GT 47: Cine contemporáneo en Uruguay

Cine uruguayo y su aspecto (in)visible

Lic. Luis Dufuur[1]

Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Udelar.

ldufuur@gmail.com

Resumen

El volumen de filmes realizados en el país en estos últimos diez años nos lleva a pensar en un desarrollo eficiente de lo que se ha denominado «industria cinematográfica». Desde esta perspectiva, el conjunto de filmes propician el desarrollo de un sector que hasta ese momento se presentaba como irrelevante o nulo. Pero, a su vez, el cúmulo de producciones fílmicas potencian una serie de situaciones; por lo pronto, la emergencia de diversas escuelas cinematográficas o lugares de formación profesional que se dedican al estudio y posterior desarrollo del séptimo arte, así como la proliferación de investigaciones sobre el cine uruguayo (su historia y evolución), que van de la mano con el desarrollo de una serie de encuentros, simposios y charlas que tienen como eje al cine nacional. Tales circunstancias son el marco natural en el que se desenvuelve y potencia la cinematografía en el país. Por si esto fuera poco, los filmes uruguayos acaparan elogios en los diversos festivales donde participan, fomentando aún más la novel industria cinematográfica. No obstante lo dicho, se hace necesario hacer algunas puntualizaciones, o al menos interrogarnos sobre si el desarrollo del cine en el Uruguay es producto de un efectivo desarrollo que ha alcanzado la industria cinematográfica en el país o si por efecto de una política cultural global, que apunta a universalizar los gustos culturales, el cine uruguayo se ha convertido en un cine de autor diseñado para espectadores y críticos que consumen un estilo de cine que se exhibe en ciertos festivales cinematográficos.

La pregunta que se nos presenta creemos es relevante: apunta a discutir la dicotomía producción/industria, el papel de la crítica sobre el cine uruguayo y a su vez, una

[1] Docente de Teoría de la Comunicación I y de Historia del Cine, en la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación.

interrogante que quizás quede planteada y no tenga respuesta, y es saber cuál es el motivo por el que el cine uruguayo no está en la dieta del espectador cinematográfico uruguayo.

Palabras claves: Cine, Industria Cultural, Producción, Globalización, Cine uruguayo.

Tratamiento del tema

En estos últimos años, se ha desarrollado en el Uruguay una serie de filmes que nos permite pensar en un desarrollo vertiginoso del séptimo arte en el país. Esta situación, novedosa por cierto, nos lleva a pensar al cine uruguayo como un punto de referencia, no solo desde el punto de vista cultural, sino desde el desarrollo de una incipiente producción cinematográfica. Este suceso se inicia a fines del siglo XX cuando aparecen en las pantallas, primero en forma internacional y luego local, filmes como *El dirigible* (1995) de Pablo Dotta, *25 Watt* de Juan Pablo Rebella y Pabo Stoll (2001), *Whisky* (2004) de Juan Pablo Rebella y Pabo Stoll, que incorporan al cine uruguayo en la agenda local cargada de filmes extranjeros. Esta situación parece sentar las bases primero y potenciar después al cine uruguayo en su conjunto, con un estilo similar en cuanto al tratamiento de los temas, más cercano a una realidad global que a temas locales. Una situación novedosa ya que muchas veces se presentan temas que suceden desde el orden local pero desde una perspectiva mundial. A su vez, este conjunto de filmes realizados en Uruguay son avalados por una crítica cinematográfica local que hasta no hace mucho tiempo era reticente al cine nacional, ya que lo veía como mediocre y carente de profesionalidad. Ahora a este estilo de hacer cine los críticos uruguayos lo tipifican como un «cine de autor», «cine que muestra algunos problemas sociales», «cine que busca mostrarnos tal como somos». Los conceptos se transforman en el pasaporte con el cual ingresan en el imaginario del espectador cinematográfico.

Bajo estos atributos, el cine uruguayo se ubica en un lugar relevante y en tal sentido se inicia un lento proceso de producción cinematográfica que tiene como resultado un alto grado de aceptación en diversos festivales cinematográficos. Si tomamos al cine uruguayo como una producción, es lógico pensar que los críticos configuran el marketing sobre el producto. La crítica sería la fase final, la que potencia al producto, así el crítico(e)lector, que está atento al panorama cinematográfico mundial, ve en este tipo de cine algunos atributos estéticos de orden global que bien valen la pena de ser destacados catalogándolo como un «buen filme». Por lo tanto, el crítico no solamente es quien promueve un conjunto de conceptos sobre los filmes, sino que diseña un modelo de decodificación sobre el producto. Es importante destacar esta situación ya que la

decodificación, como bien lo desarrolla Stuart Hall, promueve una decodificación hegemónica. Esto no quiere decir que el crítico lo logre, sino que conforma una forma de ver al conjunto de filmes, configurando un campo sobre el cual sentará las bases sobre la forma de ver del espectador. Dice Hall que «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)[2].

Esta situación nos pone delante una pregunta clave: ¿por qué si la crítica sostiene que en general los filmes uruguayos son de aceptables a buenos no convocan una masiva concurrencia a las salas? De esta interrogante surgen tres posibles respuestas.

Una primera respuesta la podemos encontrar en un pensamiento construido desde el sentido común: el público uruguayo no toma en cuenta al cine local a la hora de concurrir a la sala, ya que es influenciado por el cine que proviene fundamentalmente de Hollywood y opta por este ya que se le presenta como un cine de entretenimiento.

Una segunda respuesta habría que buscarla en otro lugar, desde otra perspectiva, tal vez aquella que nos habilita a pensar en cuáles son los temas y cómo son abordados en los filmes locales. Si nos atenemos estrictamente a lo cinematográfico, el cine uruguayo se configura sobre las bases de una producción local que apela al concurso de diversos capitales preferentemente extranjeros a la hora de desarrollar los filmes. En tal sentido, el filme se paga con los fondos que provienen de diversas corporaciones del entretenimiento y en ese caso el retorno de la inversión se encuentra fuera de frontera. Así, los filmes uruguayos apuntan a un público más amplio, más global, y por lo tanto los temas y situaciones que narran, si bien son de contenido local pueden ser entendidos por un lector modelado sobre pautas y estilos creados por una industria que diseña o modela una forma de hacer cine. Y esta situación ¿cómo impacta en la audiencia local?

Desde una perspectiva global, los filmes 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 que se ajustan 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 denomina[3], son

---

[2] Hall, Stuart (1981): «La cultura, los medios de comunicación y el efecto ideológico», en *Sociedad y comunicación de masas*, México, Fondo de Cultura Económica. Pp. 357-392

[3] 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, la crítica y la industria cinematográfica ve en este tipos de cine mezcla entre 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 D. 2011:43) se posicionan como un cine que desafían la visión eurocéntrica y hollywoodense del mundo cinematográfico.

necesarios a la hora de renovar el stock de la producción mundial. Por lo tanto, el cine local pasa a ser parte de un proceso de producción más amplio en donde no solo se realizan filmes sino que el país es utilizado «como un set de filmación anonimizando sus paisajes y creando locaciones sustitutas por ejemplo para la película *Miami Vice* (2006)» (2013: 45)[4].

Ante lo planteado nos surge la idea de evaluar una serie de hechos y datos que pretenden explicar el problema planteado. Veamos cuáles son las tendencias que encontramos en el cine uruguayo con la finalidad de entender la ausencia del espectador en la sala. Santiago González en un papel de trabajo[5] desarrollado en la cátedra de «Historia del cine», ha definido tres tendencias claras dentro del cine uruguayo. Por un lado, un grupo de filmes de corte *individualista* en donde el protagonista se encuentra en un momento difícil de su vida. Son el grupo de películas producida por *Control Z*. Una segunda tendencia *costumbrista* que reporta a filmes que apelan a materia de corte documental o literario y que se ordenan en torno a un grupo de personajes; el protagonista, en este caso, es el grupo. Y una tercera tendencia de un tipo que él denomina *género indefinido* en donde se combinan diversos géneros: policial, thriller psicológico, comedia, terror. Este conjunto de tendencias nos lleva por el sendero de una peligrosa indefinición en el abordaje de los temas, ya que el público está acostumbrado a ver un estilo de filmes definido o delineado por la industria cultural, que opera como marco regulador del gusto popular, y que muchas veces no logra encontrar el núcleo temático o eje del problema planteado. Estamos ante un problema de recepción, que como bien lo plantea Gauss, es un horizonte donde se han desencontrado la compresión y la interpretación.[6] Esta situación sucede ya que estamos ante dos universos distintos en un mismo filme: el horizonte del creador que propone un núcleo de significados desde una perspectiva personal que aborda los temas, o de acuerdo a las pautas que sugiere la industria cultural con la finalidad de insertarse en el mercado cinematográfico. En el polo opuesto nos encontramos con el horizonte del público quien intenta recepcionar la obra desde una perspectiva de mundo vivido, «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)[7], situación que determina la experiencia estética del público, y que abre paso a la

---

4 Martin-Jones David, (2013): Estudios de cine en el Reino Unido: «La mirada hacia los nuevos cines» en Revista *33 Cines*, Montevideo, MEC.

5 Santiago González en *Posibles tendencias del cine uruguayo de ficción reciente*, documento de trabajo desarrollado en la cátedra «Historia del Cine», en la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Udelar.

6 Jauss, Hans Robert (1984): «El texto poético en el cambio de horizontes de la compresión», en Revista *Maldoror* Nº 16, Montevideo.

7 Block de Behar, Lisa (1984): «Introducción», en Revista *Maldoror* Nº 16, Montevideo.

interpretación del filme. En este caso, 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, la construcción de un mundo cercano al autor —que muchas veces transforman el filme en un propósito personal— son los elementos que determinan una interpretación ineficaz del filme, porque la compresión del filme se constituye desde la expectativas y experiencias del receptor, y, en ese sentido, el público muchas veces no llega al núcleo central de la obra y por lo tanto fracasa en su afán por interpretar la obra.

Una tercera respuesta proviene de la configuración y diseño de los filmes como parte de la industria cultural. La producción de filmes en Uruguay se estructura sobre mitologías urbanas, problemas locales, relatos históricos, problemas sociales, que si bien se presentan como cercanos al público local no parecen concitar la atención del mismo. En muchos de nuestros filmes podemos observar algunos estilemas que le dan sentido a lo enunciado.

En la mayoría de los filmes aparece retratada, por lo general, una clase social a la cual se la cuestiona; la historia es puesta entre paréntesis, se retrata la vida cotidiana de algún personaje o se trata muchas veces de parodiar a la sociedad desde sus aspectos poco relevantes. En esta la línea argumental los filmes van desde cuestiones existenciales a problemas de orden cotidiano; en ese arco temático ingresa la vida, la muerte, el dolor, la soledad, la incomprensión o el desencanto. Arco temático y narrativo que contiene buena parte de los filmes que han sido premiados en diversos festivales internacionales.

Ahora bien, este conjunto de tendencias funciona en una esfera que podríamos situar dentro de un mundo que se ampara en una globalización de la cultura y que se puede definir como «cine de autor». Pero este «cine de autor» da lugar a pensar en un cine a la carta que se ajusta al estilo que promueven algunos festivales, lugar en donde se encuentran las empresas de la industria cultural, las que en definitiva potencian, promueven y financian los productos cinematográficos. En ese sentido, existiría un dictado o moda cinematográfica que requiere de una forma de hacer cine. Estamos hablando de la construcción de una producción cinematográfica local que mantiene lazos con la industria cultural global. 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 que el mercado local 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 filmes proviene de fondos externos y ese sentido cobra relevancia el funcionamiento del filme en los festivales internacionales más que en la taquilla local. Por eso la visibilidad que alcance en los festivales le permitirá al director o a la productora la asignación de recursos para los próximos proyectos. Los tres puntos

detallados líneas arriba nos habilitan a discutir las condiciones en las cuales se producen los filmes y si es válido pensar que a este proceso se lo puede llamar «industria cinematográfica».

El final del siglo XX y principios del XXI encuentra 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 que se configuran 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 del noventa el cine uruguayo se inscribe o por lo menos intenta desarrollar lo que se ha denominado «industria cinematográfica». Entendemos que esta situación es algo pretenciosa, en la medida que el concepto de industria no parece ajustarse a los parámetros que se manejan en otros partes del mundo. Por «industria» en general entendemos al conjunto de etapas de un producto lo cual implica la producción, distribución y comercialización de un producto. Por lo tanto, en la industria en general no es solo el hacer sino el manejar 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 filmes 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 sólo 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.[8]

En definitiva, es un conjunto de procedimientos que posiciona al filme 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 al filme, 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 filme —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

[8] http://recursos.cnice.mec.es/media/cine/bloque6/pag3.html Sitio visitado el 02 de agosto 2013

es todo lo que se da al margen del evento creativo que de por si es, como sostiene Mario Handler, claramente artístico y cultural, razón por la cual no existe una industria cinematográfica: existe una producción de filmes que buscan el apoyo de organismos tanto públicos y privados con la finalidad de generar las condiciones de comercialización y desarrollo de los filmes. Por lo tanto, creemos que no se debería hablar de «industria cinematográfica», sino de producción de filmes por un lado y por otro lado de distribución y comercialización de filmes; esto sí se aproxima al concepto de industria que elaboró Hollywood a partir de 1930. Es en tales circunstancias que en Uruguay debemos hablar de producción de filmes pero no de industria, ya que la producción y distribución muchas veces la hacen los propios realizadores o su grupo de producción, quedando reducido el modelo a una negociación un tanto artesanal. La situación se une 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 filme queda en manos de agentes externos que promueven las vías de distribución. Por lo tanto, el cine uruguayo lo que hace es producir filmes, pero los mismos son administrados muchas veces por agentes de la industria. Es tal situación que el modelo de producción descansa sobre un mecanismo de distribución fuera de frontera y que en el orden interno alcaza solamente con el desarrollo del filme y el estreno en las sala locales para cumplir con el protocolo comercial.

Para finalizar debemos decir que en el Uruguay hay una producción cinematográfica que desarrolla una decena de filmes al año que despiertan la atención tanto en la crítica uruguaya como la internacional. Este conjunto de filmes si bien son premiados en diversos festivales internacionales, son dejados de lado por el público local, que muchas veces no se siente representado por los temas tratados en los filmes. Esta situación se debe a que los filmes uruguayos son desarrollados con un importante aporte de capitales extranjeros, como forma de ingresar a un mercado más amplio, más global, que exige no solo un estilo de hacer cine más genérico, sino que el tratamiento de los temas sean de corte universal. 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 filmes que apuntan a públicos lejanos y que muchas veces no permitan (o mejor, dicho) clausuran la incorporación del público local a las salas de cine.

Bibliografía consultada

Block de Behar, Lisa (1984): «Introducción», en Revista *Maldoror* Nº 16, Montevideo.

Hall, Stuart (1981): «La cultura, los medios de comunicación y el efecto ideológico», en *Sociedad y comunicación de masas*, México, Fondo de Cultura Económica. Pp. 357-392

Jauss, Hans Robert (1984): «El texto poético en el cambio de horizontes de la compresión», en Revista *Maldoror* Nº 16, Montevideo.

Martin-Jones David, (2013): Estudios de cine en el Reino Unido: «La mirada hacia los nuevos cines» en Revista *33 Cines*, Montevideo, MEC.

Páginas Web

http://recursos.cnice.mec.es/media/cine/bloque6/pag3.html

Papeles de trabajo

González Santiago (2013): *Posibles tendencias del cine uruguayo de ficción reciente*; documento de trabajo para la cátedra «Historia del Cine», en la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Udelar.