Introducción. *Revista Maldoror* (16).

ESPAÑA. Ministerio de Educación. (n.d.). *El cine como industria* [en línea]. España: Ministerio de Educación. Recuperado el 02 de agosto 2013, de: <http://recursos.cnice.mec.es/media/cine/bloque6/pag3.html>

GONZÁLEZ, S. (2013). *Posibles tendencias del cine uruguayo de ficción reciente*. Documento de trabajo para la cátedra "Historia del Cine". Uruguay: Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, UDELAR. Manuscrito no publicado.

HALL, S. (1981). La cultura, los medios de comunicación y el efecto ideológico. En Curran, J. et ál. (comp.), *Sociedad y comunicación de masas* (pp. 357-392). México: Fondo de Cultura Económica.

HANDLER, M. (2012). Entrevista realizada por Luis Dufuur. Manuscrito no publicado.

JAUSS, H. R. (1984). El texto poético en el cambio de horizontes de la comprensión. *Revista Maldoror* (16).

MARTIN-JONES, D. (2013). Estudios de cine en el Reino Unido: La mirada hacia los nuevos cines. *Revista 33 Cines* 2 (5), 38-47.

FILMOGRAFÍA

25 *Watts* (2001). Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll.

Adiós Momo (2006). Leonardo Ricagni.
Acné (2008). Federico Veiroj.
Alma Mater (2009). Álvaro Buela.
Artigas la derota (2011). César Charlone.
Corazón de fuego (El último tren) (2001). Diego Arsuaga.
El baño del papa (2007). César Charlone y Enrique Fernández.
El cuarto de Leo (2009). Enrique Buchichio.
El dirigible (1994). Pablo Dotta.
El ingeniero (2012). Diego Arsuaga.
El rincón de Darwin (2013). Diego Fernández.
El viaje hacia el mar (2003). Guillermo Casanova.
El viñedo (2000). Esteban Schroeder.
En la puta vida (2001). Beatriz Flores Silva.
Estrella del sur (2002). Luis Nieto.
Flacas Vacas (2012). Santiago Svirsky.
Gardel ecos del silencio (1997). Pablo Rodríguez.
Gigante (2009). Adrián Biniez.
Hiroshima (2009). Pablo Stoll.
Joya (2010). Gabriel Bossio.
La casa muda (2010). Gustavo Hernández.
La cáscara (2007). Carlos Ameglio.
La demora (2012). Rodigo Plá.
La historia casi verdadera de Pepita la pistolera (1993). Beatriz Flores Silva.
La perrera (2006). Manolo Nieto.
La vida útil (2010). Federico Veiroj.
Los días con Ana (2000). Marcelo Bertalmío.
Mal día para pescar (2009). Álvaro Brechner.
Martín Aquino el último matrero (1998). Ricardo Romero Curbelo.
Matar a todos (2007). Esteban Schroeder.
Miss Tacuarembó (2010). Martín Sastre.
Norberto apenas tarde (2010). Daniel Hendler.
Patrón (1995). Jorge Rocca.
Polvo nuestro que estás en los cielos (2008). Beatriz Flores Silva.
Rambleras (2013). Daniela Esperanza.
Reus (2011). Pablo Fernández.
Ruido (2005). Marcelo Bertalmío.
Solo (2013). Guillermo Rocamora.
Tanta Agua (2013). Ana Guevara y Leticia Jorge.
Tres (2012). Pablo Stoll.
Una bala para el Che (2012). Gabriela Guillermo.
Una forma de bailar (1997). Álvaro Buela.
Vida rápida (1992). Grupo Hacedor.
Whisky (2004). Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll.

Luis Omar Dufuur

Es Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de la República, en Uruguay (UdelaR), y Doctor en Procesos de la Comunicación por la Universidad de Sevilla, España. Actualmente, se desempeña como docente de Historia del Cine y de Introducción al Estudio de la Comunicación, ambas en la Facultad de Información y Comunicación de la UdelaR.

Mail: ldufuur@gmail.com