

Territorios de producción y figuraciones de la Nación en el cine uruguayo (2001-2013).

Autor:

Marrero Castro, Carmela

Tutor:

Piedras, Pablo

2022

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magíster de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino.

Posgrado

Carmela Marrero Castro

**Territorios de producción y figuraciones de la Nación en el
cine uruguayo (2001-2013)**

Tesis para optar por el título de Magíster en Estudios de Cine y Teatro
Argentino y Latinoamericano

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

DIRECTOR: Dr. Pablo Piedras

Montevideo, 2022

Índice

Introducción	6
Antecedentes	9
La perspectiva transnacional y la dimensión regional.....	15
El contexto local: la nación y sus restos significantes.....	18
Metodología	22
Estructura de los capítulos.....	23
Capítulo 1- El contexto cinematográfico local: actores, instituciones y cultura	26
Voces y textos: de lo episódico a la continuidad.....	26
Cultura cinematográfica: espacios de recepción y de formación	32
Actores emergentes: la trama institucional y financiera	42
Conclusiones	53
Capítulo 2- El escenario regional y transnacional.....	56
El contexto regional: estructuras transfronterizas	56
El espacio transnacional: la red de festivales en perspectiva diacrónica.....	63
El IFFR: la construcción de una identidad	73
El HBF: una plataforma de financiación.....	77
El corpus filmográfico en las redes de financiación.....	83
Conclusiones	90
Capítulo 3- Los espacios de la nación y su significación productiva.....	93
La nación: discursos en disputa.....	95
Figuraciones de la urbe: <i>25 Watts</i> , <i>La vida útil</i> y <i>Gigante</i>	99
<i>25 Watts</i> : el movimiento estático	99
<i>Gigante</i> : lo real mediatizado	104
<i>La vida útil</i> : habitar el cine.....	109
Lejos del <i>locus amoenus</i> : <i>Whisky</i> , <i>Tanta agua</i> , <i>La perrera</i>	115
Conclusiones	124
Capítulo 4- Genealogías familiares descentradas.....	128
Figuraciones de la familia	129
El modelo familiar en la historia nacional.....	132
La familia en el nuevo milenio: procesos históricos y figuraciones ficcionales	138
La familia nuclear en el centro de la trama	142
<i>La perrera</i> : la crisis del rol paterno.....	142

<i>Tanta agua</i> : la (im)posibilidad del rol paterno y las errancias de la adolescencia.....	146
<i>Whisky</i> : el matrimonio simulado	150
Breves escenas de la vida familiar	152
<i>25 Watts</i> : padres ausentes, jóvenes paralizados	152
<i>Gigante</i> : breve genealogía dislocada.....	156
<i>La vida útil</i> : cinefilia y familia, otros vínculos de parentesco.....	157
<i>Solo</i> : fracturas del <i>locus</i> familiar tradicional.....	160
Conclusiones	162
Conclusiones	165
Bibliografía	173
Anexo I— Agentes institucionales y financieros incluidos en los créditos del corpus filmográfico.....	182

Agradecimientos

El desarrollo de la investigación y su escritura fue posible porque existió una red institucional, intelectual y afectiva que apoyó e impulsó su proceso. Con toda certeza puedo afirmar que esta tesis articula una trama invisible de voces, reflexiones, discusiones y cariño que, desde la generosidad y la pasión por los derroteros del cine nacional, contribuyeron a la concreción de esta investigación. Estas páginas de agradecimiento son para cada uno de ellos y ellas.

En primer lugar, a Pablo Piedras quien, en este proceso de largo aliento, siempre estuvo dispuesto a retomar y profundizar las ideas que guiaron esta investigación. Sus palabras fueron mojones que impulsaron y reorientaron el proceso de reflexión y de escritura. Gracias por tus devoluciones atentas, generosas y detalladas.

Mi agradecimiento también es para Yanina Leonardi que se ocupa de la gestión administrativa de la Maestría. Su rol ha sido fundamental para alivianar los engorrosos caminos de la burocracia y para incentivar la continuidad de los trayectos académicos.

A mis compañeros de generación: Marcelo Morales, María Elisa Macedo y Eliana Wassermann, porque nuestros lazos trascendieron el espacio académico y los límites geográficos.

Al Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA), porque la pertenencia institucional no solo ha sido un marco de trabajo que me permitió reflexionar sobre el objeto de estudio en los cursos impartidos, en los laboratorios y hasta en nuestros encuentros informales, sino que también, y principalmente, porque fue el espacio que me mantuvo vinculada a los estudios sobre cine cuando retorné a Uruguay. Entonces, mi agradecimiento es a cada uno de los y las integrantes de GEstA: Pablo Alvira, Mariana Amieva Collado, Mariel Balás, Julieta Keldjian Etchessarry, Cecilia Lacruz, Belén Ramírez Bueno, Lucía Secco, Germán Silveira, Florencia Soria, Beatriz Tadeo Fuica, Georgina Torello, Isabel Wschebor Pellegrino.

A mis amigas y hermanas: Mariana que es un faro en tantos planos de mi vida, María José que es capaz de leerme como nadie y Luchi con quien compartimos los derroteros de la existencia. Cada una de ellas estuvo presente en todas las instancias de este proceso.

A mis padres, Manuel y Manuela cuyas vidas son ejemplo de dignidad y lucha. A mis hermanos, Fabián y Juan, que son mucho más que mis compañeros de la vida.

A Leandro por todo. A Catalina, por ser el sol.

Introducción

El carácter adánico del cine nacional ha sido una de sus constantes desde los inicios del siglo XX, cuando se hicieron los primeros registros cinematográficos en tierras orientales, hasta el comienzo del nuevo milenio, cuando los estrenos dejaron de ser casos aislados y adquirieron visibilidad en la escena local y global. Si bien esta afirmación desborda el hecho cinematográfico, porque se origina —en— y dialoga con los discursos críticos que lo modelaron, igualmente es ilustrativa de un proceso intermitente, marcado por los impulsos y los frenos de la producción y de la recepción especializada que avalaba o desestimaba las películas realizadas en Uruguay.

La condición de cine vegetativo¹ que caracterizó a la producción nacional durante el siglo XX fue matizada a comienzos del nuevo milenio, momento en el que convergieron un conjunto de factores gestados en la década de los noventa y otros que fueron potenciados por el contexto de los años dos mil: la aparición de iniciativas legales y económicas públicas y privadas, los acuerdos regionales, los circuitos de financiación y exhibición transnacionales, la aparición de nuevas tecnologías, el posicionamiento de Uruguay como set de filmación, el surgimiento de productoras y la consolidación de equipos de trabajo con profesionales especializados en los diferentes rubros del proceso de filmación. También han cobrado impulso las reflexiones en espacios académicos especializados y no especializados, dentro y fuera de las fronteras, y estas textualidades no solo ampliaron las posibilidades interpretativas del cine y del audiovisual nacional, sino que también promovieron una revisión de los discursos sobre los cuales se construyó su historia. Este escenario complejiza el campo de estudio sobre el cine uruguayo ya que amplía y expande las perspectivas analíticas desde las que puede ser abordado.

De este complejo entramado, la presente investigación se propone abordar una arista delimitada por las películas nacionales de ficción estrenadas entre el año 2001 y 2013² que circularon en el Festival Internacional de Cine de Rotterdam (IFFR) y que fueron

¹ El historiador brasileiro Paulo Antonio Paranaguá (2003) denomina así a los cines que carecen de la tradición y de la infraestructura industrial que caracterizó al cine de otros países del continente (México, Argentina y Brasil).

² En diciembre de 2020 se estrenó *Chico ventana también quiere ser submarino* (Alex Piperno, 2020) que en 2012 obtuvo el HBF en la categoría “Guion y desarrollo de proyecto” y en 2016 fue seleccionado para el esquema de coproducción: “The Netherlands Film Fund + Hubert Bals Fund Coproduction Scheme”. Por razones temporales -su reciente estreno-, esta película no fue incluida en la investigación.

beneficiadas por el fondo Hubert Bals Fund (HBF). Este objeto de estudio se define por la doble inserción espacial del corpus filmográfico, por un lado, el anclaje local constituido por el espacio en el que fueron gestadas y realizadas las películas y, por otro, el espacio global establecido por un festival internacional de cine y su fondo económico. El análisis de la intersección entre cine uruguayo y el IFFR requiere una interpretación que aborde la dimensión transnacional³ sin que esto implique omitir ni desconocer los componentes nacionales que confluyen en la configuración del objeto de estudio. De hecho, la presente investigación, si bien se propone trazar una ruta del mapa transnacional en el que se inserta el corpus, enfatiza el anclaje territorial local —entendido en su dimensión material y simbólica— de las producciones uruguayas y asume el vínculo con lo global como un componente del contexto en el que se desarrolla el cine porque “aunque sea una producción local, la producción cinematográfica siempre es un sitio en el que lo global penetra lo local, la tradición, lo nacional” (Nichols, 1994: 75).

El HBF fue el sello distintivo de un conjunto de películas que marcaron el inicio de un nuevo momento en la producción cinematográfica a nivel nacional y regional.⁴ El IFFR constituyó una plataforma de lanzamiento por la que circularon obras que fueron exhibidas, premiadas, recorrieron otros festivales y obtuvieron galardones. En este sentido, el IFFR no solo fue un lugar de visibilización del cine latinoamericano, sino que también fue uno de los factores que, entre otros, impulsó su producción mediante el otorgamiento de fondos económicos y del valor simbólico que adquirirían las obras una vez que lo recibían. Por su parte, el cine uruguayo que circuló y obtuvo el HBF marcó un punto de inflexión en la cinematografía nacional, tuvo reconocimiento en el ámbito regional e internacional, consolidó nuevas formas de producción y construyó universos ficcionales y estéticos que dialogan, al tiempo que erosionan, las bases sobre las cuales se erigió el Estado nación uruguayo. El corpus filmográfico está compuesto por siete películas que ganaron el HBF en algunas de las etapas de producción o distribución, — *25 Watts* (Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella, 2001), *Whisky* (Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella, 2004), *La Perrera* (Manuel Nieto, 2006), *Gigante* (Adrián Biniez, 2009), *La vida*

³ El artículo de Ana Laura Lusnich (2014), “Del comparatismo al transnacionalismo. Bases para un estudio del cine argentino y mexicano del período clásico-industrial” condensa conceptos fundamentales sobre los estudios de cine transnacionales y, por lo tanto, es un texto de referencia para la construcción del marco teórico de esta investigación.

⁴ Películas argentinas como *Pizza, birra, faso* (Israel Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1998), *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999), *Bolivia* (Israel Adrián Caetano, 2001) que fueron un punto de inflexión en la cinematografía de la vecina orilla, recibieron el fondo HBF.

útil (Federico Veiroj, 2010) o *Tanta Agua* (Leticia Guevara y Ana Jorge, 2013)—, y que constituyen un conjunto de títulos que han trascendido la esfera local y que han posicionado al cine uruguayo en el circuito internacional.

La importancia y el criterio de selección de estas obras se fundamenta, en primer lugar, en que se trata de un grupo de películas que ampliaron el repertorio cinematográfico en lo que refiere a sus propuestas estéticas, narrativas y a la forma de hacer cine. Estas prácticas cinematográficas se transformaron en una constante que contribuyó —junto con otros factores— con la realización de películas nacionales y permitió matizar la condición de cine *vegetativo* que caracterizaba a la producción local hasta el inicio del nuevo milenio. En segundo lugar, este objeto de estudio es representativo del entramado de redes locales y globales que confluyen en el cine reciente ya que los films funcionan como casos paradigmáticos que evidencian los lazos y las tensiones del escenario cinematográfico transnacional. En tercer lugar, el número de películas es reducido —y por eso abarcable— pero se distribuye en un período de doce años delimitado por el estreno del primer y el último film uruguayo en obtener el HBF, *25 Watts* y *Solo* respectivamente.⁵ Por ese motivo, si bien se trata de un corte sincrónico definido, también habilita una lectura diacrónica que permite identificar los cambios y las continuidades de las prácticas de financiación que surgieron en el período. En cuarto lugar, la importancia de las obras se materializó en su repercusión en diferentes medios de difusión y en la visibilidad que alguna de ellas alcanzó en la escena cinematográfica nacional y transnacional. En quinto lugar, no hay antecedentes de investigaciones que aborden estas producciones en conjunto y atiendan a las variables de análisis que propone la presente investigación.

El objetivo general es estudiar el campo cinematográfico local y transnacional en el que se insertan las películas para dar cuenta del lugar y las condiciones de enunciación y también, analizar el corpus filmográfico en diálogo con el contexto nacional en el que emergieron con la finalidad establecer de qué manera se produce el diálogo con la cultura local. El análisis se posiciona en una perspectiva teórica que entiende los vínculos entre lo local y lo transnacional en términos de alianzas y se corre de las interpretaciones que

⁵ En diciembre de 2020 se estrenó en Uruguay *Chico ventana también quisiera ser submarino* de Alex Piperno, esta película, si bien obtuvo el HBF no ha sido incluida en el corpus filmográfico debido al avance de la investigación al momento de su primera proyección en el país.

los reduce a prolongaciones de las dinámicas poscoloniales de dominación formuladas, principalmente, en las academias centrales. Por este motivo, el estudio del estado de situación del campo cinematográfico local y de los entramados fílmicos es clave para desentrañar las pujas que abarcan desde la producción hasta la realización y que se hacen visibles al enmarcar las películas en el devenir de la cinematografía nacional, en las coordenadas socioculturales en las que surgieron y en los imaginarios nacionales en los que se insertan.

De este propósito se derivan los objetivos específicos que, a su vez, trazan el itinerario de la investigación: examinar el estado de situación del campo cinematográfico nacional, el desarrollo histórico y las características del IFFR y su fondo de producción; revisar las “alianzas” entre los espacios global, regional y la cinematografía nacional; analizar los universos ficcionales que construyen las películas en diálogo con el contexto local —atravesado por coordenadas globales—.

Antecedentes

Existe una vasta producción académica sobre el circuito configurado por los festivales internacionales de cine —principalmente europeos— y por los fondos de financiación que dependen de estos festivales y de otros programas —como Ibermedia, Cinergia, Fonds Sud Cinéma, HBF, entre otros—. Dada la cantidad y diversidad de estudios recientes es posible afirmar que esta temática ocupa un lugar destacado en la agenda de investigadores dedicados al análisis de los medios audiovisuales. De hecho, los números de las revistas *Imagofagia* y *Archivos de la filmoteca*⁶ publicados en el primer semestre de 2019 dedican sus dossiers al estudio de festivales, fondos de fomento, exhibición y circulación del cine latinoamericano.

Las investigaciones que toman como objeto de estudio a los festivales y las diferentes variables que confluyen en estos espacios, se nuclean en torno a los denominados *Film Festival Studies*. El sitio web *Film Festival Research*⁷ reúne la red de ensayos y libros

⁶ *Archivos de la Filmoteca* N° 76. Disponible en: <http://www.archivosdelafilmoteca.com>. *Imagofagia* N° 19. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia> [Acceso: 2 de junio de 2019].

⁷ *Film Festival Research*. Disponible en: <http://www.filmfestivalresearch.org/> [Acceso: 6 de junio de 2019].

académicos que analizan el tema desde múltiples dimensiones: estudios metodológicos y teóricos; periodizaciones históricas con foco en aspectos políticos; los premios, los jurados y la crítica; el espectáculo, las estrellas y el glamour; la industria, la distribución y el mercado; los cines trans/nacionales; las programaciones; la recepción (audiencias, comunidades y cinéfilos). Se trata de un escenario amplio y complejo. En el marco de esta investigación se recuperan los estudios que abordan los festivales desde una mirada más panorámica dado que permiten contextualizar la temática y ofrecen claves para comprender el entramado que configuran (De Valck, 2008; De Valck y Hagener, 2005; Vallejo Vallejo, 2014⁸; Ostrowska, 2010).

Una línea de estudio más específica dentro de este campo se ha dedicado a mapear y analizar de qué manera se articula el vínculo entre los festivales de cine europeos y América Latina. Algunos enfoques, posicionados desde una perspectiva poscolonial, se centran en develar las relaciones de poder y sus dinámicas (Campos, 2012, 2013, 2016; Falicov, 2013; Ross, 2011). Recientemente se publicó el libro de Sophia McClennen que propone otra arista para pensar este tema: “Demasiado a menudo las alianzas entre Europa y América Latina son consideradas solamente como prolongaciones de las dinámicas coloniales mientras que son también —sino principalmente— una respuesta a la hegemonía de Hollywood” (2018: 97). Esta investigación se propone pensar los vínculos entre ambos continentes en términos de alianzas articuladas de acuerdo a los intereses de cada uno de los miembros que la componen (Amiot, 2019). No obstante, se reconocen las condiciones de desigualdad entre las regiones que la componen, por lo que también se contemplan las fricciones, pujas y asimetrías inherentes a tales coaliciones.

El crecimiento de la cinematografía nacional tuvo como correlato la emergencia de un corpus teórico y ensayístico producido en ámbitos académicos (nacionales e internacionales), en revistas especializadas y en publicaciones de páginas webs dedicadas al cine nacional. En lo que refiere a los trabajos que abordan el tema desde una perspectiva histórica, existen tres artículos de corte ensayístico que brindan un panorama general de la filmografía nacional desde sus inicios hasta comienzos del siglo XXI: “La historia no oficial del cine uruguayo (1898-2002)” de Manuel Martínez Carril y Guillermo Zapiola

⁸ Vallejos Vallejos (2020), también editó, junto a Ezra Winton, dos libros sobre festivales de cine documental que abordan su dimensión histórica, metodológica y política. En esta tesis, se privilegió el dossier “Festivales Cinematográficos” (2014) publicado en *Secuencias Revista de Historia del Cine* porque desarrolla ejes análogos a los de esta investigación y, además, porque el corpus filmográfico está compuesto por películas de ficción.

(2002), publicado por Cinemateca Uruguay, “La historia de nunca comenzar” de Gonzalo Curbelo (2008) publicado en *Revista Dossier* e “Inventar para (sobre)vivir” de Pablo Ferré (2008). Estos ensayos recorren el cine nacional en diálogo con el contexto histórico en el que se enmarcan las diversas producciones y, en algunos casos, hacen hincapié en las películas estrenadas a principios del siglo XXI. El principal aporte en el marco de esta investigación es que la perspectiva diacrónica que no se reduce a las películas consagradas, sino que también recuperan aquellas obras que no han tenido tanta visibilidad y, de esta manera, amplían el repertorio de películas que conforman la trama del cine nacional.

Otro estudio de corte histórico y académico con el que se vincula esta investigación ya que constituye un punto de partida y un marco de referencia es la tesis de doctorado de Beatriz Tadeo Fuica (2014) *In Search of Images: Uruguayan Cinema 1960—2010*. En esta investigación se aborda el análisis de 13 películas correspondientes a cuatro etapas —según la periodización que propone la autora—: de 1960 a 1973, de 1974 a 1985, de 1986 a 2000 y de 2001 a 2010. Si bien la lectura se organiza en función de una división diacrónica, la investigación tiene como eje el estudio de las películas en tanto textos fílmicos, pero también en su dimensión material vinculada al soporte, entendidos como cuerpos que se van transformando. Se trata de un estudio fundamental para la presente investigación dado que si bien se posiciona en lo local —aborda los vínculos entre nación y cine— no desconoce el componente transnacional que influye en la producción cinematográfica nacional. Su tesis devela que los lazos entre el cine y la nación no necesariamente se han perdido o debilitado en la era global y digital, y que, por lo tanto, aún merecen una atención crítica. Sin dudas, este eje reflexivo es un pilar en torno al cual se organiza esta tesis.

Por su parte, el libro *Industrias creativas innovadoras. El cine nacional de la década* (Radakovich, 2015) sintetiza, a través de técnicas de investigación cuantitativas y cualitativas, las transformaciones del quehacer cinematográfico y audiovisual durante la primera década del siglo XXI. La investigación abarca el fenómeno cinematográfico y audiovisual desde múltiples dimensiones ya que parte de una hipótesis compleja: “la existencia de un ‘boom’ o auge del cine nacional en los años dos mil en términos culturales, productivos y político-institucionales en tanto el quehacer cinematográfico se perfila como una industria creativa de potencial innovador y claro desarrollo cultural-

artístico para el país” (2015: 17). Este libro elabora un mapa de las condiciones en las que se produce, se financia, se distribuye y se exhibe el cine nacional, y además desarrolla el análisis cinematográfico de ciertos films. Al igual que la tesis de Tadeo Fuica, el libro coordinado por Radakovich es una obra de referencia para el desarrollo de la presente investigación.

Por su parte, la revista *33 Cines* en sus diferentes números ha planteado múltiples temáticas concernientes al cine uruguayo contemporáneo y a otros momentos de la cinematografía que, según la editorial, era necesario visibilizar. Dos artículos son un gran aporte para esta investigación. El primero, “¿Un cine uruguayo?” escrito por Mariana Amieva (2009), instala el debate sobre las posibilidades de determinar fronteras culturales y la complejidad de identificar los límites geográficos con los culturales, pues generalmente, esta asimilación conlleva la creación de etiquetas que muchas veces no dan cuenta del hecho artístico. Este ensayo deja planteadas líneas de análisis que se recuperan en la presente tesis. En primer lugar, la importancia de no agrupar el cine nacional bajo un rótulo homogeneizador que oculte la dispersión y la diversidad propia de todo cine por más pequeño que sea. En segundo lugar, el hecho de que muchas veces, la categoría de cine nacional “más que huellas identitarias que hablen de las características de las naciones que se ven reflejadas en esos cines [...] son formas interesantes de lograr visibilidad, en un marco en el que la llave del éxito la tienen los distribuidores de cine y su necesidad de poner rótulos que ayuden a colocar los productos” (2009: 10).

El siguiente artículo publicado en *33 Cines* fue escrito por a la dupla David Martin-Jones y María Soledad Montañez. Se titula “Bicycle Thieves or Thieves on Bicycle? *El Baño del Papa* (2007)” y en él se aborda la película uruguaya dirigida por César Charlone, y se evidencia de qué manera en su construcción se apela tanto a la audiencia nacional como a la internacional. Los académicos argumentan que, al igual que otras películas del cine nacional reciente, para alcanzar visibilidad y repercusión en la escena internacional, este film debió seguir ciertos patrones preestablecidos y presentes en muchos cines de naciones pequeñas e introducen la categoría “autoetnografía” para referirse a esta construcción cinematográfica en tanto reafirma las ideas preconcebidas sobre la cultura local —en este caso, Uruguay—, y más en general, sobre América Latina.

Otro texto escrito por Montañez y Martin-Jones —*Cinema in progress: New Uruguayan Cinema*— fue publicado en la revista *Screen* en el año 2009. Posteriormente, en 2012, el

mismo texto fue recuperado con algunas modificaciones en la revista *33 Cines* bajo el título *(Des)Localizando el cine uruguayo*. En este artículo se propone un breve recorrido por los directores y sus films (posteriores al año 1980), y se plantea la posibilidad de agruparlos en dos generaciones con características distinguibles. Para eso se recurre a dos films que son representativas de cada una: *El viaje hacia el mar* (Guillermo Casanova, 2003) y *Whisky* (Juan Pablo Stoll y Pablo Rebella, 2004). Lo interesante de este texto es que busca desentrañar cuál es el diálogo que, tanto los films como los cineastas, entablan con la idea de nación, y es en este punto que el artículo aporta claves de análisis para uno de los ejes centrales de esta investigación: de qué manera se construye y se piensa la nación y la identidad de un cine emergente que a pesar de ser pequeño agrupa estéticas diversas.

En la misma línea de reflexión, la dupla de teóricos publicó *Uruguayan Dissapears: small cinemas, Control Z Films and the aesthetics and politics of auto-erasure* (2013). En este texto, los autores afirman que el cine de Uruguay producido por Control Z tiende al autoborramiento de lo local para lograr visibilidad e impacto internacional. En películas como *25 Watts*, *Whisky*, *Gigante* o *La Perrera*, la nación es representada como una locación irreconocible o anónima, o sea, como un lugar cualquiera. Montañez y Martin-Jones consideran que esta situación se genera como resultado de las negociaciones con coproducciones internacionales y también, porque es la forma de insertarse en el circuito de circulación de los festivales internacionales. Arriban a la siguiente conclusión: “la nación se desvanece debido al deseo de aprovechar la financiación y la distribución disponibles en el mercado global, lo cual es en sí mismo una necesidad para que la producción cinematográfica nacional sobreviva. En el caso de Control Z, la práctica del borrado automático al menos ha permitido que un pequeño cine prospere en el mercado global” (2013: 53).⁹

La investigadora española Minerva Campos ha estudiado el cine uruguayo contemporáneo. Sus principales líneas de trabajo están enfocadas en el circuito de financiación provisto por los festivales de cine europeos y su repercusión en los cines latinoamericanos. En el artículo *Film Coproduction in Latin America and European*

⁹ Cita original: “the nation vanishes because of the desire to tap into funding and distribution available in the global marketplace, which is itself a necessity if national film production is to survive. In the case of Control Z, the practice of auto-erasure has at least enabled a small cinema to thrive in the global marketplace.” (2013:53). Las traducciones de esta investigación pertenecen a la autora.

Festivals. The Cases of Production Companies Fábula & Control Z (2015) desarrolla una mirada comparativa entre la productora uruguaya Control Z y la chilena Fábula. En este análisis, Campos arriba a conclusiones cercanas a las planteadas Martin-Jones y Montañez en los artículos ya mencionados, de hecho, repone la idea de que la filmografía de Control Z utiliza como táctica el autoborramiento de las referencias locales para poder insertarse en el circuito internacional. Pero, a diferencia de los investigadores del Reino Unido, Campos concentra su atención en la historia de ambas productoras, en las características que comparten, en los mecanismos que han utilizado para acceder a los fondos internacionales y para ingresar en el circuito de festivales europeo y latinoamericano y, finalmente, en cómo este marco contextual se plasma en las películas realizadas. En esta investigación, se recuperan y problematizan algunas de las premisas a las que arriba Campos, por ejemplo, el hecho de que para los festivales la etiqueta de la nación es un dato fundamental para organizar sus programas y catálogos —ya que contribuye en la circulación—, pero que paradójicamente varios de los films que se premian tienden a configurarse bajo una estética que borra los localismos o, en términos de Tamara L. Falicov, una estética globalizada del cine de autor (2013: 253).

Las temáticas que aborda Minerva Campos en sus diferentes artículos¹⁰ fueron profundizadas y sistematizadas en su tesis de doctorado titulada *Construcción y legitimación de los cines (trans)naciones en el circuito internacional de festivales. El caso de América Latina* (2016). En este trabajo, le dedica apartados al cine uruguayo y aborda el caso particular de la película *Tanta agua* (Ana Guevara y Leticia Jorge, 2013) para evidenciar instancias de negociación entre las directoras y los espacios de financiación como el programa Cine en construcción del Festival Internacional de Cine de San Sebastián.

En esta tesis, los textos escritos por la dupla Montañez y Martin-Jones y por Campos son recuperados y, al mismo tiempo, matizados. Si bien el abordaje transnacional de sus posturas constituye un punto de partida y aporta claves para reflexionar sobre el corpus filmográfico, el anclaje local de esta investigación se propone analizar el objeto de estudio desde una perspectiva que discute con textos socioculturales y cinematográficos

¹⁰ Ver, por ejemplo, el artículo publicado en *Cinemas d'Amérique Latine. N° 20, Toulouse, Association Rencontres Cinemas d'Amérique Latine*, titulado “El circuito de financiación de los cines latinoamericanos”, o “La América Latina de ‘Cines en Construcción’. Implicaciones del apoyo económico de los festivales internacionales” (2013) publicado en *Archivos de la Filmoteca*.

nacionales. De esta manera, se pretende atender las modulaciones locales para develar los sentidos culturales y políticos contenidos en las diferentes narraciones y poéticas de la imagen.

La perspectiva transnacional y la dimensión regional

El marco teórico apela a herramientas conceptuales que permiten cartografiar y analizar las articulaciones del escenario local y global. Una de las principales perspectivas de análisis son los estudios transnacionales, que en la última década han expandido sus producciones teóricas para abordar lo transnacional desde diferentes conceptualizaciones, campos de trabajo y metodologías. De este diverso escenario, la investigación recupera la categoría de “transnacionalismo crítico” desarrollada por Will Higbee y Song Hwee Lim (2010) que se enfoca en develar las relaciones productivas y concretas entre lo local y lo global, entre lo nacional y lo externo poniendo el foco en el despliegue histórico de esas conexiones y en las dinámicas de poder (hegemonía, dominancia, marginalidad) que se manifiesta entre dos o más naciones, de forma directa o transversal. Esta perspectiva, habilita a una interpretación de los festivales internacionales de cine que contempla el devenir histórico de cada espacio y se enfoca en develar las dinámicas de poder que articulan el escenario cinematográfico global. Una de las teóricas ineludibles para analizar el circuito de festivales europeo es Marijke De Valck y su libro *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia* en el que define a los festivales como “puntos nodales en una ‘exitosa’ red de cine originada en Europa”¹¹ (2007: 15). Esto implica considerar la doble dimensión de los festivales, es decir, su carácter individual y su pertenencia a un entramado mayor en el que se inserta y que también lo determina. En el marco de esta investigación, la propuesta es contemplar ambas dimensiones para evitar un análisis que homogenice las características distintivas de cada festival, que, a su vez, se vinculan con los hechos históricos en los que se originaron. Esta postura promueve un estudio específico del IFFR y del fondo HBF al tiempo que permite analizarlo en relación con el circuito de festivales europeo en el que se inserta y con la producción

¹¹ Cita original: “nodal points in a ‘successful’ cinema network that originated in Europe”.

cinematográfica latinoamericana por la cual se vio influenciado y que constituye una parte importante del corpus filmográfico del cual se nutre el IFFR.

Este enfoque es compatible con la posición analítica que proponen Julie Amiot-Guilouet y Arturo Lozano Aguilar (2019) en su artículo “Los fondos institucionales y la coproducción: una señal tangible de las relaciones Europa/América Latina y de sus evoluciones desde los años 1990” publicado en *Archivos de la Filmoteca*. En este texto, se recupera la posición teórica de Thomas Elseasser (2005) en *Euroean Cinema: Face to Face with Hollywood* y los aportes de Sophia McClennen (2018) en *Globalization and Latin American Cinema. Towards a new Critical Paradigm* para analizar los vínculos entre ambos continentes en términos de alianzas dado que, al construir estas redes de producción y circulación cinematográfica, ambas regiones implicadas obtienen beneficios. En el caso de Europa, expandir y fortalecer su campo de incidencia hacia América Latina es una forma de posicionarse frente a la hegemonía de la producción industrial hollywoodense. Al mismo tiempo, para los cines latinoamericanos insertarse en el circuito de europeo es una oportunidad para fortalecer las producciones locales y regionales.

Esta perspectiva permite matizar y, en cierta forma cuestionar, los estudios que abordan la relación entre el circuito cinematográfico europeo y el latinoamericano como una prolongación de las dinámicas poscoloniales de poder (Halle, 2010; Falicov, 2012; Campos, 2013). La presente investigación, no omite estos aportes, pero considera que entender el vínculo entre ambos continentes en términos de alianza es apropiado para dar cuenta de los cambios ocurridos a nivel local, sus apropiaciones y reconfiguraciones. Es evidente que la aparición de fondos asociados a ciertos festivales y acuerdos de coproducción repercutió en la escena cinematográfica nacional. Si bien desde la década de los noventa el Estado generó herramientas tendientes a promover el desarrollo del sector,¹² fue en el año 2008 cuando se aprobó la Ley 18.284 que dio origen al Instituto Cinematográfico y Audiovisual del Uruguay. La visibilidad que tuvieron películas como *25 Watts* (Stoll y Rebella, 2001) y *Whisky* (Stoll y Rebella, 2004) fue previa a la sanción de dicha ley, y esto, entre otras variables, habilita a preguntarse de qué manera los fondos

¹² En 1995 se creó el Fondo de Fomento Cinematográfico y Audiovisual del Instituto FONA; en 1996 se institucionalizó la Oficina de Locaciones Montevideanas y entre 1995 y 1999 funcionó el Fondo Capital del Departamento de Cultura de la Intendencia de Montevideo. En 1997 comienzan los aportes a Ibermedia. En 2004 comienza a funcionar la RECAM (MERCOSUR).

de programas o festivales internacionales y la exhibición en el exterior contribuyeron con la consolidación de los mecanismos de incentivo en Uruguay. Cartografiar la escena local y regional es fundamental para abordar los diferentes elementos que confluyen en la respuesta a esta pregunta y para evitar un análisis posicionado en condicionantes exógenas que puede parcializar las conclusiones y anular la complejidad del proceso.

El objeto de estudio también se encuentra determinado por variables regionales que es necesario contemplar si se pretende trazar el mapa del campo cinematográfico en el que surgieron y se desarrollaron las obras. En este punto es ineludible la obra de Paulo Antonio Paranaguá (2003), pues en ella se concentran herramientas de análisis histórico que apuntan a pensar el cine del continente evitando tanto los relatos homogeneizadores como la mirada que reduce la interpretación a los límites de la nación.

Según la perspectiva de este autor, no es posible hablar de un cine latinoamericano ya que el continente no se articula como una plataforma de producción, pero sí es posible reconocer corrientes transnacionales o estrategias cinematográficas continentales. Por este motivo, Paranaguá afirma que “América Latina sólo adquiere sentido en una perspectiva comparatista, sin que el marco regional implique una homogeneización forzada o una subestimación de las diferencias” (2003: 16). Al proponer una historia comparada se busca favorecer las articulaciones novedosas y también evitar las trampas del nacionalismo (2003: 18).

Paranaguá se ocupa de señalar las diferencias entre las cinematografías de los países y remarca la importancia de no homogeneizar la producción del continente, pero, al mismo tiempo, delimita una característica compartida: su condición dependiente y periférica respecto de los países de los centros hegemónicos —primero Europa, luego Estados Unidos—. A pesar de esta característica compartida, igualmente es necesario reconocer y explicitar las diferencias entre los cines de la región y atender, por ejemplo, el tamaño de los países, la existencia o no de una industria cinematográfica —con trayectoria— y los mecanismos institucionales con los que cuentan para impulsar al sector cinematográfico. Estos factores son determinantes para pensar las singularidades de cada país y para analizar de qué manera se articulan los poderes —transnacionales, regionales, locales— que determinan y confluyen en el hecho cinematográfico. En este sentido, contemplar la situación del cine en los países de la región aporta elementos de análisis

para comprender el estado de situación del cine uruguayo a partir del nuevo milenio.¹³ Si bien esta arista excede los límites del objeto de estudio, trazar un panorama, aunque sea sintético, es pertinente para evidenciar de qué manera se produjeron los procesos institucionales y cuáles es el impacto, las singularidades o los vínculos con el cine nacional.

Además, una reducción de la escala, permite examinar los cruces que se produjeron entre las capitales de Uruguay y Argentina, dos ciudades ligadas por su pasado colonial, por la historia, por los lazos culturales que las unen y, a veces, distancian. Es particularmente interesante y productivo el vínculo entre las películas que integran el corpus de investigación y las obras de realizadores argentinos de la década de los noventa como Raúl Perrone y Martín Retjman, y de inicios de los dos mil, como Lisandro Alonso. Tanto las declaraciones de directores —Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella¹⁴—, como la participación de cineastas uruguayos en equipos de realización argentinos —Manuel Nieto—, o las cercanías estéticas y cinematográficas de películas a ambos márgenes del Plata, dan cuenta de una serie de cruces regionales que ameritan un abordaje específico y en profundidad, pero que en el marco de esta investigación son recuperados como componentes que aportan a la comprensión del campo cinematográfico local y del contexto en el que emergió el corpus cinematográfico.

El contexto local: la nación y sus restos significantes

El proceso de globalización que tuvo un fuerte impacto en la década de los noventa se ha intensificado y consolidado, como lo evidencian, por ejemplo, la creciente transnacionalización del capital financiero y el desarrollo de las tecnologías de la comunicación que han refinado y multiplicado sus áreas de incidencia. Sin embargo, y a pesar de que la cartografía del mapa mundial exija trazar rutas cada vez más

¹³ En su libro, *Pantallas del Sur*, Marina Moguillansky (2011) aborda la producción cinematográfica de la región en el marco del MERCOSUR y ofrece claves para reflexionar sobre el cine que se produjo en los países que integran el acuerdo en los primeros años del milenio.

¹⁴ En los créditos de agradecimientos al final de la película *25 Watts*, dentro de la lista aparece el nombre de Raúl Perrone junto al de Jim Jarmusch y al de otras personas que colaboraron con el proceso de realización del film. Más allá de la nota de humor, el visionado del film *Labios de churrasco* (Perrone, 1994) y su impacto están condensados en una entrevista en la que Juan Pablo Rebella menciona el tema y que se cita en el Capítulo 2 de esta investigación.

interconectadas, lo cierto es que la nación, en tanto espacio que produce imaginarios, símbolos y sentimiento de pertenencia, continúa operando. De hecho, las películas que circularon en el IFFR y que obtuvieron el HBF, en su distribución transnacional y nacional, mantuvieron su calidad de cine uruguayo y, como afirma Campos (2016), el país de procedencia ha sido utilizado como estrategia para difundir cines emergentes en el creciente y complejo circuito de festivales europeo.

Mediante sus paratextos las películas se inscriben en un territorio de pertenencia, aunque, como señala David Martin-Jones¹⁵ y como se aborda en esta investigación, al identificar los agentes —financieros, culturales, sociales— que participan en su realización y exhibición, el territorio se amplía y las fronteras se diluyen. Esta tensión devela la persistencia de la nación a pesar —o a causa— de la creciente transnacionalización de las sociedades, y, al mismo tiempo, genera interrogantes sobre el alcance de “lo nacional” en el contexto global. Los relatos que construyeron la “comunidad imaginada” (Anderson, 1993) en el territorio uruguayo si bien comparten ciertos rasgos históricos con otros países de la región con pasado colonial, igualmente tienen características específicas determinadas por sus condiciones geográficas, sociales, económicas y políticas particulares. Dado que esta investigación se centra en el plano de los imaginarios que confluyen en la idea de nación, el arco temporal entre las primeras décadas del siglo XX y el inicio del nuevo milenio, es particularmente iluminador porque permite identificar los componentes hegemónicos sobre los cuales se erigió el Estado nación y su persistencia en los discursos filmográficos que, un siglo después, ponen en escena su permanencia erosionada mediante construcciones ficcionales que producen, reproducen y subvierten los relatos identitarios de lo nacional.

En esta investigación, más que apuntar el “autoborramiento” de la nación, el objetivo es identificar su persistencia, establecer cuáles son los restos significantes con los cuales dialogan —en el plano simbólico— los films, porque, como apuntaba Hugo Achugar en la década de los noventa, “pensar la globalización de la periferia no significa necesariamente concluir que se está produciendo la homogeneización simbólica o política del planeta” (2004: 69), sino que implica considerar que la nación —en tanto comunidad

¹⁵ En: Orientación teórica grabada con David Martin-Jones y Carmela Marrero (septiembre 2021). Coordinador: Pablo Piedras. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=chFvz0DiTnQ&t=2123s> [Acceso: 29 de noviembre de 2021].

imaginada— sigue teniendo vigencia, aunque ya no responda a parámetros homogeneizadores —y excluyentes— fundacionales. En todo caso, se trata de reflexionar sobre las fronteras —abiertas y porosas— de la nación como lugar simbólico inclusivo de una población diversa. También, se trata de insertar la reflexión en las coordenadas históricas y culturales locales para comprender que, la disputa por los relatos identitarios es un componente transversal en la constitución de la nación uruguaya, al menos desde fines de la década del cincuenta cuando se comenzaron a erosionar los mitos fundacionales sustentados en la “excepcionalidad uruguaya” o la imagen de la “Suiza de América”.¹⁶ La fractura de estos relatos fue un proceso marcado por las crisis —económicas, políticas e institucionales— que atravesó el país a lo largo del siglo XX y que tuvo una reedición¹⁷ a inicios del nuevo milenio. En este contexto emergieron las primeras películas del corpus que, como se desarrolla en esta investigación, dialogan con los relatos fracturados de la nación.

En este sentido, y a diferencia de las investigaciones que se centran en las negociaciones identitarias que las cinematografías emergentes deben hacer para ingresar en el circuito global, aquí se desarrolla una interpretación situada en lo local y delimitada por el espacio de origen de las personas que integran los equipos de realización. Hacer foco en el contexto nacional no significa asumir que la nación y sus discursos identitarios constituyen un objeto con fronteras transparentes, delimitadas y —menos aún— fijas. En esta investigación, son categorías escurridizas, sujetas al devenir histórico y en permanente proceso de construcción y reconstrucción. De hecho, al pretender fijar sus límites, se certifica el carácter mutable y las tensiones que existen entre los discursos hegemónicos sobre los que se erigió el Estado nación y la emergencia de otros relatos que los cuestionan, y al hacerlo, develan el dispositivo.

Para construir una perspectiva analítica que permita situar el corpus filmográfico, se recupera la categoría de *mapa cognitivo* desarrollada por Frederic Jameson (1990). A

¹⁶ Ver: Espeche, X., (2016). *La paradoja uruguaya. Intelectuales, latinoamericanismo y nación a mediados del siglo XX*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.

¹⁷ Hacia fines de la década de los noventa los estudios sobre la nación y la identidad ocuparon la agenda académica en universidades centrales y en países periféricos. En Uruguay, esos debates tuvieron sus representantes intelectuales en figuras como las de Gerardo Caetano y Hugo Achugar, pero también, y principalmente, constituyó una problemática que atravesó el campo cultural como lo evidencian ciertas obras del período vinculadas a distintas áreas artísticas. En la música, el ejemplo paradigmático es *El cuarteto de Nos* con temas como “El día que Artigas se emborrachó” o “El primer oriental desertor”. En literatura, las novelas *Artigas Blues Band* de Amir Hamed (1994) o *Bernabé, Bernabé* de Tomás de Mattos (1988). En el cine, *El dirigible* (Pablo Dotta, 1994) dialoga, de manera polémica, con diferentes símbolos de los relatos identitarios nacionales.

través de este enfoque teórico, se abordan las películas situándolas en el entramado social e histórico nacional sin omitir, o mejor aún, entendiéndolas como parte de un espacio global irrepresentable. Además, esta línea de análisis es utilizada por Jens Andermann (2015) para abordar la composición del nuevo cine argentino (NCA). Según este autor, pensar en términos de “mapas cognitivos” permite “desarrollar una reflexión crítica sobre la interacción del cine con las constelaciones locales tanto como globales, sin buscar esto exclusivamente al nivel del contenido ni de una representación más o menos fiel de la realidad. La metáfora del mapa se aplica tanto a las películas en sí mismas —es posible trazar el mapa que ellas configuran a nivel textual— como al mapa sobre el cual se construyen” (2015: 21). Esta posición evita el riesgo de reducir el análisis a “la conclusión de que solo una práctica crítica poscolonial puede dar cuenta adecuadamente del presente actual y el futuro de la producción cinematográfica y las prácticas de distribución relacionadas con América Latina” (2015: 23). Al tiempo que se desmarca de una lectura anclada en lo nacional en tanto construcción identitaria esencialista, inmutable y específica de lo uruguayo.

Retomando lo dicho por Andermann, pensar el objeto de estudio en términos de “cartografía cognitiva” implica abordar las coordenadas espaciales en las que se insertan las obras, así como también estudiar el mapa que las propias películas trazan en y de su contexto. Para cumplir con este doble propósito, en primer lugar, es necesario identificar los actores, las instituciones, la historia y los discursos sobre la cinematografía nacional. Es decir, delimitar lo que Pierre Bourdieu (1967) ha denominado el campo cultural, las fuerzas que lo constituyen y le confieren una estructura en un momento específico, así como los actores que lo integran y los esquemas y disposiciones de pensamiento y acción que constituyen el *habitus* cultivado. De esta manera es posible establecer las características del campo cinematográfico y audiovisual del país en el momento en el que emergieron las películas que conforman el corpus y establecer los agentes que participaron del campo cinematográfico a principios del siglo XXI.

En segundo lugar, el análisis del corpus filmográfico se centra en develar de qué manera las películas se insertan en el espacio nacional y para hacerlo, se estudia cómo se relacionan con los relatos sociales, culturales y con las tradiciones que coexisten en el espacio de la nación y delimitan la identidad del país en un momento específico. No obstante, la interpretación se corre de la vinculación especular entre las ficciones y sus

contextos, y, de hecho, asume a los films como discursos que performan el espacio de la nación, ya sea porque recuperan, erosionan o subvierten con los componentes que han modelado y modelan la identidad nacional.

Metodología

La metodología de la investigación combina diversas estrategias de acercamiento al objeto de estudio. En primer lugar, y con el propósito de trazar el mapa de los espacios en los que emergió y circuló la filmografía, se privilegió una perspectiva histórica capaz de contemplar tanto los procesos generales como los agentes particulares que han incidido en el desarrollo del campo cinematográfico uruguayo. En este sentido, se consideró fundamental la reducción de la escala de análisis para identificar los micro procesos que también son factores determinantes en la emergencia y consolidación del objeto de estudio. Por ese motivo, entre otros recursos —publicaciones de corte periodístico y académicos sobre el cine nacional— fueron tomados como fuentes los testimonios de los actores involucrados publicados en diferentes medios. Estas voces aportaron otros elementos para comprender la constitución del campo cinematográfico nacional y para visibilizar factores que no son percibidos si solo se contemplan los macro procesos.

Sin embargo, para trazar el mapa del cine nacional reciente también fue necesario reponer el contexto regional en el cual se insertó y desarrolló, y para hacerlo, se utilizó la misma metodología que en el ámbito nacional. Es decir, se indagó tanto en acuerdos legales e institucionales como en las prácticas de los equipos de realización de Buenos Aires y Montevideo.

Finalmente, el espacio transnacional delimitado por el IFFR y su fondo fue abordado desde una perspectiva histórica que permitió identificar de qué manera se consolidó su perfil identitario en el marco de un circuito más amplia configurado por los festivales de cine europeos. Atender al proceso de gestación y desarrollo del IFFR fue clave para comprender cómo operan los lazos de cooperación y tensión con las cinematografías de otras regiones.

El análisis de la filmografía se valió de las herramientas teóricas de los estudios sobre la representación cinematográfica. Las obras fueron agrupadas en dos ejes —el espacio y

los modelos familiares— a través de los cuales abordó la construcción narrativa y las formas del relato, la puesta en escena y las opciones estéticas —como, el valor discursivo del encuadre y la construcción del espacio, el campo y el fuera de campo, escena, secuencia y ritmo narrativo— (Aumont, 2005; Bordwell y Thompson, 1995).

Estructura de los capítulos

Dado que la investigación se propone abordar dos dimensiones del objeto de estudio, es posible identificar una división en dos bloques que, a su vez, se encuentran estructurados en capítulos. En el primero, se traza el mapa del contexto local, regional y transnacional en el que se enmarcan los films, es decir, se establecen las condiciones de enunciación en las que emergieron las obras que integran el corpus. Por otro lado, se examinan los textos fílmicos en tanto discursos que dialogan con el contexto local —social y cultural— al que pertenecen los equipos de realización con el objeto de establecer el mapa que las películas construyen de y en su contexto de enunciación.

El primer bloque se inicia con el estudio de los actores, las instituciones y la cultura cinematográfica que rodea a los realizadores y a sus films. En primer lugar, se recuperan los discursos críticos y académicos que han rodeado al cine nacional y se devela una retórica que señala, al tiempo que construye, la ausencia, la carencia y el fragmentarismo como características que atravesaron al cine uruguayo desde sus inicios hasta fines del siglo XX. Además, se consignan los trabajos académicos sobre cine nacional que han revisitado el objeto de estudio para indagar en los films marginados y olvidados, rectificar fechas y construir otras perspectivas desde las cuales reflexionar sobre las películas y sus contextos. En segundo lugar, se aborda la cultura cinematográfica a través de dos componentes: los espacios de recepción y los de formación que existían en la década de los noventa y principios de los dos mil. En lo que refiere a la exhibición, el foco está puesto en Cinemateca Uruguaya ya que constituye un mojón en torno al cual se ha erigido la cultura cinematográfica del país. Además, mediante los testimonios de los actores que integraron los equipos de realización se explora el vínculo que han mantenido con este espacio de exhibición y con otro, de menor escala —pero no así de influencia—: el Video Imagen Club (VIC). También se estudia la ampliación de los espacios de formación —formales e informales— durante el período delimitado por el objeto de estudio. Estas dos aristas de la cultura cinematográfica permiten certificar la existencia de una cultura

cinematográfica vinculada tanto a la recepción como a la creación de cine. Finalmente, se plantean los antecedentes del contexto local que incidieron en la producción de películas: la aparición de las productoras de publicidad, la emergencia de nuevas tecnologías, la conformación de colectivos de realizadores y la incipiente injerencia del Estado a través de la implementación de medidas legislativas y fondos de fomento a la producción. En suma, el itinerario que se formula en el primer capítulo tiene como objetivo identificar los componentes que confluyen en el campo cinematográfico del país en los años previos al estreno de las películas que conforman el corpus filmográfico, y, además, permite constatar el proceso de expansión del cine nacional.

El segundo capítulo que integra este primer bloque se dedica a explorar las características del contexto regional en las últimas décadas del siglo XX y en los primeros años del nuevo milenio. La presencia de marcos legales y de instituciones o programas como Ibermedia, la Conferencia de Autoridades y Cinematográficas de Iberoamérica (CACI) y la Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisual (RECAM) certifican la existencia de herramientas regionales que funcionan como agentes de promoción para incentivar la producción cinematográfica. Asimismo, una reducción de la escala permite identificar los cruces entre cineastas de ambas orillas del Plata para comprender de qué manera las prácticas vinculadas a la producción, pero también a las decisiones estéticas y temáticas, tienen puntos de contacto y, al mismo tiempo, presentan matices singulares en cada región. Si bien en esta investigación el tema se encuentra apenas esbozado, constituye un aspecto importante al momento de construir el mapa del cine nacional en el período abordado. Luego, y a modo de círculos concéntricos que se expanden, el siguiente apartado de este capítulo reconstruye el espacio transnacional de los festivales y se enfoca en el IFFR y su fondo HBF. El objetivo es plasmar el devenir histórico de este espacio y evidenciar los lazos de tensión y alianza con el circuito europeo al que pertenece y con la región latinoamericana con la que ha mantenido vínculos tempranos. Finalmente, se estudia el entramado financiero del corpus filmográfico para revisar los préstamos y los cruces entre el HBF y los espacios nacionales que han promovido la producción de cine.

Luego de mapear las especificidades del contexto de enunciación local y su articulación con la complejidad del espacio regional y global, se analizan las películas en diálogo con el espacio social y cultural local en el que emergieron. En este sentido, el segundo bloque de la investigación identifica ejes transversales al corpus que permiten trazar el *mapa*

cognitivo que las películas construyen del espacio territorial y simbólico de enunciación. El reconocimiento de dichos ejes surge al relacionar los textos fílmicos entre sí y con los discursos que construyen la “comunidad imaginada” nacional en el momento bisagra del cambio de siglo. El tercer capítulo se centra en el análisis del espacio cinematográfico y para hacerlo, estudia los sitios en los que se desarrolla la acción, examina la composición de los decorados, los tipos de planos que capturan el entorno y la articulación de los vínculos que habilitan o inhiben estos lugares. Por su parte, el cuarto capítulo se ocupa de analizar la composición de los universos familiares y al hacerlo, evidencia la descomposición de las genealogías y la erosión de los imaginarios sobre los cuales se fundó el Estado nación uruguayo.

Finalmente, en las conclusiones se recuperan los principales avances logrados debido al análisis desplegado en los capítulos anteriores en conexión con la hipótesis y los objetivos de la tesis y también se sopesan las posibles líneas de investigación que quedarán abiertas para futuros trabajos sobre la temática.

Capítulo 1 - El contexto cinematográfico local: actores, instituciones y cultura

El inicio del siglo XXI marca un punto de inflexión en la cinematografía uruguaya tanto por la cantidad de películas con repercusión y visibilidad, como por la emergencia de discursos en torno al cine y al audiovisual nacional. A partir del nuevo milenio, los estrenos se suceden con cierta regularidad, los films acceden a diversos circuitos de exhibición y circulación y, en algunos casos, tuvieron resonancia en la escena nacional e internacional. La continuidad parece ser la clave distintiva de este período o, al menos, contradice el eterno renacer de la cinematografía nacional, un tópico que aparecía en los discursos de la recepción especializada cada vez que un film uruguayo se estrenaba.

El presente capítulo estudia diferentes componentes que permiten mapear del contexto local en el que emergieron los cineastas y las películas que conforman el corpus filmográfico de la investigación. La trama institucional y financiera, la existencia de espacios de circulación de un cine alternativo al mainstream, el cambio hacia una concepción antropológica de la cultura, la confluencia de textos y voces que construyeron el relato sobre la continuidad del cine nacional, son algunos de los agentes que intervienen en la delimitación del escenario local y que resultan fundamentales para comprender la constitución de una cinematografía determinada por procesos a un tiempo nacionales y transnacionales.

Voces y textos: de lo episódico a la continuidad

Existen, al menos, tres artículos nacionales que acometen un estudio diacrónico y panorámico y que, de manera sintomática, mencionan el carácter adánico que se les adjudicó a las películas uruguayas con repercusión. En 1995, Manuel Martínez Carril¹⁸ y Guillermo Zapiola, publican “El cine uruguayo” en revista *Posdata*, un breve recorrido por la historia de la cinematografía nacional y sus posibilidades de existencia: “Periódicamente el cine de largometraje y ficción en el Uruguay amenaza convertirse en

¹⁸ Manuel Martínez Carril (Montevideo, 1938-2014) fue crítico de cine, periodista y profesor uruguayo, una personalidad que trascendió las fronteras nacionales y adquirió visibilidad en otros países de América Latina y Europa. Como crítico de cine, desarrolló una intensa labor en diferentes medios, pero, de manera constante en la *Revista de Cinemateca*, institución que dirigió desde 1978 hasta su fallecimiento. Su pluma se caracterizó por manifestar una mirada aguda y crítica sobre la actividad cinematográfica en Uruguay. Sin duda, es una personalidad fundamental e ineludible al momento de reflexionar sobre los discursos que rodean y construyen el cine uruguayo.

realidad. Así ha sido desde 1923 (*Almas de la costa*, Juan Antonio Borges), cuando comenzó la aventura, hasta los últimos tres años, en que ha reaparecido la fiebre por el cine nacional”. Casi una década después, en 2002, esta dupla de críticos retoma el tema en *La historia no oficial del cine uruguayo, 1890-2002*, cuyo primer enunciado instala, nuevamente, la temática: “Los últimos tres años en Uruguay parecen contradecir uno de los rasgos más típicos del cine nacional, una cinematografía que hasta ahora nacía cada pocos años.” Finalmente, Gonzalo Curbelo (2008) en “La historia de nunca comenzar”, declara el fin de este trabajo digno de Sísifo porque “—bueno, malo, escaso, inquieto o adjetivado como se quiera— el cine uruguayo ha dejado de comenzar”.

Los artículos no se limitan a señalar el “eterno renacer” como característica recurrente en los discursos sobre cine nacional, también evidencian las omisiones y la constitución de un relato fragmentado. De manera sucinta, plantean la complejidad de un tema amplio que involucra aspectos vinculados a las posibilidades de producción, distribución y exhibición, y también a las variables contextuales que inciden en la definición de qué se incluye y qué permanece al margen del corpus cinematográfico nacional en diferentes momentos de la historia del país. Estos artículos no agotan el análisis, pero funcionan como disparadores que cuestionan e instalan una mirada diferente sobre el devenir y las condiciones de existencia del cine en Uruguay.

Además, una revisión de cómo se ha incluido al cine nacional en las historias del cine latinoamericano, demuestra que, hasta la década de los noventa, el eterno renacer y la carencia fueron también las características distintivas del cine producido en Uruguay. Un breve recorrido por obras representativas escritas por Paulo Antonio Paranaguá (1985, 2003), Peter Schumann (1987) John King (1990)¹⁹ que ponen de manifiesto cómo fueron concebidos los directores, las películas, los procesos y las características del cine nacional en el marco de un estudio más amplio, regional y continental. El relato local encuentra su eco en el libro de Paranaguá cuando afirma que la producción de ficción en América Latina es esporádica y que “El eterno recomenzar pasa a ser la marca registrada de esas cinematografías subdesarrolladas, dependientes, periféricas, cíclicamente en crisis” (1985: 12). De la misma forma, las referencias concretas al cine mudo y al inicio del

¹⁹ Paulo Antonio Paranaguá (1985) *El cine de América Latina. Lejos de Dios y cerca de Hollywood*; Peter Schumann (1987) *Historia del cine latinoamericano*; John King (1990) *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*.

sonoro en Uruguay están asociadas a la carencia, a lo que aún no es. Por ejemplo, cuando se refiere a las primeras películas dice: “*Puños y nobleza* (Juan Antonio Borges, 1919) es el primer largometraje rodado, pero no fue ni siquiera terminado” y luego “*El pequeño héroe del Arroyo de Oro* (Carlos Alonso, 1929) es el único éxito, aunque no dura una hora siquiera” (1985: 13). En las referencias a las películas, la segunda parte de los enunciados obtura su posibilidad de existencia, al menos desde los cánones o requisitos de un momento histórico dado. Lo mismo sucede cuando el teórico brasileño menciona el primer film de la etapa sonora: “En Uruguay, *Dos destinos* (Juan Etchebere, 1936), con un cantante radiofónico como atracción, es el primer largometraje hablado de una cinematografía fantasma” (1985: 19). En *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, publicado en 2003, Paranaguá propone una clasificación de las cinematografías nacionales del continente que atiende al volumen de producción y su continuidad. Uruguay se ubica en la categoría “vegetativa en lo que se refiere a la producción, con una continuidad reducida solamente a los noticieros en el mejor de los casos” (2003: 24). Sin embargo, al señalar las diferencias entre los países nucleados bajo una misma categoría, destaca que “Uruguay representa un mercado altamente diversificado y denso, con una cultura cinematográfica sofisticada” (2003: 25). Las apreciaciones de Paranaguá sobre Uruguay coinciden con las valoraciones presentes en las historias del cine latinoamericano que se mencionan a continuación.

Los libros de John King y el de Peter Schumann plantean una línea similar de periodización y apreciación del cine uruguayo y, al igual que Paranaguá, recuperan la existencia de una cultura cinematográfica creada por una comunidad de receptores, por la presencia de figuras destacadas en el ámbito de la crítica cinematográfica y por los espacios de exhibición que proyectaban diversas obras, tanto en lo que refiere a géneros y estilos como a los países de procedencia. En el caso del libro de Schumann, el apartado sobre Uruguay se inicia con una cita de Manuel Martínez Carril que en 1979 afirmaba de manera categórica: “El cine nacional no existe” (1987: 281), y así, en esta historia del cine latinoamericano queda explícito el contraste entre una cultura cinematográfica estable y la ausencia de películas argumentales propias. Al igual que sucede en el estudio de Paranaguá, las descripciones de la etapa silente y sonora están signadas por calificativos que insisten en la carencia o en lo mínimo: “solo”, “precariedad”, “improvisado”, “escasos”, “breve”, “falta de infraestructura”.

La década de los cincuenta establece un punto de inflexión en estas periodizaciones y así es señalado en las tres historias del cine latinoamericano al referir los diferentes espacios e instituciones de ese momento: Cinemateca Uruguay (1952), Cine-Clubs del Uruguay, Departamento de Cine Arte del Servicio Oficial de Radio y Difusión Eléctrica (SODRE), el Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (1950), y Cinemateca del Tercer Mundo (1967). Luego de este período, dos personalidades aparecen como ineludibles: Ugo Ulive y Mario Handler,²⁰ referentes del cine comprometido que son mencionados en las tres historias del cine latinoamericano. John King también introduce la figura de Walter Achugar, un productor con reconocimiento y repercusión en la escena local e internacional. La periodización de King se centra, específicamente, en el estudio de la cultura y producción cinematográfica durante la dictadura cívico militar, por lo que aborda con detalle el trabajo realizado por la dupla de cineastas, destaca la importancia de Cinemateca Uruguay y cierra el capítulo sobre el país con la primera película producida por esta institución: *Mataron a Venancio Flores* (Juan Carlos Rodríguez Castro, 1982).

Este breve recorrido por las historias más representativas del cine latinoamericano de la década de los ochenta demuestra que el relato sobre la cinematografía uruguaya se construyó de manera fragmentada, en función de ciertos hitos o períodos memorables. Como se indica al inicio del capítulo, la década de los noventa fue un momento bisagra en lo que refiere a la producción, la circulación y los estudios sobre cine uruguayo, y este impulso tuvo múltiples repercusiones que se manifiestan, entre otros aspectos, en la relectura de los discursos instalados sobre el cine nacional. De los textos mencionados anteriormente, el de Guillermo Zapiola y Manuel Martínez Carril (2002)²¹ aborda con más detalle esta lectura *otra* de la historia oficial. Proponen una periodización que vincula el contexto histórico nacional con la situación del cine, además, si bien recuperan los

²⁰ Los films representativos de Ugo Ulive son *Un vintén pal judas* (1959) -del que se perdieron todas las copias- y *Como el Uruguay no hay* (1960), y los de Mario Handler son *Carlos: cine-retrato de un caminante* (1965), *Me gusta los estudiantes* (1968), *El problema de la carne* (1970), *Líber Arce, liberarse* (1970). Juntos filmaron el documental *Elecciones* (1967).

²¹ Es ineludible el rol de la crítica cinematográfica en la configuración de relatos sobre el cine nacional. En este tejido discursivo, la figura de Martínez Carril es fundamental. La revisión de los discursos históricos sobre la producción cinematográfica uruguaya, se complementa con una relectura sobre el rol de la crítica. En este sentido, Mariana Amieva (2016b) analiza de qué manera se ha construido la “famosa cultura cinematográfica” y cómo “la centralidad de la crítica está otorgada por esos mismos actores que se asumen como parte del legado de la generación crítica y, por extensión, hacen suya la idea de un Uruguay, país de críticos, dando por sentado que no hay una producción cinematográfica valorable y lo único que destacar son los años gloriosos de la crítica cinematográfica” (2016b: 189).

films que han sido citados de manera recurrente en los relatos hegemónicos, también incluyen otras producciones audiovisuales que han permanecido en el olvido. De esta forma, los autores matizan una creencia instalada en los discursos y en el imaginario de la sociedad uruguaya al menos hasta inicios de los noventa: “el cine uruguayo pareció siempre un emprendimiento comercial imposible y una frustración expresiva” (2002: 3), y más adelante, “no eran vistos por la gente que iba al cine, porque la distribución y exhibición no estaban pensadas para que se exhibieran, sino para la circulación del cine industrial internacional y, ocasionalmente, para el cine uruguayo que existía comercialmente y que suele ocupar la historia oficial” (2002: 4). Estas afirmaciones generan nuevas interrogantes: ¿qué es, entonces, un “emprendimiento comercial” posible para los parámetros de Uruguay? ¿Qué implica la “frustración expresiva”? ¿Quiénes escribieron la “historia oficial” que los autores revisan y reescriben?

El apartado final del artículo se enfoca en la última década del cine uruguayo y ya no se trata de una escritura a dúo, Zapiola es el autor. Aborda la producción de cine reciente, y en este recorrido, emergen, aunque de manera incipiente, posibles respuestas para las dos primeras interrogantes. Al indagar en las estrategias financieras el autor destaca la existencia de un magro fondo nacional (FONA), las coproducciones, los fondos internacionales —específicamente, Rotterdam—. En cuanto a qué podría considerarse un “éxito expresivo”, el texto se cierra con una frase que celebra la aparición de *25 Watts* (Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella, 2001): “Es lo mejor que le haya pasado al cine uruguayo en mucho tiempo, y hay quien teme que sea irrepetible, como el triunfo de la selección nacional contra el equipo brasileño en el estadio de Maracanã en el Campeonato Mundial de Fútbol de 1950” (2002: 12). La película dirigida por Stoll y Rebella se erige como ejemplo paradigmático del cine posible en nuestro país, o al menos, de un cine celebrado por la crítica, voz que legitima su existencia. Esta serie de cuestiones, vinculadas a las estrategias de producción y a las opciones estéticas de los films nacionales, serán abordadas en algunos tramos de esta tesis cuyo objetivo es mapear un estado de situación y estudiar el devenir de un segmento del cine nacional que continúa las fórmulas financieras y estético-expresivas de ese film paradigmático.

La revisión y profundización de los relatos que abordan el cine y audiovisual nacional, también se han desarrollado en el ámbito académico que amplió sus fronteras para indagar en distintos momentos históricos, géneros, soportes y producciones. Por ejemplo, el

Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA)²² reúne a investigadores de diferentes universidades —nacionales y extranjeras— con diversas líneas de trabajo en el campo audiovisual. Georgina Torello se ha enfocado en el estudio del período silente, Mariana Amieva en el cine amateur y en el movimiento cineclubista, Germán Silvera ha estudiado la configuración de la cultura audiovisual en sus diferentes dimensiones —recepción, el rol de Cinemateca, la crítica cinematográfica—. Por su parte, tanto Pablo Alvira como Cecilia Lacruz han desarrollado los vínculos entre izquierdas y campo cultural en América Latina durante las décadas de 1960 y 1970, centrándose, receptivamente, en el cine de intervención política y en la cooperación e intercambio en el cine político uruguayo y las redes transnacionales. Otra línea se ha enfocado en la preservación y el rescate de materiales audiovisuales, y en ese sentido, es fundamental el trabajo que han llevado a cabo Isabel Wschebor Pellegrino, Mariel Balás y Lucía Secco en el Archivo General de la Universidad (AGU). Por su parte, Florencia Soria se ha enfocado en el estudio de la televisión uruguaya durante los períodos de dictadura y transición y Julieta Keldjian desarrolla una línea de investigación vinculada al cine no profesional o cine doméstico. Finalmente, Beatriz Tadeo Fuica publicó un libro que abarca una amplia franja temporal *Uruguayan Cinema 1960–2010: Text, Materiality, Archive* (2017) y actualmente está abocada a la investigación titulada: *TRANSARCHIVES: Prácticas de archivo y patrimonialización cinematográfica: encuentros transcontinentales del pasado y el presente*. Por su parte, en la Facultad de Ciencias de la Comunicación, el grupo de investigación *Crea** ha abordado diferentes dimensiones de la producción audiovisual nacional y, como resultado de dicha investigación se publicó *Industrias creativas innovadoras: una década de cine nacional* (Radakovich; 2015).

Junto a los estudios académicos, existen otras publicaciones de corte periodístico, como la revista *33 Cines* —entre 2009 y 2013—, la *Revista Film*²³, el proyecto *Guía 50*²⁴ que en cada número ofrece entrevistas a cineastas, técnicos, guionistas, productores y otros protagonistas del cine uruguayo. También se han creado bases de datos que sistematizan información sobre los estrenos nacionales, como *Uruguay Total* y *Cine Data*.²⁵

²² La información sobre este grupo de investigación está disponible en: <https://www.gesta.ei.udelar.edu.uy/>

²³ *Revista Film*, Disponible en <https://www.revistafilm.com/> [Acceso: 3 de marzo de 2020].

²⁴ *Guía 50*. Disponible en <http://www.guia50.com.uy/> [Acceso: 3 de marzo de 2020].

²⁵ *Uruguay Total*, disponible en <http://www.uruguaytotal.com/estrenos/> y *Cine Data*, disponible en <https://cinedata.uy/> [Acceso: 3 de marzo de 2020].

Los diferentes trabajos sobre la producción cinematográfica y audiovisual nacional consignados demuestran la existencia de un campo de estudio que se ha expandido en el ámbito académico, y también en otros espacios y medios de reflexión y difusión. Estos trabajos han impactado de distintas maneras, como en la visibilización de films marginados u olvidados o en la rectificación de fechas de estreno que se habían repetido en una red de citas recíprocas sin consultar ni cuestionar las fuentes que las sustentaban.²⁶ Además, escribir esa historia *otra* implica asumir una perspectiva de análisis, que —como plantea Tadeo Fuica (2014)— se articule en los pliegues de las discontinuidades, en las fisuras de lo que se pretende como totalidad. De lo contrario, se corre el riesgo de omitir el estudio de producciones menores y circuitos alternativos que conforman el reducido pero existente entramado histórico del cine nacional. Además, esta perspectiva teórica es adecuada para situar las tensiones entre lo local y lo global sin caer en reduccionismos analíticos que desconozcan hechos o dimensiones de la cultura cinematográfica uruguaya que, a pesar de su marginalidad, inciden y conforman el mapa local.

Cultura cinematográfica: espacios de recepción y de formación

La construcción de la cultura cinematográfica uruguaya data de las décadas de los cuarenta y cincuenta y se manifiesta en las iniciativas de la esfera privada nucleadas en torno a los cineclubs; la creación por parte del Estado del espacio Cine Arte que pertenecía al SODRE;²⁷ la existencia de una crítica especializada que publicaba regularmente y tenía repercusión en la escena artística nacional²⁸ y regional; la creación de Cinemateca con la finalidad de conservar archivos y exhibir un cine alternativo al que circula en las salas

²⁶ Al respecto, es ilustrador este breve artículo publicado en la página de la *Asociación Críticos de Cine del Uruguay* en el que se recupera un intercambio sobre la fecha de estreno de la película *El pequeño héroe del arroyo de oro* (Carlos Alonso, 1932). Las investigaciones de Georgina Torello demostraron que el año 1929 no es correcto, pero que en la “historia oficial” se ha repetido e instalado sin comprobar las fuentes que la sustentaban. Sanjurjo Toucón, Álvaro. (2016). *Georgina Torello y “El pequeño héroe del arroyo de Oro.”* Disponible en <http://accu.uy/index.php/2016/02/12/georgina-torello-y-el-pequeno-heroe-del-arroyo-del-oro-alvaro-sanjurjo-toucon/> [Acceso: 2 de julio de 2020].

²⁷ Según la página oficial del SODRE, el 16 de diciembre de 1943, “se creó el Departamento de Cine Arte para documentar y estudiar, el nacimiento, progreso y evolución del arte cinematográfico, arte múltiple de nuestros tiempos en todas sus manifestaciones.” Disponible en <http://www.sodre.gub.uy/archivodelaimagenylapalabra> [Acceso: 2 de julio de 2020].

²⁸ La *Generación del 45* tuvo un rol fundamental en la construcción del campo cultural, en general, y cinematográfico, en particular. Figuras como Homero Alsina Thevenet, Hugo Alfaro, Carlos Quijano, formaron parte de este influyente grupo de intelectuales en la escena artística local y regional a través de sus publicaciones en *Marcha*.

comerciales;²⁹ los Festivales de Cine Documental y Experimental del SODRE.³⁰ Esta sucinta enumeración demuestra la existencia de una cultura cinematográfica que según Germán Silveira implica “el desarrollo del juicio estético de los espectadores, a partir de la apreciación regular de películas en un espacio geográfico y social determinado y de los intercambios (los discursos colectivos) generados por esa práctica cultural” (2019: 103).³¹

El rol de Cinemateca Uruguay (1952) fue clave tanto en la escena local como en la regional. Creada con el objetivo de reunir los archivos de Cine Club del Uruguay (1948) y de Cine Universitario (1949), esta institución fue un pilar en la construcción de la cultura cinematográfica del país y un punto de referencia en la región. Germán Silveira (2019) analiza de forma detallada su devenir y se enfoca en los diferentes momentos históricos y en los agentes que intervinieron en su consolidación. Si bien se centra en el período de la dictadura cívico-militar, el estudio es amplio y da cuenta de la importancia que Cinemateca tuvo en la construcción de una *comunidad interpretativa* al tiempo que evidencia la consolidación de un circuito de exhibición alternativo vigente hasta la actualidad.

La existencia de esta institución, junto a los espacios de exhibición que la precedieron o que fueron contemporáneos, como los mencionados anteriormente, consolidaron una cultura cinematográfica que tuvo cierto prestigio a nivel regional. Atendiendo a esta variable, es posible establecer otro criterio para reflexionar sobre el desarrollo del cine en los países latinoamericanos. Al respecto, Paranaguá (2003) afirma que:

la extensión de la exhibición, la densidad y variedad del consumo de películas, las diversas formas de diálogo entre el público y la pantalla, podría introducir una clasificación no menos pertinente. En lugar de ubicarse en el pelotón de cola, Montevideo pasaría al primerísimo grupo de metrópolis donde el espectáculo

²⁹ Cinemateca Uruguay fue creada en 1952 “como resultado del proceso de unión de los archivos de películas de los dos cineclubes más importantes que había entonces en el país, Cine Club del Uruguay y Cine Universitario” (Silveira, 2019: 153).

³⁰ En el año 1954 se creó el *Primer Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE*, que tuvo 8 ediciones en 1954, 1956, 1958, 1960, 1962, 1965, 1967 y 1971. Disponible en: <http://www.sodre.gub.uy/archivodelaimagenylapalabra> Acceso: 2 de julio de 2020.

³¹ En *Cultura y cinefilia. Historia del público de la Cinemateca Uruguay* (2019), Germán Silveira investiga la conformación del público de Cinemateca en el particular contexto de la dictadura cívico-militar y para hacerlo, repone la construcción de la cultura cinematográfica uruguaya a partir de la década del treinta.

cinematográfico adquirió mayor relieve desde la primera mitad del siglo XX, junto a Buenos Aires, México D. F., Río de Janeiro, San Pablo y La Habana (2003: 26).

El cine que se proyectaba —y aún se proyecta— en Cinemateca se caracteriza por privilegiar producciones provenientes de circuitos alternativos al *mainstream* hollywoodense. En ese sentido, la institución ha sido una ventana a múltiples estéticas provenientes de distintas partes del mundo —desde Europa hasta regiones de Oriente— y ha constituido un espacio privilegiado para la formación de espectadores. Sumado a la selección y exhibición de películas, Cinemateca reunía un conjunto de voces críticas especializadas y exigentes que publicaban sus textos en revistas y periódicos.

Las mutaciones de esta cultura cinematográfica ameritan un estudio específico que atienda las particularidades de diferentes épocas. En el contexto de esta investigación, es importante mencionar su existencia para constatar que la circulación, exhibición y recepción crítica de un cine alternativo al hegemónico hollywoodense constituyen una característica de un sector no menor —en términos de influencia, no de cantidad— de la cultura del cine en Uruguay. En diversos testimonios, algunos de los cuales se recuperan en este capítulo, los directores de las películas que conforman el corpus filmográfico de esta investigación mencionan su vínculo con la Cinemateca Uruguaya. De hecho, uno de los films, *La vida útil* (Federico Veiroj, 2010) se centra en los avatares de esta institución —el cierre por falta de fondos— y en dos personalidades clave en la construcción de la crítica cinematográfica en el país: Jorge Jellinek y Manuel Martínez Carril.³²

Entrevistados para el portal *Guía 50*, algunos directores coinciden en señalar que sus primeros lazos con el cine fueron a través de Cinemateca. Por ejemplo, Manuel Nieto, director de *La Perrera* (2006) afirma que: “Yo a esa altura hacía poco que era socio de Cinemateca, iba muchísimo al cine: por mes en sala veía más de 30 películas. Me gustaba mucho pero no me imaginaba poder hacer algo relacionado al cine”.³³

³² Jorge Jellinek (1957-2019) tuvo una amplia trayectoria en diferentes ámbitos vinculados al audiovisual: fue vicepresidente de la Asociación de Críticos del Uruguay desde 1990 hasta 2009, trabajó como crítico de cine en los periódicos *Últimas Noticias* y *Tiempos del Mundo*, participó en programas de radio, dio cursos de cine, y tuvo un rol fundamental colaborando con Cinemateca en el armado de la sala “Lorenzo Carnelli”. Su participación en el film de Veiroj, en el que interpreta a Jorge Jellinek, lo llevó a desarrollar una incipiente carrera actuarial, que se continuó con su participación en el film de Javier Rebollo *El muerto y ser feliz* (2012). En cuanto a Martínez Carril, véanse notas al pie 1 y 4 del presente capítulo.

³³ “Manolo Nieto. Mi forma de hacer aventura”. En *Guía 50*. Disponible en: <http://www.guia50.com.uy/manolo-nieto/> [Acceso: 3 de mayo de 2019].

También Federico Veiroj cuenta que:

Por ese entonces —a los 15 años— mi hermano mayor era socio de Cinemateca, por lo que yo tenía acceso a la publicación mensual impresa... Empecé a ir muy seguido a Cinemateca, solo o con mi novia, o con algún amigo. Fue ahí que descubrí mi gusto por las películas y fue por esa época que vi [Michelangelo] Antonioni, que vi [Luis] Buñuel, [Robert] Bresson, [Kenji] Mizoguchi, y que sentí una emoción por eso; la misma emoción que luego me provocó las ganas de hacer películas.³⁴

Finalmente, Leticia Jorge menciona que: “Nosotras no hicimos la Escuela de Cine, hicimos Comunicación. Tenía que elegir la orientación y estaba yendo a muchos festivales que organizaba Cinemateca y empecé a escribir guiones y en un momento decanté por eso”.³⁵

Los testimonios demuestran la incidencia de Cinemateca en las preferencias y opciones profesionales de los entrevistados. La existencia de esta institución es clave para comprender que la cultura cinematográfica de Uruguay ha mantenido un nexo con cinematografías vinculadas al cine de autor y al cine arte provenientes de diferentes partes del mundo. Además, el hecho de que las entradas tuvieran un bajo costo y de que existieran planes para abonados, transformó a las salas de esta institución en lugares accesibles también en términos de frecuencia.

Junto a Cinemateca, es importante mencionar al crítico de cine Ronald Melzer, dueño del Video Imagen Club (VIC) lugar que frecuentaron diversos referentes del cine nacional como Pablo Stoll, Juan Pablo Rebella, Daniel Hendler, o periodistas culturales como Christian Font, Juan Andrés Bello de *Revista Film*. Este videoclub no solo fue un espacio para alquilar películas, también constituyó un lugar propicio para el intercambio sobre cine. Melzer, contador de profesión, pero cinéfilo desde su infancia, abrió su negocio en 1987 y las puertas se cerraron en 2018, cinco años después de su muerte. Su actividad en la esfera cinematográfica también abarcó la producción de películas —fue productor asociado de *25 Watts* y *Gigante* (Adrián Biniez, 2009)— y la distribución con la fundación de Buen Cine junto a Gabriel Massa —que continúa funcionando—. En 2008

³⁴ “Federico Veiroj. Ante todo soy un espectador”. En *Guía 50*. Disponible en: <http://www.guia50.com.uy/federico-veiroj/> [Acceso: 3 de mayo de 2019].

³⁵ “Leticia Jorge y Ana Guevara. El cine con amigos”, *Guía 50*. Disponible en: <http://www.guia50.com.uy/leticia-jorge-y-ana-guevara/> [Acceso: 3 de mayo de 2019].

armó un proyecto para remontar el Cine Libertad que, si bien tuvo poca duración, revela la constancia de Melzer por habilitar espacios para conversar, ver y pensar el cine.

Tanto la presencia de Cinemateca, en términos generales, como la figura de Melzer, en una menor escala, reflejan la existencia de prácticas de cine asociadas a la recepción de cinematografías que fueron fundamentales para la formación de las personas que luego integrarían las producciones del cine uruguayo reciente. Las palabras de Álvaro Brechner,³⁶ frente a la pregunta por su acercamiento al cine son ilustrativas:

Siempre lo vi como un aficionado, nunca había soñado con hacer cine. Un poco más grande encontré a Cinemateca y a los videos clubes más especializados, por supuesto que el video de Ronald Melzer (Video Imagen Club) fue fundacional en mi experiencia: ir y discutir de películas, escuchar recomendaciones. A los 16-17 años empecé a indagar más para intentar aprender del medio pero todavía sin la idea de hacer cine, en ese momento decías que querías ser cineasta en Uruguay y la gente se reía, en todo caso te decían que te fueras al exterior.³⁷

Junto a este circuito, que constituyó un espacio de aprendizaje alternativo, en las décadas de los ochenta y noventa, se crearon opciones académicas de carreras vinculadas a la comunicación social y al audiovisual. Dentro de las ofertas para la formación en audiovisual provenientes del ámbito privado se destaca la carrera Licenciatura en Comunicación Social fundada en 1980 en la Universidad Católica de Uruguay (UCU). También, la Escuela de Cine de Uruguay (ECU) abrió sus puertas en el año 1995 en el marco de Cinemateca Uruguay y la Escuela de Cine del Centro Cultural Dodecá que se inauguró en el año 2003. En el ámbito público, “existen dos instituciones relevantes. Una de ellas es la Universidad de la República, en la que se registra formación vinculada al ámbito audiovisual desde la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación —actualmente parte de la Facultad de Información y Comunicación—, la Facultad de Ingeniería y la Facultad de Artes. También se imparten estudios de comunicación en la Universidad del Trabajo del Uruguay” (Radakovich, 2015: 221).

El proceso de profesionalización del sector audiovisual no es un hecho aislado de Montevideo, también se desarrolló, aunque con otra dimensión y alcance, en Buenos

³⁶ Es director de cortometrajes como *Trece kilómetros bajo la lluvia* (2003) y de largometrajes ficcionales como *Mal día para pescar* (2009), *Mr. Kaplan* (2014), *La noche de 12 años* (2018).

³⁷ “Álvaro Brechner. La aventura que salva”, *Guía 50*. Disponible en: <http://www.guia50.com.uy/alvaro-brechner/> [Acceso: 3 de mayo de 2019].

Aires y fue un factor decisivo en la configuración del NCA. En su libro *Otros mundos*, Aguilar desarrolla “la proliferación de escuelas de cine como lugar de pasaje casi obligado hacia la creación cinematográfica” y también, da cuenta de cómo, “en algunos casos, incidió fuertemente en la producción ya que en sus estudios pudieron montarse, sonorizarse y elaborarse varias de las películas del período” (2010: 213). En el caso de la capital argentina, tanto la Fundación Universidad del Cine (FUC) creada en 1991, como la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC) son instituciones paradigmáticas en el entramado de personalidades del cine argentino contemporáneo que, con sus producciones cinematográficas, impactaron en el campo audiovisual local.³⁸

En Uruguay, los espacios formales de aprendizaje no solo habilitaron la reflexión sobre el audiovisual, sino que también, y principalmente, impulsaron la conformación de grupos de trabajo. La película *25 Watts* es un ejemplo ilustrativo: el proyecto nucleó a jóvenes que habían sido estudiantes de la UCU. Muchos de los nombres de las personas que aparecen en los créditos de las películas de este período se conocieron y entablaron relación en esa institución educativa, por ejemplo, Inés Bortagaray (guionista), Arauco Hernández (director de fotografía), Pablo Stoll, Juan Pablo Rebella, Daniel Hendler, Federico Veiroj. Por lo dicho, estos espacios no solo contribuyeron con la profesionalización del sector, sino que también y, principalmente, promovieron la construcción de redes de trabajo y de creación artística. La formación profesional también es una característica compartida por los cineastas y productores de las películas que a inicios del siglo XXI obtuvieron el HBF del IFFR, como, por ejemplo, Fernando Epstein, Agustina Chiarino, Manuel Nieto, Pablo Stoll, Juan Pablo Rebella, todos egresados de la Licenciatura en Comunicación de la UCU. El acceso a estas instituciones educativas y el conocimiento adquirido son factores que delimitan el perfil de quienes lograron insertarse en el circuito de exhibición y circulación global y son datos importantes al momento de reflexionar sobre el lugar de enunciación desde el cual se construyeron sus películas.

Para comprender la situación de la producción audiovisual y cinematográfica en los años 2000, también es necesario recuperar aquellos antecedentes de la escena local que incidieron en su configuración. Los hechos se vinculan, fundamentalmente, con cuatro

³⁸ La influencia del NCA en la producción uruguaya se desarrolla en el apartado 2.1 del capítulo 2. Sin embargo, es interesante notar un ejemplo que ilustra un vínculo entre estos espacios de formación y el cine uruguayo.

factores: la aparición de las productoras de publicidad, la emergencia de nuevas tecnologías, la conformación de colectivos de realizadores y la incipiente injerencia del Estado a través de la implementación de medidas legislativas y fondos de fomento a la producción.

A partir de 1985 aparece un nuevo actor en la actividad audiovisual nacional: las productoras especializadas en piezas publicitarias. El aumento en el costo de la realización audiovisual en Argentina sumado a la llegada de nuevos soportes tecnológicos —VHS, súper VHS, U—Matic y Betacam—, favoreció el desarrollo de estas empresas que se adquirieron visibilidad en el mercado local, y luego, se expandieron más allá de las fronteras uruguayas. Compañías como Metrópolis Films, Taxi Films y Salado Films en sus inicios se dedicaron a la realización de publicidades y a medida que su producción se consolidó, también abarcaron el sector cinematográfico (Jerusalmi, 2009: 25). Estas compañías constituyeron espacios de formación que permitían ejercitar los diferentes rubros de la producción audiovisual.

La llegada del video analógico a Uruguay se produjo durante la década de los ochenta y fue un hecho clave en tanto amplió las posibilidades de realización —que hasta el momento estaban sujetas a los costos del fílmico y de los laboratorios—, y constituyó una herramienta expresiva y comunicativa en el complejo escenario que implicó la transición hacia la democracia. Tadeo Fuica señala que, en el contexto nacional, “el video se transformó, en cierta manera, en una tecnología bastante popular, incluso para hacer cine [...] [porque] en países sin industrias cinematográficas o con una importante presencia de realizadores independientes, el concepto de cine no está necesariamente ligado al soporte material de las obras” (2016: 18). Además, y como prueba del carácter cinematográfico de las películas rodadas en video, la teórica señala los discursos de la crítica especializada que no dudaron en incluir estos films dentro del repertorio del cine nacional. El soporte Betacam y U—Matic³⁹ es el más utilizado en las obras nacionales, al menos, hasta el

³⁹ En el año 2021 se estrenó *Directamente para video* de Emilio Silva Torres, un documental sobre una película uruguaya rodada en video que se transformó en una obra de culto: *Acto de violencia de una joven periodista* (Manuel Lamas, 1988). El documental recupera los mitos que rodean al film y a su director y, además, recoge los testimonios de personalidades que se volvieron fanáticas del film principalmente por los errores en su construcción cinematográfica. Más allá de lo anecdótico, el documental refleja la cultura del video en las décadas de los ochenta y noventa y demuestra que el interés historiográfico también se expresa en el cine de autor contemporáneo.

cambio de milenio cuando diferentes herramientas de financiación permitieron contar con la suma necesaria para filmar en 35 mm (2016: 18-19).

La incorporación del video no fue un evento exclusivo del país sino un hecho con impacto a nivel regional y continental como lo manifiestan los diversos encuentros⁴⁰ de videístas que Octavio Getino (1996) recupera en *La tercera mirada. Panorama del audiovisual latinoamericano*. Según el teórico y cineasta argentino, estos encuentros “fueron instancias a través de las cuales decenas de videastas de la región procedieron al intercambio y al establecimiento de diversos acuerdos para el desarrollo del movimiento de video, dando particular atención a sus relaciones con los otros medios del espacio audiovisual” (1996: 45). Los realizadores nucleados en un movimiento que veían en el video un soporte expresivo capaz de comunicar en el complejo contexto de transiciones democráticas continúan, con sus encuentros y desencuentros, un modelo nuclear heredado de las prácticas de los cineastas comprometidos de los sesenta y setenta.

Además de estas experiencias regionales, que se diluyeron a mediados de la década de los noventa, existieron otras iniciativas en las que el video fue utilizado para concretar producciones de bajo costo que se ubicaron al margen de los circuitos oficiales de financiación y de exhibición. Algunos cineastas de Buenos Aires son casos paradigmáticos y, además, una influencia en el medio audiovisual uruguayo. Gonzalo Aguilar recupera ejemplos representativos como las películas nucleadas en torno al cine bizarro que fueron filmadas en pocos días y en Súper VHS o directamente en VHS, o Saladillo —un lugar de la provincia de Buenos Aires— “que produjo una de las experiencias más peculiares de los noventa [...] cuando uno de sus pobladores, Julio Midú, compró una cámara de video y comenzó a filmar películas con sus vecinos durante el verano” (2010: 201). Finalmente, en 1994 se estrenó *Labios de churrasco* de Raúl Perrone, una obra inaugural —por su impacto e influencia— en ambos márgenes del Plata que fue grabada en video Hi 8. Esta película se proyectó en Cinemateca Uruguay y fue

⁴⁰ En 1988 se produjo el Primer Encuentro Latinoamericano de Video en Santiago de Chile, el Segundo Encuentro fue en la ciudad de Cochabamba, el Tercer Encuentro ocurrió en Montevideo en el año 1990 y, en esta instancia, se manifestaron diferencias entre los integrantes del Movimiento que llevaron a retrasar el Cuarto Encuentro que se realizó en 1992 en la ciudad de Cusco. Finalmente, en 1993 se llevó a cabo el Quinto Encuentro en Río de Janeiro, la última edición en la que ya se visualizaba la disolución de la integración regional. Si bien existieron otros encuentros que Getino recupera en su libro, se han consignado los más significativos para la integración regional.

vista por cineastas como Stoll y Rebella que, posteriormente, declararon la influencia que causó en ellos.

La irrupción de las tecnologías videográficas es un tema amplio y los estudios sobre su impacto se enmarcan en el vínculo con géneros audiovisuales como el documental, el video experimental, o en ciertos grupos de videístas con repercusión en la escena cinematográfica. Por ejemplo, las investigaciones de Paola Margulis (2014) y Clara Garavelli (2014) permiten mapear el impacto del soporte video en la producción principalmente documental y experimental en Argentina y dan cuenta de la amplitud e importancia que tuvo este soporte en el ámbito regional. En el primer caso, el libro *De la formación a la institución. El documental audiovisual argentino en la transición democrática (1982-1990)* se centra en la profusión del documental durante la década de los ochenta, y, si bien aborda diferentes aspectos del fenómeno, dedica un espacio al estudio de los cambios tecnológicos ocurridos en el período, principalmente en lo que refiere a la incorporación del soporte video y a su impacto en la televisión y el cine. En el segundo caso, *Video experimental argentino contemporáneo. Una cartografía crítica*, la investigadora Garavelli se enfoca en el inicio del siglo XXI, pero para introducir este período dedica un largo capítulo a trazar una reflexión teórica y una historia crítica del video experimental en Argentina. Ambas investigaciones son un aporte al momento de contextualizar la incidencia del soporte video a nivel regional y su impacto en la conformación del campo audiovisual.

En el caso de Uruguay, la publicación editada por Mariel Balás y Beatriz Tadeo Fuica *CEMA: archivo, video y restauración democrática* (2016) reúne una serie de estudios que, tomando como punto de partida las obras realizadas por el Centro de Medios Audiovisuales (CEMA), reponen diferentes aristas del escenario —nacional y regional— en el que se insertaron las tecnologías videográficas. El trabajo se enmarca en un proyecto más amplio, iniciado en 2008, que implicó la migración a formato digital de las cintas en magnético producidas por este colectivo, un hecho que demuestra la existencia —incipiente, por la cantidad de personas, y aún no programática, en términos de políticas públicas— de profesionales ocupados en la creación y conservación de archivos, una arista fundamental de la cultura cinematográfica y de la conservación de la memoria.

La profusión del soporte video se hizo patente en las realizaciones del CEMA y, unos años más tarde, en 1985, de Imágenes, la productora creada por Walter Achugar y Mario

Jacob cuando retornaron del exilio. En este período el país transitaba por los años finales de la dictadura cívico-militar y la transición hacia la democracia y “el video pasó a considerarse una herramienta de información y creación necesaria para recorrer las transiciones políticas, económicas y sociales de la época” (Tadeo Fuica, 2016: 17). La mayoría de las ficciones y los documentales producidos durante las décadas de los ochenta y noventa fueron filmados en video, un soporte que permitía grabar y almacenar las películas a un costo accesible. Además de la variedad de obras que produjeron ambos grupos, su existencia fue clave para potenciar la formación profesional y fomentar la realización cinematográfica. De hecho, “muchos de los que pasaron en algún momento por el CEMA [...] han seguido vinculados al mundo audiovisual y han tenido, hasta el día de hoy, un rol activo para generar instancias fundamentales que continúan redundando en mejores condiciones para los realizadores locales y el crecimiento sostenido de las producciones nacionales” (Tadeo Fuica, 2016: 26).

En 1993 se estrenó *La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera*, filmada en video y dirigida por Beatriz Flores Silva, miembro de CEMA. La película fue un éxito en el público local, aunque no tuvo transferencia a fílmico y no fue exhibida en el circuito comercial, se difundió en formato VHS a través de los videoclubs y su sistema de alquiler. Se estrenó el 29 de noviembre de 1993 en la sala Linterna Mágica de Cinemateca y luego tuvo exhibiciones en la sala Pocitos perteneciente a la misma institución. Marcó un hito en la producción del cine nacional y el crítico e historiador Jorge Ruffinelli considera que este film, junto a *El Dirigible* (Pablo Dotta, 1994), da inicio al nuevo cine uruguayo (2015: 15). La película de Dotta –filmada en 35mm— fue la más costosa del cine nacional (US\$ 800.000) y a pesar de no tener “éxito desde el punto de vista comercial y de ser recibida con cierto escepticismo en algunos festivales internacionales, fue la primera película uruguaya seleccionada para una muestra no competitiva del Festival de Cannes y fue exhibida por emisoras de TV europeas como, por ejemplo, el Channel Four de Londres” (Jerusalmi, 2009: 27).

En este punto, vale la pena recuperar una entrevista a Pablo Stoll con motivo de los 18 años del estreno de *25 Watts*, en la que el director reflexiona sobre el carácter “adánico” del cine uruguayo frente a lo cual afirma que:

Me parece que *25 Watts* no es eso, se nutre de un montón de cosas que pasaron antes, de gente que venía de ver esas cosas en el mundo audiovisual. Los que

estábamos en la Católica, los que habían empezado en la ORT, los que estaban en la Escuela de Cine. Había un deseo y era una cosa que iba a pasar. En mi caso venía de haber visto *El Dirigible*, *Pepita la pistolera* y haber trabajado en la película de Álvaro Buela, *Una forma de bailar*. Venía de ese lado, de ir mucho a Cinemateca. En algún momento eso iba a explotar y explotó por *25 Watts*.⁴¹

Las palabras de Stoll reúnen dos aspectos trazados en este apartado, por un lado, la existencia de espacios de recepción y de formación y por otro, la realización de películas filmadas en Uruguay, que nuclearon a un grupo de directores y directoras⁴² y que conformaron un incipiente pero influyente acervo de películas uruguayas.

El sector audiovisual continuó su desarrollo y a mediados de la década de los noventa se creó la Asociación de Productores y Realizadores de Cine del Uruguay (ASOPROD), institución que nucleó a las personas vinculadas al sector del cine y audiovisual para impulsar acciones tendientes a la defensa y promoción de la producción cinematográfica y del audiovisual. Esta asociación, además de congregarse a los actores del medio, también fue activa al momento de reclamarle al Estado uruguayo por el incumplimiento en la disposición de los fondos destinados al cine.

Tanto la aparición de nuevos actores como la creación de diversos espacios destinados a la formación, la realización, la exhibición de cine y audiovisual, complejizaron el contexto y dieron lugar a la emergencia de nuevas figuras legales y financieras que acompañaron el desarrollo del sector. El siguiente apartado aborda el contexto cultural y la articulación de políticas públicas e iniciativas privadas que delinearon el escenario local en el que surgieron las películas uruguayas que integran el corpus de análisis de esta investigación.

Actores emergentes: la trama institucional y financiera

⁴¹ Stoll, P. en “Stoll y los 18 años de 25 Watts: ‘growing up in public’”, *CIEN18CHENTA*, Disponible en: https://www.180.com.uy/articulo/81586_stoll-y-los-18-anos-de-25-watts-growing-up-in-public. [Acceso: 25 de octubre de 2018].

⁴² Tadeo Fuica recupera una lista no exhaustiva elaborada por Melzer (2011) en la que incluye a: Esteban Schroeder, Guillermo Casanova, Eduardo “Pincho” Casanova, Pablo Dotta, Mariela Besuievky, Laura Canoura, Jorge García, Virginia Martínez, José Pedro Charlo, Guillermo Peluffo, Pablo Casacuberta, Daniel Díaz, Daniel Márquez, Matías Bervejillo, Juan Carlos Rodríguez Castro, Daniel Cheico, Hugo Videckis, Aldo Garay, Maida Moybayed, Jorge Esmoris, Pablo Stoll (2016: 26).

La década de los noventa marcó un punto de inflexión en la incipiente preocupación del Estado frente a la producción audiovisual lo cual no fue un hecho aislado, sino parte de un entramado mayor en el que las políticas culturales ampliaron y reconfiguraron su intervención a medida que mutaba la concepción de qué se consideraba parte de la cultura y cómo debía articularse con el tejido social. La idea clásica, restringida y elitista de cultura fue virando hacia una perspectiva más antropológica y abarcadora que tendió a la promoción y el reconocimiento de diferentes sectores sociales (Benítez Marrero, 2017: 3). En el plano político, el final de la dictadura cívico militar, la sucesión de partidos tradicionales durante la década de los noventa y el triunfo de la izquierda progresista representada por el Frente Amplio son hechos clave para comprender y contextualizar la promoción de las políticas culturales en este período.

La transición hacia la democracia, en 1985, inicialmente estuvo marcada por una mirada al pasado luego de la experiencia traumática del terrorismo de Estado y también por una orientación hacia afuera atravesada por la globalización (Peyrou, 2016: 295). La agenda de derechos humanos quedó inmediatamente clausurada en 1986 cuando se aprobó la Ley de Caducidad de la pretensión punitiva del Estado, durante el gobierno de Julio María Sanguinetti, perteneciente al partido colorado. La década de los noventa estuvo signada por la alternancia de gobiernos tradicionales, blancos y colorados, y por una agenda reformista de corte neoliberal que se impuso no solo en Uruguay sino también en la región.

En el plano cultural, emergieron “movidas contraculturales” en las que se “hacía visible el rechazo de lo que consideraban el *establishment* cultural” (Peyrou, 2016: 300) y se asumía una postura crítica, desacralizada e irónica frente a las figuras referentes del campo artístico, como por ejemplo, a representantes de la generación del 45 simbolizados en el escritor retornado del exilio, Mario Benedetti.⁴³ En este contexto convivían diversas manifestaciones artísticas e intelectuales, aunque es posible señalar dos tendencias predominantes, por un lado, los intelectuales de izquierda que reunía a quienes habían sido encarcelados, exiliados o silenciados durante la dictadura militar y también, a un grupo más joven —la llamada generación del 83 (Delacoste, 2016:23)— que asumió la

⁴³ Al respecto, es ilustrativa la figura de Gustavo Escanlar —escritor y periodista de radio, prensa y televisión— que tuvo repercusión no solo por su arte *border* y crítico —con títulos como *Oda al niño prostituto* de 1993 o *Dos o tres cosas que sé de Gala* de 2006— sino también por su ataque sistemático y directo a la figura de Mario Benedetti.

tarea de liderar el camino hacia la democracia mientras los principales dirigentes de izquierda estaban presos o exiliados. Por otro lado, surgieron manifestaciones culturales que se alejaban de los discursos políticos dominantes y asumían una posición contrahegemónica frente a los partidos tradicionales y a la izquierda que estaba en pleno proceso de reconfiguración.

En la década de los noventa, la tensión entre lo local y lo global atravesaba el campo cultural⁴⁴ y se instalaba, nuevamente, el debate sobre la construcción, el alcance y las características de la identidad uruguaya. En el campo intelectual, diversos teóricos alineados con la crítica cultural latinoamericana problematizaron el discurso hegemónico de nación y los componentes fundantes de la identidad uruguaya. Estos cuestionamientos evidenciaron las fisuras del relato homogeneizador e hiperintegrado dominante en la sociedad uruguaya, al tiempo que visibilizaron la coexistencia de diversas identidades que habían sido sistemáticamente silenciadas.⁴⁵

Estos debates tuvieron repercusiones en diferentes áreas de la cultura y se materializaron en las políticas implementadas a fines del siglo XX y comienzos del XXI. Durante la década de los noventa, el paradigma predominante fue el de la democratización de la cultura y las políticas públicas se orientaron a descentralizar y difundir a los artistas nacionales para garantizar el acceso a la cultura nacional. De acuerdo con esta concepción, los sujetos eran receptores de la oferta definida de manera conjunta por el Ministerio de Cultura y las Intendencias Municipales y si bien aún predominaba un relato homogeneizador, igualmente se produjo una resignificación del rol de la cultura en la sociedad (Benítez Marrero, 2017: 31). A principios del nuevo siglo, comenzó a instalarse un nuevo paradigma de cultura en el que los sujetos trascendían el rol de receptores para transformarse en productores. Los límites del arte se fueron ampliando para contemplar e incluir a la heterogeneidad de ciudadanos y de universos simbólicos.⁴⁶ En este contexto

⁴⁴ Las nociones de *campo cultural* y *campo intelectual* adhieren a las formulaciones teóricas desarrolladas por Pierre Bourdieu en las que traza una analogía entre el campo intelectual y el campo magnético en tanto “constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo” (1967: 135). El campo intelectual -y cultural- es relativamente autónomo y, al mismo tiempo, los actores que lo integran comparten una “disposición general, generadora de esquemas específicos, susceptibles de aplicarse en campos de diferentes pensamientos y de la acción”, en otras palabras, comparten un “*habitus* cultivado” (1967: 182).

⁴⁵ Un libro paradigmático sobre este tema fue publicado en 1992: Achugar, Hugo y Gerardo Caetano (comps.), (1992). *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?* Montevideo: Trilce.

⁴⁶ En 2009 en el marco del Ministerio de Educación y Cultura se llevó a cabo el proyecto “Made in Cante” que consistía en talleres de baile de cumbia villera. “La polémica surgida a partir de entonces, a nivel de

social y cultural cobró impulso la producción cinematográfica y audiovisual que además se vio potenciada por la situación regional —la emergencia de nuevas cinematografías en Argentina y Brasil, más tarde en Chile, además del surgimiento de programas como Ibermedia— y transnacional —la multiplicación de festivales y fondos internacionales—. De manera incipiente, el sector audiovisual comenzó a ocupar un lugar en las políticas públicas desarrolladas primero, por el gobierno de la Intendencia Municipal de Montevideo y luego, por el gobierno nacional.

En 1994, en el marco del Ministerio de Educación y Cultura, se creó el Instituto Nacional Audiovisual (INA), cuyo cometido era ejecutar políticas públicas tendientes a fortalecer el sector, tanto en la esfera nacional como en el extranjero. Al depender del Ministerio, esta institución no contaba con fondos propios para desarrollar su gestión. En 2008, el INA fue absorbido por el Instituto de Cine y Audiovisual del Uruguay (ICAU). La existencia del primero fue clave para contar con una estructura legal que le permitiera al país unirse a Ibermedia y también constituyó un antecedente para la posterior consolidación del segundo.

El desarrollo de herramientas financieras fue paulatino, en 1995 se aprobó el Fondo Capital Cultural de la Intendencia Municipal de Montevideo, que destinaba US\$ 200.000 anuales a financiar proyectos culturales que se presentaran a concurso. Es importante señalar que 1990 fue un año bisagra para este gobierno departamental, ya que, por primera vez, un candidato del Frente Amplio —el partido opositor a los tradicionales blancos y colorados— asumía la intendencia de la capital. Las medidas implementadas para el impulso de la cultura se enmarcaron en una visión de gobierno alineada con los progresismos de izquierda que ocuparon el centro de la escena política en el Cono Sur con la llegada del nuevo siglo.

El Fondo Capital Cultural otorgó en el período de 1995 a 1999 entre 34.000 y 38.000 dólares por año a 34 proyectos audiovisuales (Jerusalmi, 2009: 28). Fue obtenido por películas como *25 Watts* y constituyó un impulso importante para su ejecución, ya que, si bien solo cubría una pequeña parte de la producción, fue un puntapié para luego buscar

los medios de comunicación y a partir de la enérgica oposición de importantes actores políticos y sociales, resulta por demás ilustrativa de estas dos formas de concebir la cultura y el rol del Estado en esta materia (...) expresiones como 'decadencia cultural', de un lado, y 'postura clasista' de otro, representan la esencia misma de este dilema; y dan cuenta de los impulsos, las resistencias y, en definitiva, del enorme desafío que implica el viraje hacia un nuevo paradigma de políticas culturales en el sistema uruguayo." (Benítez Marrero, 2017: 1).

otras fuentes de financiación. Esto no constituyó un hecho aislado. En 1995 se generó otro instrumento tendiente a facilitar la obtención de capital para la realización audiovisual: el Fondo para el Fomento y Desarrollo de la Producción Audiovisual Nacional (FONA) dependiente de la Intendencia Municipal de Montevideo que permanece activo hasta el presente. El dinero provenía del canon que debían pagar los canales privados por el uso del suelo público para el cableado. Este fondo concursable premió muchas películas que fueron relevantes en el período estudiado.⁴⁷ Vale la pena recuperar el balance sobre su incidencia en la producción cinematográfica:

...se constata que [el FONA] participó en prácticamente todas las películas de relevancia. Sin embargo, en atención a los montos de las premiaciones y a los tiempos de producción (de dos a cinco años en promedio), su aporte es ostensiblemente menor en términos de dinero y esfuerzo requerido. Esta comparación deja en evidencia la continua construcción de redes de coproducción que sustenta la producción completa de una película, así como el hecho de que el acceso a un fondo local constituye una plataforma elemental para garantizar tales acuerdos productivos (Radakovich, 2015: 96).

Además, y como consecuencia del incipiente impulso del sector audiovisual, en 1996 se creó la Oficina de Locaciones Montevideanas cuyo cometido actual es: “asesorar en la búsqueda de locaciones, informar sobre sus características, normativas y tarifas, advertir sobre los procedimientos para filmar, actuar como interlocutor con otras dependencias y empresas privadas para facilitar el proceso de gestión de los permisos, propiciar una coordinación constante y fluida con otros actores del complejo audiovisual”.⁴⁸

Otra fuente de financiamiento fue Montevideo Socio Audiovisual generado en el año 2004 a través del Decreto 30.820 de la Junta Departamental de Montevideo que actualmente continúa vigente y abre convocatorias dos veces por año. El dinero proviene de un impuesto a los espectáculos públicos que grava las exhibiciones cinematográficas y de lo que se cobra por el uso de locaciones uruguayas. Se trata de un fondo retornable

⁴⁷ A modo de ejemplo: *Una forma de bailar* (Álvaro Buena, 1997), *Corazón de fuego* (Diego Arzuaga, 2002), *En la puta vida* (Beatriz Flores Silva, 2001), *El viñedo* (Esteban Schroeder, 1999), *El viaje hacia el mar* (Guillermo Casanova, 2003), *Whisky* (Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella, 2004), *El baño del Papa* (Enrique Fernández, 2007), *El cuarto de Leo* (Enrique Buchichio, 2010), *Mal día para pescar* (Álvaro Brechner, 2009), *Reus* (Pablo Fernández, 2011).

⁴⁸ Montevideo Audiovisual Disponible en: <https://mvdaudiovisual.montevideo.gub.uy/es/contenido/qui% C3% A9nes-somos>. [Acceso: 3 de mayo de 2019].

a las producciones audiovisuales con una duración mayor a 45 minutos y, como requisito se establece que el proyecto tiene que pertenecer a una productora uruguaya, ser de un director o directora uruguaya o con una residencia mínima de cinco años en el país. Además, el rodaje debe realizarse, mayormente, en el territorio nacional.⁴⁹

Finalmente, en la esfera municipal, en el año 1996 comenzaba su transmisión *TV Ciudad*, un canal público y abierto que pertenece a la Intendencia Municipal de Montevideo. Si bien en sus inicios se trataba de una transmisión por cable —generada por un acuerdo entre la intendencia y las empresas de televisión por cable—, a partir del año 2015 se transformó en un canal digital abierto. Desde su creación hasta el presente, en el marco de este canal de transmisión televisiva se han desarrollado diversas producciones audiovisuales que abarcan desde series de ficción y documentales, hasta programas periodísticos e informativos. Una de las características transversales es la intención explícita de conformar un espacio audiovisual local que incluya la diversidad de voces y ciudadanos montevidianos al tiempo que recupere sus historias y espacios. El cine nacional y latinoamericano ha encontrado una vía de difusión en este medio con programas como “El cine nacional te acompaña” o “Somos cine.”

El año 2005 fue un momento de cambios políticos para el país, el Frente Amplio asumió la presidencia luego de ganar las elecciones por mayoría absoluta. Este hecho “constituyó, sin lugar a dudas, un giro histórico profundo en la historia política del Uruguay. Se cambiaba de esta manera una hegemonía de 175 años de gobiernos colorados, nacionalistas o de dictaduras cívico-militares que gobernaron el país con alternancia esporádica” (Caetano, 2016: 101). Además, este triunfo electoral permitió expandir las políticas culturales que se estaban implementando a nivel departamental en la Intendencia Municipal de Montevideo, desde 1990 bajo el gobierno de Tabaré Vázquez —posteriormente electo presidente de la República en dos períodos— y desde 1995 en la intendencia de Mariano Arana.

El mismo año en el que el Frente Amplio llegó al gobierno nacional, se aprobó la Ley 17.930 que favoreció la búsqueda de capitales de los proyectos que el Ministerio de Educación y Cultura consideraba aptos para recibir fondos de fomento artístico. Según establece el artículo 235: “La promoción de proyectos de Fomento Artístico Cultural, se

⁴⁹ *MVD SOCIO AUDIOVISUAL*. Disponible en: <http://mvdaudiovisual.montevideo.gub.uy/es/mvd-socio-audiovisual>. [Acceso: setiembre de 2019].

hará a través del otorgamiento de incentivos fiscales a quienes efectúen donaciones a favor de los proyectos y de beneficios fiscales a los promotores de los mismos”.⁵⁰ Además, el artículo 238 estipuló la creación del Fondo Concursable para la Cultura con el objetivo de financiar proyectos de fomento artístico cultural con impacto en todo el país.

La sanción de esta ley no fue un hecho aislado en la región. En Brasil, bajo la presidencia de Fernando Collor de Mello —a pesar de la política de desmantelamiento del aparato de subvenciones y fomento hacia la cultura en general y hacia el cine en particular—, en el año 1991 se sancionó la Ley Rouanet que establecía un programa de apoyo a la cultura mediante el incentivo fiscal que permitía destinar una parte del impuesto a la renta de las personas físicas o jurídicas a acciones culturales. Además, en 1993 cuando Itamar Franco había asumido la presidencia tras el *impeachment* a Collor de Mello, se creó la Secretaría Audiovisual y una Comisión de Cine y se promulgó la Ley Audiovisual N° 8.685 que fijó una cuota de pantalla para el cine brasileiro y estableció un marco legal para el financiamiento de proyectos audiovisuales por diferentes vías —leyes de Mecenazgo—. Como señala Moguillansky (2011) en su investigación sobre la articulación del cine y audiovisual en el MERCOSUR, si bien estas acciones implicaron un impulso para la producción del sector, no abarcaron otras etapas como la distribución y la exhibición que quedaron libradas a las condiciones del mercado.

En Argentina, a partir de 1990 la producción cinematográfica comenzó a recuperarse luego de la crisis sufrida en la década anterior. En 1994 se promulgó una ley de Cine que, además de crear el Instituto Nacional de Cine y Audiovisual Argentino (INCAA) en sustitución del Instituto Nacional de Cine (INC), incrementó el Fondo de Fomento con mayores recursos para subsidios y créditos a la producción nacional a través de nuevos impuestos recaudatorios. Por ejemplo, al impuesto del 10% sobre el valor de las entradas, se sumaron otros como 10% del alquiler, venta y edición de videos y un 25% a los ingresos del Comité Federal de Radiodifusión (Moguillansky, 2011: 55). Además, a fines del año 2006 en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires se sancionó la Ley N° 2264 – Mecenazgo a través de la cual se estimuló e incentivó la participación privada en el financiamiento de proyectos culturales.

⁵⁰ *Fondo de Incentivo Cultural*. Disponible en: http://www.fondosdeincentivocultural.gub.uy/innovaportal/v/14063/24/mecweb/ley_17930. [Acceso: setiembre de 2019].

Esta breve mención a la situación de la producción audiovisual a nivel regional, demuestra que el impulso al sector se produjo de manera paralela, aunque no simultánea, en los países vecinos del Cono Sur. Los procesos históricos de cada país son diferentes, y es claro que Uruguay, por sus particularidades geográficas y demográficas y por el devenir de la producción cinematográfica —principalmente por la ausencia histórica de una industria cinematográfica y de una producción sostenida— se aleja de Brasil y Argentina. No obstante, la reactivación del sector en estos países y la combinación de diferentes modalidades —políticas públicas, creación de fondos nacionales y la existencia de nuevos fondos regionales e internacionales— destinadas a la producción, constituyeron antecedentes que de manera directa o indirecta impactaron en el desarrollo del cine uruguayo reciente. Por ejemplo, en el año 2001 Uruguay y Argentina firmaron un acuerdo de coproducción a través de la Ley 25.475⁵¹, y en 2010, el ICAU y la Agencia Nacional de Cine de Brasil (ANCINE) establecieron un protocolo de coproducción⁵² para el fomento de largometrajes que se enmarca en el Acuerdo Latino-Americano de Coproducción Cinematográfica⁵³ de 1989. En los créditos de las películas que integran el corpus de análisis de esta investigación la presencia del INCAA es una muestra de la concreción del acuerdo de coproducción con Argentina.

El tejido cinematográfico nacional también se caracteriza por la construcción de alianzas entre el sector público y privado, y esto constituye un factor fundamental al momento de comprender la continuidad de la producción de cine y audiovisual a partir del siglo XXI. En 2005, Uruguay recibió un préstamo del Banco Interamericano de Desarrollo (BID) que permitió poner en funcionamiento un Programa de Apoyo a la Competitividad de Conglomerados y Cadenas Productivas (PACC). Según se detalla en *Industrias Creativas*: “Los clúster, o conglomerados, son un modelo de asociatividad entre empresas e instituciones definido por la lógica de redes. En teoría, las ventajas asociadas al modelo son, por un lado, la generación de sinergias creativas y, por otro, los beneficios derivados

⁵¹ *Acuerdo de Coproducción Cinematográfica entre la República Argentina y la República Oriental del Uruguay*. Disponible en: <http://internacionales.incaa.gov.ar/wp-content/uploads/2013/03/arguru.pdf> [Acceso: setiembre de 2019].

⁵² *Protocolo de cooperación entre el Instituto Audiovisual del Uruguay – ICAU, de la República Oriental del Uruguay, y la Agencia Nacional de Cine –ANCINE, de la República Federativa de Brasil, para el fomento de la coproducción de largometrajes*. Disponible en: https://www.mnhn.gub.uy/innovaportal/file/10237/1/protocolo_ica_u_ancine.pdf [Acceso: setiembre de 2019].

⁵³ *Acuerdo Latinoamericano de coproducción cinematográfica. Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica- CACI*. Disponible en: https://ica_u.mec.gub.uy/innovaportal/file/3379/1/Acuerdo_Copro_Iberoamerica.pdf. [Acceso: setiembre de 2019].

de la confianza en las transacciones propias del funcionamiento en red” (Radakovich, 2015: 107). En Uruguay el Estado fue el impulsor de la instalación de este modelo y, en el caso del sector audiovisual, los diferentes subcomponentes transitaron un proceso de identificación y definición ya que aún no estaba consolidado su funcionamiento. El objetivo de este programa era aumentar la competitividad de las empresas a través de la dinamización del conglomerado en el que se insertaban.

En 2008 se promulgó la Ley de Cine y Audiovisual del Uruguay N° 18.284, el marco legal que le dio existencia al Instituto Cinematográfico y Audiovisual del Uruguay (ICAU). A diferencia del INA, el ICAU, desde su creación hasta la actualidad, funciona de manera desconcentrada dentro del Ministerio de Educación y Cultura, por lo que cuenta con un presupuesto anual que se desprende del presupuesto general. Entre sus objetivos se destacan “el fomento, incentivo y estímulo de la producción, coproducción, distribución y exhibición de obras y proyectos cinematográficos y audiovisuales”, y también, “el fomento de la formación audiovisual y la generación de condiciones para una adecuada distribución nacional”.⁵⁴

Una de las características del ICAU desde su creación hasta la actualidad ha sido el fomento de espacios de trabajo que reúnen al sector público y privado y combinan “mecanismos de gestión directos e indirectos, locales e internacionales”.⁵⁵ Es decir, se propone como una plataforma capaz de articular redes que impulsan y le dan sostenibilidad al sector audiovisual. Un recorrido por las Memorias Anuales⁵⁶ permite comprender de qué forma se fue construyendo este complejo entramado. A medida que pasaron los años, los nombres de programas, acuerdos, fondos y espacios de exhibición se multiplicaron y alcanzaron diversos ámbitos buscando cubrir las diferentes etapas del hecho cinematográfico y audiovisual. Estas alianzas han incluido a las empresas estatales

⁵⁴ ICAU. *Institucional*. Disponible en: <https://icau.mec.gub.uy/innovaportal/v/4605/3/mecweb/que-es-icau?breadid=null&3colid=1108>. [Acceso: setiembre de 2019].

⁵⁵ ICAU. *Dirección de Cine y Audiovisual Nacional. Institucional*. Disponible en: <https://icau.mec.gub.uy/innovaportal/v/4605/3/mecweb/que-es-icau?breadid=null&3colid=1108> [Acceso: setiembre de 2019].

⁵⁶ Disponibles en la Web a partir del año 2006. En: ICAU. *Dirección de Cine y Audiovisual Nacional. Memorias y auditorías*. Disponible en: <https://icau.mec.gub.uy/innovaportal/v/100881/3/mecweb/memorias-y-auditorias?leftmenuid=100881> [Acceso: setiembre de 2019].

públicas,⁵⁷ el sector privado,⁵⁸ los actores locales⁵⁹, regionales e internacionales, en un escenario dinámico signado por la conformación de redes interinstitucional. El documento *Compromiso Audiovisual 2015—2020*⁶⁰ materializa este proceso de integración entre diferentes actores del sector (300 agentes públicos y privados), que durante tres meses no solo generaron acuerdos sino que también elaboraron un estado de situación al momento de diseñar políticas y definir lineamientos de trabajo.

Además de la relevancia institucional que tuvo la sanción de la ley No. 18.284, también constituyó una nueva fuente de financiación en tanto estableció un Fondo de Fomento estipulado en el artículo No. 7. Los primeros tres años, el fondo ofrecía financiación para dos etapas mediante una modalidad de concurso: desarrollo (guion e investigación para ficción y documental) y producción (largo de ficción y documental, corto de ficción, serie, unitario para TV) pero a partir de 2011, las categorías se ampliaron y se incorporó coproducción, posicionamiento internacional y difusión de contenidos audiovisuales (en modalidad no concursables).

En cuanto a los montos otorgados, en 2008 el fondo para la categoría desarrollo de guion era de 40.000 pesos uruguayos por proyecto (1.700 dólares) y para la producción de un largo de ficción era de 2.700.000 pesos uruguayos por proyecto (112.500 dólares). En 2017, estos fondos fueron de 60.000 (2.000 dólares) y de 3.500.000 pesos uruguayos (120.000 dólares), respectivamente. Estas cifras evidencian que, desde su creación hasta el presente, el aumento de los montos fue mínimo. El comentario de Fernando Epstein, productor de Control Z, da cuenta de esta situación: “Tengo muchas críticas a cómo se creó la ley de cine, porque se hizo con una estructura muy débil, estaba mal armada

⁵⁷ Por ejemplo, en el 20 de marzo de 2006 el INA generó un acuerdo con el FONA a través del cual realizaba un aporte anual al fondo municipal, también, el 15 de abril de 2007 se hicieron acuerdos entre el instituto de cine y otras empresas estatales, como la refinera ANCAP, y posteriormente, el ICAU estableció acuerdos con la empresa de saneamiento del Estado -OSE- y con el Banco de la República -BROU-.

⁵⁸ Como la consolidación del Clúster Cinematográfico y Audiovisual concretada el 8 de noviembre de 2009 y los incentivos fiscales que exoneran del IVA a las coproducciones por considerarlas una exportación de servicios. Este tipo de medidas favoreció el aumento de rodajes en suelo nacional. En: *ICAU. Dirección de Cine y Audiovisual Nacional. Memoria Anual 2009*. Disponible en: https://icau.mec.gub.uy/innovaportal/file/3351/1/Memoria_Anual_2009.pdf [Acceso: setiembre de 2019].

⁵⁹ Además de los acuerdos con empresas estatales, a nivel local se impulsaron otras iniciativas más vinculadas con la formación y exhibición, como, por ejemplo, la presencia del INA en la Fiesta de la X, la participación en festivales de cine nacionales, la gestión de espacios de formación de profesionales y técnicos locales en ámbitos internacionales.

⁶⁰ *Compromiso Audiovisual 2015-2020*. Disponible en: https://issuu.com/icau/docs/compromiso_audiovisual_digital. [Acceso: setiembre de 2019].

financieramente, quedó obsoleta muy rápido”.⁶¹ Sin embargo, también es posible hacer un balance que contemple la situación desde una perspectiva más compleja, y en este punto, la ampliación de áreas a financiar mediante la creación de fondos no concursables, la incorporación de un premio más para la producción y otro para largometraje de coproducción minoritaria, el aumento de acuerdos interinstitucionales —locales, regionales e internacionales—, son hechos que demuestran un incremento en la inversión y en la definición de las políticas implementadas para apoyar al sector.

La situación de leve crecimiento tuvo un giro en agosto de 2019 —último año del gobierno del Frente Amplio—, cuando se lanzó el Programa Uruguay Audiovisual— Producciones Nacionales que establece un fondo de apoyo con un monto total asignado de 62.790.000 pesos uruguayos (1.697.027 dólares) para realizaciones nacionales en la fase de desarrollo, producción y postproducción. Con esta medida, se incrementó el presupuesto al tiempo que se buscó potenciar el carácter de industria creativa del sector. Institucionalmente, este programa depende del Ministerio de Industria, Energía y Minería (MIEM) y las postulaciones para aplicar a estos fondos se realizan a través de la Agencia Nacional de Desarrollo (ANDES). La puesta en funcionamiento del programa implica una inyección económica que actualiza y amplía la producción audiovisual en sus diferentes etapas y niveles —nacional e internacional—.⁶²

La visibilidad y el impulso económico al sector audiovisual y cinematográfico tienen un marco más amplio que es el desarrollo de la marca “Uruguay Audiovisual”⁶³ cuyo portal fue lanzado en la edición digital del Festival de Cannes en junio de 2020.⁶⁴ Este hecho demuestra la intención de posicionar al país como un espacio propicio para la realización de producciones audiovisuales en sus diferentes áreas. La promoción hace gala del estatus de la nación en cuanto al índice de prosperidad, el estado de derecho y el control de la corrupción. Otros aspectos que se utilizan para impulsar la marca son la exoneración del IVA para las producciones extranjeras, la variedad de locaciones a distancias cortas, la

⁶¹ Entrevista a Fernando Epstein. *Las películas uruguayas se hacen con sacrificio y entregarlas gratis no es algo con lo que estemos de acuerdo*. En: *El Observador*. Disponible en: <https://www.elobservador.com.uy/nota/-las-peliculas-se-hacen-con-sacrificio-y-entregarlas-gratis-no-es-algo-con-lo-que-estemos-de-acuerdo--20206316310>. [Acceso: setiembre de 2019].

⁶² *Agencia Nacional de Desarrollo*. Disponible en: <https://www.ande.org.uy/>. [Acceso: diciembre de 2019].

⁶³ *Uruguay audiovisual*. Disponible en: <https://uruguayaudiovisual.com/cine-uruguayo/> [Acceso: agosto de 2020].

⁶⁴ Este hecho ocurrió bajo la órbita del presidente Luis Lacalle Pou que asumió el gobierno el 1º de marzo de 2020 y que cambió el rumbo político ya que luego de 15 años de gobiernos frenteamplistas un candidato del partido blanco asumió el mando. De todas formas, el posicionamiento de Uruguay Audiovisual se enmarca en el proyecto *Uruguay Natural* gestado en los gobiernos del Frente Amplio.

diversidad étnica, la transparencia y la seguridad, la agilidad burocrática para tramitar permisos, y también, el desarrollo tecnológico y digital del país principalmente en lo que refiere al área de las telecomunicaciones. Pero no menos importante es la mención al reconocimiento obtenido por el cine nacional en los circuitos de festivales internacionales. De hecho, se resaltan lo más de 200 premios y distinciones obtenidas a lo largo de los últimos veinte años, en un proceso que comenzó a inicios del siglo XXI, cuando la presencia del Estado era casi inexistente y se mantiene hasta el presente, momento en el que el audiovisual se ha transformado en un sector productivo y constituye otra de las aristas de una economía local basada, entre otros componentes, en la oferta de servicios.

Conclusiones

El capítulo expuso un sintético análisis de los componentes de la cinematografía y del audiovisual nacional con el objetivo de trazar el estado de situación local en el que emergen las películas uruguayas que obtuvieron el fondo HBF del IFFR, desde inicios del siglo XXI hasta el presente.

La reconstrucción de este tejido tomó en cuenta diversos parámetros, como la diversidad del consumo y el acercamiento del público —concretamente de los profesionales del audiovisual—; las formas de producción, la (dis)continuidad y la visibilidad del cine nacional; la apertura de espacios de formación especializados en el área; los discursos provenientes de la recepción especializada y más recientemente, la conformación de un campo de estudios que ha revisado, ampliado y profundizado diferentes dimensiones del hecho audiovisual y cinematográfico. Pero, además, y dado el objeto de estudio de esta investigación, también se ha recuperado el devenir institucional y financiero local tanto del sector público como del privado.

Es evidente que estos aspectos ameritan un análisis específico y que el posicionamiento en cada una de estas aristas da cuenta de un estado de situación particular sobre el desarrollo del cine y del audiovisual en Uruguay. Por ejemplo, la producción a inicios del siglo XX se encontraba en lo que Paranaguá ha caracterizado como estado “vegetativo” (2003: 24) mientras que la cultura cinematográfica mantuvo su influencia a través de

instituciones y prácticas de consumo que si bien no eran masivas fueron determinantes para acercar cines ajenos al circuito hegemónico hollywoodense.

Este sucinto examen materializa la densidad que adquiere el estudio del contexto cuando la escala se enfoca en un análisis local que contempla las diferentes capas —espacios de exhibición y formación, herramientas de financiación, personalidades destacadas, legislación, promoción nacional— que componen el tejido cinematográfico y audiovisual. A pesar de que se trata de un recorte temporal reducido —de 2001 a 2015—, la intensidad de las mutaciones del sector durante estos años complejiza, en tanto multiplica y diversifica, los factores que confluyen en este estado de situación. Sin embargo, es posible establecer ciertos hitos como los fondos para la cultura creados en la esfera de la Intendencia Municipal de Montevideo que activaron la producción cultural en términos generales y de manera específica al sector audiovisual, la apertura de espacios de formación, los cambios en los medios tecnológicos que impactaron en la producción, y la creación de instrumentos legales nacionales que a través de fondos económicos y exoneraciones fiscales regularon e incentivaron la producción. Asimismo, es necesario contemplar el devenir de este sector en diálogo con lo acontecido en los países de la región —Argentina y Brasil—, ya que, si bien los procesos no son simultáneos ni paralelos, se repiten acontecimientos en el plano legislativo, institucional, y también en las formas de producción y en las posibilidades expresivas, que constituyen antecedentes del devenir audiovisual nacional.

Este capítulo también aborda la red de actores institucionales, tanto públicos como privados, que confluyeron en la construcción y consolidación del sector. Si bien a inicios de la década de los noventa la presencia del Estado era prácticamente inexistente, las acciones llevadas a cabo, primero en la esfera municipal, y luego en el ámbito del gobierno nacional, acompañaron la transformación de la producción cinematográfica y audiovisual cuyo inicio se produjo con el aporte de herramientas de financiación y legitimación externas —regionales e internacionales—. La continuidad y la presencia del cine uruguayo a lo largo de estas dos décadas también se ha valido de las acciones gubernamentales que atendieron al sector: se construyeron alianzas, se fortaleció la participación en los circuitos internacionales —a través del fondo no concursable de posicionamiento internacional— y recientemente se actualizó el monto financiero con el lanzamiento del Programa Uruguay Audiovisual. De hecho, el impulso del sector ha

permitido el lanzamiento de una marca país a partir de la cual se busca potenciar la industria audiovisual.

Finalmente, el campo cinematográfico estudiado se caracteriza por una impronta local ceñida a la ciudad de Montevideo, ya que si bien existen producciones en otras regiones de Uruguay, su visibilidad ha sido escasa y el desarrollo del sector ha tenido una tímida descentralización con medidas como el lanzamiento de un fondo concursable por parte del ICAU, para cortometrajes de directores radicados en el interior del país o la implementación de un fondo de incentivo audiovisual de la Intendencia Municipal de Maldonado. Es necesario hacer hincapié en esta característica dado que define el alcance territorial y simbólico de la producción cinematográfica y audiovisual. Hablar de cine nacional en Uruguay constituye una sinécdoque cuando el entramado que lo configura está fuertemente anclado en la capital del país.

Capítulo 2 - El escenario regional y transnacional

La intención de trazar una cartografía que abarque los espacios, agentes, personalidades e instituciones que confluyen en el corpus filmográfico implica, necesariamente, un examen del contexto regional y transnacional en el que se insertan los realizadores y sus obras. Por ese motivo, este capítulo estudia los acuerdos institucionales públicos y privados entre los países de la región y del continente, los cruces entre personas y productoras de Montevideo y Buenos Aires, el abordaje histórico de los festivales europeos —con foco en el IFFR y su fondo HBF— y, finalmente, el detalle de la red de financiación que contiene a las películas.

El itinerario no pretende ser exhaustivo sino representativo de algunos de los factores que trascienden la esfera local e inciden en el desarrollo y la consolidación de la filmografía aquí reunida. Además, este capítulo se concentra en la caracterización del espacio transnacional que delimita al corpus de análisis y examina la génesis, la construcción identitaria y la vinculación del IFFR y del HBF con la red de festivales en la que se inserta. Este abordaje, que privilegia la perspectiva histórica de los espacios involucrados, permite develar los lazos de tensión y colaboración entre las distintas regiones al tiempo que da cuenta de otros actores que intervienen, con diferente grado de impacto, en la cinematografía nacional.

El contexto regional: estructuras transfronterizas

En la década de los noventa, cuando en el ámbito local las prácticas relacionadas con el cine y el audiovisual comenzaron a cobrar impulso, a nivel continental existían acuerdos tendientes a promover la integración del sector. Este es el caso de la Conferencia de Autoridades y Cinematográficas de Iberoamérica (CACI)⁶⁵ creada en 1989, cuando los responsables de los organismos de cine iberoamericanos se comprometieron a “contribuir al desarrollo de la cinematografía dentro del espacio audiovisual de los países iberoamericanos y a la integración de los referidos países mediante una participación equitativa en la actividad cinematográfica regional”, como lo afirma el Art. 1º del

⁶⁵ Actualmente CAACI: Conferencia de Autoridades Audiovisuales y Cinematográficas de Iberoamérica.

Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana.⁶⁶ En cuanto a los países del Cono Sur, la integración cinematográfica también estuvo signada por la creación del Mercosur, un espacio principalmente económico en sus inicios pero que fue variando en sus objetivos y áreas de intervención según cambiaba el escenario político de la región.⁶⁷

Otro hito fue la implementación del programa Ibermedia creado en 1998 con el objetivo de construir “un espacio audiovisual iberoamericano por medio de ayudas financieras y a través de convocatorias que están abiertas a todos los productores independientes de cine de los países miembros de América Latina, España, Portugal y el recientemente incorporado Italia”.⁶⁸ Ibermedia dispone de un fondo concursable que se genera con el aporte de cada país miembro. Uruguay participó desde el inicio⁶⁹ con 100.000 dólares anuales hasta 2003 cuando se produjo un estancamiento que fue revertido en 2006 momento en el que se canceló la deuda y el aporte aumentó a 150.000 dólares. En un artículo publicado en 2020, Carolina Rocha estudia la influencia de Ibermedia en el desarrollo del cine uruguayo entre 1998 y 2018. Una de las conclusiones a las que arriba es que este programa ha sido fundamental para el impulso del cine uruguayo, principalmente porque generó un marco legal y económico para la coproducción de películas entre los diferentes países que intervienen en cada proyecto cinematográfico, incentivó “las carreras cinematográficas de dos generaciones de directores, y contribuyó con la aprobación de la ley de cine del 2008 y la creación del ICAU (2020: 1).

⁶⁶ Sobre el desarrollo de las políticas de integración del audiovisual a nivel continental y regional, el artículo de Octavio Getino (2011) *Avances en las políticas de integración de las cinematografías iberoamericanas* traza un panorama detallado que, desde una perspectiva histórica, ilustra el devenir y las mutaciones de dichos acuerdos.

⁶⁷ Este tema ha sido ampliamente analizado por Marina Moguillansky (2011) en *Pantallas del Sur*, obra en la que aborda las diferentes formas de integración del Mercosur, su repercusión en la construcción de un espacio cinematográfico regional y el impacto en las cinematografías de cada país. Señala el año 2003 como un momento bisagra a partir de las presidencias de Néstor Kirchner en Argentina y Luiz Ingancio da Silva (Lula) en Brasil que se alejaron de las políticas neoliberales imperantes durante la década de los noventa y “reivindicaron el rol estratégico de los Estados, el derecho al desarrollo de sus países y la importancia de la inclusión social como prioridad. Con respecto al Mercosur, se lo valoraba como opción estratégica integral, no limitada a los aspectos comerciales, y se reconocía la necesidad de mejorar su desarrollo institucional – hasta entonces muy limitado – que comenzaría a verse en los años siguientes” (2011: 110). De hecho, en el año 2003 se conforma la Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisual (RECAM) en el marco del Mercosur. Este hecho es una consecuencia del viraje político e ideológico de la región.

⁶⁸ *Programa Ibermedia. El espacio audiovisual Iberoamericano*. Disponible en: <http://www.programaibermedia.com/nuestras-convocatorias/> [Acceso: diciembre de 2019].

⁶⁹ Uruguay se incorporó a la CACI en 1998 y en el mismo acuerdo se unió al programa Ibermedia. Los detalles legales se encuentran en el Repartido N° 995 de 2005 de la Cámara de Senadores de la República oriental del Uruguay. Disponible en: <https://legislativo.parlamento.gub.uy/temporales/S2009030995-003793139.pdf>. [Acceso: diciembre de 2019].

En el marco de esta investigación, es pertinente mencionar que al igual que ocurre con los fondos europeos, Ibermedia ha sido cuestionado por su carácter poscolonial (Falicov, 2012), por la fuerte presencia de España y su hegemonía respecto de los otros integrantes. Pero, esta perspectiva ha sido revisada por Moguillansky (2019), quien, a partir de un abordaje diacrónico del programa, evidencia que no se trata de un vínculo lineal ni permanente entre los diferentes países que lo integran. De hecho, demuestra que “en los comienzos Ibermedia tuvo un marcado protagonismo de España, que luego disminuyó a partir de la crisis económica española y de la incorporación de otros países latinoamericanos al programa. En los últimos años, se observa un desplazamiento de la hegemonía española hacia un liderazgo de Argentina, Brasil y Venezuela” (2019: 21).

Estas herramientas legales ponen de manifiesto la existencia de un marco regional y continental que se propuso impulsar el desarrollo de la producción audiovisual. Actualmente, el programa Ibermedia, la CAACI y la Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisual (RECAM) constituyen espacios de promoción y regulación de las producciones iberoamericanas y son agentes importantes dentro de las escenas audiovisual y cinematográfica continentales.

En lo que refiere a la articulación regional, también existen cruces y diálogos transfronterizos, por ejemplo, entre Uruguay y Argentina que en 2001 firmaron la Ley 25.475 *Acuerdo de Coproducción Cinematográfica suscripto con la República Oriental del Uruguay*.⁷⁰ Si bien Uruguay y Brasil también cuentan con un *Protocolo de cooperación*,⁷¹ se trata de un acuerdo más reciente —2010— y los vínculos entre los profesionales del cine y audiovisual uruguayos y brasileros no tiene la misma tradición y fluidez que se manifiesta en el espacio rioplatense. En este sentido, y más allá la dimensión legal, existen antecedentes relacionados con la práctica y la experiencia de personas del sector que influyeron en la emergencia y consolidación del cine uruguayo reciente. Estos cruces operan en diferentes niveles y abarcan desde la recepción de películas hasta el trabajo profesional de actores, ayudantes de dirección o productores y

⁷⁰ *Acuerdo de Coproducción Cinematográfica suscripto con la República Oriental del Uruguay*. En: InfoLEG. Información Legislativa. Ministerio de Justicia y Derechos Humanos. Presidencia de la Nación. Disponible en: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/70000-74999/70035/norma.htm>. [Acceso: diciembre de 2019].

⁷¹ *Protocolo de Cooperación entre el Instituto del Cine y Audiovisual del Uruguay –ICAU, y la Agencia Nacional de Cine –NCINE, para el fomento de la coproducción de largometrajes*. En: ICAU. Dirección de Cine y Audiovisual Nacional. Disponible en: https://icau.mec.gub.uy/innovaportal/file/10237/1/protocolo_icaucine.pdf. [Acceso: diciembre de 2019].

conforman un estado de situación que hace pertinente y necesario un estudio específico del espacio cinematográfico rioplatense. A los efectos de trazar este panorama, se consignan casos paradigmáticos cuya finalidad es ejemplificar de qué manera el cine uruguayo se vio influenciado por la emergencia del cine contemporáneo argentino iniciado en la década de los noventa.

El 27 de noviembre de 1995, en la sala Linterna Mágica de Montevideo se estrenó *Labios de churrasco* (1994), el primer film de la llamada trilogía de Ituzaing integrada también por *Graciadió* (1997) y *5 pal'peso* (1998) pertenecientes al director argentino Raúl Perrone. Se trata de una filmografía que, junto a la de Martín Rejtman,⁷² constituyen “tempranos ejemplos de innovación en el campo cinematográfico” (Andermann, 2015: 17) del país vecino y anteceden al surgimiento de lo que luego se denominó NCA. Lo innovador abarcó diferentes niveles del hecho cinematográfico, desde la forma de producción, la elección del soporte para su filmación, el tipo de rodaje, la selección de actores, hasta la puesta en escena, la construcción narrativa y el montaje.

Labios de churrasco se centra en el presente de un grupo de adolescentes/jóvenes que deambulan erráticos por Ituzaingó, una localidad del oeste del conurbano bonaerense, zona que será el territorio fílmico de las películas de Perrone. Los tres protagonistas — Juan (Fabián Vena), Gus (Gustavo Prone) y el Mendo (Mauro Altschuler)— se construyen como seres marginales no ya en función de ciertos imaginarios preexistentes⁷³ sino en tanto jóvenes disfuncionales que no encajan en los espacios socialmente determinados: están al margen de la educación formal, del universo laboral y también, del entramado familiar. Con este film Perrone inaugura no solo un cronotopo fundacional para su cine, sino también, la posibilidad de existencia de un cine *otro*. Al respecto, Juan Pablo Rebella afirmaba:

...un sábado de noche, fuimos con Pablo [Stoll] y Arauco [Hernández] a ver una película argentina llamada *Labios de Churrasco* de un tal Raúl Perrone con muy pocas expectativas por ser argentina el país de procedencia. A medida que la película avanzaba, y que algunos espectadores se iban levantando, recuerdo que nuestras risotadas empezaron a ser las que más se escuchaban en el cine. No

⁷² *Rapado* (1996), *Silvia Prieto* (1999) y *Los guantes mágicos* (2003).

⁷³ Se aleja tanto de la figura del ladrón, violento como de la mirada idealizada de aquellos que han sido expulsados hacia los márgenes del entramado social por un estado de situación que los excede y del cual son víctimas.

entendíamos bien porqué, pero esa película nos estaba encantando. O por lo menos había algo en ella que nos fascinaba. Estaba hecha en video, era en blanco y negro, casi todos los actores parecían no profesionales y por eso tenían mucha credibilidad y, sobre todo, no tenía ni “mensaje” ni una trama definida, era una sumatoria de escenas en las que “no pasaba nada” pero todas tenían algo interesante. Lo mismo que sucedía en algunas de las películas que más nos gustaban. Y además el humor tenía algo absurdo y costumbrista al mismo tiempo que nos atraía mucho.⁷⁴

La cita condensa un estado de situación en el que confluyen diferentes variables: la existencia de espacios de exhibición que proyectaban este cine —circunscriptos a la esfera de Cinemateca—, el vínculo con el cine argentino,⁷⁵ el soporte de filmación, el estatus de los actores pero también las opciones estéticas y narrativas: el blanco y negro, la organización de la trama sustentada en una sucesión de hechos sin un conflicto dramático claro y la ausencia de un mensaje ulterior que de manera simbólica o explícita los receptores deben decodificar. Además, Rebella sitúa este film en una genealogía: “las películas que más nos gustaba”, que era el cine independiente de Estados Unidos, el cine europeo menos intelectualizado y la televisión. Estas referencias cinematográficas y audiovisuales aparecen en diferentes entrevistas y declaraciones, además de figurar explícitamente en los créditos finales de la ópera prima *25 Watts* que en los agradecimientos incluye a Raúl Perrone —a quien solo conocían por su cine— y a Jim Jarmusch.

La posición de Rebella y sus declaraciones celebran una concepción de cine que incluye actores no profesionales, el uso del video y del blanco y negro, la reducción de la escala económica y la ausencia de un mensaje ulterior. Estos parámetros, permitirían, según se deduce de las palabras del director, que los receptores tengan un grado mayor de involucramiento con el film, principalmente en comparación con la participación que requiere una película *mainstream*. Aunque existen diversos contraejemplos que cuestionan la perspectiva de Rebella, es importante enmarcar sus palabras en su contexto histórico y cinematográfico en el que el recambio generacional, el agotamiento de ciertas

⁷⁴ Entrevista a Juan Pablo Rebella director de *25 Watts* y *Whisky*. En: *Visual ver de ver*. Disponible en: <http://visualesverdever.blogspot.com/2011/07/breve-historia-de-25-watts-dirigida-por.html>. [Acceso: diciembre de 2019].

⁷⁵ En la misma entrevista, el director afirma que “En ese momento el cine latinoamericano, para nosotros era algo que nos enojaba bastante por lo previsible, panfletario y pretencioso”.

fórmulas políticas y artísticas, el fin de la transición hacia la democracia y la instalación de políticas —económicas y culturales— neoliberales, llevaron a los cineastas emergentes a buscar un lenguaje capaz de comunicar un estado de situación.

Por su parte, Pablo Stoll en otra entrevista refiere la influencia que en ellos ejerció el film de Perrone: “Esa película tenía una sensibilidad absoluta y mucho corazón. Terminé de verla y sentí que yo también quería hacer una (...) Perrone era un tipo de acá nomás, que había hecho una película en cuatro días y con pocas personas. Después de eso, nos pusimos a escribir *25 Watts*”.⁷⁶

La importancia de este estreno radica no solo en la emergencia de una poética cinematográfica innovadora alineada con el cine independiente estadounidense que circulaba en el circuito de exhibición alternativo de la capital uruguaya, sino también, y principalmente, en que constituyó la evidencia de que era posible hacer *otro* cine en el Río de la Plata. El film de Perrone materializó una sensibilidad que venía gestándose también en Uruguay.

Los cruces entre ambos países abarcaron otros rubros. Por ejemplo, Daniel Hendler tuvo un rol protagónico en la película *Esperando al Mesías* (Daniel Burman, 2000). Manuel Nieto, director de *La Perrera* (2006) película que ganó el Tiger Award del IFFR, fue asistente de *Los muertos* (2004), el segundo largometraje de Lisandro Alonso, director argentino que ha cultivado una estética cinematográfica minimalista y contemplativa.⁷⁷ Un detalle no menor es que esta película recibió el fondo HBF en el año 2001 en la categoría guion y desarrollo de proyecto. Años después el vínculo se invirtió y Alonso participó como coproductor del segundo largometraje de Nieto, *El lugar del hijo* (2013). Por su parte, Adrián Biniez director de *Gigante* (2009) es de nacionalidad argentina, pero se radicó en Uruguay a partir del año 2004, momento en el que participó como extra en la película *Whisky* interpretando a un cantante de karaoke. Biniez se ha mantenido en un espacio fronterizo entre ambos países ya que al tiempo que desarrolló su carrera en Uruguay mantuvo el vínculo con su lugar de procedencia, situación que se cristalizó en

⁷⁶ Entrevista a Pablo Stoll- Al otro lado del río. En: *María Florencia Sanz*. Disponible en: <http://www.mflorenciasanz.com.ar/2014/03/pablo-stoll-al-otro-lado-del-rio.html>. [Acceso: diciembre de 2019].

⁷⁷ Manuel Nieto también se desempeñó como asistente de dirección en los dos largometrajes dirigidos por Stoll y Rebella: *25 Watts* (2001) y *Whisky* (2004).

su segundo largometraje, *El 5 de Talleres* (2014), que cuenta con productores uruguayos, actores argentinos y uruguayos y transcurre en una locación del conurbano bonaerense.

También los productores y sus empresas tuvieron roles fundamentales en el entramado cinematográfico rioplatense. Un caso paradigmático es el cruce entre Hernán Musaluppi y su productora, Rizoma Films y Control Z productora fundada por Stoll, Rebella y Epstein para distribuir *25 Watts*. El rol de estas empresas amerita un paréntesis ya que como señala Aguilar los mecanismos de producción fueron otra característica del cine que emergió en Argentina —y luego en Uruguay— a partir de la década de los noventa: “A diferencia de los productores de las generaciones anteriores, la nueva camada pasó por las escuelas de cine, sabe desenvolverse en negociaciones con las fundaciones internacionales, vincula el prestigio del productor con las cualidades estéticas del film y conoce en detalle el funcionamiento de los festivales” (2010: 205).

Como se ha señalado en los apartados anteriores, las herramientas de financiación para la producción de películas se ampliaron. Los nuevos esquemas incluyeron acuerdos binacionales de coproducción, contaron con el programa Ibermedia, fondos locales y nacionales, y también, la conformación y consolidación de un circuito de fondos extranjeros pertenecientes a fundaciones, como Fond Sud Cinéma. Hubert Bals Fund o Sundance. Este entramado requirió —y requiere— de la *expertise* de los productores cuyo rol no se limitaba a la dimensión financiera y logística, sino que también se comprometía con los aspectos artísticos de los proyectos. En una entrevista realizada en 2010, casi diez años después de su primer film, Fernando Epstein afirmaba que las películas de Control Z se definían de acuerdo a lo que podían producir: “Películas costumbristas que se basan en historias simples y humanas, que son fácilmente producibles. Sin grandes despliegues técnicos ni reconstrucción de época”.⁷⁸ Sin embargo, a medida que las herramientas financieras se diversificaron, las posibilidades de producción y realización también variaron. En 2019 se estrenó una película colombiana *Monos* (Alejandro Landes, 2019) en la que Epstein participó como coproductor con su empresa Mutante Cine de Uruguay. Según declara en una entrevista, se trató de un proyecto cuyas dimensiones doblaron el presupuesto del film más grande en el que había participado hasta el momento. Epstein se involucró en este proyecto en el año 2014, y su rol fue el de articular redes, tejer la

⁷⁸ *Los productores: Fernando Epstein, Control Z (Uruguay)*. En: *Latam Cinema*. Disponible en: <https://www.latamcinema.com/entrevistas/los-productores-fernando-epstein-control-z-uruguay/>. [Acceso: diciembre de 2019].

“filigrana” que hace posible la existencia del film. En este caso, la coproducción reunió a ocho países, convocó a profesionales de diferentes continentes y tuvo como resultado una película con repercusión internacional que fue seleccionada para representar a Colombia en la categoría mejor película de lengua no inglesa para los premios Oscar. Frente a su condición de uruguayo involucrado en una industria global, el productor afirma: “Algunos dicen que la nacionalidad de tu pasaporte determina el tamaño de las películas que puedes hacer, me rebelo contra eso. A mí no me interesa el cine de nacionalidades, me interesa el cine. Soy uruguayo, latinoamericano inserto en una realidad local, nacional, regional pero al mismo tiempo universal”.⁷⁹

Dos décadas después de la primera producción —*25 Watts*, un proyecto concretado a través de un modelo de cooperativa que implicó una apuesta incierta—, las posibilidades de existencia e inserción del cine nacional y regional en la escena cinematográfica mundial han crecido. Las diferentes capas que componen este complejo escenario han sufrido cambios que no es posible explicar si el foco de análisis no contempla la mutación en sus diferentes escalas: internacional, regional, nacional y local. Los actores del sector cinematográfico se encuentran anclados en la intersección de estas variables y su análisis requiere una mirada integradora.

En el siguiente apartado se estudian las características del contexto transnacional conformado por los festivales internacionales de cine dado que constituye el marco en el cual surgió y se consolidó primero el IFFR y luego el fondo HBF. En estos espacios que son múltiples y heterogéneos, el cine uruguayo encontró herramientas de financiación que hicieron posible otros esquemas de producción de las películas, además, y principalmente, los festivales —sus premiaciones, la red de profesionales que reúnen, las múltiples categorías que incluyen, etcétera— han funcionado como espacios de legitimación y visibilidad del cine nacional. En este sentido, son un componente fundamental, pero no exclusivo, de su existencia.

El espacio transnacional: la red de festivales en perspectiva diacrónica

⁷⁹ Fernando Epstein: "A mí no me interesa el cine de nacionalidades, me interesa el cine". En: Ramona Cultural. Disponible en: <https://www.ramonacultural.com/contenido-r/fernando-epstein-a-mi-no-me-interesa-el-cine-de-nacionalidades-me-interesa-el-cine/>. [Acceso: diciembre de 2019].

Los festivales de cine y los fondos de financiación constituyen dos fenómenos clave al momento de analizar cómo lo transnacional se imbrica con lo local. En el marco de esta investigación, la perspectiva de estudio transnacional se alinea con el planteo teórico desarrollado por Will Higbee y Song Hwee Lim (2010) que aborda los vínculos entre los diferentes países a partir del despliegue histórico de las conexiones y las dinámicas de poder —hegemonía, dominancia, marginalidad— directas e indirectas que los articulan. El presente apartado aborda el devenir del circuito de festivales europeo y la consolidación del IFFR y, para hacerlo, contempla los impulsos y/o las tensiones con la industria hollywoodense, el cine latinoamericano y más específicamente, con el cine uruguayo.

La importancia de los festivales de cine tuvo un punto de inflexión en de la década de los noventa, momento en el que se multiplicaron y especializaron para atender diferentes tópicos, géneros, regiones geográficas y públicos. Además, su rol se amplió para abarcar otras dimensiones del hecho cinematográfico como la financiación y la distribución de películas. Frente a su creciente visibilidad e importancia, los estudios sobre cine centraron su interés en los festivales y ampliaron su mirada para abordarlos en su contexto histórico, cultural y en la confluencia de poderes políticos y económicos.

Los festivales de cine son definidos por De Valck como “puntos nodales en una ‘exitosa’ red de cine originada en Europa” (2007: 15).⁸⁰ En tanto nodos, los festivales son espacios con identidad y funcionamiento independiente, pero, al mismo tiempo, pertenecen a un circuito mayor en el que se insertan y que los determina. Contemplar esta doble dimensión es importante para evitar un análisis que homogenice los diversos mecanismos que se articulan en cada festival y que dependen de los hechos históricos en los que se originaron y se desarrollaron. Por este motivo, a continuación, se aborda, de manera sucinta, el desarrollo diacrónico de festivales europeos para enmarcar el origen del IFFR y determinar los cruces y diálogos tanto con su contexto regional como con las cinematografías de América Latina a partir de la década del setenta hasta el presente.

De Valck (2007), construye una periodización de los festivales en la que distingue tres etapas. En 1932 tiene lugar la edición inaugural del Festival de Cine de Venecia y con este evento se inicia la primera etapa que coincide con el fin de la era silente en el cine y el advenimiento de una crisis marcada por los dilemas estéticos y operativos que se

⁸⁰ Cita original: “nodal points in a ‘successful’ cinema network that originated in Europe”

instalaron con la introducción del sonido. La multiplicidad de lenguas en Europa planteó un problema en la producción, distribución y exhibición de películas que se “intensificó por persistentes sentimientos nacionalistas que eran los restos de la Primera Guerra Mundial y la antesala de la Segunda Guerra Mundial” (2007: 24).⁸¹ El festival de Venecia se originó en este contexto y ofreció una respuesta a la situación al combinar lo internacional con lo nacional: se transformó en un espacio que reunía las producciones de diferentes países pero hacía hincapié en el carácter nacional de las películas, y, en este contexto, el sonido más que un obstáculo fue un aliado que acentuaba la distinción cultural.

En 1939 se celebró la primera edición del Festival de Cannes, pero dado que ese mismo día Hitler invadió Polonia, se redujo a una sola proyección y su funcionamiento se retomó cuando terminó la Segunda Guerra Mundial en setiembre de 1946. El Festival de Cannes, junto al de Venecia, contribuyó a instalar el modelo de los grandes festivales internacionales que ha llegado hasta nuestros días (Campos, 2016: 165). Finalmente, en 1951 se celebró la primera edición del Festival Internacional de Cine de Berlín, y a partir de ese momento se consolidó e institucionalizó el circuito de festivales que, en su primera etapa fue un espacio de exhibición de películas con una fuerte impronta anclada en su carácter nacional.

Además de la marca nacionalista de los festivales, De Valck también detalla el vínculo ambivalente que el festival de Venecia —y luego los otros festivales— mantuvieron con Hollywood, dado que adoptaron prácticas características de este circuito como la realización de eventos y la difusión de estrellas cinematográficas, pero también se opusieron sutilmente al tratar las películas que proyectaban como logros nacionales portadores de identidades culturales y artísticas y no como productos de masas. En este sentido, el circuito de festivales europeo instaló una lógica que difería de la agenda económica dominante de Hollywood y también del modelo artístico de las vanguardias cinematográficas europeas. De hecho, según De Valck, el éxito de los festivales de cine puede explicarse por su particular posición intermedia entre el modelo hollywoodense y el de vanguardia: por un lado, se posicionaban en la construcción artesanal, y por otro, ingresaban en el mercado de la economía cultural (2007: 25).

⁸¹ Cita original: “The problem of language in European film production, distribution and exhibition - resulting from the introduction of sound- was intensified by lingering nationalistic feelings that were the remnants of World War I and a precursor of World War II”.

En la misma línea, Aída Vallejo Vallejo (2014) caracteriza a los primeros festivales de cine europeo como pioneros de la diplomacia y señala la creación de la Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos (FIAPF) que a partir de 1933 funcionó como órgano moderador del circuito de festivales (2014: 8). En su inicio, la federación tuvo como objetivo proteger los intereses de las productoras europeas, pero ya en 1950 se encargó de clasificar y regular los festivales de acuerdo a los estándares de calidad que consideraban oportunos. Como apunta Minerva Campos, esto evidencia que ya en 1951 “los festivales empezaban a configurarse como un tejido conectado más denso y con más articulaciones de lo que en principio pudo parecer. En este primer periodo, la FIAPF era vinculante para los festivales que se estaban consolidando como los referentes del circuito internacional” (2016: 169).

En esta primera etapa, los festivales de cine europeos tuvieron escasos vínculos con la producción cinematográfica de América Latina, a pesar de que entre la década de los treinta y cincuenta Argentina, México y Brasil consolidaron sus industrias de cine y posicionaron su producción en el continente latinoamericano disputando la hegemonía del mercado hollywoodense. El máximo galardón⁸² del Festival Internacional de Cannes lo obtuvieron dos películas mexicanas —*María Candelaria* (Emilio Fernández, 1943) y *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961)— y una brasilera —*El pagador de promesas* (Anselmo Duarte, 1962)—. En el caso del Festival de Venecia, durante este período no hubo películas latinoamericanas premiadas, y esta situación se prolongó hasta 2015 cuando un film venezolano recibió el León de Oro.⁸³

Los cruces y el diálogo entre los festivales europeos y América Latina no se reducen a las películas galardonadas, también es importante señalar de qué manera, estas prácticas de exhibición y circulación se expandieron a otras regiones. Al final de este primer período, en el continente latinoamericano surgieron festivales que tuvieron visibilidad e impacto en el ámbito regional e internacional. En el marco de esta investigación, es importante mencionar al Festival de Cine Documental y Experimental del SODRE (1954-1962)

⁸² Si bien el foco está puesto en las películas que obtuvieron premiación, también se exhibieron otras películas, aunque no recibieron distinciones ni menciones. El hecho de integrar la grilla de programación de los festivales implica acceder a una ventana que visibiliza y en cierta forma legítima dicha producción cinematográfica. En el caso del cine mexicano, las películas de Emilio "el indio" Fernández estuvieron presentes en Cannes -*Pueblerina*, en 1949-, en Venecia -*La malquerida*, en 1949; *Maclovía*, en 1948; *Enamorada*, en 1946- y en Locarno -*María Candelaria*, en 1947-.

⁸³ Se trata de la película venezolana *Desde allá* (Lorenzo Vigas, 2015) que en 2015 recibió el León de Oro y posteriormente, en 2018 el premio lo obtuvo la mexicana *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018).

realizado en Uruguay que, como señala Amieva (2018a), “comparte muchas de las características que pertenecen a la primera etapa de los festivales de cine, vinculados a las iniciativas de los estados nacionales y con una marcada función diplomática”. Es evidente que para comprender las múltiples dimensiones de estos vínculos es necesario un estudio específico, de todas formas, señalar la emergencia de un circuito de festivales latinoamericano implica evidenciar una trama que comenzaba a configurarse a fines de la década de los cincuenta, que adquirió relevancia durante los siguientes diez años y que si bien sufrió las consecuencias de las dictaduras cívico-militares de la década de los setenta, continuó, se consolidó y se expandió desde finales del siglo XX hasta el presente.⁸⁴

El segundo período de los festivales, denominado “era de los programadores” (De Valck, 2007; Vallejo Vallejo, 2014; Campos, 2016) se enmarca entre los años 1968 y 1980 y está signado por los cambios políticos, culturales y sociales que provocó el contexto de la Guerra Fría. La década del sesenta fue un momento de ruptura, tanto en el plano político como en el artístico y el estético. El campo cinematográfico no fue la excepción y el circuito de festivales se vio modificado por el escenario turbulento de occidente. Campos señala que “al tiempo que se propagaban las crisis y fórmulas de protesta durante la convulsa década de 1960 por Europa, la organización de los festivales de cine y sus criterios de selección cambiaron radicalmente” (2016:174). Es importante consignar el surgimiento de ciertas tendencias y movimientos cinematográficos que marcaron un punto de inflexión en las prácticas del cine y en sus formas de concebirlas y analizarlas. Lejos de trazar la construcción de un mapa detallado de este momento, el objetivo es recuperar aquellos hitos que más influenciaron el circuito de festivales y que son relevantes para reflexionar sobre el objeto de estudio de la tesis.

La *política de los autores* instalada por los críticos de *Cahiers du Cinéma* diferenciaba las películas que, según su teoría, tenían una firma estilística visible en la iluminación, el trabajo de cámara, la escenografía y/o montaje, en otras palabras, en la puesta en escena, de aquellas que habían sido concebidas como meras mercancías insertas en una cadena de producción de la industria cinematográfica. El conjunto de cineastas más representativo de esta política de la imagen fue conocido bajo el rótulo de *Nouvelle Vague*

⁸⁴ Por ejemplo, el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, creado en 1954, calificado por la FIAPF como Categoría “A” o el Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias de 1959, que tiene el carácter competitivo especializado para el cine iberoamericano, también otorgado por la FIAPF.

francesa. En el ámbito de los festivales se incorporó el concepto de autor, pero, como apunta De Valck, se mantuvo lo suficientemente amplio como para que pudiera aplicarse a producciones hollywoodenses. De esta forma, los festivales prolongaron su posición fronteriza entre las obras artísticas más vanguardistas y las provenientes del circuito estadounidense (2007: 174). La teórica holandesa señala que, la primera consecuencia de la *Nouvelle Vague* fue que los festivales se apropiaron de la noción de autor y de “nueva ola” en tanto estrategia discursiva de legitimación, lo que les permitió posicionarse como instituciones del descubrimiento y ampliar sus propuestas de exhibición.

En América Latina el escenario cinematográfico se hizo eco de la situación política — con la Revolución Cubana (1959) como hito fundamental— que atravesaba el continente. El Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) es el rótulo que reúne a las diversas cinematografías del período caracterizadas por su rol en las luchas sociales y políticas. Como señala Silveira:

La creación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), el desarrollo del cinema novo en Brasil, los trabajos del Grupo Cine Liberación, liderado por Fernando Solanas y Octavio Getino, la escuela documental de Santa Fe, la obra de Jorge Sanjinés en Bolivia, el grupo de cineastas reunidos en torno a la Cinemateca del Tercer Mundo en Uruguay marcaron definitivamente la vida cinematográfica del continente, con una producción independiente y constante a lo largo de esa década (2019: 172).

Minerva Campos menciona dos hechos que influyeron en la configuración del circuito de festivales: el Festival de Cine Latinoamericano de Viñas del Mar celebrado en Chile en 1967 y la edición de Cannes de 1972 (2016: 175). El primer evento implicó la construcción de un espacio donde los cineastas establecieron puntos de encuentro que les permitieron sentirse parte de un contexto cinematográfico más amplio, América Latina. El segundo hecho tuvo relevancia porque fue la primera edición en la que la participación al Festival de Cannes no estuvo determinada por las cuotas diplomáticas.

Campos también menciona tres antecedentes que es pertinente recuperar en tanto evidencian la repercusión que el NCL tuvo en el circuito de festivales europeos. En primer lugar, el ya mencionado Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE de Uruguay, un evento que adquirió relevancia nacional e internacional y que ha sido abordado en profundidad por la investigadora Mariana Amieva (2012, 2016a, 2018a,

2018b) para quien “una de las características más significativas de este festival fue su carácter trascendente para muchos realizadores latinoamericanos que encontraron en el evento del SODRE un espacio de intercambio y legitimación” (2018b: 96). Su importancia y marca distintiva fue que las dinámicas no estaban ceñidas a las cuotas diplomáticas como sucedía en el Festival de Cannes, Venecia o Berlín (Campos, 2016: 176), a pesar de que, como ya se ha indicado, estuvo marcado por su valor diplomático. Los otros dos antecedentes son el Festival Sestri Levante en Italia en 1962 al que asistieron diversos cineastas latinoamericanos y la Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro que celebró su primera edición en 1965 con el objetivo de dar espacios a los nuevos cines y crear un festival de izquierdas en el que la discusión intelectual y cultural tuviese un lugar privilegiado.

Durante este período, los festivales y sus secciones se transformaron en espacios necesarios para los cineastas comprometidos y posicionados en contra de las políticas autoritarias. Constituyeron lugares de exhibición independientes de las políticas estatales en los que los cineastas se expresaron sin censuras. Al mismo tiempo, como señala De Valck, los programadores “desarrollaron la ambición de desplegar una cuidadosa selección para intervenir directamente en los debates de la política internacional y participar en la cultura cinematográfica” (2007:178).⁸⁵ Ocuparon un lugar central en la selección de películas, y el criterio nacionalista que había predominado durante la primera etapa de los festivales cedió a la búsqueda de obras representativas de nuevos autores y movimientos, y a la sensibilidad política de las luchas sociales y de liberación. Como señala Campos, los cambios ocurridos en este período tuvieron “como resultado una apertura en los criterios de programación que afectaron directamente a la relación de la institución festival con los cines (trans)naciones del mundo” (2016: 174). En el marco de esta tesis es importante señalar que la primera edición del IFFR tuvo lugar en 1972, es decir, en la era de los programadores que se prolongó hasta la década de los ochenta. En el siguiente apartado se desarrolla la configuración de este festival y sus características durante el período en el que las películas uruguayas fueron financiadas por el fondo Hubert Bals Fund.

⁸⁵ Cita original: “Film festivals satisfied this demand and also developed the ambition to deploy careful programming to intervene directly in the international political debates and participate in film culture.”

De Valck denomina a la tercera etapa de los festivales como la “era de los directores” (2007: 191) mientras que Aída Vallejo Vallejo la llama “la era industrial” (2014: 30).⁸⁶ Este período consolida el circuito de festivales que además incluye actividades industriales en sus programas. Los directores de los festivales cobraron un papel protagónico ya que entre sus objetivos se encontraba la necesidad de posicionar a su evento en el cada vez más complejo circuito de festivales, el mercado de cine global, la agenda cultural nacional y los gustos cinéfilos locales (De Valck, 2012: 34). Además, como señala Vallejo Vallejo (2014), la actividad económica de estos eventos se vio facilitada por la figura legal de las Organizaciones No Gubernamentales (ONGs) que adoptaron los festivales, lo que les permitió profesionalizarse e institucionalizarse. De la multiplicidad de hechos que caracterizan este período, solo se consignan de manera sintética aquellos que son más relevantes para esta investigación y que Vallejo Vallejo (2014) desarrolla de manera detallada.

En esta etapa los festivales se multiplicaron y se produjo una proliferación de eventos especializados: cine independiente (Festival de Sundance, 1983); cine mudo (Pordenone Silent Film Festival, 1982); cine recuperado (Cinema Ritrovato, 1986); cine latinoamericano (Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse, 1989). Además, los festivales añadieron actividades de financiación y distribución a los programas y generaron alianzas con el sector industrial para promover y potenciar la producción y exhibición de películas. El fondo Hubert Bals Fund (1988) del IFFR fue un pionero en este tipo de actividades económicas que están destinadas principalmente a países en vías de desarrollo. Otra de las iniciativas que incorporaron fueron los talleres de desarrollo de proyectos y de coproducción, como el espacio CineMart (1982) también del festival de Rotterdam. Los foros de financiación o sesiones de *pitching* fueron concebidas con el objetivo de que los cineastas presentaran sus “proyectos en desarrollo ante un grupo de potenciales inversores que puedan entrar a coproducir el film” (Vallejo Vallejo, 2014: 31). También se incluyeron actividades promocionales que implican la proyección en

⁸⁶ La terminología utilizada por cada una de las autoras se vincula con los componentes que privilegian, pero no implica una distancia conceptual ni analítica de los actores que intervienen o de la manera en la que se construyen los festivales. Mientras que De Valck destaca un viraje en el rol de los directores que debían trascender su función de programadores o cinéfilos para posicionar su festival, Vallejo Vallejo se enfoca en los nuevos agentes que abarcan desde nuevas figuras legales financieras (ONG) hasta espacios de profesionalización, intercambio y transacción en cada uno de los festivales.

secciones especiales o la presentación de proyectos en desarrollo y además se crearon las denominadas *networking*, actividades para entablar contactos profesionales.

Esta sintética enumeración le permite a Vallejo Vallejo afirmar que

Los festivales son cada vez más conscientes de la relevancia económica de su carácter de punto de encuentro e intercambio de información, por lo que organizan todo tipo de actividades sociales, desde desayunos de trabajo, hasta fiestas exclusivas, donde el control de los accesos (a través de acreditaciones e invitaciones), les permite manipular los contactos que se establecen entre diferentes agentes de la industria (33).

El examen de las etapas de los festivales de cine —su origen nacionalista, el rol protagónico de los programadores y la proliferación de eventos— evidencia la expansión y especialización que adquirieron a partir de la década del noventa hasta el presente. Además, la incorporación de secciones industriales signadas por acuerdos económicos implicó la reconfiguración de su rol que ya no se limita a la exhibición, sino que también abarca otras etapas como la producción o la distribución.

Vallejo Vallejo (2014) señala una etapa más —“saturación del sistema y periferias”— marcada por la crisis de 2008 que comenzó en Estados Unidos pero que tuvo alcance global. Este contexto impactó en las fuentes de financiación y por ese motivo un porcentaje de los costos de los festivales se trasladó hacia los participantes, tanto a las audiencias como a los cineastas que enviaban sus películas. Otros hechos que caracterizan esta etapa son: la expansión de la tecnología digital que impactó en la cantidad de films y en la aparición de nuevas plataformas de exhibición; la pérdida de legitimidad de la FIAPF en tanto organismo regulador de los festivales; la saturación del circuito por la proliferación de festivales y películas; la especialización y diversificación de los eventos; la importancia de diseñar estrategias de financiación y distribución de películas que incluyan a los festivales para ampliar la rentabilidad (2014: 34).

El abordaje diacrónico de los festivales da cuenta de sus mutaciones y permite trazar vínculos entre las diversas cinematografías que coexisten en cada período. De esta forma, es posible comprender que la relación entre cines hegemónicos y periféricos no es lineal, sino que existen matices que es necesario contemplar. Por ejemplo, el hecho de que los festivales nacieron en Europa con una intencionalidad político diplomática y que, si bien

esta región es el eje en torno al cual se ha organizado históricamente el circuito, en ciertos períodos, como en la década del sesenta y setenta, los cines de América Latina ampliaron la escena cinematográfica de estos eventos. El vínculo entre ambos continentes implica tensiones y alianzas. Europa se vale de los festivales en tanto instancias alternativas en el marco de la industria cultural para disputar —principalmente en términos simbólicos— la hegemonía hollywoodense. En este marco, aparece una relación de conveniencia mutua entre Europa y otros bloques de países y continentes, como por ejemplo, Oriente, Oriente medio, África, y, también, América Latina: mientras que el viejo continente obtiene productos distintos, exóticos o novedosos para armar sus grillas y señalar las tendencias de la época, las películas latinoamericanas consiguen visibilidad, comercialización y financiamiento por vías alternativas a las que brindan la industria global (de la que los festivales son una parte menor) y los Estados Nacionales. La posición ambivalente también se manifiesta en festivales como Cannes, configurado como un espacio alternativo de circulación y exhibición, pero que, al mismo tiempo, ha incorporado dinámicas propias de la “alfombra roja” hollywoodense. Las fronteras no son estancas. Las marcas identitarias, la delimitación de espacios hegemónicos y marginales, la definición de cinematografías asociadas a ciertos festivales, las relaciones entre cine e industria, no pueden pensarse como categorías inmóviles, sino que es necesario analizarlas de acuerdo con las mutaciones que les impone el contexto en el que se insertan.

El recorrido por las cuatro etapas de los festivales manifiesta cómo en los inicios el cine de América Latina tuvo una posición marginal en el circuito europeo que privilegiaba asuntos vinculados a la diplomacia y la construcción de nacionalismos. A pesar de eso, a fines del primer período se produjeron diálogos y cruces, en Latinoamérica se llevaron a cabo festivales que tuvieron repercusión internacional y compartieron la impronta diplomática de sus referentes.⁸⁷ La segunda etapa de los festivales, marcada por un complejo escenario político-social, encontró en la cinematografía de los cineastas comprometidos de América Latina —y la renovación de los cines europeos— la posibilidad de ampliar el repertorio cinematográfico de los festivales ya existentes y de los que surgieron en ese período, como el IFFR cuya primera edición fue en 1972. Luego

⁸⁷ Esto no implica que las prácticas europeas se hayan incorporado de manera lineal en el espacio cinematográfico latinoamericano, de hecho, el surgimiento de los festivales en este continente se vincula a factores como la existencia de una red de cineclubs y de cineastas que “se hallaba en un periodo de búsquedas y de definición para orientar los aires de renovación que comenzaban a hacerse patentes y canalizar las voluntades de acción y creación” (Mestman y Ortega, 2018: 173).

de este período, los festivales de Europa expandieron su vínculo con las películas y abarcaron diversas etapas del hecho cinematográfico al ofrecer fondos y premios destinados a impulsar la producción. Estas alternativas financieras fueron un impulso para el cine Latinoamericano que combinó diferentes estrategias económicas y a partir de 1990 se produjo un incremento de películas y la emergencia de nuevas estéticas cinematográficas. Finalmente, la proliferación de festivales es un fenómeno compartido por ambos continentes, en América Latina también se han multiplicado y diversificado estos espacios de exhibición que se distinguen por sus temáticas, estéticas, géneros y organización. Se vuelven cada vez más especializados y apelan a la especificidad para construir una identidad que les permita posicionarse en un circuito complejo y competitivo.

Dada la complejidad de estos espacios, al momento de analizar un festival de cine, es necesario determinar las características que son producto tanto de su historia como de su posicionamiento frente a otros festivales. Por ese motivo, en el siguiente apartado estudia el IFFR y su fondo de financiación HBF para comprender las coordenadas geoculturales de uno de los espacios por el que circuló el cine uruguayo que conforma el corpus filmográfico de esta investigación.

El IFFR: la construcción de una identidad

La primera proyección del festival de Rotterdam fue el 28 de junio de 1972 con 70 espectadores que asistieron a la inauguración. El fundador Hubertus Bernardus Bals (“Huub” Bals) tuvo un rol decisivo en el origen y en el desarrollo histórico de este espacio. De hecho, el fondo de subsidio del festival —cuya primera convocatoria fue en 1988— recibió su nombre en homenaje a Huub Bals que había fallecido poco tiempo antes de que se iniciara el programa de apoyo financiero. De Valck (2007) afirma que las marcas distintivas del festival están determinadas por los gustos cinematográficos de su fundador, por la configuración del circuito de festivales durante la “era de los programadores” y también por factores históricos y geográficos de la ciudad de Rotterdam. En el marco de esta investigación, se recuperan las condiciones en las que se originó el festival y su historia porque permite comprender ciertos aspectos de la construcción estética y

narrativa de la filmografía que reúne y, por lo tanto, es un primer puente entre este espacio de exhibición y las películas uruguayas que obtuvieron el HBF.

Desde aquella primera exhibición en 1972 hasta el presente, el tamaño y la visibilidad del festival han ganado terreno en la escena internacional. De Valck apunta que durante 2004 se registró una asistencia de 355.000 personas al evento, número que lo posiciona como el segundo festival de cine con mayor audiencia en el mundo (2005: 97). Sin embargo, la teórica holandesa señala que esta cantidad no se basa en los espectadores que efectivamente asistieron a las funciones del festival, sino que también incluye a quienes compraron entradas cuando visitaron exposiciones en instituciones culturales asociadas al complejo en el que se lleva a cabo (2005: 98). El número de asistentes impacta en la proyección internacional del festival y, por lo tanto, en la posibilidad de obtener fondos y sponsors para garantizar su continuidad. El aumento en la cantidad de espectadores se produjo a partir de 1996, luego de que se inaugurara el complejo de proyección Pathé Multiplex en la plaza Schouwburgplein, un espacio rodeado por un teatro municipal, un lugar de conciertos, restaurantes y cafés. Esta situación demuestra la necesidad de rendir cuentas —por ejemplo, mediante el número de espectadores, la amplitud de la grilla de programación y la diversidad de secciones— para mantener el estatus alcanzado en un circuito cada vez más competitivo.

El origen y el crecimiento de este evento también están asociados a factores geolocalizados, como el desarrollo histórico de Rotterdam y su posicionamiento en el circuito cultural de Holanda y Europa. En primer lugar, la construcción de la ciudad se organizó en torno al puerto y tuvo un crecimiento desenfrenado hasta que en los inicios del siglo XX el gobierno comenzó a replanificar la estructuración urbana sin intervenir aún en el plano cultural. Rotterdam era una zona roja: “malas viviendas, condiciones de trabajo insalubres y bajos salarios hizo a los ciudadanos de Rotterdam susceptibles al surgimiento global de movimientos sociales y democráticos en el período post 1917” (De Valck, 2007: 171).⁸⁸ En la Segunda Guerra Mundial, la ciudad fue bombardeada por los alemanes en dos oportunidades, 1940 y 1944. Frente a esta situación, durante el período de la Guerra Fría el municipio tuvo como prioridad reconstruir el puerto, un lugar estratégico no solo para Holanda sino también para el territorio interior de Europa, como

⁸⁸ Cita original: “Bad housing, unhealthy working conditions, and low wages made the citizens of Rotterdam susceptible to the global surge of social democratic movements in the post-1917 period”.

plantea De Valck. La novedad fue la marca distintiva de la ciudad de Rotterdam que de esta manera se posicionaba en el plano cultural de Holanda marcando una diferencia con Amsterdam, capital cultural reconocida por su amplio reservorio artístico.

En este marco, se diseñó un proyecto de renovación cultural y Huub Bals⁸⁹ fue convocado para ocuparse del área cinematográfica. La trayectoria de esta personalidad fue fundamental en la configuración identitaria del IFFR que desde el inicio se orientó hacia la promoción de obras innovadoras. Su fundación coincidió con la denominada era de los programadores, y la cinefilia de Huub Bals, entre otros factores, fue clave para definir el perfil cinematográfico, estético y artístico de las películas que participaban en cada edición. La creación del festival fue parte de un proyecto más amplio que incluía la construcción de un circuito alternativo de salas de cine y la conformación de una distribuidora especializada llamada Film International.

En la segunda etapa de los festivales, los más canónicos, como Berlín, Cannes o Venecia, incluyeron secciones paralelas que les permitieron abarcar las nuevas tendencias cinematográficas que habían emergido a partir de la década del cincuenta, como la *Nouvelle Vague* o el Nuevo Cine Latinoamericano. Sin embargo, eso no implicó la modificación de su construcción identitaria y por ese motivo, el IFFR se insertó en el circuito de festivales con un perfil específico que le permitió deslindarse de los espacios ya existentes: la novedad, el descubrimiento y la vanguardia fueron sus marcas distintivas. Desde mediados de los noventa hasta el presente, el IFFR se transformó en un evento masivo que reúne a diversos espectadores, profesionales del cine y empresarios. Basta un recorrido por la página web del festival para evidenciar que habilita espacios para que los artistas y empresarios se reúnan, accedan a los proyectos y encuentren alternativas para recibir financiación.

Cuando Huub Bals fue convocado para organizar el festival de cine de Rotterdam, una multiplicidad de estéticas cinematográficas circulaba en espacios alternativos. En el caso específico de América Latina, el cine era un componente más dentro de una plataforma

⁸⁹ El inicio de su vínculo con el cine se produjo en 1959 cuando comenzó a trabajar como operador para Wolff Company, en 1975 Bals viajó al Festival de Cine de Cannes y, a partir de esa experiencia organizó un festival en Utrecht para la compañía Wolff: Cinemanifestatie. El evento fue un éxito. De Valck (2007) señala que, durante este período, Bals fue definiendo sus gustos cinematográficos que se inclinaron hacia un cine signado por lo novedoso, el cine arte o cine de vanguardias. En 1972, Bals se convirtió en el director de un nuevo centro cultural en Utrecht ('t Hoogt), en el mismo momento en el que se buscaba una redefinición de las políticas culturales en Rotterdam y que se proyectaba la existencia de un festival de cine en esa ciudad. Bals fue la persona designada para llevar adelante la propuesta.

ideológica y artística amplia que se configuraba en términos de lucha política. Dadas las condiciones coyunturales de gran parte del continente latinoamericano, signado por dictaduras cívico-militares, el cine atravesó un período de censura y restricción de su exhibición, y encontró en el continente europeo espacios para la circulación y el debate de los presupuestos estéticos e ideológicos del Nuevo Cine Latinoamericano.⁹⁰ El IFFR se nutrió —de manera directa o indirecta— de estas y otras propuestas innovadoras para configurar su identidad dentro de la red de festivales. En este sentido, y como proponen Higbee y Song Hwee (2010) al momento de reflexionar sobre los vínculos cinematográficos transnacionales, los intercambios entre diferentes regiones no se articulan de manera lineal, sino que responden a relaciones productivas y concretas entre lo local y lo global, entre lo nacional y lo externo, y se desarrollan en vínculo directo con el contexto histórico en el que se articulan dinámicas de poder entre diferentes naciones. La perspectiva de análisis transnacional implica develar cuáles son las estrategias y prácticas de las relaciones y analizarlas en su dimensión histórica. Por eso, es necesario contemplar tanto las estéticas que circulaban por Europa como las características de los festivales ya existentes y consagrados, cuando el IFFR surgió y definió su identidad, dado que esta marca identitaria se construyó en diálogo —de tensión y afinidad— con ambas variables.

Actualmente, el IFFR mantiene su perfil novedoso y disruptivo como lo demuestra su página web en la que se reiteran adjetivos como “nuevos cineastas talentosos”, o “talento cinematográfico nuevo y aventurero.” Además, en el apartado *Visión* se afirma: “alentamos y estimulamos a los cineastas emergentes y establecidos en todos sus esfuerzos artísticos” y más adelante, en *Misión*: “Defendemos la fuerza y el impacto del cine independiente”.⁹¹

⁹⁰ Un ejemplo paradigmático de esta situación fue la proyección *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1966-1968) en la IV Muestra Internacional del Nuevo Cine de Pesaro, llevada a cabo en junio de 1968, momento en el que el Cine Liberación irrumpe en la escena político-cinematográfica dando origen al cine militante argentino (Mestman, 2009: 125). Además, el investigador Marino Mestman, especializado en el cine latinoamericano de este período, publicó un artículo en el que aborda el evento de Pesaro a partir de documentos de la Muestra y de escritos y testimonios de sus principales protagonistas italianos: Lino Micciché, Goffredo Fofi, Valentino Orsini. Este texto también revisa los lazos anteriores de Solanas y Getino con el cine político italiano, así como la inserción de *La hora de los hornos* en el circuito de cine militante de ese país (2018). Este estudio permite dimensionar, a partir de un ejemplo paradigmático, los cruces y diálogos entre el cine del continente latinoamericano y los espacios de circulación y exhibición europeos durante un período de convulsión política, social e ideológica.

⁹¹ *International Film Festival of Rotterdam*. Disponible en: <https://iffrr.com/en>. [Acceso: junio de 2019].

Lo innovador, emergente, disruptivo, son categorías situadas y su alcance depende de las coordenadas sociales y culturales en las que se insertan. Estas posibles variaciones de lo novedoso, generan algunas interrogantes como ¿cuáles han sido las mutaciones de estos conceptos, desde la aparición del festival hasta la actualidad? ¿Cuál era/es el valor de lo innovador en términos artísticos? ¿Cuáles son los cánones que determinan el *statu quo* frente al que se define lo innovador? ¿Dejan de ser disruptivas las creaciones cuando repiten fórmulas de construcción o reproducen patrones? ¿Qué dimensiones y alcances adquiere la innovación en un contexto económico transnacional en el que la creatividad se impone como valor decisivo en el mercado y se expande a otras esferas de la sociedad y la cultura? La intención no es dar respuesta a estas preguntas sino explicitar los ejes de reflexión que atraviesan esta lectura e interpretación del contexto cinematográfico transnacional en el que se inserta la producción de cine nacional y las razones que explican el surgimiento de relaciones conflictivas entre las esferas de lo nacional y lo transnacional.

El HBF: una plataforma de financiación

El Hubert Bals Fund fue creado en 1988 con la finalidad de ofrecer apoyo financiero a los proyectos de cineastas provenientes de África, Asia, América Latina, Medio Oriente y partes de Europa del Este. Para definir los países que pueden aplicar, la organización del IFFR utiliza dos criterios: por un lado, la lista DAC elaborada por el Comité de Asistencia para el Desarrollo perteneciente a la OCDE (Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico) y por el otro, el índice mundial de prensa libre World Free Press Index —de esta lista se seleccionan algunos países—. ⁹² Es decir, se brinda apoyo financiero a países con índices bajos de desarrollo económico y de libertad de prensa.

El objetivo del fondo tiene una doble dimensión, por un lado, ofrecer ayuda monetaria a regiones cuya producción cinematográfica es incipiente o no está consolidada, y por otro, obtener insumos acordes a la construcción identitaria del festival para sostener la plataforma generada en torno a este evento. Huub Bals consideraba que los maestros del cine, y del cine innovador, provendrían de regiones de Oriente o de países en vías de

⁹² *International Film Festival of Rotterdam*. Disponible en: <https://iffir.com/en/faq/hbf-general#which-documents-form-the-basis-of-the-hbf-list-of-eligible-countries>. [Acceso: junio de 2019].

desarrollo. El festival apela a estos territorios para construirse y sostenerse como evento. Ahora bien, ¿cuáles son las condiciones de este intercambio? ¿Cuáles son las diferentes secciones del fondo que habilitan el acceso a la financiación?

En primer lugar, es importante localizar el fondo en la red más amplia constituida por el festival y sus diferentes espacios de encuentro destinados a los profesionales del cine y audiovisual. Por ejemplo, CineMart “una plataforma que le ofrece a los cineastas la oportunidad de lanzar sus ideas a la industria internacional y encontrar los contactos correctos para financiar sus proyectos”⁹³ y Rotterdam Lab que consiste en cinco días de entrenamiento en talleres para productores emergentes de todo el mundo con el objetivo de que construyan una red internacional de profesionales.

En el caso del HBF, se trata de un fondo diseñado para financiar “largometrajes notables o urgentes de cineastas innovadores y talentosos” de las regiones anteriormente especificadas. Proporciona subvenciones en diferentes categorías que a menudo son determinantes para que los cineastas concreten sus proyectos.⁹⁴ Además, abarca diferentes instancias de la producción y cada una de ellas delimita una convocatoria específica.

Desde 1988 hasta 2016⁹⁵ se premiaban tres etapas de la realización cinematográfica: guion y desarrollo de proyecto, producción y posproducción. La cantidad de films fue en claro aumento ya que en la primera convocatoria hubo tres obras premiadas, durante la década de los noventa oscilaron entre 30 y 60 proyectos y a partir de 2006 el número disminuyó, pero aparecieron otras herramientas de financiación como por ejemplo el esquema NFF+HBF (Co-production Scheme), y en 2017 se sumó el NFF + HBF Co-development Scheme. Finalmente, existe una línea de financiación específica para la distribución. Además, a partir de 2012 desaparece el fondo destinado a la etapa de producción ya que queda cubierta por otros esquemas, como el de coproducción.

El fondo mantiene un vínculo temprano y constante con las películas del continente. En el marco de esta investigación, es pertinente recuperar algunas de las producciones argentinas que conformaron el acervo del NCA ya que de diferentes maneras influyeron

⁹³ *CineMart*. Disponible en <https://iffr.com/en/cinemart> [Acceso: junio de 2019].

⁹⁴ *Hubert Bals Fund*. Disponible en <https://iffr.com/en/hubert-bals-fund> [Acceso: junio de 2019].

⁹⁵ *Complete Results 1988 – 2018*. Disponible en: https://iffr.com/sites/default/files/content/hbf_complete_results_update_jan_2020.pdf [Acceso: junio de 2019].

en el desarrollo cinematográfico local. Por ejemplo, en 1990 la película *Rapado* (Martín Rejtman, 1992) obtuvo el fondo para la producción y en 1991 el de posproducción. Posteriormente, en 1998, *Pizza, birra, faso* (Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano, 1998) ganó el premio para la posproducción, al igual que *Mundo Grúa* (Pablo Trapero, 1999) que lo recibió en dos oportunidades. Los nombres se suceden: Adrián Caetano con *Bolivia* (2001), Ana Poliak con *La fe del volcán* (2001) y *Parapalos* (2004), Pablo Trapero con *El bonaerense* (2002), Lisandro Alonso con *Los muertos* (2004), Lucrecia Martel con *La niña Santa* (2004), Albertina Carri con *No quiero volver a casa* (2001), Santiago Loza con *Extraño* (2003), entre otros. Este fondo ha sido promotor e impulsor de una nueva generación de cineastas argentinos cuyas obras influyeron en el desarrollo de la cinematografía uruguaya contemporánea.

A partir de 2017, la etapa de guion y proyecto en desarrollo se subdivide en dos secciones: Bright Future —destinado a la primera o segunda película del cineasta— y Voices —dirigida a cineastas más avanzados en su carrera—. En ambos casos el premio máximo es de 10.000 euros por proyecto y algunos de los requisitos para la presentación y selección establecen que: las aplicaciones deben presentarse en inglés, el comité prioriza la calidad artística, el proyecto debe mostrar que existe una alta posibilidad de que pueda encontrar el resto del financiamiento. Esto permite que cineastas ya consagrados tengan un canal específico para solicitar fondos, por ejemplo, en 2019, Lucrecia Martel obtuvo el premio Voices para guion y desarrollo de proyecto de *Chocobar*. De esta manera, el HBF mantiene cineastas consagrados dentro de su espectro al tiempo que captura y promueve nuevos talentos. Podría pensarse que esta subdivisión es una estrategia para seguir manteniendo el espacio de lo novedoso y las óperas primas que son la marca identitaria del festival.

A partir del año 2006, para la etapa de producción el fondo ofrece, dos veces por año, el esquema NFF+HBF (Co-production Scheme). En este marco se convoca a productores holandeses para que apoyen la producción de proyectos que participan en el HBF. Algunos de los requisitos son que: el 50% del monto debe gastarse en servicios holandeses, reparto y equipo, el proyecto debe haber ganado el HBF para desarrollo de guion, el presupuesto total de la producción no puede superar los 100.000 euros y el productor holandés debe haber producido al menos un estreno mayoritario. Las aplicaciones para participar se ingresan a través de la Netherlands Film Fund, y luego, las empresas que pertenecen a esta institución, aplican al fondo. En el año 2010, dos películas

uruguayas participaron en este esquema *Solo y Tanta agua*, y en el año 2016 la película estrenada a fines de 2020 *Chico ventana también quisiera tener un submarino* (Alex Piperno).

En 2017, se sumó otra iniciativa denominada NFF + HBF Co-development Scheme cuyo objetivo es obtener fondos para financiar diez proyectos. No se trata de una convocatoria abierta a aplicaciones ya que se eligen, dentro de los que se presentaron a las secciones de desarrollo, a aquellos que tienen más potencial para ser coproducidos. Esta iniciativa implica la colaboración entre el HBF y la Netherlands Film Fund que es la institución holandesa encargada de apoyar la producción cinematográfica y las actividades vinculadas con el cine en los Países Bajos. En 2018 *La práctica* de Martín Rejtman participó en este esquema de coproducción.

En lo que refiere a la postproducción, el HBF participa de la Dutch Post-Production Awards, una colaboración entre el NFF, HBF y la Netherlands Post Production Alliance (NPA). La convocatoria se abre una vez por año y algunos de los requisitos que se establecen son: se pueden presentar los proyectos previamente premiados en HBF, lo gestiona el coproductor holandés, tanto las solicitudes como el material que se presentan deben estar en inglés, parte de la postproducción debe hacerse en los Países Bajos con un miembro de la NPA, el 80% del premio se tiene que gastar con un miembro de la NPA y el 10% se puede destinar a transporte, alojamiento, comida de la tripulación y el otro 10% es para el pago del productor holandés. El premio consiste en 50.000 euros en efectivo y lo otorga un jurado internacional que tiene en cuenta la calidad artística, la viabilidad financiera y el valor agregado de la postproducción en los Países Bajos. Los dos proyectos premiados son invitados al IFFR para recibir el premio y asistir a una sesión con un consultor de postproducción que organiza reuniones con miembros asociados a la NPA.

Finalmente, existe un apoyo para la distribución que en el caso del cine uruguayo fue obtenido por *25 Watts*, *La perrera* y *Whisky*. Este aporte financiero no se restringió solo a obras cinematográficas ya que en 2008 y 2009 lo recibió el proyecto Efecto Cine, una iniciativa nacional para exhibir cine mediante una pantalla inflable en espacios públicos de diferentes puntos del país.

Desde su inicio hasta el presente, el HBF fue ampliando su esfera de incidencia para abarcar y, en cierta forma garantizar, la concreción de los proyectos cinematográficos que se postulan y obtienen financiación. Si bien las películas que integran este corpus de

análisis no se beneficiaron con todos los fondos del HBF, muchas de ellas obtuvieron ayuda para diferentes etapas como se evidencia en el siguiente apartado. Esto implica, o explica, la necesidad de concertar otras fuentes financieras que permitan cubrir las sucesivas etapas de la realización. En este punto sería pertinente analizar el entramado entre los fondos disponibles a nivel nacional —por ejemplo, el ICAU ha centrado su ayuda principalmente en la producción— en diálogo con los internacionales para evidenciar si existen cierta continuidad entre los diferentes entramados y así comprender el recorrido de las películas por los distintos espacios de financiación hasta su concreción final. El sistema global, que implica todo el circuito de financiación —nacional, regional y transnacional—, también define una manera de producción en etapas ya que la realización de las películas se fragmenta y avanza al ritmo de los fondos obtenidos, ya sea a través de fundaciones, acuerdos de coproducción, fomentos estatales, u otras herramientas de financiación.

Finalmente, es fundamental señalar que la participación en el fondo se vincula con la exhibición y con las diferentes competencias que articula el IFFR. El premio más máximo es el Tiger Award que está dirigido a jóvenes futuros talentos y que fue obtenido por dos películas uruguayas que integran este corpus: *25 Watts* en el año 2001 y *La perrera* en 2006. En lo que refiere a las películas latinoamericanas, si bien el premio existe desde 1993, es en el año 2000 cuando una película de este continente lo recibe: *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999). Aunque obtener premios no es lo único relevante, ya que las nominaciones, o incluso, la proyección les aporta un valor agregado a los films, la multiplicación de las secciones de competencia da cuenta de la importancia de estos galardones. Actualmente hay 17 posibles premios agrupados en cuatro categorías (general, del público, del IFFR Pro y de la crítica) cada uno con su propio perfil y definición. Las oportunidades de obtener una mención aumentan y con ello, también se incrementa el valor simbólico que adquieren las películas.

La red de festivales y fondos está interconectada y se retroalimenta. Vallejo Vallejo (2014) menciona el “valor añadido” que adquieren las obras y los cineastas en su paso por los diferentes espacios que la componen. En este sentido, y siguiendo el concepto de “capital cultural” de Pierre Bourdieu, entiende que “los festivales son espacios donde se representan rituales o actos simbólicos que ayudan a posicionar en el panorama cultural cinematográfico tanto a films como a cineastas, añadiéndoles un valor según van viajando por el circuito” (2014: 20). Pero esto también constituye un intercambio, dado que el valor

añadido incide tanto en los cineastas que buscan posicionarse como en los festivales, fondos y otras ayudas financieras que necesitan construir su imagen y su lugar en el entramado cinematográfico. En esta línea de análisis se posicionan Julie Amiot-Guillouet y Arturo Lozano Aguilar (2019a) al establecer el carácter de intercambio y negociación entre los diferentes bloques regionales que articulan la red de festivales. Al respecto afirman que:

Lo más probable es que la realidad de las interacciones sea más matizada porque, si bien los actores europeos de la financiación y difusión de las películas tienen un poder de selección muy fuerte al decidir qué y quién accede o no a su circuito, los latinoamericanos también lo tienen porque son el ingrediente indispensable de su diversidad y, por ende, de su supervivencia. Y, de hecho, las trayectorias individuales de los talentos latinoamericanos (ya sean directores, ya sean actores) son una señal muy interesante de la existencia de una auténtica jerarquía que ellos mismos tienden a configurar (2019a: 16).

Además, los teóricos subrayan la importancia de abordar las coproducciones y los festivales a partir de casos concretos que develen las “dinámicas generales de producción, circulación y legitimación de las obras con la realidad de las prácticas de sus agentes” (2019a:17). Consideran que de esta forma se evitan los análisis que aplican marcos exógenos y generales a realidades complejas y diversas. En lo que refiere a la presente investigación, si bien el recorte del corpus filmográfico es acotado —siete películas uruguayas que obtuvieron el HBF y se estrenaron entre 2001 y 2015— es suficiente para apreciar las variaciones y particularidades de cada obra. Entre *25 Watts* (2001) y *Solo* (2013) hay 12 de años de distancia, esta franja temporal, aunque reducida, impone interpretaciones diferentes para cada una de las películas y sus contextos de producción. Contemplar esta distancia y el recorrido específico de cada película para concretar su producción, distribución y exhibición, implica asumir la complejidad de las relaciones no solo entre Europa y América Latina, sino también, entre los países latinoamericanos e incluso, al interior de Uruguay. A modo de caja china, los dispositivos y la red de relaciones se complejiza a medida que ahondamos en cada una de sus capas.

El corpus filmográfico en las redes de financiación

Un rápido recorrido por los créditos de las películas⁹⁶ evidencia el tejido institucional que confluje en su realización y habilita a la interrogación sobre las dinámicas entre los distintos actores y su variación a lo largo del período establecido. Por ejemplo, ¿cuál es la presencia de las ayudas financieras del Estado? ¿Cuándo aparecen de manera más sostenida o visible? ¿Cuál es la intervención del INCAA en la estimulación de coproducciones y cuál es el impacto que tiene en la cinematografía uruguaya? ¿Cómo se articula el diálogo entre el cine producido en ambos márgenes del Río de la Plata durante este período? ¿Cuál fue el rol de la productora Control Z fundada por Pablo Stoll, Juan Pablo Rebella y Fernando Epstein? ¿De qué manera Control Z influyó en la visibilidad del cine nacional con los espacios cinematográficos internacionales como los festivales?

Uno de los objetivos es revisar los préstamos y los cruces entre el HBF y los espacios nacionales que han promovido la producción de cine. Los créditos de las películas dan cuenta de los mecanismos de financiación internacional, regional y local, y de sus variaciones a lo largo del período.

En *25 Watts*, la presencia estatal se limita al Fondo Capital de la Intendencia Municipal de Montevideo que como se mencionó anteriormente, entre de 1995 a 1999 otorgó entre 34.000 y 38.000 dólares por año a 34 proyectos audiovisuales. Es evidente que se trataba de un monto reducido en relación a los costos que implica una producción cinematográfica por más magro que sea su presupuesto, pero de todas formas fue un impulso para avanzar en el proyecto, porque estas premiaciones operan en diferentes niveles: aportan conocimiento y experiencia sobre cómo funcionan los circuitos financiación, son un impulso para el inicio del proceso —incluso para tomar la decisión de comenzar a desarrollar un guion— y, finalmente, le otorgan a los proyectos un “valor añadido” en tanto la premiación lo distingue y legitima. Por lo dicho, los fondos, por más magros o reducidos que sean, impulsan el pasaje por otros espacios de financiación. Fernando Epstein recuerda el proceso de la película de la siguiente manera:

Habíamos hecho un trabajo de facultad con Juan Pablo (Rebella) y con Pablo (Stoll), de ahí dijimos “che... ¿vamos a hacer un videoclip?” Hicimos el videoclip

⁹⁶ Ver Anexo I

de Exilio Psíquico (Nico) que nos hizo ganar un pequeño fondito, entonces ahí ya éramos un grupo que hacía carpetas y nos presentábamos a fondos afuera. Después ganamos el Fondo Capital para rodar *25 Watts*, que era una plata que no alcanzaba, pero nos juntamos y surgió la idea de intentar hacerlo de todas maneras y se fue armando la cosa y alrededor nuestro se fueron sumando en forma natural los que eran amigos. Gente dispuesta a apretar los tiempos y a regalarnos talento para meter en la película.⁹⁷

El testimonio de Epstein recupera componentes clave del contexto que ha sido desarrollado en estos capítulos: la presencia de espacios para estudiar audiovisual en el ámbito educativo formal y su rol como lugares de encuentro, la elaboración de carpetas para presentar proyectos en el exterior de Uruguay y una forma de producción que no requería contar con el presupuesto total para que se iniciara el trabajo, sino que la producción avanzaba a medida que se obtenían los recursos. En cuanto a la existencia y al impacto de las ayudas financieras locales, su importancia no radica en la suma monetaria sino en el impulso, en la existencia de una posibilidad a pesar de la escasa producción de cine y audiovisual, y de la crisis económica y social que atravesaba el país. Al respecto, son ilustrativas las palabras de Pablo Stoll, cuando en 2019, a 18 años del estreno de *25 Watts*, afirma que “Otra cosa importante [de aquel momento] fue el hecho de que empezaron a haber fondos públicos, y eso hizo que mucha gente se pusiera a escribir soñando que tal vez consiguiera plata para hacer una película”.⁹⁸

Es llamativo que la película no obtuvo el único fondo destinado exclusivamente a la producción audiovisual que se había creado en 1995: el FONA. En el año 1999, *25 Watts* se presentó a este fondo junto con *El viaje hacia el mar* (Guillermo Casanova, 2003)⁹⁹ que ganó el premio. La diferencia entre ambas películas es patente. El film de Casanova reúne a cinco amigos de un pueblo que deciden ir a conocer el mar. Cada uno se caracteriza por una cualidad, como, por ejemplo, el vendedor de lotería que es muy hablador e ingenioso o el enterrador del cementerio, malhumorado y pesimista.

⁹⁷ Epstein, F., La máquina de hacer cine. En: *Guía 50*. Disponible en: <https://guia50.com.uy/fernando-epstein/>. [Acceso: julio de 2019].

⁹⁸ Mántaras, P. (2019). «A 18 años de su estreno, *25 Watts* vuelve al cine. Más voltaje». *Revista Galería*. 10 de octubre. Disponible en: <https://galeria.montevideo.com.uy/categoria/Revista-Galeria-28075>. [Acceso: julio de 2020].

⁹⁹ Se trata de una coproducción con Argentina y el guion está basado en un cuento del escritor uruguayo Juan José Morosoli. En esta road-movie cinco amigos de un pueblo del interior del Uruguay viajan para conocer el mar y en el camino aparecen diferentes personajes típicos. El crítico Jorge Ruffinelli considera que la película “consigue expresar algunos elementos de la idiosincrasia nacional” (2015: 327).

Construida en función de una narrativa costumbrista, esta película dialoga con componentes clave de ciertos relatos culturales desarrollados en los próximos capítulos. Además, el elenco reúne a actores argentinos y uruguayos —como Julio César Castro y Hugo Arana— con trayectoria en el cine/teatro rioplatense asociados a los tipos de personajes que interpretan.

Por su parte, *25 Watts* retrata un día en la vida de tres jóvenes en un barrio montevideano. La película no tiene un conflicto en torno al cual se organiza la trama, sino que se desarrolla en función de los hechos y las vicisitudes que cada uno de los personajes experimenta durante ese día. Las opciones cinematográficas dan cuenta de una estética que se articula en los pliegues formales de la imagen y reduce los diálogos a intercambios banales que no aportan información significativa para reconstruir la historia de cada personaje.

En el circuito local, *25 Watts* no obtuvo el FONA, en el ámbito internacional, ganó el HBF para la posproducción (2000) y distribución (2001), y, además, en 2001 fue galardonada con el premio de la competencia central del IFFR: el Tiger Award. Este escenario podría llevar a conclusiones como que el FONA tendía a privilegiar películas ceñidas a cinematografías afines a narrativas y estéticas clásicas y con componentes culturales característicos de la representación identitaria tradicional y hegemónica. Pero un análisis más detenido y específico del fondo, su contexto y las películas, demuestra que las conclusiones no son lineales y existen particularidades —aunque algunas tendencias sean reconocibles—. La primera película que obtuvo el FONA en el año 1996, *Una forma de bailar* de Álvaro Buela (1997) se concibió bajo premisas narrativas y estéticas simples y se alejó de ciertos cánones instalados en esa época. Al respecto, Ruffinelli (2015) afirma que:

Estamos en las antípodas del cine comprometido de los años sesenta, o a la estética semidocumental que alguna vez se identificó con el cine latinoamericano. La mirada es intimista, individual, emotiva, y el tono es casual, espontáneo, casi un costumbrismo, aunque restringido aquí a los treintañeros, a la temida crisis de los treinta [...] Podría hablarse de una narración clásica [...] Sin embargo, los encuadres y las tomas son más inusuales de lo acostumbrado: desde la inversión de la imagen cuando Esteban se zambulle en la piscina, hasta los difíciles

travellings casi finales en que la cámara pasa de una habitación... Toda esta búsqueda formal indica también una mirada creativa a la vez que rigurosa (413).

Además, la película de Buela dialoga con un film uruguayo de gran repercusión en la cultura nacional: *El dirigible* (Pablo Dotta, 1994), que, a través de una composición cinematografía y narrativa fragmentadas, problematiza la construcción identitaria uruguaya. Un grafiti de ese momento resume el impacto que tuvo en el público nacional: “yo entendí *El Dirigible*”, afirmaba con ironía la voz anónima de un muro. La película de Buela fue una respuesta a esta situación, y el FONA brindó la posibilidad de concretarla.

En lo que refiere al vínculo entre los cineastas, Pablo Stoll había integrado el equipo de trabajo de *Una forma de bailar* y esto constituye un antecedente local importante al momento de establecer las redes internas que antecedieron a la continuidad cinematográfica a partir de los años dos mil. El film de Buela da cuenta de una situación previa al inicio del nuevo milenio: la existencia de un fondo otorgado a una película que no se ajustaba totalmente a los cánones dominantes y que había tenido cierta repercusión en la escena local.

Luego de *25 Watts*, Stoll y Rebella dirigieron *Whisky*, la película del periodo con mayor visibilidad en la arena internacional. El film ganó las dos ayudas económicas de la Intendencia Municipal de Montevideo (FONA y Montevideo Socio Audiovisual) y sumó a otros agentes de financiación, como al INCAA, una institución que se reitera en diferentes obras de este corpus. Más allá del plano institucional, el vínculo entre este recorte filmográfico y los cines argentinos del período amerita un estudio específico que atienda no solo a la esfera estatal sino también, y principalmente, a las propuestas cinematográficas del NCA y a sus dinámicas de producción. Buenos Aires, ha sido un referente cultural fundamental e ineludible para los artistas montevidianos.

Whisky convocó a otros fondos y ayudas económicas relevantes, como, por ejemplo, el premio al mejor guion latinoamericano SUNDANCE/NHK International Filmmakers Award y también el Fondo de ayuda al desarrollo de guiones del Festival D'Amiens. En cuanto a la presencia del HBF en 2004, el mismo año de su estreno, obtuvo un fondo para la distribución. La película fue galardonada en diferentes festivales y, sin duda, el punto culmine fueron los premios *Un Certain Regard*, a la Mirada Original, y el premio FIPRESCI de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica, en la edición 57 del Festival Internacional de Cine de Cannes.

Whisky posicionó a sus directores y a su productor en el circuito cinematográfico transnacional y, además, le dio visibilidad a la productora que habían fundado para hacer su opera prima. Control Z se volvió un sello distintivo. De hecho, de las siete películas que integran el corpus filmográfico de esta tesis, cinco pertenecen a dicha productora. La explicación de esta sostenibilidad no se debe solo al reconocimiento por los premios obtenidos, sino también al aprendizaje que los cineastas adquirieron en las sucesivas postulaciones, al impulso del sector audiovisual en la escena local y regional, y al reconocimiento que estas cinematografías recibieron en los circuitos globales de circulación.

Los créditos de las películas se van ampliando conforme suceden los años de estreno. En *La Perrera* (Manuel Nieto, 2006) el apoyo financiero del Estado uruguayo se redujo a Montevideo Socio Audiovisual. En ese momento todavía no se había creado el ICAU y, por ende, tampoco existía su fondo de fomento. Es interesante notar la presencia del Programa Ibermedia que Uruguay integraba como miembro activo desde el año 1998, con un aporte de 100.000 dólares anuales. De las siete películas que integran el corpus de análisis, cuatro recibieron ayuda de este programa, y su incidencia, ha sido clave en el desarrollo del cine latinoamericano contemporáneo. En cuanto al nexos financieros con Argentina, la película contó con ayuda del INCAA y ganó el premio *Work in progress* del BAFICI en el año 2005. Del HBF, obtuvo fondos para la etapa de Desarrollo, Posproducción y Distribución y en el mismo año de su estreno, ganó el Tiger Award del IFFR.

Por su parte, *Gigante* (Adrián Biniez, 2009), reúne agentes de financiación similares a las películas anteriores (Programa Ibermedia, Montevideo Socio Audiovisual, INCAA) pero suma el apoyo del ICAU, que se había creado en 2008 cuya presencia se reitera en las siguientes tres películas del corpus. La aparición de esta institución como agente de apoyo económico materializa la consolidación del vínculo entre el Estado uruguayo y el sector audiovisual nacional. Además, en esta película aparece una ayuda que se reitera en *Tanta agua* (Ana Guevara y Leticia Jorge, 2013) y *Solo* (Guillermo Rocamora, 2013): Latinoamérica primera copia del Festival de Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana. Sería interesante abordar el vínculo de las películas uruguayas con este festival, y en términos más amplios, con las ayudas que ofrecen otros países latinoamericanos y que están presentes en la escena cinematográfica nacional. En lo que refiere a *Gigante* en el

IFFR, la película contó con el HBF para la etapa de guion y desarrollo (2006) y también obtuvo el apoyo de coproducción NFF + HBF (2007).

El caso de *La vida útil* (Federico Veiroj, 2010) difiere de los anteriores en tanto mantiene una alianza más marcada con España y, a nivel local, además de la colaboración del ICAU, cuenta con ayudas de socios públicos y privados. Del HBF recibió el premio para la posproducción en 2009, pero, el proceso de finalización de la película también se logró con el aporte de Cinema en Construcción-Toulouse Donostia San Sebastián, un actor clave en la producción cinematográfica de la región.

Las últimas dos películas que integran el corpus, *Tanta agua* y *Solo*, reúnen la mayoría de las herramientas de financiación de las obras anteriormente mencionadas y agrega otros nombres que no habían aparecido hasta el momento. reúnen la mayoría de las herramientas de financiación de las obras anteriormente mencionadas y agrega otros nombres que no habían aparecido hasta el momento en este corpus y que se ubican tanto en la esfera local como regional-continental. Por ejemplo, el Premio Posproducción del ALBA Cultural “Nuestra América Primera Copia” del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana, 2012 y Rivera Lab. Rivera Maya Film Festival que obtuvo *Tanta agua* y la participación de *Solo* en Ventana Sur- INCAA + Marché du Films (Festival de Cannes). Además, a nivel local se visualizan otros apoyos que surgen del vínculo entre la trama de las películas y las locaciones en las que fueron filmadas, como la Intendencia de Salto y la Fuerza Área Uruguaya.

En su tesis doctoral, Minerva Campos (2016) analiza el recorrido de *Tanta agua* por los diferentes espacios de financiación y reflexiona sobre la situación:

Esta película resulta un buen caso para preguntarnos si debería existir algún límite en cuanto al recorrido de algunas películas antes de su finalización. Existe el peligro de que, en vista de las amplias selecciones y subsidios conseguidos, los productores o realizadores consideren adecuado alargar el ciclo de *work in progress* de su película, aunque esté ya finalizada y lista para su estreno (2016: 214).

Campos no ofrece una respuesta para su interrogante. No es su intención y tampoco es el objetivo de este apartado. La referencia citada hace explícito el complejo —y a veces largo— itinerario de las películas por los espacios de financiación, y además es parte de

un análisis más amplio que debe contemplar las intervenciones que a veces sufren en este tránsito los proyectos en construcción. Dicho esto, para responder a la pregunta de por qué los realizadores o productores toman esta decisión, es importante evaluar cuánto afecta el valor añadido —prestigio y visibilidad— que adquieren las películas y cuánto los móviles económicos. En tal caso, sería pertinente reflexionar sobre el costo total y los montos que brindan los fondos y ayudas económicas, además del sistema de producción seleccionado en cada caso. Es decir, un estudio cuantitativo que examine estos aspectos económicos aportaría más elementos para comprender las decisiones y los términos generales de las negociaciones.

Además del recorrido por los fondos y festivales, Campos analiza el carácter latinoamericano de la película y determina que se define en su pasaje por estos espacios, al respecto afirma que:

Aun habiendo sido reseñada constantemente como una película latinoamericana o uruguaya, *Tanta agua* puede considerarse un ejemplo de la política de «auto—borramiento» que han apuntado David Martin-Jones y Soledad Montañez con respecto al cine del país. Es decir, ante la ausencia de elementos reconocibles que permitan asociar *Tanta agua* a Uruguay, el trabajo de incorporación a dicha cinematografía nacional se realiza en el marco de los festivales [...] considerando la historia cotidiana del padre y sus hijos durante las vacaciones, perfectamente reconocible como propia en diferentes contextos, son los marcos de financiación en los que ha participado *Tanta agua* los que en un primer momento le confieren el carácter latinoamericano que decimos (2016: 216).

La cita contiene elementos clave que atraviesan a esta investigación. El autoborramiento, en tanto categoría para reflexionar sobre los films, es una idea que provoca e interpela a los receptores locales de los films. Campos afirma que los festivales son los que determinan la nacionalidad porque en la película no hay elementos reconocibles de lo uruguayo. Si esto es así, ¿cuáles son las características que permitirían identificar lo uruguayo en la película sin que intervenga “el marco de los festivales”? Es decir, si la película fuera más uruguaya ¿los festivales no incidirían en la rotulación del film para promover su circulación? ¿Hay una ponderación de elementos uruguayos? ¿Qué parámetros se usan para construirla? ¿Quién o qué discursos le dan validez?

Es evidente que la situación de enunciación y recepción incide en la definición de categorías como lo nacional o su autoborramiento. Los *horizontes de expectativas* difieren y las interpretaciones son diversas según los componentes culturales y experienciales desde los que se posicionan los receptores y/o académicos. Esto no significa invalidar la existencia de relatos hegemónicos, pero sí supone aceptar la coexistencia de múltiples discursos para abordar sus cruces y posibles determinaciones.

Por eso, esta investigación contempla el circuito internacional, pero ancla el análisis en las especificidades locales/regionales, y se corre tanto de las interpretaciones locales que establecen momentos inaugurales y construyen la historia sobre páginas en blanco, como de análisis posicionados en una perspectiva transnacional que no contempla las particularidades locales.

Conclusiones

Este capítulo traza un estudio que amplía, gradualmente, las fronteras nacionales estudiadas en el capítulo anterior. El foco regional da cuenta de la existencia de acuerdos legislativos, continentales y transfronterizos, pero también aborda un conjunto de prácticas que implicaron cruces e influencias, con el cine argentino que se comenzó a gestar en la década de los noventa y que fue proyectado en Uruguay. El tema quedó apenas esbozado, porque constituye un punto dentro de un marco más extenso, pero este primer avance demuestra la pertinencia de un enfoque microhistórico, que contribuya a desentrañar los puntos de contacto, las contaminaciones, los préstamos y las distancias entre los profesionales del sector y ciertas cinematografías desarrolladas en ambos márgenes del Plata.

Por su parte, el abordaje diacrónico del circuito de exhibición y financiación transnacional demuestra que el vínculo de los festivales europeos con los cines de América Latina fue mutando en las diferentes fases definidas por las académicas recuperadas en el apartado: De Valck (2007, 2012), Vallejo Vallejo (2014), Campos (2016). En la primera etapa, que se inicia en 1932 con la edición inaugural del Festival de Cine de Venencia y que llega hasta avanzada la década de los sesenta, la presencia del cine latinoamericano en este circuito fue puntual y se redujo a la proyección de películas mexicanas consagradas. Tal vez la vinculación más importante es la que opera en el plano de la práctica, es decir, en

América Latina, a mediados de la década de los cincuenta, emergen y se consolidan —en tanto adquieren repercusión internacional— festivales cinematográficos. Si bien comienzan siendo circuitos de exhibición y circulación, a medida que el contexto político se intensifica, los festivales se transforman en espacios necesarios para los cineastas comprometidos y posicionados en contra de las políticas autoritarias que se imponen y expanden en el continente. El impulso del Nuevo Cine Latinoamericano, repercutió en el circuito europeo que amplió sus criterios de programación e inauguró secciones destinadas a su exhibición. En este marco surgió el IFFR (1972) que construyó su marca identitaria apelando a lo innovador, a la creatividad, a lo emergente. La tercera etapa de los festivales marca la proliferación y multiplicación de estos espacios que se especializaron y configuraron un denso entramado en el que cada uno se transformó en un punto nodal dentro de una red interconectada por la que circulan cines caracterizados principalmente, pero no exclusivamente, por su posición alternativa al circuito hegemónico hollywoodense.

La creciente complejidad del circuito de festivales europeos tuvo diferentes consecuencias, entre las cuales se destaca la necesidad de construir identidades que diferencien y destaquen a cada uno de los espacios para posicionarse en un mercado cada vez más competitivo. En este punto, los cruces entre Europa y América Latina adquieren matices: por un lado, los festivales aportan valor económico y simbólico a las películas latinoamericanas que transitan por el circuito, pero al mismo tiempo, la red de festivales europea necesita de las producciones emergentes que la renuevan con insumos y con la convocatoria de profesionales provenientes de distintos puntos del mundo. La propuesta teórica de Amiot-Guillouet y Lozano Aguilar (2019a) explica estos vínculos en términos de intercambio y negociación entre los diferentes bloques regionales que articulan la red de festivales, y es la perspectiva de análisis en la que se posiciona esta investigación para cartografiar los vínculos —complejos— de la cinematografía nacional y el HBF.

El cine uruguayo contemporáneo innovador, creativo, emergente (según el criterio de selección del festival) recibió un impulso fundamental tanto en términos económicos como por la legitimación y visibilidad que les aportó el IFFR. Al mismo tiempo, estas películas fueron insumos con los que el festival ensanchó su esfera de intervención cinematográfica y geopolítica (la diversidad es también un emblema del IFFR).

La consolidación de esta cinematografía excede el aporte del IFFR y también encuentra su explicación en el escenario local y regional. Las decisiones políticas, legislativas, institucionales y económicas junto a las prácticas llevadas a cabo por ciertos actores, fueron clave en este proceso de gestación y continuidad del cine uruguayo. Por esta razón es pertinente un análisis que contemple los aspectos locales al tiempo que evidencie su inserción en el circuito global, pues esta tensión, lejos de ser un tema reciente, es parte constitutiva del desarrollo histórico, ideológico y fundacional de Uruguay.

Capítulo 3 - Los espacios de la nación y su significación productiva

Los capítulos precedentes desarrollan el proceso de consolidación de un campo para la producción de cine en Uruguay y los discursos que se originaron en torno a esta problemática. Además, y luego de examinar la situación local, el análisis encuadra el objeto de estudio en el espacio regional y transnacional en el que se inserta y demuestra los cruces, préstamos y negociaciones que se producen en una red más amplia por la que circulan los directores y sus películas. De esta manera, ambos capítulos apuestan a mapear las especificidades del contexto de enunciación local y su articulación con la complejidad de los espacios regional y global. Sin embargo, y siguiendo la propuesta analítica de Jens Andermann, la construcción de un mapa cognitivo no se reduce a la delimitación de las condiciones de producción ni a la identificación, en el plano del contenido, de una representación más o menos fiel de la realidad, sino a considerar “un movimiento crítico de ida y vuelta entre las condiciones de enunciación culturales y económicas bajo las cuales se realiza una película y la intervención transformadora que esta produce dentro de esas condiciones” (2015: 21).

La determinación bidireccional entre el corpus filmográfico y su contexto de producción se manifiesta en hechos como la implementación de procesos creativos acordes a las herramientas de financiación locales y extranjeras o la circulación por espacios de exhibición transnacionales que le aportaron visibilidad y repercusión a la producción cinematográfica uruguaya. Al mismo tiempo, las obras comparten elementos estético-expresivos que se manifiestan en la construcción de sus narraciones y en las decisiones de la puesta en escena. Esto no significa que se trata de un corpus homogéneo, pero sí implica la existencia de patrones que serán abordados en el presente capítulo y en el siguiente, en los que se estudia, respectivamente, la configuración del espacio cinematográfico y la presencia de genealogías familiares descentradas.

La propuesta de análisis situada aborda las películas en diálogo con el contexto de enunciación local, sin que la interpretación asuma un vínculo especular entre las ficciones cinematográficas y el espacio en el que fueron realizadas. De hecho, la categoría de mapa cognitivo desarrollada por Jameson permite concebir las obras como representaciones simbólicas que los sujetos elaboran y que constituyen una cartografía de su situación en relación a una totalidad más amplia. Esta conceptualización recupera

la redefinición althusseriana (y lacaniana) de la ideología como representación de ‘la relación imaginaria del sujeto con sus condiciones reales de existencia’ [...] lo que se exige a un mapa cognitivo en el más riguroso contexto de la vida cotidiana en las condiciones materiales de la ciudad: permitir al sujeto individual representar su situación en relación con la totalidad amplísima y genuinamente irrepresentable constituida por el conjunto de la ciudad como un todo (Jameson, 1991: 58).

En este marco, el espacio cinematográfico y los vínculos familiares son dos ejes que permiten identificar el mapa cognitivo que las películas trazan en —y de— su contexto territorial —y como tal, simbólico— de enunciación. Este análisis reconstruye los itinerarios de los protagonistas, recorridos que condensan —por su cercanía o distancia— los imaginarios sociales, las representaciones y los discursos¹⁰⁰ que atravesaron al país en el momento bisagra del nuevo milenio. La ciudad capital es el *topos* privilegiado de las películas ya que incluso, cuando la trama transcurre en otros espacios, Montevideo es el punto de partida o el lugar al que se desea llegar. En este sentido, la urbe atraviesa los territorios ficcionales y se instala como el lugar de la acción, o como el punto de vista desde el cual se construyen los otros espacios.

El capítulo se organiza en dos bloques que nuclean, por un lado, a las películas que transcurren en Montevideo (*25 Watts*, *La vida útil*, *Gigante*), y por otro, a las que se desarrollan en ciudades balnearios, como Piriápolis (*Whisky*), La Pedrera (*La perrera*) y las termas del Daymán (*Tanta agua*). Más allá de la distancia territorial que separa a los espacios cinematográficos de cada bloque, es posible identificar una continuidad en las propuestas narrativas y estético-expresivas de todos los films: personajes masculinos —excepto por la adolescente, Lucía, de *Tanta agua*—, de clase media —y en el caso de

¹⁰⁰ En este análisis, las categorías de *imaginarios sociales*, *representaciones* y *discursos* provienen del campo de la semiótica y constituyen tres niveles de sentido: “bases de la representación (nivel de los imaginarios), representaciones (nivel de los textos) y sistemas de representaciones (discursos y regímenes de significación)”. En este marco, “los ‘discursos sociales’ son los que materializan el ‘imaginario social’, que hasta que no está ‘representado’ por su intermedio, no es ‘objeto’ de conocimiento riguroso”. Además, asumir esta posición implica aceptar tres presupuestos: “1. Solo es posible ‘dar con’ y ‘dar cuenta de’ los imaginarios sociales en y a través de la materialización discursiva de esos imaginarios en textos concretos; esto es, en y a través de representaciones efectivas. 2. No son posibles las representaciones sin la intervención / presencia de los imaginarios. 3. Los imaginarios son los que hacen posible las representaciones [...] Los imaginarios sociales no son representaciones ni sistemas de representaciones, sino aquello que permite que se elaboren las representaciones y se organicen sistemas de representaciones. Los imaginarios son matrices de representación” (Gómez, 2001: 16-17).

Gigante, perteneciente al sector de trabajadores en la era del capital transnacional—, dominados por un presente que los ancla en una cotidianeidad rutinaria —salvo en *La vida útil* que se trata, justamente, del fin de una era para el protagonista—. Estos rasgos definen el lugar desde el cual se configuran los espacios, pero, principalmente, determinan la existencia de los sitios que los personajes habitan o transitan y, en todos los casos, hay un espacio de retorno que, por un lado, posibilita su narración, y por otro, permite el retrato de su descomposición.

Reflexionar sobre los sitios en los que se transcurre la acción cinematográfica de los films y examinar la composición del decorado, los tipos de planos que capturan el entorno y la articulación de los vínculos que habilitan o inhiben estos lugares, son los objetivos de este capítulo. Además, y en consonancia con el objetivo general de esta investigación, el examen del espacio dialoga con las coordenadas históricas y culturales en las que se produjeron los films e indaga las composiciones simbólicas que articulan las tramas ficcionales. Por ese motivo, el primer apartado recupera las tensiones que operaban en los discursos identitarios en los años previos y coincidentes con el estreno de las obras e ilustra la situación a través de dos ejemplos paradigmáticos.

La nación: discursos en disputa

Las películas que integran el corpus fueron estrenadas entre 2001 y 2013, pero su génesis se ubica tres o cuatro años antes de ese momento, el tiempo que insumen los procesos de producción y la obtención de fondos para su realización. Por ese motivo, el recorte temporal se sitúa en el último lustro del siglo XX y la primera década del nuevo milenio, momento bisagra para la sociedad uruguaya, no solo por el significativo cambio de siglo, sino también porque el país atravesaba las consecuencias inmediatas de la dictadura cívico militar y de la transición democrática al tiempo que sufría el impacto de las políticas neoliberales implementadas durante la década de los noventa cuyas secuelas tuvieron su punto culminante en la crisis del año 2002.¹⁰¹

¹⁰¹ Este período también es abordado en otros tramos de la tesis. En el Capítulo 1, se reponen los cambios ocurridos en la concepción de la cultura que fue mutando de una idea clásica, elitista y restringida hacia una visión más antropológica y abarcadora. También en el Capítulo 4 se hace referencia a este momento de la historia nacional para indagar el vínculo entre los cambios operados en la familia nuclear y las

El cambio en el campo de la cultura y las modificaciones del tejido social acaecidas durante 1990 forman parte del contexto histórico en el que transcurrió la juventud de los equipos de realizadores de las películas —nacidos entre mediados de la década de los setenta y principios de los ochenta—¹⁰² y ofrece claves para interpretar la construcción social y simbólica de los espacios cinematográficos contenidos en el corpus filmográfico. Fue un período complejo, signado por contradicciones y tensiones determinadas, entre otros factores, por la coexistencia de lo vernáculo y lo exógeno.

La liberalización de la economía, la apertura al mercado global, el arribo de discográficas y editoriales internacionales, manifiestan la instalación de agentes multinacionales, una de las aristas del proceso de desregulación de la economía implementado, primero por el gobierno de Luis Lacalle (1990-1994) perteneciente al partido blanco, y luego, por la segunda presidencia de Julio María Sanguinetti (1995-2000) del partido colorado. Sin embargo, al tiempo que se producía esta apertura —tendiente a la desregulación y privatización—, en la misma década se sucedieron un conjunto de iniciativas populares y democráticas para frenar el embate de la política neoliberal, cuatro de las cuales “tuvieron éxito en convocar el acto electoral y éxito en el resultado: la reforma de los jubilados de 1989 y de 1994, la derogación parcial de la Ley de Empresas Públicas (1992) y la derogación de la Ley de ANCAP (2003)” (Moreira, 2004: 31). La aprobación de estas acciones democráticas manifestó la pervivencia de componentes del imaginario estatista de los uruguayos que se opusieron al desmantelamiento del Estado benefactor cuyo modelo data de las primeras décadas del siglo XX.

La economía neoliberal permeó el país y copó diferentes ámbitos de la sociedad y de la cultura. Uruguay ingresó en la fase del capital tardío, “erróneamente llamada

modificaciones del tejido social afectado, entre otros aspectos, por la implementación de políticas neoliberales que implicaron una fuerte retraída de las funciones del Estado.

¹⁰² En *(Des)localizando el cine uruguayo*, Montañez y Martin-Jones (2012) identifican dos generaciones de cineastas en el cine nacional reciente, una nacida entre 1950 y 1960 cuyos años de formación transcurrieron bajo el gobierno militar y una nueva generación integrada por cineastas que nacieron en la década de los setenta. Esta diferencia generacional explica, según los autores del artículo, el vínculo que las obras mantienen con el pasado y el presente nacional: mientras que la primera generación sitúa los films en un momento pre-dictatorial, en espacio rurales, la segunda los ubica en el presente, en la urbe y así, cada grupo examina el estado de la nación y la cuestión identitaria de una manera diferente. Si bien el planteo es sugerente, y algunos de los postulados serán recuperados en el presente capítulo, esta delimitación generacional excluye casos como el de Álvaro Brechner, nacido en 1976 que en el año 2009 estrenó *Mal día para pescar*, una película basada en el cuento onettiano “Jacob y el otro”, que transcurre en diferentes localidades del interior hasta que se arriba a un pequeño pueblo, la mítica Santa María. Por su parte, directores nacidos en la década de los sesenta, como Álvaro Buela y Pablo Dotta, y sus respectivas obras *Una forma de bailar* (1997) y *El dirigible* (1994), son películas urbanas que se localizan en el presente de la filmación.

postindustrial” (Jameson, 1991: 41), momento en el que capital, economía y cultura se imbrican y fagocitan. Las reflexiones de Hugo Achugar (1992a, 1992b, 2004) —o sus “balbuceos teóricos” como denomina a sus escritos de fin de siglo— dan cuenta de la dificultad para trazar coordenadas socioculturales explicativas del momento que vivía el país. Los debates sobre modernidad y posmodernidad, la recuperación y el silencio de la memoria, la tensión entre lo global y la aldea, la permanencia y la dilución de componentes identitarios locales atravesados por los dispositivos culturales globales, la revisión de los discursos fundantes de la Nación y, al mismo tiempo, su reafirmación por parte de figuras políticas del gobierno, conforman el complejo panorama económico, social y cultural de Uruguay en el agitado cambio de milenio.

La disputa por los relatos identitarios nacionales que se manifestó en diferentes ámbitos de la cultura y de la producción intelectual es un componente clave para reflexionar sobre las tensiones que articularon el espacio simbólico de lo nacional. A continuación, se recuperan dos sucesos que funcionan como ejemplos ilustrativos y permiten situar al objeto de estudio en el contexto cultural local al que pertenece y con el que se relaciona.

En la esfera musical, el canto popular —dominante en los sectores comprometidos de izquierda— y la movida contracultural de la década de los ochenta, dio paso a una diversidad de géneros en los que convivían el rock, el punk, el pop, pero también, la música de raíz rural y el tango, en suma, lo característico de este momento fue la fusión de géneros y estilos musicales (Peyrou, 2016: 306). En la década de los noventa, surgieron bandas que después tuvieron proyección regional, como *No te va a gustar* y *La Vela Puerca* y adquirieron visibilidad grupos que ya contaba con cierta trayectoria, como *El cuarteto de Nos* que se había formado en 1984. Esta banda se caracterizó por construir una mirada crítica e irónica que desafiaba patrones culturales dominantes como lo evidencia el significativo suceso que se desencadenó a partir de la canción “El día que Artigas se emborrachó” perteneciente al álbum *El tren bala* editado en 1996. Como refiere el título, esta canción combina elementos de la historia nacional con la mirada paródica y desacralizada de los músicos compositores. El grupo ya se había consolidado en la escena nacional y la canción tuvo repercusión en la esfera pública. Las autoridades del Ministerio de Educación y Cultura del Uruguay, en el entendido de que difamaba la figura del prócer, iniciaron una acción legal para prohibirla. Sin embargo, el juicio quedó nulo por considerarse que no se había cometido ningún delito, y el caso se derivó a un tribunal militar porque la canción atacaba la figura de Artigas, el General. Finalmente, el

Instituto del Niño y del Adolescente del Uruguay prohibió que el disco se vendiera a menores de 18 años y que el tema se emitiera durante el horario de protección al menor. Este suceso reúne las tensiones y contradicciones que signaron al país en ese momento: mientras el Estado se replegaba y el mercado se imponía como agente regulador de la economía, se producía el primer intento de censura —en el período democrático— por la utilización paródica y desacralizada de la figura de Artigas, el prócer de la patria. La identidad nacional se convirtió en objeto de disputa entre el relato que pretendía fijar el símbolo y aquel que lo ironizaba y, al hacerlo, develaba no solo su carácter de artificio, sino también, cómo operaba en el ámbito político e ideológico.

Otro ejemplo en el que se patentiza la recuperación crítica de discursos identitarios y fundacionales se da en el ámbito literario que estuvo marcado por el incremento de las novelas históricas. Uno de los libros emblemáticos del período fue *Bernabé, Bernabé* (1988) escrito por Tomás de Mattos, un éxito de editorial con treinta y tres mil ejemplares vendidos. La novela se centra en el exterminio de los charrúas de 1831 y, al igual que la canción de *El Cuarteto de Nos*, generó polémicas en el ámbito público, esta vez en el parlamento nacional. Al recuperar un hecho silenciado por la historia oficial, esta obra patentizó los pilares fracturados de la memoria nacional que, además, sufría las consecuencias inmediatas de la dictadura cívico-militar. En la última década del siglo XX se produjo una proliferación del género de la novela histórica, pero “a diferencia de la decimonónica —que buscaba brindar cohesión a una sociedad nueva mediante la idealización de su pasado— hurgaba ahora en los sesgos menos heroicos, tomando la historia como pretexto para hablar de los sucesos recientes” (Peyrou, 2016: 297).

Los casos consignados ponen de manifiesto los imaginarios en tensión que confluyeron en el escenario de la nación a fines del siglo XX, un espacio —territorial y simbólico— en el que coexistían la tradición discursiva —que defendía los símbolos patrios de la mirada paródica y del revisionismo histórico— junto con la emergencia de otros sujetos y discursos que evidenciaban las fracturas de esa nación que se percibía como unitaria y homogénea. En este marco, y como propone Achugar, la construcción identitaria estuvo atravesada por la tradición, el rito, la inercia, pero también, por la globalización, un tejido ecléctico en el que se combinaba “la hamburguesa de McDonald con el mate uruguayo, la camiseta Benetton con la zapatilla criolla de los gauchos, el personaje del *comic* con las movilizaciones sociales del norte argentino [...]” (2004: 68), y esta mezcla exponía la permanencia del imaginario nacional y el despliegue del discurso globalizador, porque

“incluso, aunque el aldeano esté enchufado al show del chileno Don Francisco en Miami o el informativo de CNN, asista en directo y en vivo a los avatares de la Guerra del Golfo o participe vía internet de una conferencia en el ciberespacio, la instrumentalización que de ello realiza cada individuo en su vida cotidiana genera un producto simbólico distinto” (2004: 69). Por ese motivo, el teórico y ensayista uruguayo propone pensar la pervivencia de la nación entendida como conjunto de símbolos y sentimientos de pertenencia a una misma comunidad imaginada, aunque ya no se trate de “la formulación homogeneizada del siglo XIX” (2004: 69).

La presente investigación asume esta línea de reflexión y entiende el corpus filmográfico como un sistema de representación y significación —discursos— que recorre e incorpora otros itinerarios —territoriales y simbólicos— y, al hacerlo, amplía la representación de los paisajes nacionales y delimita diferentes espacios y prácticas sociales e institucionales que dialogan con el contexto —local y transnacional— en el que insertan los films. Por ejemplo, al construir *lugares* regidos por la violencia y concebir los *no lugares* (Augé, 1992) como espacios de lo posible, al configurar un espacio/tiempo suspendido o al reducir el horizonte —físico y mental— a los límites del barrio o del balneario, las obras tensionan componentes fundamentales —y fundantes— del imaginario nacional. Además, si bien las historias tienen a Montevideo como espacio privilegiado, la composición filmográfica opta por situar la acción en lugares alternativos a los más transitados por el cine uruguayo, y, cuando se ubica, por ejemplo, en el centro de la ciudad, los planos fragmentan el espacio en función de los protagonistas de las historias. La escasez de panorámicas que capturen la urbe o de lugares representativos del imaginario local —como el Palacio Salvo, la rambla, las plazas del centro, la ciudad vieja o el Prado—, sitúa a las obras en un lugar *otro* que erosiona y amplía la construcción de los relatos identitarios nacionales.

Figuraciones de la urbe: *25 Watts*, *La vida útil* y *Gigante*

25 Watts: el movimiento estático

La trama del film retrata un día en la vida de tres jóvenes —Javi (Jorge Temponi), Leche (Daniel Hendler) y Seba (Alfonso Tort)— en un barrio montevideano. No hay un conflicto que organice la trama, sino que se articula en el devenir de las vicisitudes que,

ya sea juntos o separados, los personajes viven en el transcurso de ese sábado. Los personajes recorren las calles de un barrio ubicado en la capital del país y alternan entre el espacio público y el espacio privado de lo doméstico sin que el cambio entre estas esferas provoque una modificación de sus actitudes. Entre el murito de la vereda y el sillón en el apartamento de Leche solo existe un cambio de escenografía, pero no de comportamiento ni de vinculación.

Los personajes son seres anclados en un lugar delimitado por lo cotidiano —la esquina, la placita, el videoclub, el cordón de una vereda— y, al mismo tiempo, se encuentran desterrados de un relato posible que ofrezca las coordenadas para proyectar su existencia en el espacio que habitan. El futuro se reduce a lo inmediato: salvar un examen del secundario, engañar a un padre y a un jefe para evitar la responsabilidad de estudiar o trabajar y mirar una película pornográfica. Tampoco el pasado se encuentra representado porque la trama no repone la historia de los personajes, sino que se limita a sus acciones durante las veinticuatro horas que transcurren entre la mañana del sábado —“Montevideo. Sábado, 7:14 am”, especifica la leyenda del inicio— y el amanecer del domingo cuando finaliza la salida nocturna. El tiempo del relato se encuentra suspendido en el presente y el espacio está reducido a la función de continente de los seres que lo transitan. Y así, el hámster corriendo en una rueda infinita se transforma en metáfora de los protagonistas. La circularidad se impone como figura, los recorridos empiezan y terminan en el mismo lugar: un muro. Entre el punto de partida y el de llegada coexisten el movimiento y las pausas, lo nómada y lo sedentario¹⁰³ (Aguilar, 2010).



Los protagonistas caminan y, al hacerlo, *enuncian*¹⁰⁴ un lugar. Transitar las calles es una forma de apropiarse del espacio y de instalar un sistema topográfico que, en este caso, se

¹⁰³ Estas categorías son desarrolladas con profundidad en el Capítulo 4 de esta tesis que se enfoca en el estudio de las composiciones familiares.

¹⁰⁴ Según Michel De Certeau “caminar es al sistema urbano lo que la enunciación (el *speech act*) es a la lengua o a los enunciados realizados. Al nivel más elemental [...] es un proceso de apropiación del sistema topográfico por parte del peatón [...] una realización espacial del lugar [...] implica relaciones entre

enmarca en las fronteras del barrio y constituye un lugar delimitado que sitúa el accionar de los personajes, pero, paradójicamente, “andar es no tener un lugar. Se trata del proceso indefinido de estar ausente y en pos de algo propio. El vagabundeo que multiplica y reúne la ciudad hace de ella una inmensa experiencia social de la privación de lugar” (De Certau, 2000: 116). Los protagonistas habitan un territorio al que pertenecen, pero, al mismo tiempo, se encuentran desterritorializados porque sus itinerarios no trazan caminos posibles, sino que son la repetición, circular, de lo cotidiano.

El film se desmarca de aquellas películas que recuperan, para reafirmar o erosionar, lugares de Montevideo que son parte del paisaje identitario local.¹⁰⁵ En *25 Watts*, las representaciones de lo urbano se circunscriben a las fronteras de un barrio, y en este sentido, hay una reducción de la escala y del espesor histórico en la construcción del espacio cinematográfico, es un lugar cotidiano alejado del centro histórico o de sitios con proyección turística como la rambla. Paradójicamente, su especificidad y autonomía, lo transforma en un espacio plausible de pertenecer a cualquier sitio habitado por los sectores medios urbanos de los países subdesarrollados.

Los personajes transitan las calles ubicadas entre las inmediaciones de Parque Batlle y La Blanqueada, zonas de Montevideo que no constituyen un enclave particular, simplemente, son barrios de una ciudad. De hecho, el director Juan Pablo Rebella cuando es consultado sobre la intención de mostrar un sitio definido para su historia, afirma que “El que no conoce Montevideo se va a enterar cómo es, en parte, pero esto es más bien casual. La idea es pasear con tres pibes por un día”.¹⁰⁶ Estas palabras demuestran que, desde el proceso creativo, las locaciones se orientaron hacia un escenario alternativo, pero también, las palabras de Rebella incorporan un componente clave en esta elección: la

posiciones diferenciadas, es decir `contratos´ pragmáticos bajo la forma de movimientos. [...] El andar parece pues encontrar una primera definición como espacio de enunciación” (2000: 109).

¹⁰⁵ A modo de ejemplo se puede pensar en dos films que recuperan -y construyen- componentes del paisaje capitalino mediante dos propuestas narrativas y estéticas muy disímiles: *El dirigible* (Pablo Dotta, 1994) con una estética fragmentada en su narración y puesta en escena y *En la puta vida* (Beatriz Flores Silva, 2001), con una construcción cinematográfica que apela a la estructura clásica y a recursos del cine *mainstream*. En el caso de la primera, aparecen personajes que encarnan personalidades con peso histórico y cultural, como el escritor Juan Carlos Onetti o el presidente Baltasar Brum, y transcurre en espacios característicos de la ciudad de Montevideo, como la Plaza Independencia, el Palacio Salvo, la Rambla Sur. En lo que refiere a la segunda película, la ciudad se encuentra atravesada por la contradicción: el Cerro y el Puerto son el *topos* del sujeto marginado que se proyecta utópicamente en Pocitos, frente al río, y así, reproduce, sin problematizar, una configuración topográfica de Montevideo que vive en el imaginario uruguayo.

¹⁰⁶ Lorenzo, M. Cómo filmar en Uruguay. *Semanario Brecha*. Uruguay, 24/03/2000, pp. 22.

casualidad como criterio para hacer el recorte territorial. Este principio también se manifiesta en la construcción ficcional que hace del azar el móvil de los personajes, y así, la decisión de la locación —o al menos, el discurso del director sobre ella— contiene la clave que organiza la trama.

La puesta en escena mediante la que se compone cinematográficamente el barrio replica la coexistencia del movimiento y la quietud. Los travelling acompañan la caminata de los personajes o capturan escenas de la vida cotidiana desde el auto que Javi maneja para difundir, a través del altoparlante, publicidades de la fábrica de pastas “Su Señoría”. Al mismo tiempo, los planos fijos registran los momentos de encuentro entre los personajes, cuando, por ejemplo, una suerte de inercia los lleva a prolongar las salidas nocturnas sin más objetivo que tomar otra cerveza en el murito o pedir deseos utilizando fósforos sentados en el cordón de la vereda. En esos instantes, la cámara fija recorta el espacio y ubica a los protagonistas en su interior, pero, lejos de aprisionar sus movimientos el marco es una frontera porosa que se visibiliza cada vez que entran o salen del cuadro. De esta manera, el límite inmóvil del plano se vuelve explícito y es desbordado por los personajes.

El movimiento y la quietud también se patentizan en la elección de las franjas etarias que ocupan un lugar en el campo cinematográfico: la juventud y la vejez, dos etapas de la vida contrapuestas que en este film comparten características. La inclusión de adultos mayores no se limita a la presencia de la abuela de Javi —que, entre otras situaciones, es utilizada como antena para sintonizar la televisión—, sino que aparecen, de manera intermitente, en diferentes escenas del film. Por ejemplo, una vez que los protagonistas terminan su salida el sábado por la mañana y cada uno retorna a su casa, la acción se traslada a la puerta de la casa de una anciana que toma mates mientras la banda de sonido sintoniza la radio AM. Una sucesión de planos fijos retrata a la señora sentada y a otros adultos que se detienen a conversar con ella. En este caso, si bien la escena se integra al relato porque plasma el paso del tiempo, no mantiene una relación causal al interior de la diégesis, ya que no afecta el desarrollo de las acciones principales. Este montaje paralelo adquiere una función semántica al construir una comparación que acerca la mañana de los protagonistas y la de los adultos mayores del barrio. El efecto-montaje relaciona las rutinas y diluye la tensión entre la quietud y el movimiento al acercar los opuestos hacia el polo de la vejez. Asimismo, esta escena contribuye con la construcción del espacio cinematográfico: el barrio es el lugar habitado por adultos mayores que toman mate en la

vereda, conversan con otros vecinos o ven a los niños pasar corriendo, y también, es el espacio reducido y circular de los jóvenes que lo transitan.

Hacia el final de la película, se incluyen tres grandes planos generales estáticos que capturan la ciudad mientras que la banda de sonido emite programas de radio AM. Estas tomas, expanden el horizonte, pero esta apertura, en lugar de ampliar los límites de lo posible, reafirma los bordes del barrio ya que el film se clausura con el retorno al murito en una secuencia que reinstalan a los personajes en una rutina sin horizonte.

El acotamiento del espacio cinematográfico, la falta de perspectiva, la rutina circular son componentes de un tejido social y discursivo más amplio.¹⁰⁷ En la última década del siglo XX, Hugo Achugar proponía la categoría “país petizo” para dar cuenta de una configuración cultural atravesada por la megalomanía que se produce cuando la pequeñez física, material y demográfica del país se

ve reforzada por un horizonte mental restringido al barrio, a la cuadra, al microclima. Y cuando el barrio o la cuadra es la única oferta, el ser humano no logra crecer. Al no crecer, la pequeñez se vuelve arrogante, imperial, dictatorial, autoritaria. Al no airearse el país pequeño se hace tribu, clan, barra, patota, mafia (1992b: 18).

Estas reflexiones iluminan ciertos componentes del espacio cinematográfico en *25 Watts* principalmente, la pequeñez del barrio y de las expectativas de los personajes. Sin embargo, el film se distancia de la enunciación arrogante y se posiciona en una perspectiva crítica al incorporar la ironía y el humor en la construcción de caracteres y situaciones. Entre los personajes desopilantes hay un hippie que habla de Cabo Polonio y de su poder espiritual, un Blandengue¹⁰⁸ que escucha voces internas, dos chicos que

¹⁰⁷ La crisis transcurrida durante el año 2002 fue el punto culminante de una “recesión que se prolongó prácticamente durante cuatro años y medio, desde enero de 1999 hasta mediados de 2003. El examen de indicadores como la caída vertical del PBI entre 1998 y 2003 [...], los niveles del desempleo cercanos a la cifra récord de 20%, los problemas de calidad de la ocupación que afectaron a la mayoría de los activos, la fuerte caída del salario real, el aumento de la inflación, la relación entre la deuda pública y el PBI [...], la caída de la industria manufacturera, la profundización del endeudamiento agropecuario, la crisis devastadora del sistema financiero, entre otros procesos, llevaron al país a los umbrales del despeñadero” (Caetano, 2019: 254).

¹⁰⁸ Blandengue de Artigas es el nombre de la unidad militar durante la época de la colonia. Actualmente, tienen un rol simbólico y permanecen de pie inmóviles en lugares representativos de la nación, como el Mausoleo de Artigas o el Palacio Legislativo.

pretenden entrar al libro *Guinness de los Récords* dominando la pelota de fútbol, el jefe de Javi que progresó hasta tener un auto con altoparlante y la abuela de Leche que es usada como antena para sintonizar la TV, todos ellos componen el paisaje y crean el tono humorístico de las situaciones. De esta manera, tanto el espacio como los objetos de deseo de sus habitantes se corresponden en la pequeñez de su tamaño, y la construcción paródica establece una distancia crítica que pone en evidencia “lo petizo” como lugar de enunciación de la cultura nacional.

La poética del espacio en *25 Watts* instituye una manera de cartografiar lo urbano presente en otras películas uruguayas que continúan esta línea estético-expresiva: las caminatas que trazan mapas, el azar como móvil de los recorridos, el destino incierto para los protagonistas y, por lo tanto, para los receptores, y la escasez o ausencia de grandes planos generales o de planos generales que ubiquen a los personajes en el espacio más amplio de la ciudad. Algunas de estas características están presentes en *Gigante* (Adrián Biniez, 2009) y en *La vida útil* (Federico Veiroj, 2010), aunque tienen variantes en su composición y, por lo tanto, en sus posibles interpretaciones.

Gigante: lo real mediatizado

El protagonista de este film es Jara (Horacio Camandule), un vigilante de un supermercado que, a través de un sistema de monitoreo, observa y controla los movimientos de todo el negocio, pero particularmente de los funcionarios que trabajan en las diferentes secciones y rubros. Desde su cuarto de vigilancia y a través de una pequeña pantalla de televisión, descubre a Julia (Leonor Svarcas), una empleada de limpieza que pronto se convertirá en su objeto de deseo y, por lo tanto, en el móvil de sus acciones. La trama se organiza en función del personaje, un hombre tímido y bondadoso cuya rutina se ve alterada por Julia a quien sigue y espía sin que ella lo sepa, al menos, hasta el final de la película que se cierra cuando Jara se acerca y le habla.

En el caso de *Gigante*, el universo doméstico del protagonista, Jara, se configura como un lugar de tránsito, marcado por sus breves estadías, las siestas en el sillón del living, la televisión encendida o la presencia de un sobrino con quien comparte videojuegos. La repetición es la clave que organiza las primeras escenas, la narración remarca la rutina

monótona que caracteriza al personaje. Al inicio del film, su trabajo —es guardia de seguridad de un supermercado— se presenta como un componente más de la rutina, pero a medida que la historia avanza se transforma en el sitio de lo posible: es el lugar en el que, mediante pequeños monitores de vigilancia, descubre a Julia, una empleada del sector de limpieza del supermercado que se convierte en su objeto de deseo.

En esta película, la urbe es el escenario del acecho. Una vez que Julia termina su jornada laboral recorre las calles de Montevideo y Jara la sigue a una distancia prudente para no ser descubierto pero suficiente para conocerla mediante la observación. La persecución se transforma en rutina, el protagonista sigue sus pasos y, a veces, interviene en las situaciones que la involucran sin que ella se entere. Por ejemplo, golpea a un taxista que le dice comentarios groseros cuando camina por la calle, rescata de un robo al hombre con el que ella tuvo una cita a ciegas, recoge su lápiz labial del suelo. Las acciones de Jara para acercarse a Julia se ubican en una difusa frontera entre la inocencia de la timidez y el acoso. El límite moral es cuestionable, pero la película neutraliza el juicio porque hace del protagonista un ser retraído, justo, cuya monótona rutina se ve alterada al descubrir a Julia.

A diferencia de lo que sucede en *25 Watts*, en este film, el espacio urbano no está delimitado por las fronteras de un lugar específico, los personajes circulan por la ciudad y la cámara acompaña un deambular incierto para todos —protagonista y receptores—, excepto para Julia. El azar traza el mapa. Las calles de Montevideo son capturadas a través de planos generales que figuran la situación de persecución ya que la distancia que Jara mantiene determina cierta amplitud en los planos que retratan los espacios por los que transitan. En esta película confluyen distintos barrios de la capital, zonas céntricas, la rambla y también, espacios públicos cerrados: un cine, un restaurante, un cibercafé, una discoteca y el supermercado en el que ambos trabajan. Sin embargo, incluso para un espectador local familiarizado con las calles de la ciudad, es difícil determinar cómo se organizan los recorridos o qué zonas atraviesan, porque, al igual que sucede en el film analizado anteriormente, esta película opta por espacios que no constituyen enclaves simbólicos de la identidad capitalina. Para los espectadores, la ciudad de *Gigante* es un lugar aleatorio y fragmentado, una sumatoria de espacios unidos por el montaje cinematográfico que replica los pasos de Jara guiado por deseo de conocer y acercarse a Julia.

La composición cinematográfica privilegia planos fijos que los personajes atraviesan para avanzar en su caminata. La cámara estática es un observador externo que registra las situaciones y que eventualmente adopta el punto de vista del protagonista para observar a Julia. El ritmo es pausado a pesar de que las elipsis acortan la caminata y trasladan la acción de una cuadro a otra sin que sea visible el nexo que une el recorrido. Los planos generales que se detienen para mostrar el avance de los personajes también permiten observar el entorno en el que se mueven: barrios en su dinámica cotidiana, espacios poco cuidados, paredes despintadas o cubiertas de afiches y una gama de colores opaca en la que predomina el gris o las tonalidades frías. La falta de mantenimiento de los sitios crea un paisaje urbano deteriorado —pero no marginado—, afectado por el pasaje del tiempo que no ha sido contrarrestado por ninguna intervención para detenerlo. Esta característica también se halla en los espacios domésticos, por ejemplo, en la casa de Jara los objetos del decorado permiten inferir que eran parte de su vida familiar anterior, junto a sus padres y a su hermana, un pasado al que se le superpone el presente sin sufrir modificaciones, ya que conserva su disposición y estética a pesar de que es evidente que los padres de Jara ya no están en ese hogar. En el caso de Julia, si bien el film no traspasa el umbral de su casa, las baldosas rotas de la vereda y el celeste de las paredes se unen al cuadro espacial que compone la película, signado por el desgaste y las tonalidades frías que caracteriza su paleta de colores.



La primera persecución tiene una pausa cuando Julia ingresa a un cibercafé y Jara, consecuente con su objetivo, la sigue y observa sus acciones. En esta breve escena, las pantallas, nuevamente están entre los personajes y accionan como objeto que los acerca ya que Jara descubre algo más de Julia —ingresó en un sitio web para conocer a otras personas— y, al mismo tiempo, que los aleja físicamente porque los personajes están separados por los monitores de las computadoras. A lo largo del film, la aparición reiterada de las pantallas las convierte en *atrezos*, es decir, objetos del decorado que operan de forma activa dentro de la acción y que por su reiterada aparición en diferentes momentos de la trama, constituyen un motivo dentro del film (Bordwell y Thompson,

1995: 149): la televisión insistentemente prendida en la casa de Jara, los monitores de la cabina de seguridad del supermercado, las pantallas del cibercafé, un escaparate que exhibe televisores y que multiplican la imagen del protagonista cuando se oculta para no ser descubierto, la pantalla del cine en el que Julia mira una película mientras que el protagonista la observa, y al final, el reflejo de Jara en una televisión apagada.

En *Gigante* la realidad mediatizada es más que la puesta en circulación de significados y símbolos de la vida social, constituye el espacio de interacción, el canal de conocimiento y de acercamiento entre los personajes, en este caso, la posibilidad de Jara de conectarse con los otros y consigo mismo. El film plantea una relación bidireccional entre el espacio virtual que crean las pantallas y el mundo exterior que habitan los personajes, universos yuxtapuestos que coexisten y se solapan hasta que, al final de la película, el encuentro frente al mar los instala en el espacio exterior de lo real y clausura la búsqueda de Jara.

La inclusión de dispositivos que proyectan y crean imágenes es un componente transversal en las películas que integran el corpus de esta investigación, todos los personajes miran la televisión que ocupa un lugar más o menos relevante en la trama. En su estudio sobre el NCA, Gonzalo Aguilar aborda la presencia de transmisiones televisivas en las películas para reflexionar sobre el estatuto de lo *real* y afirma que “al poner en escena a la televisión, lo que hacen estas películas es confrontar dos modos de producir lo real que a veces entran en tensión, se excluyen o son otra cosa que eso: no representar lo real sino ver los diferentes modos de producirlo; no implica grados de representación de la realidad, sino competencia en la producción de lo real” (2010: 31). En *Gigante*, estos dispositivos inciden en la creación de lo real y multiplican los espacios de acción de Jara que subvierte la función de control y vigilancia de las cámaras de seguridad del supermercado al utilizarlas como medios para observar, conocer y proteger a Julia. A lo largo del film, el protagonista descubre y construye su deseo, primero, a través de los monitores, luego, y en forma paralela, mediante el acecho y la observación en el espacio público exterior a lo laboral.

Además, este *atrezzo* es un elemento metacinematográfico porque desdobra y expande las coordenadas espaciales en las que interviene el protagonista ya que su Julia existe tanto en el mundo físico como en el universo de las imágenes proyectadas que puede manipular para acercarla e incluso retenerla —en su casa, Jara mira las grabaciones que capturó en el supermercado—. El pasaje y la interacción entre estos espacios es continua

y dinámica, las imágenes irrumpen en el mundo de Jara y lo impulsan a accionar en el mundo exterior. Al final de la película, antes de ir a buscar a Julia, un primer plano lo encuadra recostado en el sillón del living mientras se escucha el sonido diegético de la televisión que se ubica en el espacio fuera de cuadro. Lentamente se sienta y apaga la transmisión de la TV que ahora sí es enfocada por la cámara. La pantalla negra captura su imagen y durante unos segundos el cuadro queda suspendido. Jara se observa y luego actúa, porque en este film, la proyección y la recepción de las imágenes no son pasivas, sino que mueven a la acción y producen conocimiento.¹⁰⁹ El siguiente plano, sitúa al protagonista en la puerta de la casa de Julia, pero esta vez la intención es vencer la timidez y hablar con ella, y para hacerlo, debe buscarla en la playa, sentada frente al mar. La imagen de Jara proyectada aparece en otros tramos, como al inicio cuando se observa en un espejo ubicado a la salida de los vestuarios del supermercado en el que trabaja. Pero, la intención de ese espejo es explícitamente diferente: “Esta es la imagen que el cliente tiene de mí”, reza una leyenda inscrita en el margen superior. El reflejo inicial está mediado por la existencia de un tercero, un *otro* mercantilizado: “el cliente”. En el segundo caso, la proyección de Jara sobre la pantalla de la televisión apagada tiene un efecto diferente, porque ya no hay un *otro*, ni siquiera hay una luz que emita imágenes, el protagonista se encuentra solo y su reflejo en la pantalla del televisor es la instancia autorreflexiva del conocimiento.



Gigante explora la existencia de otros espacios —mediáticos y mediatizados— cuya presencia en el territorio nacional se intensificó entre fines del siglo XX y principios del nuevo milenio. Las tecnologías de producción y reproducción de imágenes, las autopistas de la información, los dispositivos de vigilancia son parte constitutiva de la trama del film no solo porque habilitan la emergencia del conflicto, sino también, y principalmente,

¹⁰⁹ Durante una escena que se desarrolla en el momento de la comida, en el trabajo, uno de sus compañeros siente un dolor intenso en el cuello y para calmarlo Jara toma su cabeza y hace un movimiento de rotación. Admirado por el alivio instantáneo, su compañero le pregunta: “¿Dónde aprendiste a hacer eso?” y la respuesta, escueta como todas las intervenciones del protagonista, es “en la tele”.

porque construyen la experiencia de lo real que atraviesa al protagonista: Jara vigila el supermercado —y a Julia— a través de monitores, mira la televisión en su casa, juega videojuegos con su sobrino. Por su parte, Julia, asiste al cine, ingresa a un cibercafé para acceder a una página web destinada a conocer personas. Al poner en escena estos dispositivos tecnológicos, la película explora otros territorios que se han integrado, de manera lenta pero implacable, en el imaginario nacional.

La vida útil: habitar el cine

El segundo largometraje de Federico Veiroj transcurre en una de las instituciones emblemáticas de la cultura cinematográfica nacional: Cinemateca Uruguay. Si bien mediante un rótulo que aparece al inicio del film se explicita que “esta película de ficción no reconstruye la historia de Cinemateca Uruguay ni la de sus trabajadores”, lo cierto es que mantiene más de un vínculo con la entidad. Por ejemplo, la decisión de que los actores que interpretan los roles protagónicos sean Manuel Martínez Carril y Jorge Jellinek y que sus personajes tengan nombres homónimos,¹¹⁰ la utilización del edificio de Cinemateca como locación, y la inestabilidad económica como eje de la trama, un hecho que ha sido una constante de esta entidad al menos hasta su reapertura en el nuevo complejo que se inauguró en el año 2018. Los límites entre la ficción y la realidad quedan desdibujados y el cartel inicial más que establecer fronteras certeras instala un tópico que atraviesa el personaje principal: Jorge.

En *La vida útil* la composición espacial, al igual que toda la trama, está regida por el quiebre que se produce en la mitad de la película, cuando Cinemateca cierra y el protagonista, Jorge, se ve obligado a abandonar el microcosmos del cine y recorre la ciudad en busca de Paola para concretar una cita: ir al cine. La película configura dos espacios, por un lado, el lugar institucional, paradigmático de la comunidad cinéfila del país, por otro, la ciudad, el espacio público que Jorge decide recorrer hasta encontrarse con Paola. En este film, al igual que en *Gigante*, la caminata del protagonista incluye calles céntricas, pero, en ciertos pasajes, la composición de los planos privilegia la figura del personaje y reduce el entorno por lo que es difícil identificar con certeza los lugares

¹¹⁰ No se trata de actores profesionales sino de dos personalidades destacadas en el ámbito cinematográfico nacional que llevaron adelante la gestión de Cinemateca, como se referencia en el apartado “La cultura cinematográfica: espacios de recepción y de formación” incluido en el Capítulo 1 de esta tesis.

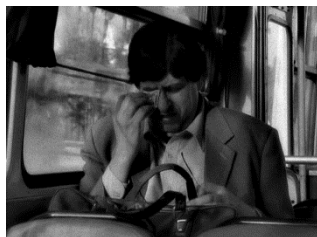
que integran el recorrido, mientras que, en otros fragmentos, los planos son más abiertos y la trama se sitúa en un edificio paradigmático, la sede central de la Universidad de la República.

Este apartado se ocupa de estudiar la composición cinematográfica de la urbe en *La vida útil* y de establecer conexiones con el film anteriormente analizado, así como también con las ideas sobre la ciudad que Laura Alemán (2020) recupera y desarrolla en *Hilos rotos. Ideas de ciudad en el Uruguay del siglo XX*, una obra que indaga en los vínculos y desplazamientos de los discursos sobre la ciudad en diferentes períodos de la historia del país. La autora identifica cuatro etapas y modelos discursivos: belleza (1890-1930), control (1930-1980), memoria (1980-1996), equilibrio (desde 1996) e incertidumbre (desde 1996).¹¹¹ Dada la ubicación temporal del corpus filmográfico —por su fecha de estreno y por el tiempo histórico en el que se localizan sus tramas— es factible pensar las figuraciones de lo urbano de acuerdo al último período que delimita Alemán signado por la coexistencia de dos modelos, y por la predominancia de uno de ellos en las películas: la incertidumbre. Reunir las ideas provenientes del ámbito de la urbanística con la configuración del espacio en *La vida útil* permite visualizar las coincidencias en discursos provenientes de diferentes áreas que dan cuenta de —al tiempo que construyen— la percepción de la urbe en el momento bisagra de cambio de siglo y en los primeros años del nuevo milenio. Además, al insertar el análisis de la película en un campo más amplio es posible identificar los trazos discursivos que conciben el territorio local y comprender que las características del espacio de este film no son aisladas y pueden interpretarse en un marco más amplio que, de hecho, contribuye con la delimitación de los rasgos de una época.

En *La vida útil*, la ciudad es el escenario de lo posible, el territorio —cinematográfico— de las andanzas de Jorge una vez que cierra Cinemateca y el protagonista sale a la vía pública. El pasaje hacia la calle comienza con un primerísimo primer plano del cordel que se utiliza para sujetar las cortinas en el transporte público. La imagen desenfocada y la ausencia de contexto no permite identificar, de manera inmediata, cuál es el objeto que ocupa el centro del cuadro, hasta que, en el siguiente plano se observa la imagen de Jorge,

¹¹¹ El corpus que la autora estudia se compone por los siguientes textos: Danza M.; García, M. (1998). *Montevideo 00*. Editorial Dos Puntos, Montevideo, Taller Sprechmann (2006). *La ciudad celeste (un nuevo territorio para el Uruguay del siglo XXI)*. FCS, FARQ-UdelaR, Montevideo. Revista *Mapeo*. Taller Danza, FARQ-UdelaR, Montevideo, 2006-2009.

sin sus lentes, sentado en un ómnibus mirando por la venta. Es una secuencia de transición, un viaje que —a pesar de su corta duración— tiene dimensiones simbólicas. Jorge saca un pañuelo de su bolso, se limpia los ojos y mira a otra persona que está adelante y se le parece. Una cámara subjetiva captura la silueta borrosa de ese sujeto extraño pero similar al protagonista. Cuando la figura recobra la nitidez de la visión con anteojos, es claro que se trata de otra persona que interpela, con la mirada, a Jorge. No hay diálogos verbales y la gestualidad está reducida a expresiones mínimas, pero este intercambio es potente y mueve a la acción porque, luego de ese silencioso cruce de miradas, el protagonista desciende del ómnibus en un lugar que pareciera azaroso y, a partir de ese momento, se suceden una serie de aventuras hasta su encuentro con Paola. Al igual que en *Gigante*, en esta escena el *otro* es un reflejo de sí mismo, la proyección de Jorge en la mirada que lo interpela luego de quedarse sin el lugar que, durante 25 años, fue mucho más que su trabajo. El resultado es importante porque determina el rumbo de la trama e incide en la composición filmográfica del espacio urbano.



Jorge desciende del ómnibus y requiere de unos momentos para decidir su accionar, sus pasos son inseguros, su mirada parece extrañada como si le resultara ajeno el espacio en el que se encuentra. Paradójicamente, está en uno de los lugares emblemáticos de la ciudad de Montevideo, el Palacio Legislativo, un edificio rodeado por calles amplias y transitadas. La banda de sonido reproduce el ruido del tránsito mientras el protagonista, con cara azorada, observa el entorno. La composición de los planos fragmenta el espacio porque no hay planos generales y, por lo tanto, el edificio no es capturado en su totalidad, además, el montaje alterna planos medios y primeros planos del protagonista mientras que la banda sonora incluye ruidos poco definidos, porque a medida que se suceden los planos, los sonidos se desdibujan hasta confundir el referente al que aluden. La incertidumbre que construye esta breve secuencia prolonga la situación de transición iniciada en el ómnibus e instala al protagonista en la búsqueda de su nuevo objeto de

deseo que comienza cuando llama a Paola y decide ir a su encuentro. Además, estas secuencias contienen una transformación vinculada a los espacios de acción de Jorge que, luego de estar gran parte de su vida habitando el universo del cine, sale al mundo exterior y lo aborda con sus herramientas cinematográficas, construye su propia ficción. A partir de este momento, el espacio urbano es el escenario del héroe que emprende su búsqueda.

La primera caminata adquiere velocidad y firmeza a medida que Jorge avanza por las calles céntricas de la capital. Los travelling, la cámara en movimiento que replica y acompaña el andar del protagonista, la banda sonora que mezcla música característica del *western* con el ruido ambiente, el ritmo *in crescendo* de los pasos, los planos cercanos que recortan el paisaje y lo fragmentan son elementos que construyen una ciudad confusa y anárquica. Esta configuración del espacio encuentra su correlato en los discursos arquitectónicos que Laura Alemán analiza y engloba bajo el paradigma “incertidumbre”: “una trama teórica que refuta por ingenuo y soberbio todo intento de domesticar lo urbano. Una mirada que condena ‘la ilusión de ciudad perfecta’ y celebra el efímero presente” (2020: 89).

El diálogo intertextual de la banda sonora¹¹² con el cine clásico de Hollywood cumple un rol decisivo: le aporta dimensión heroica al personaje y a su recorrido e instala la acción en el universo cinematográfico y ficcional que habita Jorge. Es interesante observar que, si en *Gigante* la materialidad del dispositivo se explicita mediante la incorporación de pantallas que desdobl原因 la ficción, en *La vida útil* el dispositivo cinematográfico está fagocitado e integrado a la trama que la constituye y opera en sus diferentes niveles. La urbe es el escenario —fantástico— en el que Jorge protagoniza sus andanzas. Los lugares históricos como la sede central de la Universidad de la República o el Palacio Legislativo son parte del decorado en el que transcurre su historia, sitios monumentales que también habilitan la dimensión intertextual del film: un estanque con peces en el que Jorge tira una moneda y que recuerda a la Fontana di Trevi o las escalinatas del edificio de la Universidad en las que realiza un tímido baile que replica los pasos de Fred Astaire. En

¹¹² Roger Koza realiza un estudio sobre la composición de la banda sonora en esta película y afirma que “es esa la materia sonora que se inmiscuye en el campo sonoro y que habilita el juego musical por el cual las películas acompañan al personaje en su nueva vida. Suenan entonces las trompetas de los cowboys de algún western de Ford y los gritos de guerra de los indios; una formidable innovación en el arte de la cita de un film en un film. [...] Aquí, la música (y el trabajo sonoro) releva a la imagen; lo que se manifiesta con los motivos melódicos intermitentes es el carácter fantástico del relato, y así se acentúa una circularidad simbólica entre el cine y la vida, que es el tema real de la película”. En: *Con los ojos abiertos*. Publicado el 16 de mayo de 2017. Disponible en: <http://www.conlosojosabiertos.com/la-musica-util/> [Acceso: 20 de enero de 2021].

la segunda parte del film, los espacios urbanos están despojados de su historicidad local porque se insertan en otra serie histórica, la del cine y sus géneros.

Las figuraciones de la urbe en *La vida útil* y en *Gigante* transforman Montevideo y lo vuelven, por momentos, un escenario de fantasías o una ciudad indefinida. Esta manera de figurar el espacio ciudadano dialoga con los discursos arquitectónicos de la incertidumbre que hablan de “la ciudad genérica, una ciudad sin reglas, sin plan, sin historia” en la que “el pasado ya no ordena: no tiene autoridad, no tiene fuerza, no tiene poder persuasivo” (Alemán, 2020: 138). La reducción del espesor histórico en el espacio urbano se produce incluso en el uso de locaciones cargadas de simbolismo e historia, como el edificio de la Universidad de la República en *La vida útil* que no dialoga con los imaginarios que lo rodean, sino que se convierte en el escenario cinematográfico y metaficcional de lo posible para el protagonista.

Por su parte, en *Gigante*, el supermercado y los espacios públicos alejados de enclaves simbólicos locales pueden interpretarse a la luz de lo que Marc Agué (2000) denomina *no lugares*: espacios de transitoriedad, signados por la dificultad para identificar las relaciones sociales, la identidad y la dimensión histórica. Sin embargo, el film tensiona los límites de esa categoría que, como plantea el teórico francés, no debe pensarse en oposición al *lugar antropológico* porque eso implicaría construir una falsa polaridad cuando, en realidad, ambos términos se reclaman para configurarse como tales. *Gigante* escenifica esta tensión, al convertir el supermercado en el espacio laboral donde convive con sus compañeros, al incluir en su trama la protesta de los trabajadores —aunque sea un telón de fondo apenas enunciado—, al alojar en ese espacio impersonal y frío al objeto de deseo del protagonista, y, finalmente, al destruir el supermercado¹¹³ y habilitar el encuentro de Jara y Julia en la orilla del mar, frente al horizonte de lo posible.¹¹⁴ Además, el espacio doméstico del hogar que es, por antonomasia, el lugar —antropológico— de la identificación y de la intimidad (Bachelard, 2000), en este film se construye como un sitio de tránsito, solitario, en el que la historia personal —contenida en los objetos del

¹¹³ Cuando Jara se entera de que despidieron a Julia entra al supermercado, cual héroe que lucha contra una injusticia, y destruye los productos que están en las góndolas, hasta que un grupo de guardias de seguridad logra controlarlo.

¹¹⁴ “Si bien el horizonte es inasible, ayuda a configurar un espacio orientado [...]. Es más, le da sentido, lo que significa, como bien ha señalado Michel Collot, que [...] el horizonte está vinculado sobre todo a la dimensión del porvenir del proyecto y del deseo; el ser humano es un ser de lejanías y tienen necesidad de una lejanía que, como el horizonte, quede al mismo tiempo a la vista, pero siempre alejado, para orientar y sostener el impulso de su existencia” (Aínsa, 2000: 63-64).

decorado— se encuentra anclada en un pasado suspendido, que no ha sido modificado y que es habitado de manera pasiva. En *Geografías afectivas*, Irene Depertris Chauvin afirma que “el hombre es hombre en cuanto habita y habitar es permanecer en paz en un espacio, mantenerse en él y, gracias a esto, poder recorrer ese y otros espacios. En otras palabras, un elemento fundamental del espacio del habitar es el límite: sólo en un espacio delimitado el ser humano puede identificarse, habitar” (208: 2019). En consonancia con la composición de su hogar, Jara es un personaje en tránsito que deambula por las calles de la ciudad detrás de su objeto de deseo y se deja llevar, sin saber cuáles serán los límites de sus recorridos.

Los tres films analizados hasta el momento proponen diversas maneras de registrar el vínculo de los personajes con el espacio urbano: en *25 Watts* el barrio es el límite territorial y simbólico, en *La vida útil* el desmantelamiento institucional del microcosmos que funda el cine conlleva a la conmutación del espacio urbano en un set cinematográfico habitado por el personaje-héroe, y finalmente, en *Gigante* la ciudad sin límites, fragmentada, es el escenario del acecho y de lo posible, el lugar en el que Jara conoce y se acerca a su objeto de deseo.

Estas imágenes erosionan los lugares públicos y privados que forman parte del imaginario social histórico y tradicional. Ya sea porque los protagonistas son seres extraños en los límites de su territorio, o porque el hogar es un lugar de tránsito que se aleja de la concepción de familia —como se desarrolla en el siguiente capítulo— y los vínculos están mediados y mediatizados, o porque los espacios públicos con espesor simbólicos se transforman en locación meta-cinematográfica de una historia, lo cierto es que estas películas reconfiguran la cartografía territorial y simbólica sobre las que han descansado los discursos hegemónicos del Estado nación durante gran parte del siglo XX. Esta erosión, transfiguración o ausencia de espacios que forman parte del repertorio de imágenes de lo nacional es un rasgo visible en diferentes ámbitos de la cultura durante la década de los noventa y los primeros años del nuevo milenio. Desde composiciones musicales y literarias —como se señaló en el apartado “La nación: discursos en disputa”— hasta las reflexiones urbanísticas, como las que recupera Laura Alemán, crean una trama discursiva que devela el agotamiento de los relatos tradicionales sobre los cuales descansó la construcción identitaria nacional. Entonces, frente a los presupuestos de la memoria, la incertidumbre se erige como alternativa, porque “‘el pasado ya no ordena’: no tiene autoridad, no tiene fuerza, no tiene poder persuasivo. Ya no ofrece

criterios valederos para dirigir la acción” (Alemán, 2020:138). Estas afirmaciones, que pertenecen al ámbito de la urbanística, amplían la perspectiva de análisis y contribuyen a la comprensión del complejo y múltiple paisaje nacional en el momento bisagra del cambio de siglo.

Lejos del *locus amoenus*: *Whisky*, *Tanta agua*, *La perrera*

Como se ha desarrollado en los apartados precedentes, el corpus filmográfico tiene un anclaje predominantemente urbano ya que incluso en aquellas películas cuya trama transcurre en lugares alejados de la capital, Montevideo sigue siendo un epicentro que funciona como punto de partida o de retorno. Este apartado estudia la composición de los espacios turísticos no urbanos que en el caso de *Whisky* y *Tanta agua* están asociados al tiempo de descanso y recreación de los personajes, mientras que, en *La perrera*, el balneario en el que transcurre la acción constituye un espacio opresivo y violento para David que es obligado por su padre a construir una casa.

En *Whisky* la trama se estructura en función del devenir de sus personajes y de un evento que plantea un cambio en sus rutinas. Jacobo (Andrés Pazos) es el dueño de una fábrica de medias y Marta (Mirella Pascual) es su empleada de confianza encargada de supervisar y organizar el trabajo. La construcción del espacio tanto laboral como personal —la casa de Jacobo— da cuenta de una vida suspendida en el tiempo. Las secuencias iniciales evidencian la rutina que une a estos dos personajes, acciones que se repiten hasta transformarse en rituales cotidianos. Jacobo, desayuna en el bar a primera hora de la mañana, va a su fábrica de medias y se encuentra con su empleada Marta que lo espera en la puerta para comenzar la jornada laboral, día a día se repiten frases que ritualizan las acciones mientras que el movimiento mecánico de la fábrica reproduce, metafóricamente, el ritmo de vida de los personajes. La situación se ve alterada cuando Herman (Jorge Bolani), el hermano de Jacobo que vive en San Pablo y también tiene una fábrica de medias, regresa a Montevideo para asistir a la *matzeibe* de su madre —un ritual judío que se celebra un año después del fallecimiento de la persona—. Esta visita es el giro argumental sobre el cual se construye el resto de la historia ya que altera el orden de los acontecimientos diarios y, al hacerlo, confirma —porque desnaturaliza— ese

tiempo/espacio suspendido.¹¹⁵ Jacobo le pide ayuda a Marta durante la visita de su hermano, en ningún momento se explicita qué le está solicitando, pero el resultado es visible, fingen un matrimonio que se prolonga durante la visita del hermano que incluirá su estadía en Montevideo, unos días en Piriápolis, lugar en el que solían vacacionar cuando eran niños y la despedida en el aeropuerto. El contraste entre los personajes es evidente, Marta y Jacobo evitan la palabra, los diálogos son escasos y cuando se producen generalmente remiten a ciertas fórmulas cotidianas o eluden el desarrollo explicativo. Por su parte, la capacidad comunicativa de Herman es más fluida, aunque en general los diálogos se mantienen en el nivel superficial de los chistes judíos o de las anécdotas vacías.

La configuración espacial del balneario continúa la línea estético-expresiva utilizada en la primera parte del film. El alojamiento es en el Argentino Hotel, una edificación histórica construida entre 1920 y 1930 que es un símbolo del Uruguay próspero, del país de las “vacas gordas”, momento en el que se produjeron e instalaron relatos fundacionales de la identidad nacional. Además, Piriápolis y su representativo hotel constituyen un enclave territorial y simbólico de las vacaciones familiares de las capas medias de la sociedad. El primer indicio de que la acción se desarrolla en este espacio es por un plano general que presenta al auto alquilado estacionado en la vereda de una amplia explanada que mira hacia el mar, y si bien no se visualiza la gran fachada del edificio, el siguiente plano, que ubica a los personajes caminando por el hall, evidencia su magnitud y suntuosidad. A medida que los personajes se adentran en el hotel, es posible comprobar que el carácter histórico no se reduce a la fecha de creación ni a la época que evoca, sino que es una realidad materializada en la escasa renovación de sus instalaciones —que parecieran haberse detenido en la década de los ochenta—, e incluso, en su falta de mantenimiento. Una de las primeras actividades, luego de caminar por la rambla de la ciudad, es comer churros mientras observan a una chica patinando en la pista del hotel. El cartel de fondo, en el que se inscribe el nombre de la ciudad, está roto y algunas de sus luces no prenden, razón por la que la palabra se lee entrecortada. Se trata de una imagen paradigmática de la composición espacial: la huella de algo que fue y que permanece, pero ya no resplandece como antes.

¹¹⁵ Es patente la similitud entre la estructura de esta trama y la de *Gigante*: en ambos casos la presentación de los personajes insiste en una vida rutinaria y monótona que es dislocada por un agente externo.



El decorado de los ambientes, la disposición visual de los objetos, la ausencia de brillo en una paleta de colores dominada por la gama de los pasteles, la neutralidad del blanco o las tonalidades oscuras como marrón o bordó contribuyen con la creación de la atmósfera apagada que domina la estancia en el hotel. Además, la acción transcurre durante el invierno, período de baja temporada cuando las instalaciones se encuentran prácticamente vacías, situación que acentúa su cualidad desolada.

En *Whisky* todo está paralizado, incluso la cámara. La película se compone por una sucesión de planos fijos y los únicos movimientos registrados se producen por la naturaleza de ciertos objetos, como el auto o el ascensor, pero no por la cámara que permanece inmóvil. Los diferentes elementos cinematográficos se combinan para intensificar la puesta en escena de la quietud, de un espacio histórico desgastado por el paso del tiempo. Es evidente el vínculo entre la vida de Jacobo —rutinaria y circular— y la construcción de los espacios que habita o por los que circula —su casa, la fábrica, el bar, el hotel—, ambas dimensiones configuran una existencia suspendida. En este film, el pasado invade el presente y anula el futuro, al menos, para quienes se quedan en Uruguay. No así para Herman, que vive en Brasil y por sus anécdotas, la fotografía de sus hijas, las modernas medias que tienen éxito en el mercado exterior y la cuantiosa suma de dinero que le entrega a su hermano, se construye como un personaje con historia, presente y también futuro.

Esta tensión entre el adentro y el afuera es analizada por Jesús Montoya Járez y Natalia Moraes Mena que estudian el film en relación con “una constelación de textos culturales que tematizan la reciente emigración uruguaya” (2008:205). Los teóricos examinan la conformación del par dialéctico presencia/ausencia que atraviesa a la película y que se vincula con otras dos coordenadas de sentido: “la relación adentro/afuera, en primer término, y la relación presente/pasado, en segundo. Ambas coinciden con aquéllas que explican la crisis identitaria uruguaya, donde la emigración juega un papel clave”

(2008:208), y es un hecho crucial para los sectores medios de la sociedad, porque *Whisky* traza una cartografía de dos hermanos que pertenecen a la clase media uruguaya que, si bien sufrió el impacto de la crisis social y económica, aún puede decidir, al menos, entre permanecer o partir.

En este sentido, la película, al igual que el resto del corpus filmográfico, pone en cuestión una arista de la situación que vivía el país en el momento bisagra del cambio de milenio, cuando se produjeron “fenómenos antes insospechados de indigencia, desnutrición infantil y radicalización territorial del poder social. El avance de pobreza y de la marginación (esta última con sus connotaciones culturales además de sociales) conformó el cuadro de una sociedad fragmentada, *guetizada*, con rupturas profundas del tejido social y de los espacios públicos” (Caetano, 2020: 254). Dada la complejidad de este contexto, especificar los sujetos sociales que crea —y representa— el film, es importante para delimitar los imaginarios sociales que tensiona, interpela y reconfigura. En este caso, el diálogo es con la clase media capitalina adulta que habita un presente estancado en acciones repetitivas e invadido por el pasado. La construcción dicotómica del espacio condensa los imaginarios dominantes en los primeros años del nuevo milenio: entre el acá suspendido que cancela el futuro y el afuera, lugar de lo posible, de la prosperidad y el progreso.

Al igual que *Whisky*, la película de Leticia Jorge y Ana Guevara, *Tanta agua* tiene como protagonistas a personajes de la clase media montevideana que se trasladan a un balneario en el interior del país, pero a diferencia del film de Stoll y Rebella, se trata de un padre divorciado (Néstor Guzzini) con dos hijos, una adolescente (Malú Choiza) y un niño (Joaquín Castiglioni) que van a un complejo termal ubicado en Salto, un departamento situado al noroeste del país. Este espacio vacacional también es un lugar familiar frecuentado por sectores medios de la sociedad y, además, es popular entre los adultos mayores que acuden por los beneficios del agua termal. El viaje se inicia cuando Alberto pasa a buscar a sus hijos por el edificio en el que viven junto a su madre y, si bien la secuencia del recorrido hasta llegar al complejo termal es breve, alcanza para crear la atmósfera, presentar la composición de los lazos de parentesco e instalar la presencia de la lluvia como oponente que incidirá en el discurrir de los días vacacionales. El vínculo entre el padre y sus hijos, especialmente Lucía, una chica en edad preadolescente es tenso, y a lo largo de todo el film será evidente el intento —frustrado— de Alberto por generar un acercamiento y hacer de esos días, una instancia vacacional.

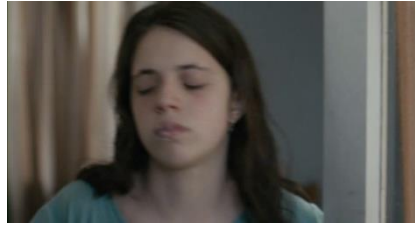
Los espacios cinematográficos en los que se desarrolla la acción son, principalmente, ambientes cerrados como el auto, la cabaña en la que se alojan, un paseo guiado por la represa hidroeléctrica de Salto, un supermercado y restaurantes. Los lugares exteriores están habilitados por el cese de la persistente lluvia o por la insistencia infructuosa del padre de bañarse en las piscinas a pesar del mal clima. La puesta en escena mediante la que se configura el espacio interior de la cabaña se condice con la constitución de los lazos afectivos: los colores fríos de las paredes, el foco de luz blanca de la cocina, el mantel de hule con flores, y los detalles como los enchufes o la ropa de cama delatan la falta de actualización de las instalaciones que se integran a la atmósfera familiar forzada y debilitada. Además, el reducido espacio interior de la cabaña, y la habitación dividida por un biombo que separa —al tiempo que une— las camas del padre y sus hijos, contribuyen con el clima de agobio del entorno familiar, reafirmado mediante primeros planos que capturan los gestos de los personajes porque, en este film, las miradas y los silencios son más expresivos que los escuetos y tensos diálogos que mantienen. Esta característica filmográfica es observada por Gonzalo Aguilar para describir una tendencia sedentaria en ciertas películas del NCA: “más que los recorridos y las errancias, importan en esta tendencia las reacciones físicas y los gestos. Por eso en las historias sedentarias hay una mayor propensión a los planos cerrados y a los primeros planos: se trata de seguir un recorrido, pero del gesto corporal” (2010: 56).



En lo que refiere a la configuración del complejo termal, sus principales características, en tanto espacio vacacional de distensión y divertimento, se ven frustradas por la incesante lluvia que no permite aprovechar las instalaciones. Sin embargo, en los breves lapsos en los que no llueve, cada miembro de la familia —Federico con su amigo de la cabaña vecina, Alberto con la camarera del restaurante y Lucía sola o con los otros jóvenes que conoce— recorre el lugar y la cámara acompaña el discurrir por diferentes entornos que son capturados de manera fragmentada, mediante encuadres reducidos a cada uno de los personajes. Son escasos los planos generales abiertos que retratan el paisaje, no hay una intención de describir detalladamente el lugar y las diferentes

locaciones están vinculadas a las acciones que realiza la familia disfuncional. Es interesante notar la presencia de ciertos itinerarios que transitan juntos y que son lugares comunes para los turistas uruguayos que visitan las termas del Daymán: la ciudad de Salto —que está ubicada a pocos kilómetros—, la represa hidroeléctrica y la ribera del río Uruguay. Este circuito tiene una tradición histórica en el país y constituye un destino frecuentado por visitantes locales y por pobladores argentinos de ciudades litorales, como la chica que Lucía conoce en uno de sus paseos solitarios, Madelón, que es de Concordia, Argentina.

Al igual que en *Whisky*, la trama se ubica en un espacio de tránsito, asociado al consumo y a la circulación, y por estas características podría trazarse un vínculo con los no—lugares que propone Marc Augé (1992). Sin embargo, la tradición histórica que define este espacio vacacional, sumado a la identificación que genera en los espectadores locales —de clase media— que lo han frecuentado, hacen que el *topos* fílmico dialogue con imaginarios compartidos por ciertos sectores de la población nacional y le confieren una dimensión antropológica vinculada a los trayectos vacacionales de la clase media uruguaya y a la composición de la familia nuclear hegemónica. Esto se patentiza en la secuencia final del film. Luego de la noche en la que se escapó, bebió alcohol y tuvo que llamar a su padre para que la fuera a buscar, Lucía se queda sola en el apartamento alquilado y aguarda el retorno de su padre que llevó al hermano a un hospital de Salto. De repente, siente ruidos y abre la puerta para observar. Lo que ve es la escena de una familia que desembarca, toda equipada, para unos días vacacionales. La imagen funciona por contraste ya que demuestra de qué manera la película, lejos de reafirmar los imaginarios que evoca, los cuestiona mediante la puesta en escena que transforma al espacio vacacional en un oponente que deja al descubierto la dificultad de los miembros de la familia protagonista para vincularse. Además, y fundamentalmente, este contraste deja en evidencia la permanencia del modelo familiar y refuerza la configuración del espacio vacacional visitado por las capas medias de la sociedad. Más que la disolución de espacios territoriales y simbólicos, la película pone en escena su erosión y la dificultad para habitarlos.



El último film cuya trama se aleja de la urbe y transcurre en un balneario es *La Perrera*. David (Pablo Alexandre) es un joven universitario que debe cumplir el mandato paterno de terminar una casa en un balneario de Rocha para que el padre apoye su decisión de continuar los estudios universitarios y recuperar la beca económica que le permitiría retomar su carrera en Montevideo. Su padre, Rubén (Martín Adjemián) lo aloja en su casa de veraneo, le da alimentos y plata para pagarle a los albañiles que trabajan con él. Así transcurre un año que retrata los avatares del protagonista para emprender la tarea y la vida del poblado que es habitado, principalmente, por hombres y perros. La carencia es el eje que define a los pobladores con quienes debe convivir David hasta cumplir el mandato paterno y ganarse la libertad de viajar a Montevideo para rendir un examen en la facultad.

La acción se desarrolla en tres espacios: la casa de veraneo paterna, el espacio abierto del balneario —que incluye el lugar de la construcción— y Montevideo. Mientras que los dos primeros lugares ocupan la mayor parte de la película, el último aparece en los minutos finales, cuando el protagonista viaja para rendir el examen pendiente en la Facultad de Comunicaciones y deambula por la ciudad hasta que la escena final lo muestra sentado en la terminal de ómnibus. La historia se centra en la estadía de David en el balneario durante el otoño, el invierno y la primavera, momento en el que los turistas aún no se han instalado y los pobladores se enfrentan a las dificultades que impone la baja temporada, lo cual implica desde aspectos económicos, hasta el aburrimiento, la carencia sexual o el tiempo encerrado en un eterno presente. En esta comunidad, la necesidad individual se impone frente a lo colectivo, la violencia atraviesa los vínculos y las perspectivas de futuro se reducen a planes inmediatos como recolectar hongos alucinógenos, armar una —frustrada— fiesta con las amigas de David que anuncian su llegada al balneario o consumir vino. En el film, la clase trabajadora de los obreros y el sector medio de la sociedad —encarnado por el protagonista y su padre— se componen por seres degradados cuyos objetos de deseo se reducen a satisfacer necesidades

instintivas o a consumir sustancias para contrarrestar la abulia del entorno. A medida que avanza el film, el espectador se aleja de cualquier posibilidad de empatía con ellos porque tanto la narración como la composición cinematográfica se detienen en la pereza, la ausencia de solidaridad, el maltrato o la mirada enjuiciadora del otro y acentúa la pasividad del protagonista frente a las múltiples agresiones que recibe.

A diferencia de *Whisky* y *Tanta agua*, en esta película, el espacio vacacional no está construido desde la mirada de los turistas que van, eventualmente, a pasar unos días, sino que se registra la existencia de una comunidad de hombres, en su mayoría jóvenes, que comparten reglas, pero no de resiliencia, sino de supervivencia individual, instintiva y primitiva, como la de los perros —porque el título de la película no alude únicamente a los animales que acompañan a David durante el film—. *La perrera* construye la contracara del balneario en verano y el *locus amoenus* del imaginario compartido por los espectadores locales —capitalinos— no encuentra lugar en esta película. Aunque no se materialice en un discurso ideológico explícito, el film propone una mirada crítica sobre el territorio —espacial y simbólico— al contraponer el imaginario social que rodea al balneario con la composición narrativa y cinematográfica que acerca el horizonte del paisaje a la mentalidad aldeana y lo transforma en un sitio claustrofóbico. Los deseos y su satisfacción dependen de la llegada externa de algo que calme la necesidad física, económica o anímica y, en este amplio espectro, las drogas y las mujeres, tienen una presencia —concreta, en el primer caso, discursiva en el segundo—, recurrente. La película compone un retrato brutal de los hombres que habitan ese lugar. La única secuencia que se aleja del protagonista ocurre en la noche de la fiesta organizada en función de la anunciada llegada de un grupo de amigas de David, que finalmente, son sólo dos, Evleyn y una travesti. La decepción de los hombres frente a la situación culmina en una violación, —sugerida pero no mostrada— de la travesti, y así, la brutalidad alcanza su clímax y la metáfora contenida en el título, se vuelve cada vez más literal.

En lo que refiere al balneario en el que se sitúa la trama, La Pedrera, a fines de la década del noventa y principios del nuevo siglo se convirtió en un punto de encuentro de la juventud nacional durante los meses de verano. La presencia de eventos culturales —bandas de jazz, festivales de cortos, celebración del carnaval— atrajo al público joven y fue posicionado al balneario que, en la última década, adquirió relevancia en el turismo local y regional. Actualmente, constituye un enclave visible de las costas de Rocha al que acuden turistas de diferentes franjas etarias y sectores sociales, aunque predominan las

clases medias y altas de la sociedad. Sin embargo, durante el año 2004, momento en el que fue rodada la película, se trataba de un lugar que empezaba a tener más visibilidad, pero aún conservaba su carácter agreste y, en ciertas zonas, virgen de intervención humana. La película se detiene en esta condición y la patentiza no solo en el entorno — poco poblado— sino también, en la representación de los habitantes, en aquello que se elige mostrar y contar, en este caso, en la reiteración de secuencias que giran en torno a pulsiones primitivas. Es importante mencionar que esta comunidad es interpretada por actores no profesionales que viven en el balneario y son albañiles. Este esquema de producción, que el director declara haber aprendido en el rodaje de *Los muertos* (2004) de Lisandro Alonso,¹¹⁶ acentúa el carácter indicial de las imágenes y la estética realista del film que se construye mediante una cámara que oscila entre mantenerse alejada de la situación y observar o integrarse y ser parte. Por ejemplo, en los primeros minutos del film se presenta el terreno donde será construida la casa y los albañiles que, en principio estarán a cargo de la tarea y la cámara registra, desde lejos, en ciertos momentos escondida entre las ramas. Sin embargo, en la escena de la fiesta, cuando los hombres se encuentran con la amiga travesti de Evelyn y la obligan a subir al auto gritando, desaforados, entonces, la cámara ocupa un lugar en el interior del auto y se queda adentro, esperando, para luego capturar la cara desencajada de uno de los hombres.



El balneario transformado en un lugar distópico se distancia de los discursos que rodean el imaginario de las playas uruguayas. También, se aleja de otra propuesta cinematográfica estrenada tres años antes que la película de Nieto y que tiene al mar como punto de llegada: *El viaje hacia el mar*¹¹⁷ (Guillermo Casanova, 2003). Esta obra se ubica en la década del sesenta, en Minas (una ciudad del interior alejada de la costa) y la historia

¹¹⁶ Como ya se señaló en el Capítulo 1, Manuel Nieto fue asistente de dirección de la película *Los muertos* (2004) de Lisandro Alonso, y, según sus palabras, esta experiencia constituyó un antecedente importante: “esa película en particular le dio la forma al diseño de producción de *La perrera*. De ahí viene el trabajo con los no actores, de tener un equipo chico”. (Nieto, M. Mi forma de hacer aventura. *Guía 50*. Disponible en: <https://guia50.com.uy/manolo-nieto/>. [Acceso: 3 de marzo de 2020]).

¹¹⁷ El film recupera un cuento de Juan José Morosoli, escritor uruguayo que desarrolló su obra en la primera mitad del siglo XX. Su narrativa, de corte criollista, se centra en el hombre de campo y en el entorno rural.

se centra en un grupo de amigos del pueblo, hombres de diferentes edades, que organizan un viaje en camión para conocer el mar. El costumbrismo domina la narración y la puesta en escena. La mirada extrañada e ingenua de los protagonistas es el punto de vista que construye el balneario cuando desde el camión, observan el lugar. La película se cierra con los amigos en la playa y, mientras que se bañan, miran el mar o bailan, la música extradiegética del “Pericón Nacional” —danza folclórica— invade la escena.

Es evidente que las propuestas cinematográficas de Nieto y de Casanova se ubican en dos lugares muy diferentes de enunciación y proponen dos maneras de construir el *topos* vacacional y el espacio rural (Motañez y Martin-Jones, 2012). La distancia entre ambos films acentúa el retrato descarnado de *La Perrera* y su posición crítica con respecto al espacio geográfico, simbólico y discursivo en el que se ubica, Uruguay a inicios del nuevo milenio. Entonces, frente a esta composición del lugar —territorial, comunitario y familiar—, el no lugar se erige como espacio de lo posible: mediante un zoom de acercamiento el plano final muestra a David sentado en la terminal de ómnibus de la capital, mientras una música extradiegética anuncia “va a llegar, va a llegar el día”.

Conclusiones

En noviembre de 2018, la investigadora uruguaya Georgina Torello publicó el libro *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)*, una obra que estudia los diferentes actores que intervinieron y conformaron la producción audiovisual en las primeras tres décadas del siglo XX. La representación del territorio es el eje de su investigación en tanto constituye un aspecto fundante en las imágenes de nitrato que mostraban, de manera recurrente, el paisaje nacional. La conquista refiere al intento de “resistir la invasión extranjera con autóctonas imágenes territoriales: los productores de ese ‘impulso por el mapeo’ persuadirían, se esperaba, del alto valor de lo mapeado” (2018: 29). La distancia entre la cartografía producida por el cine nacional en el período abordado por Torello y la que ha sido estudiada en este capítulo, no es solo temporal. Aquellas imágenes fundantes buscaron recuperar la épica figura de Artigas, produjeron las ficciones topofílicas de la elite y construyeron el margen de los conventillos y rancheríos mediante una poética “que no abandonó, sin embargo, un discurso visual (en las películas) y textual (en la prensa) de promoción de un Uruguay tan bello como el de

las elites” (2018: 33). Las imágenes fundacionales de aquel país se distancian de las cartografías cinematográficas analizadas en este corpus filmográfico, que, si bien no agota el repertorio del cine nacional a inicios del siglo XXI, plasma la posición crítica de diversos actores de la cultura que cuestionaron, mediante sus creaciones, los discursos identitarios dominantes durante gran parte del siglo XX.

Lejos de la mirada topofílica, las ficciones premiadas en Rotterdam figuran espacios deteriorados, suspendidos en el tiempo, claustrofóbicos, dominados por colores fríos, por la neutralidad del blanco o por los pasteles sin brillo. Son lugares habitados por personajes pasivos frente a la cotidianeidad que les es dada o que recurren a la composición cinematográfica para habitar la ciudad y la transforman en la locación de su propia película. Vidas mediatizadas por pantallas que inciden y construyen lo real. Caminatas circulares reducidas a la frontera de un barrio. Horizontes de expectativas tan pequeños - concretar una cita, acercarse a una chica deseada, aprobar un examen, dejar un trabajo o mirar una película pornográfica- como la amplitud de los planos que se ciñen a los protagonistas. Balnearios de clase media devenidos en la huella del esplendor que alguna vez tuvieron pero que ya no resplandecen como antes, estancias claustrofóbicas de vacaciones frustradas o poblados turísticos de la costa oceánica que esconden, fuera de temporada de verano, la distopía de la violencia y la carencia.

Las películas no exponen, mediante discursos verbales o mensajes explícitos, cuestionamientos a los componentes identitarios dominantes, que orgullosamente celebrara el “país petizo”, pero los debate, mediante la puesta en escena que alude a los rasgos de una época signada por la:

Desesperanza que un anónimo montevideano expresara en un terrible y revelador grafiti: ‘Algunos nacen con suerte, otros en Uruguay’. No se trata, pues, de una desesperanza trágica y operística sino de una desesperanza gris, mediocre, de clase media, que no surge de una catástrofe sino del desgaste que la crisis económica, la dictadura y la falta de un proyecto dinámico ha producido en los sueños del ciudadano medio [...] Junto con las globalizaciones han sido, además, puestos en cuestión, en el Uruguay de hoy, los mitos constructores de la identidad nacional. Los mitos implicados en ‘la Suiza de América’, ‘el país de las vacas gordas’, ‘la Atenas del Plata’, ‘el *Welfare State*’, son historia antigua.” (Achugar, 1992b: 42).

La optimista exclamación “Como el Uruguay no hay” predominante durante la primera mitad del siglo XX encuentra su contracara en el inicio del nuevo milenio — “Algunos nacen con suerte, otros en Uruguay” — y la composición del espacio cinematográfico en las películas estudiadas se hace eco de este viraje. Sin embargo, es importante señalar que este corpus filmográfico constituye un fragmento dentro de un tejido discursivo cultural y social más extenso en el que confluyen distintas posiciones frente a los relatos identitarios de lo nacional, un campo en disputa y permanente reformulación. A su vez, las figuraciones del espacio en las obras estudiadas presentan matices en su referencia a los componentes de la identidad uruguaya. Por ejemplo, en *25 Watts*, la incorporación de símbolos patrios —como la figura del Blandengue de Artigas— es irónica y explícita. En cambio, en *Gigante*, la alusión a Uruguay se reduce a una escena secundaria en la que un trabajador lleva puesta una bandera del país sobre sus hombros durante una protesta.

Más allá de estos matices, las locaciones en las que transcurren los films pertenecen al espacio nacional —con predominio de la capital que es lugar de partida o de llegada de los personajes—, así como también, el rótulo que define la procedencia de las películas y de los equipos de realización. Este anclaje, habilita una interpretación situada que, a partir de la categoría de nación y de su potencia heurística, identifica de qué manera se articulan, representan y/o reformulan las figuraciones del espacio en los films y las discursividades sobre las que se ha erigido el Estado nación en Uruguay. Luego del análisis desarrollado en este capítulo, es posible reconocer diversas formas de esta articulación: algunos films erosionan los discursos hegemónicos sobre las que se fundó la nación moderna —por ejemplo, en la representación degradada de la clase media y sus modelos—, otros las amplían —al integrar nuevos espacios como la realidad mediatizada— y otros las subvierten —al transmutar espacios vacacionales en lugares distópicos—.

Estos films, entendidos en su dimensión discursiva y performativa como propone Homi K. Bhabha (2010) al estudiar la nación y la narración, se integran al repertorio de textualidades -variables, ambivalentes- que confluyen en la nación que entendida “como una forma de *elaboración* cultural (en el sentido que Gramsci le da a este término), es un medio de narración ambivalente que mantiene a la cultura en su posición más productiva, como una fuerza para [en palabras de Edward Said] ‘subordinar, fracturar, difundir o reproducir, en igual medida que [para] producir, crear, imponer o guiar’” (2010: 14). En este sentido, la propuesta de este capítulo fue dilucidar y analizar de qué modo el cine

uruguayo de la primera década del siglo XXI aportó discursos que asentaron, erosionaron y expandieron aspectos tradicionales de la nación como *comunidad imaginada*.

Capítulo 4 - Genealogías familiares descentradas

Las películas uruguayas que obtuvieron el fondo Hubert Bals Fund y que circularon por el Festival Internacional de Cine de Rotterdam comparten patrones que se manifiestan en el plano estético, temático y narrativo. Sus tramas coinciden en la presencia de personajes protagónicos masculinos de clase media que pertenecen a genealogías familiares con características comunes: madres que están en la diégesis, pero permanecen en el fuera de campo y padres parodiados, ridiculizados o violentos.

Las representaciones de lo familiar presentes en la filmografía ameritan una interpretación vinculada a su presencia en los espacios transnacionales de circulación. Los festivales de cine son agentes de legitimación de temas, narraciones y puesta en escena. En ese sentido, es posible reflexionar sobre el grado de incidencia que tienen en la construcción de los universos familiares —dislocados y disfuncionales—, así como también en las narraciones que se centran en la cotidianeidad de los protagonistas y en una puesta en escena que privilegia la composición de las imágenes y reduce al mínimo los diálogos. Al determinar qué obras son premiadas, los festivales definen el canon de lo posible y se convierten en vectores de la globalización. El modelo de familia nuclear y patriarcal atraviesa a las sociedades occidentales hegemónicas y periféricas, aunque existen matices de acuerdo a las coordenadas culturales en las que se inscribe. Este capítulo se enfoca en identificar las modulaciones determinadas por el proceso histórico del país y por los imaginarios —en disputa— sobre los cuales se ha erigido la identidad nacional.

La representación de lo familiar es una constante que con mayor o menor intensidad se encuentra en todas las películas que integran la filmografía y, por lo tanto, es un eje de análisis que permite tender puentes entre las obras y el contexto local en el que fueron creadas porque, como afirman Amado y Domínguez, “los relatos familiares —sociales y también representacionales— parecen contener, paradójicamente, las coordenadas que exhiben lo social y cultural desde sus fisuras e incluso revelar en su enunciado el germen de la resistencia o los dilemas de un cambio” (2004: 16).¹¹⁸ En consonancia con esta

¹¹⁸ A lo largo del capítulo se recuperan los aportes teóricos de autores que analizan las diferentes dimensiones de lo familiar en Argentina —porque son ideas válidas para la familia y el cine en ambos lados del Río de la Plata— pero también se contemplan las particularidades de los procesos sociales e históricos en el contexto nacional.

posición teórica, el estudio de las películas indaga la composición ficcional de los universos familiares y los lazos de tensión, continuidad o subversión que estos entablan con el modelo de familia nuclear y patriarcal que atraviesa la historia del país desde la conformación del Estado nación a inicios del siglo XX.

Figuraciones de la familia

La presencia de lo familiar en las películas varía según el desarrollo de la trama. En algunos casos, es un componente central y desencadena del conflicto —*La perrera* (Manuel Nieto, 2006), *Whisky* (Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella, 2004) y *Tanta agua* (Leticia Jorge y Ana Guevara, 2013)—, en otros es una referencia elíptica o aparece en breves episodios que materializan su presencia —*25 Watts* (Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella, 2001), *Gigante* (Adrián Biniez, 2009), *La vida útil* (Federico Veiroj, 2010) y *Solo* (Guillermo Rocamora, 2013)—. Sin embargo, estos matices no anulan ciertos elementos comunes que erosionan la composición de la familia nuclear y se materializan en la puesta en escena, las decisiones del montaje y la narración. Por ejemplo, en *25 Watts* el espacio doméstico es habitado por un grupo de amigos y por una abuela, mientras que los padres y las madres permanecen en el espacio fuera de campo o se manifiestan través de indicios, como una carta. En el caso de *Gigante*, el vínculo de un tío y su sobrino es un lazo de familia en el que el tío ocupa el rol de cuidador —aunque en ciertos pasajes, la puesta en escena iguala sus comportamientos—, mientras que en *Whisky* el matrimonio fingido entre un patrón y su empleada es una construcción ficcional que los personajes actúan frente al hermano que viene de visita. En *Solo*, el objeto de deseo del protagonista predomina sobre la vida en pareja, en tanto, *La vida útil* presenta otra alternativa de lo familiar determinada por la relación del protagonista con el cine y con el microcosmos que funda la Cinemateca. Estos lazos son otras formas de parentesco que no se reducen a la genealogía de sangre y ponen en escena distintas representaciones del espacio privado. De hecho, cuando las ficciones articulan su trama en función de un modelo hegemónico —resquebrajado—, como en *La perrera* y *Tanta agua*, es para evidenciar el frustrado intento de los padres por ocupar un rol tradicional, imponer límites y ejercer el control.

La familia como tópico se plasma en los epígrafes de dos películas, *25 Watts* que fue estrenada en 2001 y *Tanta agua* de 2013. En la primera, la dedicatoria es “a nuestros

abuelos y abuelas”, en la segunda “a nuestros padres”, y así, estos paratextos trazan un arco temporal y familiar al tiempo que justifican la identificación de un eje temático que funciona a modo de apertura y cierre —cronológico— del corpus filmográfico.

Lo familiar es un tema presente en otros cines de la región, y dada la cercanía cultural y geográfica, además de los cruces en el campo cinematográfico, el caso de Argentina brinda insumos para reflexionar sobre el cine nacional. El teórico argentino, Gonzalo Aguilar analiza la persistencia y la disolución del modelo de familia nuclear y afirma que “hay cierta orfandad en los personajes del nuevo cine. Los padres no aparecen por ningún lado y si lo hacen es solamente para anclar despóticamente a los demás en un orden disgregado. Pese a que no hay familia, ésta sigue inscrita como un punto de referencia, aunque sea invisible” (2010: 41). Además, propone dos categorías complementarias definidas de acuerdo con los vínculos entre los protagonistas y las estructuras familiares: “Cuando los personajes insisten en mantener ese orden (patriarcal) nos encontramos ante un proceso de disgregación y una inmovilidad, una parálisis y un letargo que bien merece la denominación de sedentarismo. Cuando la familia en cambio está ausente y los personajes no tienen un lugar de pertenencia ni un hogar al que retornar, nos encontramos ante un caso de nomadismo” (2010: 41).

Posteriormente, Jens Andermann (2015) retoma la clasificación propuesta por Aguilar, pero introduce otra variable al establecer que esta oposición

habla también de las formas fundamentalmente diferentes que las distintas clases sociales tienen de experimentar la crisis socioeconómica y, en segundo lugar, que el foco del ‘sedentarismo’ en el hogar y sus extensiones implican al menos la posibilidad de narrar no solo la crisis, sino también su recomposición —una posibilidad de ‘retorno’ que decididamente no está a disposición del ‘nomadismo’— (2015: 82).

Los aportes de ambos teóricos ofrecen claves para interpretar la composición de los personajes en las películas que integran el corpus y también permiten delinear ciertas especificidades. En primer lugar, es posible identificar una coexistencia de aspectos nómades y sedentarios, los protagonistas trazan itinerarios y en todos los films el desarrollo de la narración y la puesta en escena acompañan sus desplazamientos por una ciudad, por un balneario o en sus viajes a otros departamentos del país. Al mismo tiempo, cuentan con un lugar de retorno circunscripto a la esfera de lo doméstico familiar que

adopta diferentes modalidades de acuerdo al film. En segundo lugar, los protagonistas pertenecen a la clase media capitalina y, como apunta Andermann (2015), la situación de clase es uno de los factores que permite explicar la existencia de un lugar de retorno y también la posibilidad de narrar la crisis que en estas películas se manifiesta a través de la construcción de los personajes y en la definición de sus objetos de deseo.¹¹⁹

Ya sea en el intento frustrado de ocupar los roles heredados de padre e hijo, en la necesidad de crear una ficción para representar un matrimonio frente a un hermano, e incluso, en la inercia de los jóvenes que deambulan sin mayores expectativas de futuro, estos mundos ficcionales ponen de manifiesto las fisuras de la tradición discursiva en la que se fundó la homogeneidad nacional a inicios del siglo XX que, como se desarrolla en el siguiente apartado, dominaba tanto la esfera privada de lo familiar como la pública de lo social. Si bien los imaginarios sociales¹²⁰ que sustentaban esta idea de nación habían sido objeto de crítica en diferentes períodos de la historia nacional, sus representaciones continuaron operando hasta comienzos del siglo XXI, cuando la crisis social y económica que eclosionó en el año 2002 agrietó el discurso sobre el que se articulaba ese imaginario y evidenció el carácter diverso y heterogéneo de la nación.

Las películas construyen nuevos sentidos, que condensan, otras representaciones de lo privado familiar y, al hacerlo, recuperan —y reconfiguran— los imaginarios sociales que conforman la identidad nacional, ya sea para erosionarlos, subvertirlos o confirmarlos. Para dar cuenta de este proceso, el capítulo desarrolla las articulaciones entre el modelo de familia y las bases sociales y políticas en las que se enmarca, aborda los discursos que relacionan el espacio privado de lo doméstico con la esfera pública de lo social, y también, analiza los componentes cinematográficos —narrativos y de puesta en escena— de la filmografía para establecer cómo se representa lo familiar en estos universos

¹¹⁹ Las categorías propuestas por Aguilar han sido objeto de revisión y crítica en las obras de Nicolás Prividera (2014, 2021). Sus argumentos se inscriben en un debate sobre la dimensión política del NCA y, lo que el teórico y cineasta cuestiona es la construcción “evolucionista” que le otorga un valor positivo al nomadismo por su capacidad para romper con la fijeza característica de los discursos modernos —incluido el marxismo— que anclan a la sociedad y a la cultura en estructuras agobiantes. En el marco de esta investigación, el nomadismo y el sedentarismo funcionan como categorías estéticas que permiten identificar la renovación que proponen estas películas. Sin embargo, un análisis sobre el cine contemporáneo uruguayo centrado en su dimensión política debería contemplar los señalamientos realizados por Prividera.

¹²⁰ Como se especifica en el capítulo anterior, las categorías de *imaginarios sociales*, *representaciones* y *discursos* incorporadas en esta investigación provienen del campo de la semiótica. Véase pie de página 97.

ficcionales y cómo dialogan con el imaginario social de familia nuclear y patriarcal predominante durante del siglo XX.

El modelo familiar en la historia nacional

El espacio privado de lo doméstico y el público de lo social se interceptan y producen múltiples interrelaciones, por lo que “el estudio atento de cualquiera de los dos componentes de esta ‘díada fundamental’ remite en forma necesaria a la consideración del ‘otro’: de su ‘oponente dicotómico’” (Caetano, 2000: 11). Las formas de organización de la vida privada —tanto el modelo hegemónico como los alternativos— están determinadas por las coordenadas sociales, políticas y económicas en la que se inserta y por ese motivo, “para investigar y comprender lo que efectivamente ocurre en la vida privada resulta indispensable adentrarse en regiones tradicionales de lo público” al igual que “el estudio atento de temas tan ‘públicos’ como la nación y la ciudadanía pueda generar insumos relevantes para descifrar los territorios difíciles de lo más íntimo y privado” (2000: 11).

Las películas registran las fisuras de la estructura familiar nuclear y patriarcal que se gestó en las últimas décadas del siglo XIX, cuando las elites dominantes pusieron en marcha un conjunto de dispositivos destinados a socializar a las personas para que internalizaran y luego aplicaran las costumbres republicanas. Como señala José Pedro Barrán (2017), se buscaba crear una nueva sensibilidad y mentalidad tendiente a civilizar a la sociedad y erradicar las prácticas bárbaras que habían modelado la vida de las personas hasta, por lo menos, 1860. Si bien existieron modulaciones —prácticas y discursos— que matizaron los patrones hegemónicos de socialización, las diferencias fueron invisibilizadas por discursos homogeneizadores que configuraron y, quizás, todavía configuran, el imaginario de los y las uruguayas sobre los cuales se erigió el Estado nación. En ese momento, la estructura familiar fue el *locus* privilegiado para articular la vida privada e íntima y en su seno se condensaron dispositivos de disciplinamiento justificados por discursos científicistas, legalistas, educativos, morales y políticos. La autonomización del espacio privado se sustentó en la división de roles basada en el género que confinó a las mujeres a la esfera doméstica y que les otorgó a los hombres el lugar de jefes de familia al tiempo que los ubicaba en la escena pública del trabajo. La maternalización de la figura

femenina fue otro elemento clave en este proceso y su justificación social y política se alineaban con los inicios de la vida independiente de la joven república ya que, como señala Lourdes Peruchena, las mujeres desempeñaban la patriótica tarea de educar a los hijos de la Nación, y ejercieron lo que en el lenguaje de la cultura letrada del siglo XIX se denominó una “maternidad republicana” (2010: 139). A su vez, la figura masculina estuvo signada por otros componentes de la nueva sensibilidad moderna y civilizada: el culto al trabajo y al ahorro, el orden —del tiempo, de las pulsiones, de los hábitos—, la higiene y la salud, y también, la regulación de la esfera privada en su rol de jefe del hogar.

Este modelo de familia nuclear y patriarcal continuó operando durante el siglo XX, aunque su configuración tuvo matices determinados por los diferentes contextos históricos en los que se insertó. En *La Perrera* y *Tanta agua* es posible reconocer los restos de una composición familiar que emula ciertos aspectos de este modelo. En ambas obras, los padres intentan ser la autoridad, la figura encargada de poner los límites y encauzar la conducta de sus hijos para que los respeten y, en caso de que estos no lo hiciesen, sancionar la falta. Sin embargo, esta función se encuentra erosionada por los hijos que tensionan los límites y desafían la prohibición paterna que ya no se inserta en una estructura familiar nuclear, porque el vínculo conyugal ha sido disuelto y las madres están ausentes del relato, no forman parte de la historia. Las películas insisten en mostrar el esfuerzo frustrado —en ciertos pasajes, cargado de autoritarismo o desánimo— de los padres por encarnar un rol que tuvo su génesis a fines del siglo XIX y que, con matices, continuó operando en los inicios del siglo XX.

Otro hito, que patentiza el entrecruzamiento entre la esfera de lo doméstico y el espacio público, fue el modelo batllista¹²¹ —entre 1903 y 1933—, “uno de los primeros reformismos latinoamericanos de cuño popular” (Barrán y Nahum, 1983:1), que introdujo importantes cambios en materia legislativa dentro de los que se incluyó al matrimonio. El divorcio había sido aprobado en 1907 pero, en 1913, bajo la Ley 4.802, se estableció que podía ser solicitado por la sola voluntad de las mujeres. Esta modificación formó parte de debates más amplios en los que se discutía sobre el lugar de las mujeres en la sociedad

¹²¹ José Batlle y Ordóñez fue presidente en dos períodos (1903-1907 y 1911-1915) y durante sus gobiernos se sentaron las bases del Estado nación y se desarrollaron los discursos y las representaciones sobre las que se construyó el imaginario social de los uruguayos. Su política se caracterizó por la consolidación de un Estado benefactor que controló la economía mediante monopolios estatales, intervino en la redistribución de ganancias, consolidó la clase media. Su legado se extendió a otros actores políticos que integraron las filas del batllismo, pero también ha sido recuperado por sectores de izquierda que son parte del Frente Amplio.

uruguaya y abarcaba otras esferas como la educación y su participación en el ámbito laboral. Además, el proceso de secularización del Estado que había comenzado a fines del siglo XIX, se intensificó durante este período y constituyó un hecho favorable para la implementación de cambios legislativos que redefinían la idea de matrimonio y ampliaban la participación de las mujeres en el ámbito social, aunque mantuvieron su rol de reproductoras y educadoras dentro del espacio familiar. El hecho de proclamar la familia libre, elegida en base al amor y no en función de fortunas, no implicó un viraje en la concepción y la organización de la familia que se había gestado en el período anterior, sino que fortaleció la institución matrimonial al tiempo que fue una estrategia para resolver otras problemáticas sociales como la existencia de hijos ilegítimos o de la prostitución (Barrán y Nahúm, 1983).

El período batllista fue un momento clave por su impacto en los diferentes órdenes de la vida del país y porque consolidó las bases de un Estado nación sobre el cual se erigió la construcción hegemónica de la identidad uruguaya: una sociedad que se percibió como hiperintegrada, progresista y de avanzada, con un tejido social armonizado e igualitario. Como señala Caetano (2020), es en la década del Centenario de la Independencia (1920 y 1930) cuando este imaginario integrador alcanzó su máximo despliegue. Algunos de sus pilares fueron:

cierta estatización de la idea de lo ‘público’ sobre lo ‘privado’; una matriz democrático-pluralista de base estatista y partidocéntrica; una reivindicación del camino reformista; (...) la primacía del mundo urbano (...); el cosmopolitismo de perfil eurocéntrico; el culto a la excepcionalidad uruguaya en el concierto internacional y fundamentalmente dentro de América Latina; la exaltación del legalismo, entendido como respeto irrestricto a las reglas de juego (contenido y forma del consenso ciudadano); el tono optimista de la connivencia; el destaque de los valores de la seguridad y de la integración social, cimentados en una fuerte propensión a la idea de fusión de culturas y sentimientos; una visión radical de la secularización y la laicidad, que tendía a afinar las manifestaciones religiosas al ámbito de lo privado (2020: 138).

En tanto este capítulo se propone identificar de qué manera las películas se vinculan con el modelo de familia nuclear, la reconstrucción del tejido social y discursivo que lo gestó es un aspecto clave ya que, a pesar de la distancia temporal entre este período fundacional

y el objeto de estudio, lo cierto es que muchos de estos componentes estuvieron presentes a lo largo de todo el siglo XX y sobrevivieron —con matices— a los momentos de crisis. De hecho, ya entrado el nuevo milenio, su presencia erosionada evidencia la persistencia del modelo.

La crisis financiera de 1929 hizo visibles los límites del proyecto reformista. El 31 de marzo de 1933 Gabriel Terra dio un golpe de Estado que se prolongó hasta 1938. Durante este período, el imaginario nacional que se había instalado en la sociedad uruguaya fue cuestionado por personalidades del arte y de la cultura, como Juan Carlos Onetti en su novela *El pozo*, publicada en 1939¹²² o Carlos Quijano desde el semanario *Marcha* fundado ese mismo año. Estos intelectuales anunciaban la posición crítica que poco después asumieron otros pensadores y artistas nucleados en torno a la llamada Generación del 45.

Una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial, el país inició un proceso de recuperación económica que impulsó el crecimiento de la industria, de los servicios y del aparato burocrático del Estado, y, como consecuencia, hubo un incremento del empleo y un aumento de los salarios (Yafeé, 2016: 169). En este período (1944-1957) la sociedad uruguaya ratificó su carácter hiperintegrado, igualitario y se percibió como un país de avanzada semejante a países europeos, como lo evidenciaron los calificativos “Suiza de América”, “Atenas del Plata” y la frase “como el Uruguay no hay” que se instaló luego del triunfo de Uruguay en el Mundial de Fútbol de 1950.

El modelo familiar predominante en Uruguay acompañaba el impulso modernizador: las mujeres tenían tres hijos en promedio, la tasa de nupcialidad aumentó y llegó a su máximo, el nacimiento por fuera de las uniones civiles disminuyó y el divorcio creció lentamente, pero de forma constante (Cabella y Pellegrino, 2016: 220). El proceso de disciplinamiento y el fortalecimiento del Estado benefactor y laico constituyeron elementos claves —aunque no únicos— de la institución matrimonial y de la planificación de la natalidad.

Sin embargo, a fines de la década del cincuenta se inició un período de crisis y estancamiento económico que comenzó en 1957 y que se prolongó durante las siguientes

¹²² La frase paradigmática de la novela, “Detrás de nosotros no hay nada. Un gaucho, dos gauchos, treinta y tres gauchos”, ejemplifica la mirada desencantada del escritor que se vale de componentes simbólicos nacionales para desarticular discursos sobre los que descansa el Estado nación.

dos décadas, durante las cuales, el paradigma familiar sufrió modificaciones. La economía se encaminó hacia una liberalización y apertura externa que fue instalando, de manera paulatina y amortiguada, un modelo neoliberal. Las condiciones de desigualdad y pobreza se acentuaron y dejaron en evidencia las grietas de un entramado social alejado del ideal hiperintegrado, igualitario y democrático.¹²³ El clima internacional de la Guerra Fría, la Revolución Cubana y el contexto Latinoamericano, sumado a otros factores locales como el marcado contraste entre el período de bonanza y la situación crítica, desencadenaron protestas sociales frente a las cuales el Estado aplicó una política represiva sistemática que se oficializó en 1973 con la declaración del golpe de Estado. El terrorismo ejercido durante la dictadura cívico-militar adoptó diferentes modalidades como la desaparición de personas y la apropiación de hijos nacidos en cautiverio. Estas medidas impactaron en el espacio privado familiar porque desarticulaban la trama de nombres e identidades, rompieron con la genealogía y alteraron la configuración de subjetividades. Frente a la violencia ejercida, las organizaciones *Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos* e *H.I.J.O.S. Uruguay* que nucleaban a los familiares de las víctimas llevan a cabo una incansable lucha por justicia, verdad, memoria y nunca más. Las primeras voces que se alzaron para denunciar los hechos de violencia y muerte fueron las de los familiares, y en estas acciones, el espacio íntimo de lo doméstico irrumpió en la escena pública para exigir por sus derechos. La reposición de este momento de la historia nacional aporta al estudio de la filmografía no solo porque se trata de un punto de inflexión en el vínculo del Estado y la familia, sino también, porque ejemplifica de manera clara y contundente, la interrelación entre la esfera privada y pública.

La transición hacia la democracia fue un proceso pactado por actores de diferentes filas políticas y uno de los sucesos más relevantes fue el Pacto del Club Naval, sucedido el 23 de agosto de 1984.¹²⁴ El país hizo gala de su carácter “amortiguador”¹²⁵ y, nuevamente, la integración de la trama social diluyó la tensión para comprometerla, al final, en un acuerdo. La contracara fue el silencio y la omisión. En 1986 se aprobó la Ley de caducidad

¹²³ El corto *Como el Uruguay no hay* (Ugo Ulive, 1960) representa la fisura del imaginario nacional sobre el cual se construyó el Estado de bienestar, se trata de un film inaugural que expresa el malestar social al tiempo que anticipa el cine político de las décadas siguientes. El estudio de film es abordado por Cecilia Lacruz (2015).

¹²⁴ Consistió en un acuerdo entre miembros de las Fuerzas Armadas, el Partido Colorado, el Frente Amplio y la Unión Cívica. El Partido Nacional, con su líder político (Wilson Ferreira Aldunate) en prisión desde su retorno al país ese mismo año, se mantuvo al margen. El principal compromiso fue la decisión de convocar a elecciones (con partidos y candidatos proscritos) para el 25 de noviembre de 1984.

¹²⁵ Término acuñado por Carlos Real de Azúa (1973) en *Uruguay, ¿una sociedad amortiguadora?*

de la pretensión punitiva del Estado que cancelaba la posibilidad de juzgar a los funcionarios militares y policiales que habían violado los Derechos Humanos. En dos instancias (1989 y 2009) se habilitó la consulta popular para anular esta ley, pero, la sociedad optó por ratificarla. Ni juicio ni castigo. La impunidad se instaló desde el poder político y se confirmó con el voto ciudadanos. Las heridas abiertas por la dictadura cívico-militar permanecen abiertas¹²⁶ y cuestionan el carácter hiperintegrado de la sociedad uruguaya, o, al menos, evidencian las omisiones y los desplazamientos sobre los que está construido.

Los cambios en el modelo familiar ocurridos durante 1970 y 1980, se profundizaron en la década siguiente, cuando Uruguay tuvo “la mayor proporción de mujeres que participan del mercado laboral, los niveles más altos de divorcio y los más bajo de nupcialidad de América Latina” (Cabella y Pellegrino, 2016: 222). La nueva conformación de lo familiar se produjo en un contexto social, económico y político signado por las políticas neoliberales y por procesos de globalización que, nuevamente, cuestionaban los cimientos sobre los que descansaba el imaginario nacional. Las discusiones en torno a la identidad nacional cobraron vigencia como lo demuestra la publicación de Hugo Achugar y Gerardo Caetano, *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?* (1992a), y los ensayos de Achugar reunidos en *La balsa de la medusa* (1992b) y *Planeta sin boca* (1994). Estas obras reflexionan sobre la construcción identitaria de los uruguayos, y, con matices, coinciden en señalar el carácter homogeneizador y excluyente del relato sobre el cual se instituyó la nación. El análisis de objetos artísticos, culturales y sociales reveló los dispositivos que operaban en la conformación de la identidad uruguaya y, al mismo tiempo, se repensaba la posición de los sujetos latinoamericanos frente a los embates de la globalización.

En el plano político y económico, la década de los noventa estuvo signada por el establecimiento regional de gobiernos neoliberales cuya apertura económica implicaba, entre otros hechos, la privatización de empresas estatales. En el caso de Uruguay, durante el gobierno de Luis Lacalle —perteneciente al partido blanco—, los intentos de

¹²⁶ Es importante aclarar que esta ley no contempla a los civiles que violaron derechos humanos durante la dictadura, así como tampoco impide la investigación de lo ocurrido con los detenidos desaparecidos. Estos vacíos permitieron abrir procesos judiciales a civiles culpables por delitos de lesa humanidad. Además, en 2011 hubo intentos de revisar la ley por vía parlamentaria pero los votos no fueron suficientes.

privatización fueron frenados por la negativa de la sociedad en el plebiscito de 1992.¹²⁷ Este hecho puso de manifiesto la persistencia de imaginarios estatistas y marcó un matiz diferencial con respecto a otros países de la región. El deterioro de la clase media, la profundización de la pobreza en los sectores más relegados y la disminución de las funciones reguladoras del Estado se agudizaron en los últimos años de los noventa y, a comienzos del nuevo milenio, la crisis estalló en violentas protestas sociales, primero en Argentina, y luego en Uruguay. Esta época permeó la subjetividad de los uruguayos como lo demuestra el análisis de la filmografía desarrollado tanto en el Capítulo 3 como en los siguientes apartados.

Mientras que en los inicios del siglo XX se consolidaron las bases sobre las que se construyó el Estado benefactor y sus imaginarios, al comienzo del nuevo milenio se produjo una disolución de ese modelo al tiempo que se percibía “un impulso desde los sujetos privados (organizados individual o colectivamente) por mantener unidos los fragmentos que se desgranaban por obra de múltiples violencias y que pueden leerse como una forma de resistencia a las huecas retóricas familiaristas de los gobiernos de turno” (Amado y Domínguez, 2004:21). A pesar de que la composición familiar ya no respondía al esquema nuclear y patriarcal porque “los hijos, madres y padres no están exactamente en los lugares que los poderes y las instituciones imaginaron para ellos” (2004: 35), los lazos de familia continuaron operando ya sea en el intento —fallido— de reproducción de aquel modelo hegemónico o en la configuración de otras formas vinculares.

La familia en el nuevo milenio: procesos históricos y figuraciones ficcionales

En el año 2002, los teóricos uruguayos Daniel Gil y Sandino Núñez publicaron el libro *¿Por qué me has abandonado? El psicoanálisis y el fin de la sociedad patriarcal*, una obra que aborda las alteraciones de la estructura familiar en los inicios del nuevo siglo, examina la función paterna y materna y desuniversaliza el complejo de Edipo al que se califica como una construcción social de la burguesía y de la sociedad patriarcal. Según Gil, la transformación del lugar de las mujeres en la sociedad alteró esta estructura y es

¹²⁷ Este plebiscito se llevó a cabo el 13 de diciembre de 1992 y permitió derogar parcialmente la Ley N° 16.211 sancionada en marzo de 1991 en la que se planteaba la privatización de la compañía estatal de telecomunicaciones (ANTEL). Disponible en: <http://www.impo.com.uy/bases/leyes/16211-1991>. [Acceso: diciembre de 2020].

el factor que erosionó los pilares que la sustentaban. El estudio traza un recorrido por la concepción de familia en Occidente y repone diferentes civilizaciones, pero también se enfoca en las características de la sociedad uruguaya para evidenciar los resquebrajamientos del modelo patriarcal.

Esta tensión, entre el hogar nuclear y su descomposición se evidencia en las películas que integran el corpus. Por ejemplo, en *25 Watts*, durante una breve escena que registra los pensamientos de los protagonistas en la que Javi, un joven veinteañero, planea la excusa que le dará a su padre y a su jefe — “que es como un padre”— para engañarlos cuando deje la facultad y su trabajo. En *La Perrera*, el protagonista, cumple el mandato paterno de edificar una casa y el resultado funciona como metáfora de esa relación: una casa hecha con fragmentos de otras. En *Tanta agua*, la trama reconstruye el viaje de un padre divorciado que se va de vacaciones a las termas con sus dos hijos y, lejos de ser un momento de distensión, los días en familia constituyen un desafío constante, principalmente para el padre y su hija adolescente, Lucía. Estos ejemplos ilustran, por un lado, la permanencia de lazos de parentesco que insisten en reproducir el modelo hegemónico familiar en el que el padre busca ser la ley que impone el límite, y por otro, la disolución de ese modelo que se manifiesta en la construcción paródica, violenta o cansada de la figura de los padres.

Los cambios ocurridos durante la década de los noventa y la crisis que inauguró el nuevo siglo fueron sucedidos por la “era progresista” (Caetano, 2020; Moreira, 2019) que comenzó en 2005 con la asunción de Tabaré Vázquez y se extendió por un período de 15 años durante los que el Frente Amplio gobernó el país. Los primeros años se enfocaron en la recuperación económica y en la recomposición del Estado benefactor que habían sido desplazados por décadas de dictaduras y políticas neoliberales. Mediante la implementación de planes sociales tendientes a reducir la brecha entre los diferentes sectores sociales y la ejecución de políticas públicas, los gobiernos frenteamplistas se enfocaron en promover la inclusión de las poblaciones relegadas por factores económicos, sociales, culturales, de raza, de género. En lo que refiere a la organización familiar, en 2008 se aprobó Ley de Uniones Concubinarias¹²⁸ que regula la relación afectiva y estable entre dos personas —sean o no del mismo sexo— que viven juntas durante un lapso de tiempo determinado, ininterrumpido y exclusivo. Posteriormente, en 2013 se aprobó la

¹²⁸ Ley N° 18.246, sancionada el 21 de enero de 2008.

Ley de Matrimonio Igualitario¹²⁹ que les permite contraer matrimonio a todas las personas, independientemente de su sexo, género y/o identidad. De esta manera los gobiernos del Frente Amplio legitimaron otros modelos familiares que ya estaban operando en la esfera privada y sancionaron leyes que permitieron regular estas nuevas formas de lo doméstico.

Este examen histórico pone de manifiesto la intercepción entre el espacio privado de lo familiar y el ámbito público y evidencia sus vinculaciones y la dimensión política que adquieren ambas esferas si se las analiza de manera interrelacionada. Desde la fundación del Estado nación uruguayo, la familia ha constituido una de las bases sobre la que descansó la organización de la República y, en diferentes períodos de la historia del país, el paradigma conyugal moderno fue mutando conforme variaban las coordenadas sociales, políticas y económicas. Sin embargo, la fuerza simbólica de este modelo es un remanente que genera tensiones cuando el tejido familiar busca emularlo y operar según sus parámetros.

Con la llegada del nuevo milenio las variaciones de la familia nuclear cobran materialidad tanto en el plano jurídico como en las representaciones simbólicas de diferentes áreas de la cultura. De hecho, las películas de la filmografía expanden la configuración de ese modelo para incluir otras formas de parentesco —como el vínculo entre el tío y el sobrino en *Gigante*, los amigos en *25 Watts*, la empleada y el patrón en *Whisky*, o el cine y el cinéfilo en *La vida útil*— y tensionan las representaciones heredadas de la vida familiar y doméstica.

El siguiente apartado aborda el análisis del corpus y se organiza de acuerdo a la presencia de lo familiar en la configuración de narrativa y cinematográfica de los films. Esta ponderación no se reduce a una revisión cuantitativa, sino que permite constatar que el eje temático atraviesa a todas las películas —aunque con diferentes matices— y esto evidencia su presencia e importancia, no solo en el tejido filmográfico sino también, en los imaginarios sociales en los que se insertan —ya sea para recuperarlos o subvertirlos— los realizadores. De hecho, la figuración del espacio doméstico y la (des)articulación de la familia nuclear, es un tema que excede a este corpus y aparece en otras películas del nuevo milenio —estrenadas entre 2001 y 2015—. Por ejemplo, *El baño del Papa* (César Charlone y Enrique Fernández, 2007) aborda las dificultades de Beto para montar un

¹²⁹ Ley N° 19.075 sancionada el 3 de mayo de 2013.

negocio ante la supuesta llegada de visitantes brasileños que viajarán a Uruguay para asistir a misa que dará el Papa. A pesar de la evidente derrota de Beto, el film dignifica al protagonista, a su familia y a sus amigos, de hecho, la función narrativa de su esposa y su hija son clave en el desarrollo de la película. Por su parte, *Acné* (Federico Veiroj, 2008) cuenta los avatares de un adolescente perteneciente a una familia judía de clase media-alta cuyos padres se están divorciando y su preocupación son los vínculos sexo afectivos. Y, en el caso de *La culpa del cordero* (Gabriel Drak, 2011), *3* (Pablo Stoll, 2012), *La demora* (Rodrigo Plá, 2012) y *El lugar del hijo* (Manuel Nieto, 2013), la familia es el centro que domina la trama, ya sea porque los padres organizan un asado familiar y reúnen a sus hijos en una vieja chacra para darles una noticia (*La culpa del cordero*), o porque tres personas —un padre, una madre y una hija— viven “su absurda condena: ser una familia” —según reza la *storyline* del film *3*—, o porque una hija debe ocuparse de su padre al tiempo que es madre soltera y no encuentra los recursos para sostener toda la escena doméstica (*La espera*), o, finalmente, porque un padre muerto le hereda a su hijo un campo endeudado y otros problemas que deberá afrontar (*El lugar del hijo*). De estas películas —citadas como ejemplos que amplían las textualidades filmográficas en las que se representa a la familia nuclear tradicional— tal vez el caso paradigmático de recomposición del orden fisurado es *El baño del Papa*: al final, su hija, que antes juzgara a su padre por contrabandista, lo acompaña la mañana siguiente a la llegada del Papa y su silencio es símbolo del perdón a su padre.

En lo que refiere a las obras que integran el objeto de estudio de esta tesis, la fractura del tejido familiar —ya sea en su composición genealógica o en su construcción afectiva— es un componente presente más allá de los matices que estas tenga en la constitución de las tramas. Otro elemento en común es la combinación de la quietud y el movimiento que se corresponden parcialmente con las categorías propuestas por Aguilar (2010), sedentarismo y nomadismo, pero que, en algunos casos no se pueden aplicar de manera lineal al estudio de las películas uruguayas como es el caso de *Whisky* o de *Gigante*, aunque en otros, aparezcan nítidamente representadas por los protagonistas, como en *La perrera* y en algunos pasajes de *Tanta agua*. Más allá de estos matices, la combinación del estatismo y el movimiento —a veces, un deambular errático— aparece en todas las películas y es una constante que caracteriza la representación de la trama familiar en los films del nuevo milenio. Fuerzas oximorónicas que tensionan los vínculos, lazos afectivos fracturados que pretenden sostenerse, pero que fracasan, porque se disloca la genealogía,

se simula la familia, y finalmente, se vacían los roles de una estructura que no logra sostenerse. El análisis de estos componentes se desarrolla en dos apartados divididos de acuerdo a la presencia de lo familiar en la construcción de las tramas y a cómo impacta en la configuración de los personajes.

La familia nuclear en el centro de la trama

La perrera: la crisis del rol paterno

Las películas cuyo conflicto gira en torno a la estructura y organización familiar evidencian que “si el paradigma conyugal y moderno es crecientemente desplazado por múltiples formas de familia y de convivencia, la fuerza simbólica de su modelo parece seguir en pie, como resto significativo del cual es posible extraer términos para interpretar el presente” (Amado y Domínguez, 2004:15).

La perrera y *Tanta agua* ponen en escena el vínculo tenso entre los protagonistas y sus padres. En el caso de *La perrera*, a pesar de que la relación parece sustentarse en la ayuda que el padre —Ruben— le brinda a su hijo, el vínculo es opresivo, a veces violento. Ruben encarna el rol tradicional de “jefe de familia” cuya responsabilidad es encauzar a su hijo. A lo largo de la película no hay referencias a la madre, pero sí aparece la actual pareja del padre (Adriana Barbosa) que completa el cuadro de la familia nuclear, aunque con matices que resquebrajan el modelo: se trata de una mujer notoriamente más joven que el padre, durante toda la película permanece en silencio —excepto por dos o tres intervenciones monosilábicas— y es un personaje sumiso frente al destrato.

El desarrollo de la trama acompaña la construcción de la casa y los obstáculos que David debe vencer para concretar ese desafío, desde problemas técnicos vinculados a sus escasos conocimientos de construcción, hasta el maltrato permanente de los demás hombres que lo rodean: albañiles y otros habitantes del pueblo. El entorno es agresivo, también lo es la relación con su padre, pero el protagonista no se rebela, asume una posición de resignación y silencio, acepta los mandatos, y los cumple, como puede. El padre controla la situación con visitas esporádicas y sin previo aviso que sorprenden a David y aumentan el malestar. Revisa la casa, en su cuarto encuentra revistas pornográficas y los apuntes de la Facultad de Ciencias de la Comunicación, también, restos de marihuana, la casa está

sucia, y la obra casi no avanza. A la hora de la cena, llega el sermón. Frente al deseo de David de recobrar la beca, el padre lo increpa: “¡Siempre de arriba David, me exprimiste a mí y ahora querés exprimir al estado uruguayo...te me torciste como un alambre, pero te voy a enderezar, aunque me cueste una casa, este año vas a hacer lo que nunca hiciste, trabajar!” y más adelante, “el país necesita hombres que trabajen”.

Familia y patria, espacio privado y público, desdibujan sus fronteras en un discurso que recupera tópicos fundantes del Estado nación, pero que, al mismo tiempo, están cuestionados por una puesta en escena que disloca la estructura de familia nuclear y patriarcal. Durante esta cena —y a lo largo de la película—, la pareja del padre, permanece en el espacio fuera de campo mientras él alecciona a David. Solo es enfocada en breves lapsos en los que un primer plano la ubica, sola, en el centro del cuadro. En el único momento en el que aparecen los tres personajes es en un plano interior que representa la cena, pero la mujer es tomada de espaldas. Los recortes de la cámara fragmentan y descentran los lazos familiares tradicionales. La mujer no es la madre ni ocupa su rol, de hecho, en otra breve secuencia la cámara focaliza en la mirada extrañada de David que observa cómo baña a su perro refregándolo en una pileta como si estuviera lavando una prenda.



La secuencia cumple una función descriptiva para introducir, a través del recorte efectuado por el montaje, una visión poco agradable del personaje femenino que permanece en silencio durante toda la película, excepto por una frase que desliza durante la cena: “así no se puede seguir”, y que recibe, de manera inmediata, la censura de Ruben: “Callate”. El padre y su pareja se van, pero regresan, de manera sorpresiva, tiempo después. Los días de David transcurren entre la construcción de la obra, los encuentros con los hombres que habitan el pueblo y su deambular por distintos lugares del balneario. Tanto estos diálogos como la metáfora de la casa construida con retazos son dos componentes que distancian a esta película de las formulaciones estético-expresivas del NCA que es más contenido en cuanto al discurso. En esta película parece haber un cruce

en donde una puesta en escena ascética acorde con la época y el NCA, se mezcla con diálogos más cercanos del costumbrismo y del cine de la tradición.

El protagonista reúne las dos características complementarias que propone Gonzalo Aguilar (2010) para analizar a los personajes del NCA. Por un lado, el sedentarismo se hace evidente en la aceptación del mandato paterno, una imposición anclada en un orden disgregado y hostil que el personaje acata sin cuestionar y que funciona como obstáculo frente a su deseo de recuperar la beca y estudiar. La casa es, por antonomasia, el lugar de la fijeza, por lo que la orden del padre, instala a David en el universo de lo sedentario, aunque, al final, la edificación resulte endeble, un pastiche hecho con diversos materiales tomados de otras casas. Por otro, el protagonista es un ser en tránsito: las extensas recorridas por el balneario, su viaje a Montevideo, el plano final que lo muestra sentado en la terminal de ómnibus, son elementos asociados al nomadismo, a la falta de lazos, a un hogar en descomposición. La narración y la puesta en escena articulan el nomadismo y el sedentarismo, y en ciertos pasajes se acentúa uno u otro. Por ejemplo, en la última visita, Ruben encuentra una bolsa que contiene hongos —utilizados como droga— y cuando llega David, le comunica su decisión: debe abandonar el hogar paterno y si quiere recuperar los apuntes de la Facultad que necesita para rendir un examen y recobrar la beca, primero, tiene que terminar de construir la casa. Esta situación lo expulsa del universo familiar, pero, aun así, el mandato paterno sigue operando y David, mientras continúa con la obra de la casa, se instala en el rancho de Rodney, otro habitante del pueblo.

El sedentarismo y el nomadismo también se definen de acuerdo a las características del universo ficcional en el que se insertan los personajes: “el cine de los descartes se reconoce porque en él predominan los itinerarios erráticos y los desplazamientos hacia el mundo de los desechos, del vagabundaje y de la delincuencia [...] En la línea sedentaria, en cambio, vence la claustrofobia, y la desintegración...” (Aguilar, 2010: 42). En *La perrera*, los planos abiertos exteriores que acompañan el tránsito de David por el balneario se alternan con los planos cerrados interiores que capturan cuerpos y lazos fragmentados.

Afuera, en el balneario, los vínculos están atravesados por la degradación y la violencia, los albañiles destratan a David, son violentos, viven en la pobreza material y no hay atisbos de un cambio en sus vidas. Su amigo Rodney, el músico, lo aloja en su casa, pero

se queda con Evelyn —la chica que está con el protagonista al inicio del film— cuando ella va a visitar a David. Los personajes que habitan la comunidad son hombres y si hay algo que los une, además de su posición marginal, es la carencia, como se desarrolló en el Capítulo 3 de esta investigación.



Adentro, en la esfera doméstica, la agresión y la opresión atraviesan los lazos entre los miembros de la familia. Ruben, el padre es autoritario y ejerce su poder mediante órdenes a su hijo o a su pareja. Pero su imposición solo le permite obtener resultados mediocres que él admira como logros, como lo demuestra la escena en la que ve la casa terminada y expresa que fue una buena idea regalarle el terreno al hijo y proyecta que “con el alquiler de esta casa podamos construir otra, y luego otra más, y hacer una especie de complejo”. La casa fue terminada con los restos de otras edificaciones y esta obra precaria contrasta con el gran negocio planeado por Ruben. Por su parte, el hijo es un ser sumiso que acata los mandatos tal vez para alcanzar su objetivo de recuperar la beca y volver a la Universidad o, tal vez, por su carácter pasivo. El conflicto, así planteado, podría inscribirse en el dilema tradición y modernidad que atraviesa a la cultura rioplatense y que opone la sobrevaloración del trabajo frente al estudio del padre con la preferencia del hijo de estudiar y obtener una beca. La posición de Ruben es anacrónica, se corresponde con la tradición predominante hasta la segunda década del siglo XX cuando el modelo de *M'hijo el doctor* se fue instalando en las concepciones modernas de las familias de la burguesía liberal. Por su parte, el móvil del protagonista parece responder a las situaciones que se le presentan sin que eso implique, necesariamente, una decisión basada en certezas o deseos sino en una forma de resolver lo que sucede. Por su parte, las ideas del padre tienen cierto tinte extemporáneo, pero la película no desarrolla los argumentos paternos como convicciones, sino como reacción frente a la actitud pasiva de David. El mandato paterno se vacía porque parece un ritual más que es necesario cumplir, no importa si el resultado es una casa pastiche y torcida.

En el marco psicoanalítico, la función (ley) del padre es un componente central en la configuración de subjetividades, y, por lo tanto, en la conformación identitaria de los sujetos. La estructura de la genealogía familiar se organiza en función del complejo de Edipo que requiere de la función paterna para volver efectivo el límite del incesto — asumir la castración simbólica—. En esta película, la función paterna es encarnada por Ruben, sin embargo, dadas las características del personaje y su vínculo con el hijo, el rol resulta una imposición vacía que constituye un obstáculo más que desencadenar un proceso de aprendizaje. La sentencia inicial del padre, “te me torciste como un alambre, pero te voy a enderezar”, encuentra su parodia en la edificación precaria de la casa y en la imagen final de David sentado en la terminal de ómnibus, un lugar de tránsito. La película se cierra con un plano general que, mediante un lento zoom in, se acerca al protagonista, mientras que la banda sonora reproduce una canción: “va a llegar, va a llegar el día, va a llegar, va a llegar la noche”. El paso del tiempo es inminente, el destino del personaje es una incertidumbre. ¿Cuál es su búsqueda? ¿Cuál es el objeto de su deseo? El final ubica a David en un espacio anónimo, un lugar de tránsito —apartado de la genealogía familiar y del pequeño balneario opresivo y violento— que tal vez represente la posibilidad de trazar otros itinerarios.

Tanta agua: la (im)posibilidad del rol paterno y las errancias de la adolescencia

Alberto, un padre divorciado, se va de vacaciones a las termas de Salto con sus dos hijos, un niño, Federico, y una adolescente, Lucía. Desde el inicio algunos obstáculos se interponen y frustran la distensión vacacional: la comunicación tensa entre el padre y la hija, la lluvia intermitente e insistente, la ausencia inicial de televisión y las situaciones cotidianas que se vuelven forzadas y patentizan la falta de un vínculo fluido entre los miembros de la familia, principalmente entre Lucía y su padre. Los diálogos son escuetos, casi monosilábicos, por lo que la tensión, más que en la comunicación verbal, se manifiesta en la puesta en escena y en las expresiones gestuales de los personajes. Sin embargo, el modelo de familia nuclear —resquebrajado por la situación del divorcio— sigue operando como resto significativo que se manifiesta en el esfuerzo y la frustración del padre por hacer de esos días unas verdaderas vacaciones y por el intento de relacionarse con su hija. En lo que refiere a la madre, su figura aparece al inicio de la película cuando despidе a los hijos en la puerta del edificio, pero se trata de una toma

subjetiva posicionada en la mirada del padre que observa la situación desde el auto. La ausencia física de la madre es una constante durante la película, aunque su presencia se manifiesta a través de llamadas telefónicas o en la comida que preparó para el viaje y que el padre se niega a comer —y finalmente tira a la basura— porque ese *tupper* contiene, metonímicamente, a la madre.

El viaje además del traslado espacial admite una lectura simbólica referida al movimiento interior que atraviesan los personajes cuando lo transitan. En el caso de esta película, el desplazamiento pone de manifiesto la ruptura del núcleo familiar, que, en el presente de la enunciación, está conformado por el padre y sus dos hijos. La presencia de primeros planos en espacios cerrados que captan las expresiones de desaprobación o disconformidad entre el padre y la hija adolescente, enfatizan el esfuerzo —frustrado— del Alberto por ocupar un rol de autoridad que pone límites y encauza la conducta de sus hijos. Y cuando lo hace es para señalar comportamientos poco significativos, por ejemplo, pedirle al hijo que se saque las antiparras porque le quedan ridículos mientras almuerzan, indicarle a su hija que no se hamaque en la silla o que levante los platos de la mesa. El énfasis que pone en estos mandatos contrasta con su poca relevancia y con otras situaciones que suceden sin que se dé cuenta, por lo menos, hasta el final de la película. En los breves instantes en los que la lluvia para, Lucía sale a recorrer el lugar, le saca plata a su padre, compra cigarros y conoce a otros adolescentes, y en la noche del sábado, planea su salida hasta la ciudad para ir a un baile y encontrar al chico que le gusta. Engaña al padre, pero el plan no resulta como ella esperaba. No está con el chico que quiere, toma demasiado alcohol y se siente mal, frente a lo cual llama a su padre para que la vaya a buscar. Alberto acude a su llamado y, al tiempo que intenta imponer su rol de autoridad mediante el sermón, realiza tareas de cuidado para asistir a su hija.

En lo que refiere a las características de los personajes, en esta película, al igual que en *La perrera*, se combina el nomadismo con el sedentarismo. La trama se organiza en función de un viaje vacacional, los tres personajes son seres en tránsito y estos días constituyen un paréntesis en sus rutinas, una instancia de tiempo compartido entre el padre y sus hijos. Sin embargo, el clima familiar se tensiona a medida que se patentiza la dificultad para vencer la lluvia y pasar juntos momentos distendidos. Entonces la trama se disgrega para seguir los itinerarios que los personajes trazan en solitario o con personas ajenas al entorno familiar. Federico es invitado por otro niño para jugar, y prefiere este plan a la propuesta de su padre de visitar la planta embotelladora de Salto. Lucía recorre

el complejo termal sola para pasar el tiempo y porque, junto a su padre y hermano no hay otro plan que la convoque. Y finalmente, Alberto no elabora una propuesta que atraiga a sus hijos y un poco enojado o frustrado se aleja, no sin antes recriminarles: “ya veo que ustedes no van a querer hacer nada en todas las vacaciones” y luego, “no puedo entender que les cueste tanto hacer cosas conmigo.” Frente a la imposibilidad de articular el tejido familiar según coordenadas heredadas, que imponen prácticas, como enseñarle a su hijo menor a jugar al truco, aunque sea evidente su desinterés por aprender ese juego, el núcleo familiar se separa para buscar sus propios espacios de acción y distensión.

La construcción narrativa y cinematográfica patentiza los desplazamientos que se producen cuando los personajes no logran entenderse. La puesta en escena refuerza esta disolución al presentar las tres líneas de acción mediante montajes paralelos que remarcan la distancia espacial al tiempo que refuerzan la simultaneidad temporal en la que coexisten los personajes: Federico juega con el vecino, Lucía camina por las termas y se encuentra con el chico que le gusta y el padre, solo, juega con una pelota dentro de la cabaña hasta que decide irse a almorzar y lo anuncia mediante una nota y dinero que les deja a sus hijos. El siguiente montaje paralelo intercala la situación de Lucía y Federico terminando su almuerzo frente a la televisión con la de Alberto que está comiendo solo en el auto estacionado frente al Río Uruguay, y se aburre, hasta que le llega un mensaje y se dirige al encuentro con una mujer que conoció en el restaurante de las termas. Los itinerarios en soledad no se reducen a la existencia de desplazamiento y quietud característica de las puestas en escena clásica para capturar la dimensión temporal de toda historia. En este film, los trayectos en soledad son motivados por la disfuncionalidad de un núcleo familiar disgregado y la puesta en escena acentúa el espesor del tiempo y la sensación de deambular.

Por su parte, el sedentarismo se manifiesta en la configuración del *topos* familiar constituido por la cabaña que alquilan, un lugar pequeño que tiene un solo cuarto dividido por un biombo. Esta reducción del espacio doméstico, sumado a la lluvia, crea una atmósfera claustrofóbica que acompaña el desánimo o el malhumor de los personajes. Pero, al mismo tiempo, la familia opera como lugar de retorno y refugio: Lucía llama a su padre cuando necesita ayuda y él acude a su rescate. La ambivalencia atraviesa los vínculos familiares y se materializa en la alternancia de situaciones conflictivas o de simple malestar, con otras —pocas— de armonía y de cierta alegría provocada por el momento compartido. Por ejemplo, luego de un enojo que mantuvo al padre lejos de los

hijos durante una mañana y un mediodía, Alberto —que se había encontrado en Salto con la mujer del restaurante— retorna a la cabaña e invita a Lucía a pescar. Ella acepta — luego se percibirá cierta doble intención en su decisión, porque de noche le pedirá para salir con su amiga— y, dado que Federico prefiere quedarse jugando con su amigo, padre e hija se van juntos de pesca y luego de compras. Este breve pasaje contrasta con los episodios de malhumor y escasa comunicación que retornan luego de que Alberto descubre las mentiras de Lucía.



La ambivalencia se visualiza en componentes del decorado como el biombo que separa, al tiempo que une, el dormitorio del padre y sus hijos. La puesta en escena y la narración llaman la atención sobre este objeto, la cámara registra cómo primero Lucía, y luego el padre, observan con cierto asombro la precaria división del cuarto, y, en otros pasajes, se enfoca a la hija observando a través del biombo desde su cama o, directamente, espiando para asegurarse de que puede sacarle plata mientras duerme. Esta mampara contiene, simbólicamente, el vínculo afectivo de cercanía y distancia que mantienen padre e hija.

El agua también contribuye con la construcción ambivalente de los vínculos al incrementar el esfuerzo que deben hacer para lograr que esos días se asemejen a unas vacaciones familiares. La lluvia incesante impide el uso de las instalaciones del complejo termal y, esta situación de encierro sumada a la falta de actividades potencia el agobio y aburrimiento. Ni siquiera la llegada de la televisión que finalmente Alberto decide alquilar contrarresta el estado de ánimo. El clima empaña la situación y, al hacerlo, devela las fracturas de un tejido dañado que ya no se sostienen a pesar de que se repitan ciertos rituales domésticos característicos de las vacaciones familiares de la clase media uruguaya.



En esta película, al igual que en *La Perrera*, la existencia de un tejido familiar es lugar de refugio, pero, al mismo tiempo, de asfixia. Además, en ambos films, la estructura

familiar es encabezada y sostenida por la figura paterna que procura mantener/imponer los lazos del universo privado del hogar, un espacio que se vuelve escurridizo porque los protagonistas encuentran puntos de fuga, sintetizados en ambos finales, Lucía se hunde en la pileta para escapar de la mirada del padre, David retorna a la capital, rinde el examen y se sienta en la terminal de ómnibus, un espacio de destinos inciertos.



Whisky: el matrimonio simulado

Como se desarrolló en el capítulo 3, en este film, el presente de la historia es invadido por el pasado familiar que une y separa la vida de los hermanos. A diferencia de las dos películas analizadas anteriormente, en este caso, los hijos ya son adultos y los padres están muertos, aunque su presencia se manifiesta en todo el film y se materializa en la situación que desencadena el conflicto, en las anécdotas, en los objetos que pertenecían a la madre, en la fábrica de medias del padre. Sin embargo, la incidencia del pasado es diferente en cada uno de los hermanos.

Jacobo es quien se quedó en Uruguay y se encargó de cuidar a sus padres, de hecho, su apartamento era el espacio en el que vivía con la madre. Cuando Marta acude a su casa para preparar la escena —hacer de ese apartamento la casa matrimonial—, la cámara recorre los espacios y, mediante el recorte efectuado por el montaje, permite reconstruir el pasado de Jacobo: él se ha encargado de cuidar a la madre enferma que murió hace un año.



Asimismo, continuó el trabajo de su padre al ocuparse de la fábrica, un espacio que no ha sido renovado y que, al igual que el resto de su vida, está estancado en el tiempo y en una minuciosa rutina. Su inscripción en el tejido familiar de origen y su rol de cuidador lo posicionan en el lugar destinado a los hijos en las genealogías familiares, y, a pesar de que sus padres ya están muertos, el personaje pareciera no poder —o querer— salir de esa trama, situación que no se presenta como una preocupación para Jacobo. La inmovilidad y el letargo son dos características que definen al personaje, y, el personaje se encuentra anclado a un orden familiar disuelto. De hecho, ante la llegada del hermano, simula un matrimonio con su empleada y así, reproduce, de manera ficticia, el modelo de familia conyugal.

Por su parte, Herman se fue del país hace 20 años, vive en Brasil, también se dedica a fabricar medias —pero sus productos están actualizados— y tiene una familia constituida por su esposa y dos hijas. El contraste entre los hermanos es patente, no solo porque sus características son opuestas (callado, conversador; serio, gracioso) sino también porque articularon diferentes vínculos con la familia nuclear de origen y sus vidas tomaron distintos rumbos, y, aunque en el film no se plantea de manera explícita un vínculo causal entre un hecho y el otro, de todas formas, la organización de la trama habilita esta interpretación. A pesar de que Herman habita otro país, su retorno para la *matzeibe* lo inscribe en el universo familiar que sigue operando como lo evidencia la suma de dinero que le entrega a Jacobo por haberse encargado de la madre durante la enfermedad y en su muerte.

En este film el modelo de familia nuclear de clase media está fracturado por la ficcionalización del matrimonio, la entrega de dinero para paliar la ausencia de cuidados de la madre, el letargo de un personaje que se ocupó de sus progenitores y cuyo presente se construye en base a rutinas y rituales cotidianos. El encuentro entre los hermanos reproduce prácticas vacías, simulacros de una copia cuyo original se ha diluido en los recuerdos. Esto se evidencia en ciertas acciones, por ejemplo, cuando Herman arriba al aeropuerto se saludan y se entregan el mismo regalo, un par de medias, lo mismo sucede en la despedida cuando se obsequian una camiseta igual, pero de distinto color —una blanca y otra negra—. Además, durante la breve estadía en Piriápolis, el despliegue de situaciones que rememoran prácticas de la infancia —por ejemplo, jugar en las maquinitas para sacar un objeto o competir en el tejo— no parecen tener un impacto emocional en los personajes cuyo vínculo frío y distante se mantiene a pesar de las instancias

compartidas. La simulación como eje que atraviesa la trama y también los vínculos afectivos encuentran su síntesis en las fotografías que los personajes se toman, ya sea cuando Jacobo y Marta preparan la escena de su matrimonio o cuando, estando en Piriápolis, los tres se toman una foto de recuerdo y pronuncian la expresión “whisky” que, al decirlo, dibuja la mueca simulada de cierta felicidad para la posteridad.



Estas figuraciones de lo doméstico permiten tender puentes con los imaginarios sociales en los que emergieron porque, como proponen Amado y Domínguez, “imaginar una Nación siempre implicó imaginar un tipo de familia: esta ofrecía, según aquellos que forjaban su diseño, la versión idealizada de una ficción de por sí utópica” (2004: 20). Esto no significa que la obra mantenga una relación especular con el contexto en el que fue producida, sino que constituye la materialización discursiva (representación efectiva) de los imaginarios sociales sin los cuales dicha representación no hubiera sido posible. En el apartado “Modelos familiares en la historia nacional” han sido desarrollados los vínculos entre las características del Estado nación y la (des)configuración de la estructura de familia nuclear en la historia nacional. Las películas analizadas anteriormente construyen mundos ficcionales en los que las representaciones de lo doméstico tensionan el modelo de familia heredado e imperante —en la clase media uruguaya— durante gran parte del siglo XX y recuperan, al tiempo que desarticulan, los imaginarios sociales sobre los cuales se erigió la genealogía de la familia nuclear.

Breves escenas de la vida familiar

25 Watts: padres ausentes, jóvenes paralizados

En *25 Watts*, lo familiar preexiste al inicio de la acción, ya que se enuncia en un epígrafe: “a nuestros abuelos y abuelas...” y anticipa la presencia de la generación de los ancianos

que, junto a la de los jóvenes, ocupará el espacio fílmico constituido por el campo cinematográfico. En tanto dedicatoria, la primera leyenda también funciona a modo de homenaje. Sin embargo, eso no excluye cierta relación ambivalente que a lo largo del film los jóvenes mantienen con los ancianos. Así como Leche cuida a su abuela indicándole la dosis de sus medicamentos, también la utiliza de antena para sintonizar el televisor, metáfora de una generación que pareciera anclar a los jóvenes en un presente. Las cercanías entre ambas generaciones se construyen a través de la puesta en escena¹³⁰ y del montaje que hacen de la quietud una característica común de ambos grupos etarios. Mientras que los jóvenes y los ancianos permanecen en el espacio mostrado, los padres de los protagonistas son aludidos y se mantienen en el espacio fuera de campo. Tres son las opciones y se corresponden con cada uno de los personajes. En cuanto a Seba, su universo privado simplemente es referido a través de las anécdotas, y si bien no se menciona a los padres, existe un referente construido en clave paródica. Se trata de su tío Alfonso, que murió atragantado comiendo huevo duro: “mi tío Alfonso, era un genio, se comió 150 huevos duros, va... con el último no pudo, viste, porque los iba tragando y nada, en una se atragantó, justo con el último”.

En lo que refiere a Leche, su departamento funciona como punto de encuentro de los amigos. Ese fin de semana está solo con su abuela, quien, ya sea en primer o segundo plano, tiene una presencia constante y convive con los jóvenes. De su padre no hay referencia alguna y su madre, se hace presente a través de un elemento indicial, una carta en la que le avisa a Leche que se fue a la costa todo el fin de semana, le pide que cuide a su abuela y le dice que Beatriz, su profesora de italiano, canceló la clase.

Finalmente, el universo privado de Javi se limita a su habitación. Las únicas referencias a sus padres las encontramos a través de sus voces cuando alguien toca el timbre de la casa: “nene timbre”, “Javier”, grita su madre —o lo que interpretamos como tal—, y sobre esa voz se superpone la del padre, “atendé Javier”. Las voces, si bien forman parte de la diégesis pertenecen al universo del fuera de campo, y a pesar de la diferencia radical que existe entre el campo —que se mantiene en el plano de lo visible— y el fuera de campo —invisible— igualmente “se puede considerar [...] que pertenecen ambos, con todo

¹³⁰ Por ejemplo, en composiciones en las que la pereza inmoviliza a los personajes en el sillón mientras la abuela también permanece estática haciendo de antena, o a través del montaje paralelo que alterna la rutina de los ancianos que toman mates sentados en la puerta de su casa, con la de los jóvenes que llegan para dormir o mirar televisión como se desarrolló en el Capítulo 3.

derecho, a un mismo espacio imaginario perfectamente homogéneo, que denominamos *espacio fílmico* o *escena fílmica*” (Aumont, 2005: 25). Se trata de un recurso cinematográfico que, en el caso de *25 Watts*, hace evidente la tensión entre la presencia y ausencia de los padres al tiempo que inscribe a los personajes en una genealogía familiar que, aunque no sea visible, continúa operando en sus configuraciones.

El único personaje que asume un rol paterno en el espacio mostrado es el jefe de Javi, don Héctor (Walter Reyno) que tiene un coche con un parlante para transmitir publicidades. En el medio de un sermón se caracteriza el vínculo: “sos como un hijo para mí”, le dice mientras remarca la falta de responsabilidad de Javi para asumir su tarea, que consiste en pasear por diferentes barrios con el auto. Según el discurso de don Héctor, la falta de actitud de Javi no lo llevará a progresar, como sí lo hizo él quien se pretende como un modelo a seguir:

Jefe: Acordate cómo empecé yo, Javi.

Javi: Repartiendo volantes.

Jefe: ¿Dónde?

Javi: En 18 y Ejido.

Jefe: ¿Y ahora...? Mirá qué nivel —la cámara enfoca el cartel arriba del auto que dice Publi Sound—. Progreso Javi, progreso.



Es evidente la construcción paródica y ridiculizada del personaje. El discurso de progreso que sustenta sus argumentos contrasta con el logro obtenido, y la cámara se encarga de mostrarlo: mientras enuncia su “progreso” un primer plano muestra el cartel “Publi Sound” en el techo del coche. Además, la presencia del hijo, que continuamente repite una frase: “echalo papá”, contribuye a lo ridículo de la situación.

Como ya se planteó, en este film los padres y madres habitan el fuera de campo, y esta tensión dialéctica entre la ausencia/presencia ubica a los personajes en un espacio

fronterizo entre las categorías propuestas por Aguilar. No son seres nómades porque existe un hogar al que retornar y la familia aun es un marco de referencia —aunque sea elusivo— pero tampoco son sedentarios, porque la inmovilidad no los paraliza, trazan recorridos, aunque su deambular se circunscriba a las fronteras del barrio. Un itinerario coherente con los objetos de deseo que mueven a los personajes: Leche, además de salvar el examen de italiano que le permitiría finalizar el secundario, quiere conquistar a Beatriz, la profesora que le da clases particulares. Javi debe resolver su situación laboral y el vínculo con su novia, mientras que la preocupación de Seba se centra en alquilar una película pornográfica. Una breve escena funciona como ejemplo. En uno de los recorridos, se encuentran con Hernán (Valentín Rivero), un joven que habla sin parar y les cuenta sobre sus andanzas en Cabo Polonio y Florianópolis. Paralelamente la cámara recorre de a uno los rostros de Seba, Javi y Leche mientras sus voces en off revelan sus pensamientos. La preocupación de Javi es un claro ejemplo del orden disgregado que continúa operando en la configuración del personaje: “entonces le digo al Héctor que no vengo a laburar más porque me anoté en Facultad, y ta...a mi viejo le digo que no me anoté en Facultad porque me conseguí otro laburo”. El discurrir de sus pensamientos no se enfoca en resolver la situación laboral o estudiantil, sino en eludir la presión que ciertos modelos —su padre, su jefe— ejercen sobre él.

Al igual que los personajes de las otras películas que integran la filmografía, los protagonistas de *25 Watts* pertenecen a la clase media montevideana y esta posición social es otro factor que es necesario contemplar al momento de analizar la persistencia —y ruptura— de determinadas matrices socioculturales, como la trama invisible de lo familiar que opera en la construcción de los personajes. Es también esta situación de clase la que, como propone Andermann (2015), habilita la coexistencia del nomadismo y el sedentarismo, con un lugar de retorno y, por lo tanto, con la posibilidad de narrar la crisis que, en el caso de este film, se manifiesta en la construcción de los protagonistas —jóvenes cuyas aspiraciones se reducen a eventos cotidianos y transitan itinerarios circulares—, en la desarticulación del modelo familiar nuclear, en la inclusión de una figura paterna parodiada, en la ausencia del rol materno, en el discurso de progreso ridiculizado. Estas imágenes subvierten los componentes sobre los cuales se construyó la identidad nacional, desde la consolidación del Estado nación cuando se iniciaba el siglo XX hasta su desmantelamiento en las postrimerías de ese milenio. La crisis económica y social que comenzó a mediados de los noventa alcanzó su punto máximo en el año 2002,

momento en el que el resquebrajamiento del tejido social era inocultable. En este marco, el discurso hegemónico sobre el que se había asentado la nación —que descansaba en la *excepcionalidad uruguaya*, en el carácter hiperintegrado de la sociedad, en la modernización, en el Estado benefactor— estalló junto con la crisis que azotó a la población y que dejó en situación de vulnerabilidad a amplios sectores sociales.

25 *Watts* —estrenada en 2001— no es un film de proclamas, no incluye discursos explícitos sobre la situación del país, no retrata la vida de personas al margen del sistema en un contexto de crisis. Sin embargo, desde su composición narrativa y su puesta en escena, el film dialoga de manera crítica con los imaginarios sociales heredados y, en consonancia con el clima de la época, los tensiona, como lo evidencia la descomposición de la familia nuclear, porque, como señalan Amado y Domínguez, “a comienzos del milenio, hijos, madres y padres no están exactamente en los lugares que los poderes imaginaron para ellos. No porque hayan llevado adelante una meditada revolución para dar por tierra con los principios del parentesco. Es más, viven aun reproduciendo a través de esfuerzos miméticos el gesto de atadura que tienen sus lazos. Pero en el camino conciben otros modelos posibles” (2004: 35).

***Gigante*: breve genealogía dislocada**

En este film, lo familiar se hace presente a través de una breve escena en la que la hermana del protagonista le lleva a su sobrino para que lo cuide. Se trata de una escena secundaria que cumple una función catálisis, entendida como “notaciones subsidiarias que se aglomeran alrededor de un núcleo o del otro sin modificar su naturaleza alternativa” (Barthes, 1977: 19). En la película, la escena tiene un valor descriptivo ya que el rol de tío es otro elemento para caracterizar al personaje. El espacio privado y doméstico de Jara solo es compartido, ocasionalmente, por su hermana y su sobrino, no hay otros personajes que habiten ese lugar. Además, la presencia del niño es una compañía en las caminatas en las que persigue y espía a Julia. La distancia etaria que separa al niño del tío se reduce mediante las actitudes de Jara, por ejemplo, cuando el sobrino le pregunta por qué deben seguir a esa chica y él responde por que sí, además, manifiestan el mismo entusiasmo frente a los videojuegos y en la calle simulan luchas con palos.



La breve escena en la que la hermana lleva a su sobrino para que lo cuide, llama la atención por la composición fílmica y la puesta en escena. La hermana está vestida con su uniforme de trabajo —una posible explicación de por qué el niño debe quedarse con su tío—, es mediodía y el sobrino lleva puesta la túnica de la escuela primaria. Es un día de semana, Jara se despierta en el sillón del living con la televisión prendida. Conversan sobre la comida del almuerzo mientras que se acomodan y el niño le muestra al tío el equipo de videojuegos. La madre utiliza a Jara como mediador para que le transmita al hijo la orden: hacer la tarea y reducir el tiempo de videojuegos. La disposición de los personajes en la escena fragmenta el diálogo y los separa. La madre permanece en el marco delimitado por la puerta de la cocina, Jara se ubica en el descanso de la casa y el niño está en el living. La orden llega diferida por el tío que hace de mediador entre madre e hijo. La genealogía familiar, al igual que en los films analizados anteriormente, es dislocada por la puesta en escena, por los reencuadres que enmarcan y distancian a los personajes.



La vida útil: cinefilia y familia, otros vínculos de parentesco

Como se desarrolló en el capítulo 3, este film está dividido en dos partes. La primera no solo presenta los problemas financieros e infraestructurales de la Cinemateca hasta la concreción del cierre por falta de fondos, sino que además retrata a los personajes en sus roles laborales —que abarcan un amplio espectro, desde la gestión hasta el mantenimiento

del edificio o la emisión de un programa radial sobre cine—. El cierre de la institución también es el final de la primera parte de la película y se materializa a través de diferentes recursos cinematográficos: mientras la banda de sonido emite una canción de Leo Masliah titulada “El caballo perdido”, a través de diferentes planos fijos la cámara acompaña a los personajes en pequeñas acciones que dan cierre a su ciclo laboral, y más que eso, a una vida dedicada al cine. La puesta en escena construye un clima de encierro, opresivo y suspendido en el tiempo: los planos cerrados de espacios reducidos, la luz artificial de las portátiles sobre los escritorios, el sonido ambiente que captura y transmite cada detalle, desde el ruido del proyector hasta el sonido de una apertura de una carta con malas noticias o de un sobre con las películas que se reparten entre los personajes.

Esta primera parte, puede ser interpretada como un homenaje a la institución y a las comunidades de receptores que han transitado por ella. Además, en el marco de este análisis, la configuración del espacio y de los personajes que lo habitan permiten pensar en la Cinemateca a partir de una idea extendida de familia cuyos lazos se articulan en función de la cinefilia y conforman una comunidad que reúne diferentes espectadores y, en el caso de este film, a los protagonistas unidos por una hermandad elegida en el microcosmos que funda el cine.

El primer segmento también pone de manifiesto la presencia de la familia nuclear del protagonista, en una escena que contribuye con la caracterización del personaje. La cámara enfoca un espacio reducido y deteriorado en el que hay una mesa con un teléfono que suena. Jorge ingresa al cuadro, atiende la llamada y entabla un breve diálogo con su padre. Se trata de una acción secundaria que no determina el desarrollo de las acciones principales. Al igual que la secuencia analizada en *Gigante*, esta escena, cumple una función catálisis con valor descriptivo: este personaje adulto, cuya vida gira en torno a la institución en la que trabajó gran parte de su vida, dialoga con su padre sobre sus actividades “voy directo a lo de Fernando” y sobre su madre “¿mamá se queda con ella?” Jorge está determinado por su función laboral, y, según apunta esta escena, el anclaje también es familiar.



Esta hipótesis se ve confirmada en la segunda parte de la película, cuando luego de perder su trabajo, Jorge sale a la calle, toma un ómnibus y, en ese viaje, se produce una especie de revelación. Cuando desciende, está algo confundido y observa el entorno con mirada extrañada. Luego ingresa en un bar, llama a Paola (Paola Venditto) —con quien, anteriormente, se ha encontrado en Cinemateca— para saber a qué hora termina de dar clases, pero todavía falta una hora. Sale del bar, se para en la puerta, meditabundo, e inmediatamente decide entrar para, esta vez, llamar a su padre. El anuncio es breve: “Esta noche no me esperen para cenar, tengo cosas que hacer”. Luego, Jorge deambula por la ciudad y en ese recorrido se cruza con diferentes aventuras hasta que finalmente se encuentra con Paola y la invita a ir al cine. La segunda parte de la película se enfoca en el proceso de transformación del protagonista y las opciones cinematográficas, así como las narrativas, dan cuenta del cambio.

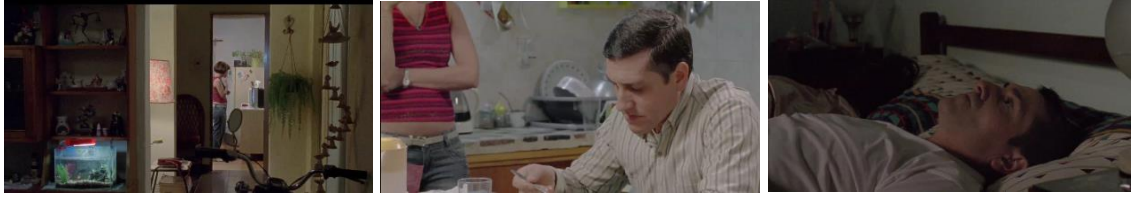
En el marco de este análisis es inevitable establecer ciertos puntos de contacto entre las acciones del personaje desarrolladas en Cinemateca, en tanto sitio deteriorado y detenido, con la alusión a la familia nuclear en ambos segmentos del film. La salida al mundo y el encuentro de su nuevo objeto de deseo (Paola), implica suspender ambos espacios, el familiar genealógico y el cinéfilo comunitario. De hecho, este corrimiento es lógico, porque para un cinéfilo como lo es el personaje de Jorge, la cinefilia es un todo que no admite fisuras hacia el amor romántico, y para salir con una mujer de carne y hueso, necesita correrse parcialmente de ese lugar —abandono de la Cinemateca y rechazo al padre—, pero no lo hace del todo porque finalmente también van al cine. Los aprendizajes adquiridos en el cine, ese hogar elegido, los que le sirven a Jorge para franquear los avatares hasta concretar la cita con Paola. La segunda parte se construye en diálogo intertextual con otros géneros cinematográficos presentes en breves escenas, en la banda sonora e incluso, en el giro argumental romántico que rememora al cine clásico de Hollywood.

La obra de Veiroj no es apocalíptica, no anuncia el fin del cine —a pesar de que pone en escena el desmantelamiento de una institución paradigmática en Uruguay y en la región— sino que representa sus transformaciones, otras formas en las que esa comunidad cinéfila puede seguir existiendo y comunicándose porque los vínculos fundados en pasiones y afinidades trascienden la entidad que los enmarca.

Solo: fracturas del locus familiar tradicional

El protagonista de este film es Nelson (Enrique Bastos), un músico que toca la trompeta en la banda militar y vive con Nelly (Claudia Cantero), su pareja. Las primeras escenas retratan al personaje y a su entorno: es poco comunicativo, tiene cierto reconocimiento en el ámbito laboral, vive en un barrio un poco situado en la periferia de la ciudad y pertenece a la clase media trabajadora. Su tarea es tocar junto a la banda en situaciones protocolares y en eventos sociales. En su hogar, el vínculo con Nelly se reduce a un diálogo poco fluido para intercambiar información funcional a sus rutinas. El hecho que desestabiliza la situación inicial es la convocatoria a un concurso de canciones inéditas cuyo premio es la grabación de un disco y que requiere de un pago para la inscripción. Cuando Nelson cobra su salario, lo esconde y frente a la pregunta de Nelly por el dinero le miente diciéndole que aún no lo recibió.

El espacio doméstico es representado a través de planos cerrados con reencuadres que enmarcan o recortan la figura humana y que excluyen del cuadro a uno de los miembros de la relación conyugal. De esta manera, el vínculo fracturado de la pareja también se materializa en una puesta en escena que hace del hogar un sitio claustrofóbico, encerrado, en el que no hay sitio para dos. De hecho, sin mediar palabra y sin un anuncio explícito, Nelly abandona la casa y cuando Nelson llega de su jornada laboral, se da cuenta de la situación. El duelo dura una noche, mientras cena el protagonista llora, y si bien intenta buscarla, su impulso se reduce a unas llamadas telefónicas y a observar, desde afuera, su lugar de trabajo.



La partida de Nelly es un punto de inflexión en la trama, ya que a partir de ese hecho, el incipiente interés del protagonista por el concurso de canciones inéditas, se erige como su objeto de deseo, pero para alcanzarlo deberá vencer los obstáculos que se le interponen: Nelly se llevó el dinero que había escondido, por lo tanto, no tiene para pagar la inscripción, debe conseguir que el jefe de la banda militar le permita salir antes de los ensayos —a él y al compañero que lo acompañará en el concurso—, y finalmente, en su trabajo lo eligen para participar de una conmemoración en Antártida y su viaje coincide con la final del concurso. Nelson debe elegir, y, dadas las características del personaje, el resultado es predecible: viaja a la Antártida y queda afuera del concurso.

En esta película, el modelo de familia nuclear está fracturado, en primer lugar, porque Nelly y Nelson no tienen hijos, y, en segundo lugar, porque la relación conyugal se aleja del estereotipo de pareja basada en el amor y la felicidad. Este vínculo está signado por la falta de comunicación, la distancia y hasta la indiferencia. La partida de Nelly lo confirma: no hubo explicaciones, y la búsqueda de Nelson se redujo a acciones mínimas. Por otro lado, en el hogar materno el protagonista busca refugio, acude para alimentarse o para conseguir dinero cuando lo necesita. También en este espacio doméstico los diálogos son lacónicos, madre e hijo se comunican mediante pocos intercambios que contrastan con la actitud animada de Beba (Rita Terranova) con quien Nelson tendrá una comunicación verbal y física. De esta manera, las representaciones de lo doméstico se alejan de las prácticas de la familia tradicional en las que la mesa es el espacio de unión, el momento de encuentro e intercambio regido por la figura de la madre como protectora de esa cotidianidad.

Al igual que las otras películas abordadas en este capítulo, en *Solo lo familiar* constituye un lugar *otro* en tanto se distancia del *locus* a partir del cual se erigió el modelo de familia nuclear que ha sido hegemónico —aunque con matices y fisuras— durante el siglo XX.

Conclusiones

En la filmografía estudiada es posible identificar ciertos patrones representacionales de lo familiar y analizarlos en diálogo con componentes culturales locales. Los y las directoras de estas películas —nacidos entre 1972 y 1980— vivieron su adolescencia y juventud durante los últimos años de la dictadura cívico-militar, el período de transición hacia la democracia y la instalación de gobiernos signados por políticas económicas neoliberales. La década de los noventa marcó un punto de inflexión en la configuración cultural e identitaria nacional que, además de la herida abierta por el golpe de Estado, se vio atravesada por el modelo neoliberal globalizador que eclosionó en la crisis del año 2002. Esta situación, que fue compartido por los países de la región, encontró en Uruguay ciertas particularidades, como la negativa de la población a la privatización de empresas estatales expresada mediante plebiscitos. Esta resistencia evidencia la vigencia del viejo imaginario estatista cuya génesis se encuentra en el modelo batllista, su Estado benefactor y la construcción del imaginario sobre el que se estableció la sociedad hiperintegrada. Sin embargo, cuando los signos de la crisis son inocultables, “la auto-contemplación narcisista desde la excepcionalidad es proclive a generar importantes tensiones y contradicciones [...] porque se desenmascaran las verdaderas estructuras económicas de los países subdesarrollados y económicamente dependientes de los países industrializados o emergentes” (García Goyos, 2016: 189), y los cuestionamientos sobre la identidad uruguaya e incluso, sobre la viabilidad del país, se instalan en diferentes ámbitos de la sociedad. El tejido simbólico configurado por los relatos hegemónicos sobre los cuales había descansado el Estado nación fue erosionado. El cuestionamiento sobre la viabilidad de la identidad nacional, e incluso, sobre el concepto de nación, copó diferentes ámbitos de la cultura y la academia como lo evidencia el libro coordinado por Hugo Achugar y Gerardo Caetano *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?* (1992b) que condensa y sintetiza los debates del momento.

Desde la consolidación de la familia nuclear y moderna, el espacio privado del hogar es un dispositivo disciplinador y socializador fundamental —y fundante— en la articulación del entramado social. Entrado el nuevo milenio los lazos entre la esfera pública y la doméstica continúan operando, aunque están signados por otros poderes e intereses. La instalación de políticas económicas neoliberales fue acompañada localmente por la fuga de responsabilidades del Estado y, como señalan Amado y Domínguez (2004), esta

situación, afectó integralmente el orden de lo humano al dejar a las familias de sectores medios y bajos desamparadas y sin protección. Fronteras permeables, espacios especulares: lo público y lo privado se interrelacionan, los cambios en la esfera política estatal impactan en el espacio doméstico y los roles asignados como naturales a hijos, padres y madres sufren alteraciones. Así, en el proceso de erosión, el dispositivo devela su construcción.

Mediante sus narraciones y puestas en escena, la filmografía tensiona las genealogías familiares: los padres desacreditados ya no son jefes de familia, los hijos transitan itinerarios errantes y las madres invisibles se mantienen en el fuera de campo y cuando aparecen no ocupan el rol central en la disposición de lo cotidiano. Estas transformaciones dan cuenta de un doble movimiento paradójico, ya que la representación de la carencia de los roles asignados demuestra la persistencia de la familia nuclear y patriarcal en la configuración de subjetividades. De esta manera, las ficciones cinematográficas analizadas construyen imaginarios en tensión que recuperan al tiempo que resignifican el orden heredado. En estas ficciones, el modelo de familia nuclear sobre la cual descansaba la organización de la República —la figura paterna capaz de imponer límites y desencadenar procesos subjetivos de identificación, la figura materna como organizadora del espacio doméstico, los hijos, como la promesa del futuro, y la clase media trabajadora como el sector social capaz de impulsar al país—, se encuentran dislocados tanto por la narración como por la puesta en escena.

Las películas descomponen ciertos tópicos sobre los cuales se fundó el Estado nación y, al hacerlo, fisura el imaginario social del Uruguay excepcional, hiperintegrado y homogéneo, pero también evidencia su persistencia. Esta atomización de las representaciones fundacionales da cuenta de las mutaciones institucionales públicas y privadas y evidencia la emergencia de otras representaciones cuyos imaginarios también conformaron y conforman la nación.

En este sentido, más que apuntar la disolución de lo nacional en la filmografía uruguaya que obtuvo financiación en espacios de circulación transnacional, el análisis desarrollado considera al corpus filmográfico como una producción que tensiona los límites tradicionales sobre los que se fundó la nación, porque, como apuntaba Achugar en la década de los noventa, “pensar la globalización de la periferia no significa necesariamente concluir que se está produciendo la homogeneización simbólica o política del planeta”

(2004: 69), sino que implica considerar que la nación —en tanto comunidad imaginada— sigue teniendo vigencia, aunque ya no responda a los parámetros homogeneizadores —y excluyentes— fundacionales. En todo caso, se trata de reflexionar sobre las fronteras —abiertas y porosas— de la nación como lugar simbólico inclusivo de una población diversa.

Conclusiones

En esta investigación se analizaron dos dimensiones del corpus filmográfico delimitado por las películas uruguayas que obtuvieron el HBF del IFFR: por un lado, se identificaron los agentes —sociales, institucionales y culturales— nacionales que incidieron en su emergencia, luego, y de manera gradual, la perspectiva fue ampliada para incorporar los cruces regionales y las características del espacio transnacional que define al objeto de estudio. Por otro lado, la investigación se concentró en el examen de los textos filmográficos a partir de dos ejes que emergen del corpus y que permiten indagar los vínculos entre los universos ficcionales y los discursos sociales y culturales de la nación.

Este itinerario surgió de una preocupación inicial que consistía en comprender la manera en la que lo global y lo local se articulan en el campo cinematográfico nacional y en identificar los cruces, préstamos y/o alianzas que operan en los distintos espacios transnacionales por los que transitan las películas que integran la filmografía. Sin embargo, los trayectos de la investigación no son lineales. La exploración de bibliografía y de publicaciones provenientes, principalmente, de academias centrales patentizó la necesidad de relocalizar el objeto de estudio. Por eso, esta investigación se propuso identificar los agentes locales que también inciden en la existencia y continuidad del campo cinematográfico y se desplazó de las interpretaciones que insisten en el carácter poscolonial de los vínculos entre los espacios hegemónicos de financiación, circulación y exhibición y los cines de países en vías de desarrollo, como es el caso uruguayo. Esta intención no se articuló en oposición a la perspectiva transnacional que la originó, sino que buscó complementarla —y, a veces, matizarla— al identificar otros actores y discursos que confluyen en el mapa del cine uruguayo contemporáneo. En todo caso, es razonable pensar que esta investigación se suma a un campo de análisis desarrollado en diferentes espacios y que, desde un lugar de enunciación específico —esto es, situada en el espacio nacional de origen— contribuye a la comprensión del objeto de estudio.¹³¹

¹³¹ En “Contemporary Uruguayan cinemas” Martin-Jones, Montañez y Brown (2019), siguiendo los aportes de Hamid Dabashi, proponen la construcción de un “círculo hermenéutico” para abordar los cruces entre lo nacional y lo transnacional. Esta metodología implica reunir voces provenientes de espacios externos e internos a la nación para promover lo que Cris Berry y Mary Farquhar denominan un entorno académico transnacional de intercambio y discusión. Esta investigación se integra a la propuesta tanto por la delimitación de su objeto, como por la perspectiva de análisis y por el diálogo con los estudios provenientes de diferentes regiones.

El primer paso fue determinar el estado de situación del campo cinematográfico en el momento de gestación, producción y estreno del corpus filmográfico (Capítulo 1). La revisión de discursos historiográficos sobre el cine nacional y de la presencia de Uruguay en historias del cine latinoamericano, demostró que, al menos hasta el inicio del siglo XXI, la retórica de estos textos insistía en la falta y la carencia del cine uruguayo. Junto a estas formulaciones, también se recuperaron otras, más recientes, que revisan esa posición al identificar períodos escasamente estudiados, al descubrir o reponer obras olvidadas, al construir cánones más flexibles y abiertos que permiten elaborar una historiografía articulada en los pliegues de las discontinuidades. El apartado dedicado a estudiar los discursos sobre cine nacional demostró dos aspectos fundamentales para esta investigación: por un lado, posicionó a la década de los noventa y el inicio del nuevo milenio como un momento bisagra tanto en lo que refiere a la producción como en las consideraciones de la recepción especializada, por otro lado, contribuyó a la identificación de agentes y actores que, a pesar de su carácter marginal, son clave en la constitución y en la continuidad del campo cultural y cinematográfico uruguayo.

Estas constataciones acentuaron la importancia de reducir la escala de análisis al momento de abordar los factores que confluyen en la continuidad del cine nacional. Por ese motivo, el examen de instituciones o procesos históricos emblemáticos —como la presencia de Cinemateca y de una comunidad interpretativa— se combinó con la identificación de otros actores y agentes como Ronald Melzer y su Video Imagen Club, que también incidieron en la formación de los equipos de realización del nuevo milenio y que impactaron en la escena local a pesar de su escasa o nula visibilidad en los estudios sobre el cine nacional. Asimismo, fueron consignados otros componentes como la creación de espacios de formación, la incorporación de nuevas tecnologías y la conformación de colectivos de realizadores que constituyen antecedentes del escenario cinematográfico actual. Finalmente, el estudio del incipiente entramado financiero que reunió a actores públicos y privados —anclados en el contexto de mutación de la concepción de cultura— certificó la importancia del tejido institucional y económico para activar la producción a nivel local. En este punto, las voces de los realizadores fueron un insumo fundamental para dimensionar su relevancia. Por ejemplo, es significativo el balance que hace Pablo Stoll a 18 años del estreno de *25 Watts* cuando afirma que los fondos, a pesar de su magro presupuesto, impulsaron la escritura al alentar la esperanza de que alguna vez los proyectos se concretaran. Además, la obtención de fondos también

funcionó como disparador de un proceso que, en todos los casos, continuó su pasaje por espacios regionales y transnacionales de financiación. Finalmente, es importante destacar que el examen de estos componentes no solo contribuye con la caracterización del campo cinematográfico uruguayo, sino también con la construcción y delimitación del objeto de estudio y de la perspectiva de análisis mediante la cual ha sido abordado.

Luego de mapeado el espacio nacional, la investigación se enfocó en establecer los nexos con el espacio regional y transnacional (Capítulo 2). La ampliación de la esfera de análisis demostró la importancia de contemplar los acuerdos institucionales formales y las prácticas de personas vinculadas al sector como lo manifiestan los cruces de realizadores, actores o productores desde Montevideo hacia Buenos Aires. Por ejemplo, entidades como la CAACI, la RECAM —perteneciente al Mercosur— o de programas como Ibermedia, han sido marcos legales que impulsaron la producción iberoamericana. Sin embargo, este estudio también evidenció que para que estos acuerdos regionales redunden en los espacios nacionales, cada país debe generar una estructura financiera y legislativa que habilite su inserción. En el caso de Uruguay, el sector contó con el apoyo, paulatino e insuficiente pero necesario, del sector público y privado. En este punto quedó demostrado que, a pesar de que las herramientas de financiación sean magras y la trama legislativa incipiente e incompleta, su existencia es fundamental para la posible continuidad y desarrollo del sector. En lo que refiere a los cruces transfronterizos, la investigación consignó los vínculos entre realizadores y productores uruguayos y argentinos. El tema quedó apenas esbozado, pero fue suficiente para evidenciar su importancia e incidencia al momento de comprender el surgimiento de una parte significativa de la cinematografía nacional a inicios del nuevo milenio. La recepción de películas que marcaron un punto de inflexión en Argentina o la participación de actores, productores y realizadores uruguayos en obras del país vecino, así como la existencia de esquemas legales binacionales —como la Ley N° 25.475— dan cuenta de estos vínculos y de su relevancia en la conformación del campo cinematográfico local.

El estudio del espacio transnacional privilegió una perspectiva histórica para desentrañar los impulsos y las tensiones presentes en el IFFR y su fondo desde que se originó hasta que se posicionó en el circuito de festivales europeos. Este itinerario expuso cómo el crecimiento y el carácter cada vez más competitivo del circuito de festivales de cine generó la necesidad de encontrar marcas distintivas que posicionen y les den visibilidad a cada uno de los nodos que lo componen. El cine latinoamericano, así como el

proveniente de África, Asia, Oriente Medio y partes de Europa del Este, son insumos necesarios para el posicionamiento del IFFR porque le permiten construir una grilla diversa e innovadora que redundará en la sostenibilidad de su marca identitaria, un aspecto fundamental para insertarse y diferenciarse dentro del competitivo circuito de festivales de cines europeos. Además, y como se desarrolla en el apartado final del Capítulo 2, las herramientas de financiación que reúnen las películas provienen de diversos espacios y, conforme pasan los años de estreno, se van ampliando para incluir iniciativas locales, regionales y transnacionales. Es decir, la relación entre el corpus filmográfico y el HBF no es exclusiva ya que los proyectos también dependen del acceso a otros fondos o herramientas de financiación.

Una vez trazadas las coordenadas espaciales en las que emergieron las películas, la investigación se orientó al estudio de las obras cinematográficas con el objetivo de identificar de qué manera las opciones estético-expresivas y narrativas de los films se articulan con los imaginarios de la nación en la última década del siglo XX y el inicio del nuevo milenio (Capítulos 3 y 4). La intención, una vez más, fue relocalizar el objeto de estudio en el contexto nacional, no para certificar una relación especular entre las ficciones y la realidad del país, sino para reflexionar sobre las formas en las que los films intervienen en los relatos identitarios nacionales ya sea para ratificarlos, erosionarlos o subvertirlos. El análisis del espacio cinematográfico permitió identificar la predominancia de figuraciones urbanas que tienen a Montevideo como epicentro de las tramas ya que incluso, cuando la acción transcurre en zonas turísticas, la capital funciona como punto de partida o de llegada de los itinerarios que recorren los protagonistas. Asimismo, y a pesar de los matices entre los films, las figuraciones de los espacios comparten características narrativas y estético-expresivas: los lugares en los que transcurre la acción, en general, no son enclaves representativos de la ciudad capital, las locaciones privilegian lugares deteriorados, los caminos trazan itinerarios repetitivos o transmutan el espacio — por ejemplo, en la fantasía de un cinéfilo o en la realidad mediática y mediatizada de un trabajador—. También, cuando la acción se traslada a lugares turísticos se insiste en capturar la condición deteriorada y suspendida de los sitios que se convierten en huellas de un esplendor que existió, pero ya no reluce. Una posición más extrema en la representación de los espacios vacacionales es la que captura la contracara de un balneario agreste durante la temporada baja. En todos los casos, el análisis procuró indagar los vínculos entre los espacios ficcionales y los discursos e imaginarios que conforman la

idea de nación. Este anclaje, territorial y simbólico, demostró que la filmografía construye discursos que, en la primera década del nuevo milenio, erosionaron —y al hacerlo, certificaron— los imaginarios sobre los cuales se erigió la clase media uruguaya durante gran parte del siglo XX.

De la misma manera, el Capítulo 4 se dedica a examinar otro componente medular de la comunidad imaginada uruguaya: la genealogía de la familia nuclear y patriarcal. El estudio de este eje demostró que las composiciones ficcionales dislocan el modelo familiar tradicional al resquebrajar los roles asignados a cada género, al presentar otros lazos de parentesco, e incluso, al ubicar a las madres en el fuera de campo y reducirlas a una presencia indicial. Además, este capítulo incluyó el desarrollo de los procesos históricos que vinculan las mutaciones de la esfera pública (Estado) y privada (familia), y, de esta manera, fue posible tender puentes interpretativos entre las coordenadas socio-culturales y la filmografía. El análisis se posicionó en el nivel de los imaginarios y por eso, recuperó la potencia heurística de la nación, no ya para confirmar la permanencia de los discursos tradicionales, sino para evidenciar su capacidad productiva, sus mutaciones y las tensiones que operan en la cartografía de lo uruguayo.

Esta tesis se asume como un camino en construcción que analiza diferentes dimensiones del objeto de estudio, pero que no agota sus posibilidades interpretativas. Uno de los principales aportes al campo de los estudios sobre cine en Uruguay está vinculado al lugar de enunciación en el que se posicionó la investigación. La perspectiva situada en el espacio nacional y la reducción de la escala de análisis permitió hurgar en los intersticios de los discursos dominantes nacionales y extranjeros. De esta manera fue posible reconstruir una trama —tal vez más sutil en lo que refiere a procesos históricos— de prácticas y personas vinculadas al cine que, en el inicio del nuevo milenio, fueron agentes claves para impulsar el desarrollo de un sector endeble sostenido, entre otros factores, por la existencia de una tradición asentada en la cultura cinematográfica y por las acciones de colectivos de realizadores. Es importante aclarar que la intención de este posicionamiento no fue el de construir una gesta del cine uruguayo que hiciera gala de los esfuerzos necesarios para darle continuidad a su producción e insertarse en los circuitos globales. Esto, de hecho, hubiera implicado reforzar el complejo de “país petizo” del que habla Achugar en sus escritos finiseculares. De lo que se trata, en realidad, es de considerar de qué manera, los cines de países periféricos con historias ancladas en procesos de colonización y atravesados por las dinámicas del capital transnacional trazan sus caminos

en el complejo y competitivo circuito del cine global. Y, si bien es evidente la incidencia de factores externos —y en este sentido cobra pertinencia las perspectivas transnacionales— igualmente, los aspectos nacionales y locales no pueden ser simplemente borrados, no solo porque influyen y determinan caminos, sino también, y principalmente, porque de otra manera la producción del conocimiento reproduce las dinámicas de dominación que han marcado la historia de estas naciones.

Estas afirmaciones ameritan otra salvedad. La investigación tampoco se propuso certificar la permanencia de los relatos sobre los que se fundó la nación con la finalidad de reivindicar componentes identitarios tradicionales y confirmar su persistencia. De hecho, el objetivo fue estudiar los posibles nexos entre las representaciones hegemónicas de lo uruguayo, el estado de situación del país en el momento en el que emergieron las películas y las opciones estético-expresivas del corpus filmográfico para que las reflexiones emergieran de la interacción entre estas dimensiones. El análisis demostró la potencia de la nación en tanto categoría que aporta a la comprensión de la composición estética de la filmografía y que permite tender puentes con las coordenadas históricas y socioculturales en las que se insertan las películas.

Al mismo tiempo, el anclaje de los films en el IFFR y el estudio del devenir histórico de este festival permitió reconocer elementos de su construcción identitaria que iluminan el corpus filmográfico. Lo nuevo, creativo y emergente son atributos que definen la línea editorial del IFFR y que establecen patrones a través de los cuales se determina qué películas circulan por ese espacio. Como se desarrolló en la investigación, las obras estudiadas presentan coincidencias en su configuración cinematográfica y, estas características, posicionan a los films en una poética alejada tanto del cine *mainstream* como del costumbrismo regional y las acerca a la línea estética que plantea el festival. Además, el estudio del espacio cinematográfico y de los lazos familiares también permiten tender puentes entre las cinematografías que circulan en este espacio global y las películas aquí estudiadas. Sin embargo, este aspecto que quedó esbozado, pero no fue desarrollado en profundidad porque excedía el alcance de esta tesis, por lo que queda planteado como un tema que puede ser retomado en futuros trabajos.

Las obras estudiadas constituyen una porción del cine que se estrenó en Uruguay durante ese período, por consiguiente, este repertorio no agota ni ocluye la existencia de producciones con otras propuestas narrativas y opciones cinematográficas y, tal vez, con

otras formas de vincularse con los discursos de lo nacional. Esta aclaración es pertinente en tanto habilita la toma de distancia de los relatos que o bien reducen el cine nacional a los films con mayor visibilidad o bien crean fórmulas interpretativas —como cine lento, aburrido, gris— bajo las cuales se subsume la diversidad de propuestas. La variedad de films estrenados desde el inicio del nuevo milenio expande los límites del cine nacional y aunque este hecho aparezca tangencialmente en la investigación lo cierto es que subyace en su entramado. En este sentido, una posible línea de investigación para futuros trabajos es el estudio comparativo de las películas que aquí fueron analizadas y otros films contemporáneos que permitan determinar las cercanías y las distancias en las figuraciones que cada uno propone del espacio nacional. De esta manera, se podría trazar un panorama más amplio, diverso y en tensión, que dé cuenta de los distintos discursos que coexisten en un momento específico del país y que certifique el carácter heterogéneo de la comunidad imaginada nucleada en torno a sus representaciones.

Finalmente, existe una dimensión asociada a la recepción de los films que constituye un nuevo punto de partida y habilita la formulación de otras interrogantes como, por ejemplo, ¿de qué manera fueron interpretadas las obras en Uruguay? ¿Cómo se construyó la retórica de la crítica especializada y cómo impactó en la idea sobre el estado del cine nacional? ¿De qué manera estas textualidades dialogan con —e inciden en— las representaciones de la comunidad imaginada? Examinar la recepción de las obras permitiría ampliar el objeto de estudio y reforzar el carácter productivo de los discursos locales que contribuyen con la construcción de imaginarios culturales y sociales.

A veinte años de estrenada la primera película de esta filmografía el escenario del cine nacional se ha ampliado: el repertorio de películas se ha diversificado, el Estado mantiene líneas de apoyo para la producción en diferentes etapas, la Cinemateca inauguró su nuevo complejo edilicio y habilitó una plataforma de *streaming*, el país se ha posicionado a nivel regional y mundial como locación de filmación y el campo de estudios sobre cine nacional se ha consolidado. A pesar de eso, persisten problemas vinculados a la distribución y exhibición de películas nacionales y su llegada al público local o las políticas destinadas a la conservación de archivos que aún son una materia pendiente en muchos aspectos a pesar de los esfuerzos de las instituciones que se dedican al tema.

Las mutaciones del contexto plantean otras aristas de análisis y generan nuevos problemas que podrían definir futuras investigaciones. Frente a este complejo escenario, esta tesis

aporta una perspectiva de estudio que, sin desconocer las determinaciones que impone el contexto global, se sitúa en el espacio nacional para indagar las modulaciones locales de las representaciones cinematográficas. No solo se trata de una posición intelectual e ideológica, esta perspectiva también responde al desarrollo de los estudios sobre cine en Uruguay, un campo que, si bien se ha consolidado, aún tiene muchos territorios sin explorar. Esta investigación se piensa como un capítulo dentro de esa historia más amplia y considera que, en este proceso de escritura y reescritura, la nación —porosa, abierta, fragmentada, globalizada— es un punto de partida inexorable, incluso si de lo que se trata es de evidenciar su borramiento.

Bibliografía

Achugar, H y Caetano, G. (1992a). *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?* Montevideo: Trilce.

Achugar, H., (1992b). *La balsa de la medusa*. Montevideo: Trilce.

_____, (2004). *Planteas sin boca. Escritos efímeros sobre arte, cultura y literatura*. Montevideo: Trilce.

Aguilar, G., (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.

Aínsa, F., (2000). Del topos al logos, “Graffias” del Espacio en Perspectiva. En: *Todas as Letras*, V. 4 pp. 63-64.

Alemán, L., (2020). *Hilos rotos. Ideas de ciudad en el Uruguay del siglo veinte*. Montevideo: Casa Editorial HUM.

Amado, A. y Domínguez, N., (comps.), (2004) *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós.

Amieva, M., (2009) ¿Un cine uruguayo? En: *33 cines*. Año 1, No. 1, pp. 7-15

_____, (2012). Cine Arte del SODRE en la conformación de un campo audiovisual en Uruguay. Políticas públicas y acciones individuales. En: *Revista Cine Documental*, N° 3, pp. 26-35.

_____, (2016a). El `amateur avanzado` como cine nacional: El caso del cine uruguayo en la década de 1950. En: *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. N° 16, pp. 142-166.

_____, (2016b). La crítica de cine y el movimiento cinéfilo en el Uruguay de la década del noventa: crisis y pérdida de hegemonía. En: *Cuadernos del Claeh*. N° 104, pp. 187-208.

_____, (2018a) ¿Cómo el Uruguay no hay? La participación del Festival de Cine Documental y Experimental del SODRE en las redes de festivales y sus particularidades. En: *Cine Documental*. N° 18, pp.36. Disponible en:

<http://revista.cinedocumental.com.ar/tag/mariana-amieva/> [Acceso: 31 de mayo de 2019].

_____, (2018b). El Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE: las voces del documental y un espacio de encuentro para el cine latinoamericano y nacional. En: Torello, G. (ed) *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*. Irrupciones Grupo Editor, Montevideo, pp. 87-113.

Amiot-Guillouet, J. y Lozano Aguilar, A., (2019). Los fondos institucionales y la coproducción: una señal tangible de las relaciones Europa/América Latina y de sus evoluciones desde los años 1990. En: *Archivos de la Filmoteca*, N° 76, abril, pp. 13-20.

_____, (2019a). Dinámicas transnacionales de producción y difusión del cine entre América Latina y Europa: el papel de los festivales. En: *Archivos de la Filmoteca*, N° 77, octubre, pp. 13-20.

Anderman, J., (2015). *Nuevo cine argentino*. Argentina: Paidós.

Anderson, B., (1993). *Comunidades imaginadas*. Fondo de Cultura Económica: México.

Augé, M., (1992). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa.

Aumont, J., Bergalá, A., Marie, M., Vernet, M., (2005). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Argentina: Paidós.

Aumont, J., (2012). *El cine y la puesta en escena*. Argentina: Ediciones Colihue.

Bhabha, H.K., (2010). *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferentes culturas*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.

Bachelard, G., (2000). *La poética del espacio*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Balás, M., (2016). El pasado desde el presente. En: Tadeo Fuica, B. y Balás, M., (Eds.) *CEMA: archivo, video y restauración democrática*. Montevideo: Mastergraf.

Barthes, R., (1977). Introducción al análisis estructural del relato. En: Niccolini, S. (comp.). *El análisis estructural*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Barrán, J.P., y Nahum, B., (1982). El batllismo uruguayo y su reforma “moral”. En: *Desarrollo Económico*. Vol. 23, Nº 89, pp. 121-135.

Barrán, J.P., (2017). *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. La cultura “bárbara”. El disciplinamiento*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

Benítez Marrero, P., (2017). *Modelo de Políticas Culturales durante el primer gobierno de izquierda (2005-2010): de las ‘políticas de democratización’ a la ‘democracia cultural’*. Universidad de la República. Tesis de grado.

Bordwell, D., Thompson, K., (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós.

Bourdieu, P., (1967). Campo intelectual y proyecto creador. En: *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI Editores.

Cabella, W. y Pellegrino, A., (2016). Población y sociedad. En: Caetano, G. (dir), *Uruguay. En busca del desarrollo entre el autoritarismo y la democracia. Tomo III. 1930/2010*. Montevideo: Editorial Planeta.

Caetano, G., (2000). Lo privado desde lo público. Ciudadanía, nación y vida privada en el Centenario. En: *Sociohistórica*. Nº 7, pp. 11-51. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2819/pr.2819.pdf. [Acceso: 20 de diciembre de 2020].

_____, (2016). *Uruguay. En busca del desarrollo entre el autoritarismo y la democracia. Tomo III. 1930/2010*. Montevideo: Editorial Planeta.

_____, (2020). *Historia mínima de Uruguay*. Uruguay: El colegio de México, A.C.

Campos, M., (2012). El circuito de financiación de los cines latinoamericanos. En: *Cinemas d’Amérique Latine*. Nº 20, Toulouse, Association Rencontres Cinémasd’Amérique Latine de Toulouse (ARCA LT), pp. 172-180.

_____, (2013). La América Latina de ‘Cines en Construcción’. Implicaciones del apoyo económico de los festivales internacionales. En: *Archivos de la Filmoteca*. Nº 71, abril, pp. 13-26.

_____, (2015). Film coproduction in Latin America and European Festivals. The cases of Production Companies Fábula & Control Z. En: *Zeitschrift für Kulturmanagement*. Vol. 1, Issue 1, pp. 95-108.

_____, (2016). *Construcción y legitimación de los cines (trans)nacionales en el circuito internacional de festivales. El caso de América Latina*. Tesis doctoral.

Curbelo, G., (2008). La historia de nunca comenzar. En: *Revista Dossier, D11*. Disponible en: <http://www.revistadossier.com.uy/content/view/265/65/> [Acceso: 24 de noviembre de 2019].

De Certau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.

Delacoste, G., (2016). El ochentismo. En: de Giorgi, A. y Demasi C. *El retorno a la democracia. Otras miradas*. Uruguay: Fin de Siglo.

Depertis Chauvin, I., (2019). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Pittsburgh, Estados Unidos: Latin American Research Commons.

De Valck, M. y Hagener, M. (Eds.), (2005). *Cinephilia. Movies, Love and Memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

De Valck, M., (2007). *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

_____, (2012). Finding Audiences for Films: Programming in Historical Perspective. En Jeffrey Ruoff (ed.), *Coming Soon to a Festival Near You: Programming Film Festivals*. St Andrews: St Andrews Film Studies, pp. 25-40

Falicov, T., (2002). Film Policy under MERCOSUR: The Case of Uruguay. En: *Canadian Journal of Communication*. Vol. 27. Nº 1.

_____, (2012). Programa Ibermedia: ¿cine transnacional iberoamericano o relaciones públicas para España? En: *Reflexiones*. Vol. 91.

_____, (2013). 'Cine en Construction' / 'Films in Progress': How Spanish and Latin American filmmakers negotiate the construction of a globalized art-house aesthetic. En: *Transnacional Cinemas*. Vol. 4, Nº 2, pp. 253-271.

Ferré, P., (2008). Inventar para (sobre)vivir. En: *Hacer Cine: Producción Audiovisual en América Latina*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Garavelli, C., (2014). *Video experimental argentino contemporáneo. Una cartografía crítica*. Buenos Aires: EDUNTREF (Editorial de la Universidad Nacional Tres de Febrero).

Getino, O., (1996). *La tercera mirada. Panorama audiovisual latinoamericano*. Buenos Aires: Paidós.

_____, (2011). Avances en las políticas de integración de las cinematografías iberoamericanas. En: *Cinemas d'Amérique latine*. Nº 19, pp. 84-89. Disponible en: <https://journals.openedition.org/cinelatino/1085#quotation>. [Acceso: 24 de noviembre de 2019].

Gil, D. y Nuñez, S., (2002). *¿Por qué me has abandonado? El psicoanálisis y el fin de la sociedad patriarcal*. Montevideo: Ed. Trilce

Halle, R., (2010). Offering tales they want to hear: transnational European film funding as neo-orientalism. En: Galt, R. y Schoonover, K. (eds) *Global Art Cinema New Theories and Histories*. Oxford: Oxford University Press.

Higbee, W. y Hwee Lim, S., (2010). Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies. *Transnational Cinemas*, Vol. 1, Nº. 1, pp. 7-20.

Jameson, F., (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Ediciones Paidós.

_____, (1990). Cognitive Mapping. En: Cary Nelson y Lawrence Grossberg (eds.) *Marxism and the Interpretation of Culture*. Bloomington: University of Illinois.

Jerusalmi, C., M. Camacho, C. Rocha (et. al.), (2009). *Estudio de caso. Cluster audiovisual en Uruguay*. Montevideo: Instituto de competitividad, Universidad Católica. Disponible en: https://ucu.edu.uy/sites/default/files/facultad/fce/i_competitividad/cluster_audiovisual.pdf. [Acceso: 30 de mayo de 2019].

Lacruz, C., (2015). Modernidad y política en el cortometraje documental uruguayo: estrategias cinematográficas de una escena inaugural. En: *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. N° 12. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/819>. [Acceso: diciembre de 2020].

Loist, S. (2016). The Film Festival Circuit. Networks, Hierarchies and Circulation. En: De Valck, M., Kredell, B. & Loist, S. (Eds.), *Film Festivals. History, Theory, Method, Practice*. Londres/Nueva York: Routledge.

Lusnich, A. L. (2014). Del comparatismo al transnacionalismo Bases para un estudio del cine argentino y mexicano del período clásico-industrial. En: *TOMA UNO*, N° 3, pp. 99–110. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/9294>. [Acceso: marzo de 2019].

Marchesi, A., Markarian, V. y Yaffé, J., (2016). Las claves del período. En: Caetano, G. (coord.) *Uruguay. En busca del desarrollo entre el autoritarismo y la democracia. Tomo III 1930/2010*. Montevideo: Editorial Planeta.

Margulis, P., (2014). *De la formación a la institución. El documental audiovisual argentino en la transición democrática (1982-1990)*. Buenos Aires: Imago Mundi.

Martínez Carril, M. y Zapiola, G., (2002). *La historia no oficial del cine uruguayo (1898-2002)*, Montevideo: Banda Oriental, Cinemateca Uruguaya.

_____, (1995). El cine uruguayo. En: *Revista Posdata*. Fascículo 11. 8 de setiembre de 1995, pp. 56-62.

Martin-Jones, D. y Montañez, S., (2007). Bicycle Thieves or Tieves on Bicycles? El Baño del Papa (2007). En: *Studies in Hispanic Cinemas*. Vol. 4, N° 3, pp. 183 – 198.

_____, (2009). Cinema in progress: New Uruguayan Cinema. En: *Screen*. Vol. 50, N° 3, pp. 334-344.

_____, (2012). (Des)Localizando el cine uruguayo. En: *33 Cines*. 2da Época, N° 1, pp. 6-16

_____, (2013). Uruguay Disappears: Small cinemas, Control Z Films and the aesthetics and politics of autoerasure. En: *Cinema Journal*. Vol. 53, N° 1.

_____, (2019). Contemporary Uruguayan cinemas. En: *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*. Vol. 16, Nº 1, pp. 3-24.

Martin-Jones, D., Montañez, S. y Brown, W., (2019). Contemporary Uruguayan cinemas. En: *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*. Vol. 15. No 1.

McClennen, S.A. (2018). *Globalization and Latin American Cinema Toward a New Critical Paradigm*. USA: Palgrave Macmillan.

Mestman, M. y Ortega, M. L., (2018). Cruces de miradas en la transición del cine documental. John Grierson en Sudamérica. En: *Cine Documental*. No 18 - pp.33. Disponible en:
http://revista.cinedocumental.com.ar/wpcontent/uploads/art&Mestman_Ortega.pdf
[Acceso: 31 de mayo de 2019].

Mestman, M., (2018). A hora dos fornos e o cinema político italiano por volta de 1968. The hour of the furnaces and the Italian political cinema. En: *Significação*. São Paulo. Vól. 45, Nº 50, pp. 297-317, Julio-Diciembre. Disponible en:
file:///C:/Users/pc/Downloads/A_hora_dos_fornos_e_o_cinema_politico_italiano_por.pdf
[Acceso: 29 de mayo de 2019].

_____, (2009). La exhibición del cine militante: teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación. En: *La comunicación mediatizada: hegemonías, alternativas, soberanías*. Buenos Aires: CLACSO. Disponible en:
<http://biblioteca.clacso.edu.ar/gsd/collect/clacso/index/assoc/D11238.dir/09mest.pdf>
[Acceso: 10 de junio de 2019].

Moguillansky, M., (2011). *Pantallas del Sur. La integración cinematográfica en el MERCOSUR*. Buenos Aires. Tesis doctoral.

_____, (2019). Ibermedia, crisis y después. Acerca de las transformaciones recientes de la coproducción iberoamericana. En: *Archivos de la Filmoteca*, Nº 76, abril, pp. 21-34.

Montoya Járez, J. y Moraes Mena, N., (2008). El último que apague la luz: Emigración y crisis de identidad en la narrativa, el cine y la música uruguayos. En: *Revista Nuestra América*. Nº 6, agosto-diciembre, pp. 205-233.

Moreira, C. (2004) Resistencia política y ciudadanía: plebiscitos y referéndums en el Uruguay de los '90. En: *América Latina Hoy*, N° 36, pp. 17-45. Disponible en: <https://revistas.usal.es/index.php/1130-2887/article/view/7411/7428>. [Acceso: 31 de julio de 2021].

_____, (2019). *Tiempos de democracia plebeya. Presente y futuro del progresismo en Uruguay y América Latina*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.

Nichols, B. (1994). Global Image Consumption in the Age of Late Capitalism. En: *East-West Film Journal*. Vol. 8, N°1, pp. 68-85.

Ostrowska, D., (2010). International Film Festival as a Producer of World Cinema. *Cinema&Cie International Film Studies Journal*. Vol. X, N° 14-15 Spring –Fall, pp. 145-150.

Paranaguá, A., (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

_____, (1985) *El cine de América Latina. Lejos de Dios y cerca de Hollywood*. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/323985895/PARANAGUA-El-Cine-en-America-Latina>. [Acceso: 20 de julio de 2020]

Peruchena, L., (2010). *Buena madre y virtuosa ciudadana. Maternidad y rol política de las mujeres de las élites (Uruguay, 1875-1905)*. Montevideo: Rebeca Linke editoras.

Prividera, N., (2021). *Otro país. Muerte y transfiguración del Nuevo Cine Argentino*. Buenos Aires: Los Ríos Editorial.

_____, (2014). *El país del cine. Para una historia política del nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Los Ríos Editorial.

Peyrou, R., (2016). La cultura y sus tendencias. En: Caetano, G. (dir.). *Uruguay. En busca del desarrollo entre el autoritarismo y la democracia. Tomo III- 1930 / 2010*. Montevideo: Editorial Planeta.

Radakovich, R. (Coord.), (2015). *Industrias Creativas Innovadoras. El cine nacional de la década*. Uruguay: PRODIC-CSIC FIC-UDELAR \ ICAU – MEC.

Rocha, C., (2018). Developing a national cinema through co-productions: The Uruguayan case. En: *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*. Vol. 16. N° 2.

_____, (2020). Ibermedia y el cine uruguayo contemporáneo. En: *Latin American and Latinx Visual Culture*. Abril, Vol. 2, N° 2, pp. 12–27. Disponible en: <https://doi.org/10.1525/lavc.2020.220003>. [Acceso: agosto de 2020].

Ross, M., (2011). The film festival as producer: Latin American Films and Rotterdam's Hubert Bals Fund. En: *Screen*, Vol. 52, Issue 2, pp. 261–267

Ruffinelli, J., (2015). *Para verte mejor. El Nuevo Cine Uruguayo y todo lo anterior*. Trilce: Uruguay.

Silveira, G., (2019). *Cultura y cinefilia. Historia del público de la Cinemateca Uruguaya*. Cinemateca Uruguay: Montevideo.

Tadeo Fuica, B., (2014). *In Search of Images: Uruguayan Cinema 1960-2010*. Reino Unido, University of St Andrews. (Tesis doctoral).

_____, (2016). Hechos, historias y video. En: Tadeo Fuica, B. y Balás, M., (Eds.) *CEMA: archivo, video y restauración democrática*. Montevideo: Mastergraf.

Vallejo Vallejo, A., (2014). Festivales Cinematográficos. En: *Secuencias Revista de Historia del Cine*. N° 39, IV Época.

Vallejo Vallejo, A. y Winton, E. (2020). *Documentary Film Festivals Vol. 1. Methods, History, Politics*. London: Palgrave Macmillan.

_____, (2020). *Documentary Film Festivals Vol. 2. Methods, History, Politics*. London: Palgrave Macmillan

Yafeé, J., (2016). El proceso económico. En: Caetano, G. (dir.), *Uruguay. En busca del desarrollo entre el autoritarismo y la democracia. Tomo III. 1930/2010*. Montevideo: Editorial Planeta.

Anexo I— Agentes institucionales y financieros incluidos en los créditos del corpus filmográfico

1- 25 Watts (Pablo Rebella y Juan Pablo Stoll, 2001)

Con el apoyo financiero de:

HBF (Posproducción en 2000 y Distribución en 2001)
Fondo capital de la Intendencia Municipal de Montevideo
Instituto Nacional Audiovisual
Fundación Bank Boston

Con el apoyo institucional de:

Universidad Católica del Uruguay
Escuela Cinematográfica de Uruguay
Fundación Universidad del Cine (Argentina)

Productores asociados:

Ana Resnizky de Orimian
Ronald Melzer
Patricia Boero

Una producción de:

Ctrl Z films
Imágenes
Taxi Film

2- Whisky (Pablo Rebella y Juan Pablo Stoll, 2004)

Productoras

Bavaria Film International
Control Zeta Films

En coproducción con:

Rizoma Fimls
Hernán Musaluppi
Pandora Filmproduktion
Christoph Freidel

Productor asociado:

Fabio Berruti

Ganadora del premio mejor guion latinoamericano SUNDANCE/NHK International
Filmmakers Award.

Con la participación de Wanda Visión— José Morales. Canal Plus España.

Con el apoyo financiero de:

FONA

Montevideo Socio Audiovisual

INCAA

Global Film Initiative

Filmstiftung NRW

Fondo de ayuda al desarrollo de guiones del Festival D`Amiens

Proyecto participante del CINEMART 2002 del IFFR

HBF (Distribución en 2004)

3— *La Perrera* (Manuel Nieto, 2006)

Coproducción con:

Rizoma Fimls

Xerxes Indie Films

Wanda Vision

Apoyo de:

Arte France

Montevideo Socio Audiovisual

INCAA

Cinema Gotika

Premio Bafici “Work in progress” 2005

HBF (Guion y desarrollo en 2001, Posproducción en 2005 y Distribución 2006)

Global film initiative

Goteborg film Festival Fund

Programa Ibermedia

4- Gigante (Adrián Biniez, 2009)

Control Z Films

Pandora Films

IDTV Films

Rizoma Films

Apoyo de:

Programa Ibermedia

Montevideo Socio Audiovisual

ICAU

Filmstiftung NRW

Latinoamérica primera copia (Festival de NCL, La Habana, 2008)

INCAA

HBF (Guion y desarrollo en 2006 y NFF + HBF en 2007)

En coproducción con ZDF Arté

Productor asociado: Stefano Segre

5- La vida útil (Federico Veiroj, 2010)

Cinekdoque

En coproducción con:

Media Pro

Versátil Cinema

Con el apoyo de:

Montevideo de todos
Montevideo Socio Audiovisual
HBF (Posproducción en 2009)

Con la colaboración de:

ICAA (España)
Catalanfilms & TV
General de Catalunya Institut Català de Les Industries Culturals
ICAU
Montevideo de todos
Locaciones Montevideo
Musitelli Film & Digital

Finalizada con el premio: Cinema en Construcción. Toulouse Donostia San Sebastián

6- Tanta Agua (Ana Guevara y Leticia Jorge, 2013)

FILMMOVEMENT

Control Z Films

Con el apoyo de:

Work in Progress— XV Festival de Cine de Punta del Este
Rivera Lab. Rivera Maya Film Festival
Cine en construcción 21, Cine Latino Recontres de Toulouse
Buenos Aires Lab (BAL), 14 Bafici
Premio Norteado, Cine en Construcción 22, Festival de San Sebastián.
Premio Posproducción del ALBA Cultural “Nuestra América Primera Copia”
del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana, 2012
Programa Ibermedia

HBF (Guion y desarrollo en 2008, NFF+HBF coproducción 2010 con el productor holandés IDTV)

Moviecity

FONA

Intendencia de Salto

Fondos de Incentivos Cultural

ICAU

Coproductores:

Bonita Films— México

Topkapi— Holanda

Komplizen Film — Alemania

7- Solo (Guillermo Rocamora, 2012)

ICAU

Argentina Cine Argentino INCAA

Sudestada Cine

Volya Films

Esta película ha sido realizada gracias a la ayuda económica de:

Programa Ibermedia

Neder Lands Film Fund

HBF (Guion y desarrollo en 2009 y NFF+HBF coproducción 2010 con el productor holandés Volya Films)

Fuerza Aérea Uruguay

ICAU

INCAA

Ventana Sur— INCAA + Marché du Films (Festival de Cannes)

FONA Uruguay

Montevideo de todos

Montevideo Socio Audiovisual

Premio Posproducción del ALBA Cultural “Nuestra América Primera Copia”
del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana, 2011

Coproducción: Uruguay, Argentina, Holanda:

Sé acuático

Río Rojo

Volya Films

Producida por Javier Palleiro y Guillermo Rocamora