

Asociación Latinoamericana de Sociología (ALAS)
 29 de setiembre al 4 de octubre de 2013
 Santiago de Chile – CHILE

CINE NACIONAL EN URUGUAY

Resultado de investigación finalizada

GT 03 - Producción, consumos culturales y medios de Comunicación

Dra. Rosario Radakovich
 rosario_radakovich@yahoo.com
 PRODIC-LICCOM-UDELAR

RESUMEN

El cine nacional en Uruguay atravesó a lo largo de la última década un período de fuertes transformaciones, tanto en lo que concierne a su caracterización como “industria cultural y creativa” cuanto a la conformación de un “campo” cultural cinematográfico diverso en propuestas estéticas y repertorios que dan cuenta de una compleja relación entre lo nacional y lo global, entre las identidades locales y las historias universales.

Esta ponencia presenta resultados de investigación de un proyecto titulado “Industrias creativas innovadoras, el cine nacional de la década” –coordinado por quien suscribe- radicado en el Programa de Desarrollo de la Información y la Comunicación de la Universidad de la Republica en Uruguay.

La metodología del proyecto incluyó un análisis de contenidos de una muestra representativa de las producciones de ficción cinematográfica de los años dos mil, la realización de entrevistas en profundidad a los directores de tales películas y una encuesta online a 1300 actores del quehacer audiovisual del Uruguay.

DESCRIPTORES: INDUSTRIAS CULTURALES – CINE NACIONAL –URUGUAY –
 PRODUCCION CULTURAL –CONSUMO CULTURAL

Introducción

Considerado tradicionalmente como industria cultural y actualmente abordado como industria creativa, el sector cinematográfico constituye un ejemplo paradigmático de articulación y tensiones entre el entretenimiento y el arte, expresión de “disputa” entre el valor simbólico-cultural de la producción artística y el valor económico de la producción de un bien cultural. Es decir, la industria cinematográfica ejemplifica una tensión irresuelta entre la cultura y la economía que permean toda la noción de industrias culturales y creativas.

Paralelamente, la industria cinematográfica en los últimos años revela una serie de transformaciones vertiginosas a considerar.

En primer lugar, los procesos de transnacionalización de la oferta cinematográfica que han significado para América Latina a lo largo de su historia –como bien lo señalan César Bolaño, Cristina dos Santos y José Manuel Moreno (2008)– un desequilibrio para la estabilización de una “verdadera”

industria cinematográfica propia, capaz de competir con la hegemónica producción norteamericana, encuentra hoy signos de transformación.

En nombre de la revalorización de lo local se producen pactos entre los procesos de globalización y de localización a partir de la revalorización social de las producciones nacionales y regionales. En este sentido, el cine viene siendo crecientemente reconocido como un medio excepcional para la expresión de la cultura de una región o país y los ciudadanos reclaman cada vez más un lugar para las expresiones locales en los procesos de mundialización cultural.

De esta forma, la especialización del cine en nichos de mercado y perfiles de público específicos ha decantado un proceso de segmentación del consumo cada vez mayor. En estos procesos, la internacionalización de la industria cinematográfica y el auge del consumo de productos hollywoodenses conviven con nuevos intereses locales y regionales de públicos cada vez más especializados. En estos años la denominada globalización económica en las industrias creativas convive con la localización de la oferta, en pos de ofrecer a los ciudadanos productos culturales “propios”.

Como señala Rey (2003), probablemente no se identifique una expresión cultural tan cercana a las vicisitudes y contingencias sociales de América Latina como el cine, tanto a partir de los contextos de producción y distribución cinematográfica como en los caminos que han tomado sus narrativas en los comienzos del milenio.

En las narrativas se producen numerosas tensiones entre el cine de autor y el cine comercial ya que los realizadores no siempre hacen concesiones entre los intereses creativos propios y la demanda de públicos masivos. No obstante, muchos realizadores latinoamericanos articulan lo local y lo global, la tradición y la innovación manteniendo el compromiso social, la recuperación de la memoria histórica y la definición política que por años ha definido la producción latinoamericana.

En segundo lugar, la industria cinematográfica se encuentra en proceso de transformación productiva a partir de la transición tecnológica de lo analógico a lo digital. En este sentido, los años recientes muestran la reconversión de una industria a partir de la inversión en tecnologías de digitalización de la imagen, mejoramiento de la calidad y sonido y la inventiva de nuevos formatos de producción cinematográfica a la luz de la convergencia de las industrias culturales y telecomunicaciones así como en un escenario de reconversión generalizada del sistema de medios.

En tercer lugar, el equilibrio entre los procesos de transnacionalización y localización de la oferta y la capacidad de respuesta local a las demandas de producción nacional cinematográficas de los ciudadanos se logra con una participación activa de los Estados en la elaboración de políticas públicas que promuevan las industrias locales.

La revalorización del cine nacional como ámbito de desarrollo productivo local se apoya en nuevas condiciones de institucionalización y la multiplicación de convenios de producción internacional y cooperación internacional, la renovación de las condiciones de mercadeo y promoción para las empresas que permitan mejorar las condiciones de competitividad así como el fomento a la innovación tecnológica y diferenciación del producto cinematográfico en tanto producto de calidad. Asimismo, se trata de un medio en creciente profesionalización, ingresando la formación audiovisual y cinematográfica al ámbito universitario con creciente especialización.

Este escenario trae aparejados nuevos problemas y desafíos para compatibilizar intereses derivados de las empresas y los ciudadanos. Por una parte, asegurar a los ciudadanos el derecho de acceso a la diversidad cultural en base a la relevancia cultural de la producción nacional en un contexto altamente internacionalizado. Por otra parte, asegurar a la industria local los derechos patrimoniales de transmisión terrestre, satélite cable o la utilización del protocolo Internet para garantizar las condiciones de desarrollo de la industria local.

Este trabajo plantea algunos resultados de investigación, producto de un proyecto titulado “Industrias creativas innovadoras, el cine nacional de la década” y coordinado por quien suscribe,¹ desarrollado en el marco del Programa de Desarrollo de la Información y la Comunicación (PRODIC) de la Universidad de la República entre 2010 y 2012.

El proyecto exploró la hipótesis de la existencia de un “boom de producción del cine nacional” en los años dos mil, cuestionando en qué medida se consolidó una industria cinematográfica nacional cuando fue considerada “frágil” y “poco viable” en investigaciones previas y cuáles fueron los motores de credibilidad de la misma como proyecto de desarrollo cultural nacional.

La metodología del proyecto planteó la triangulación de técnicas. Entre las cualitativas, se realizaron 40 entrevistas en profundidad a directores, productores y gestores vinculados al cine nacional, 20 de ellas incorporaron una metodología de aproximación más compleja al ser filmadas. Además se realizó un análisis de contenidos en base a una muestra representativa de películas de ficción realizadas en el período –a partir del impacto público y diversidad de las mismas-, análisis de documentos y leyes así como un seguimiento de la crítica especializada en cine. El aporte cuantitativo se realizó mediante la aplicación de una encuesta de 20 preguntas online a 1300 actores vinculados al quehacer audiovisual uruguayo.

Entre los productos finales de la investigación se realizó un medimetraje a partir de las 20 entrevistas filmadas a los directores de las películas de mayor impacto público de la década.

Los años dos mil

En Uruguay, los años dos mil representan un período fermental en términos de producción cinematográfica nacional. El nuevo siglo no inaugura el cine nacional pero sí reafirma sus pilares y acelera el ritmo de producción. Varios son los factores que desencadenan un período de auge –o “boom” –en vistas a la consolidación del cine nacional como “industria creativa innovadora” en el mercado nacional y lo sitúan como un producto cultural con importante impacto público y reconocimiento social en el país y el exterior.

De acuerdo a la encuesta realizada en el marco de la investigación “Industrias Creativas Innovadoras: el cine nacional de la década” (Radakovich et al: 2012) entre 513 actores vinculados a la producción audiovisual nacional: el aumento en los incentivos y fondos estatales (59.2%), los cambios tecnológicos (49%) y la profesionalización del sector (43.7%) aparecen como las principales razones a la hora de explicar el “boom” del cine nacional en los años dos mil. Esta imagen concuerda con los principales avances realizados en el sector en la década.

En primer lugar, la actividad cinematográfica de los últimos años ha logrado reposicionarse dentro del complejo de actividades audiovisuales. De acuerdo a datos procesados a partir de registros del Instituto del Cine y el Audiovisual (ICAU) para 2012 existen 204 productoras en Uruguay cuya actividad principal se distribuye entre cine (35%), publicidad (27%), documentales (15%), televisión (10%), video (6%), institucionales (4%), video-animación (2%) y audio (1%). Como consecuencia, el subsector mayoritario es la producción cinematográfica, el 65 % de las empresas registradas producen ficción, documentales, videoclips y/o videoarte, dejando en clara la relevancia que ha adquirido la producción cinematográfica en particular.

En el período se finalizan cuatro películas anuales en promedio –según datos del Programa de Apoyo a la Competitividad de Conglomerados PACC – Audiovisual-, cuyo costo se ubica entre los

¹ Los investigadores del proyecto fueron Graciela Lescano (co-coord), Fira Chmiel, Deborah Duarte, Eduardo Correa, Florencia Villaverde, Agustina Willat. Colaboró en el proyecto inicialmente el Ing. Pablo Accuosto y el Dr. Gonzalo Carámbula. PRODIC- LICCOM – UDELAR.

USD 400.000 y los USD 2.000.000, que movilizan unos 500 empleos directos y otros indirectos² con el consecuente impacto en términos productivos de configuración de una industria cultural.

En segundo lugar, los años dos mil también han sido testigos de nuevos marcos normativos que promueven la industria cinematográfica nacional, especialmente la Ley del Cine y el Audiovisual promulgada en 2008, que favorece las condiciones de producción cinematográfica nacional. La Ley de Cine y Audiovisual crea el Instituto del Cine y el Audiovisual del Uruguay (ICAU) destinándose cerca de un millón de dólares al financiamiento y promoción de la cinematografía nacional. La ley prevé exoneraciones de tributos aduaneros y de impuestos a las importaciones, otorgando al Estado la competencia de suprimir gravámenes en el tránsito, exportación, salida o admisión temporaria de películas y audiovisuales nacionales o coproducciones³.

En tercer lugar, el período es rico en términos de institucionalización de la actividad cinematográfica en distintos ejes de atención. Por ejemplo, se crea un Cluster Audiovisual desde Presidencia de la República que actúa como un complejo productivo cinematográfico y audiovisual. Otras instituciones como la Cámara Audiovisual del Uruguay se encargan de dinamizar la actividad audiovisual nacional a partir de la promoción del relacionamiento institucional del sector, la profesionalización del área y la profundización de mercados. Por su parte, la Asociación de Productores de Cine (ASOPROD), con más larga trayectoria vela por los intereses de los productores cinematográficos y colabora en el impulso de la actividad de la industria. Por último, se crea la Uruguay Film Commission & Promotion Office, que funciona como un espacio de articulación público-privado para la promoción internacional de productos audiovisuales y de locaciones nacionales.

En cuarto lugar, también es un período relevante cuando se plantea el reconocimiento público del cine nacional: películas como “En la puta vida” al abrir la década y “Reus” al cerrarla dejan en claro que el/los público(s) a nivel nacional puede(n) identificarse con propuestas cinematográficas disímiles –pero realizadas en el país– masivamente. Propuestas como “25 Watts” o “Whisky” al inicio y otras como “Mal día para pescar” o “La casa muda” muestran que hay otras expresiones de autor y de género que apuestan al reconocimiento local pero suman gran reconocimiento internacional y deleitan a públicos especializados.

Desde el punto de vista del público, el cine nacional ha conseguido captar la atención y generar una identificación como parte de la cultura local, al menos para algunos sectores sociales y con relación a algunas propuestas cinematográficas en particular más que con el núcleo de propuestas existentes. De acuerdo a la última encuesta nacional de comportamiento y consumo cultural de los uruguayos (OBUPOC, 2009), el interés por el cine nacional es fundamentalmente urbano y relacionado a la capital del país. Justamente, éste aspecto constituye un desafío para la cinematografía nacional.

El sector sigue expresando debilidades tales como que la mayor inversión del negocio cinematográfico se da en las fases iniciales de producción: desarrollo, pre-producción, rodaje y post-producción (PACC), con lo cual el riesgo de recuperar o no los costos es alto, sobre todo en los últimos años donde el éxito de taquilla depende más de la calidad de la película que de la marca “cine nacional”. También sucede que pese a que la diversificación de los circuitos de difusión y exhibición son objetivos declarados de la ley de cine y audiovisual (2008), las propias características de los mercados cinematográficos internacionales dificultan y enlentecen la concreción de iniciativas. A pesar de esto, se ha avanzado en convenios de co-producción que incluyen la distribución y exhibición de las

² En informe PACC de acuerdo a cifras extraídas del Diario El País 16-2- 2006.

³ Fuente: <http://www.latamcinema.com/noticia.php?id=1405>

obras seleccionadas (Docty, Protocolo Uruguay- Brasil) así como, a través del Fondo de Fomento, se han apoyado proyectos de distribución alternativa (“Cine en los barrios”, “Efecto cine niños”).

También se reconoce que pese a que la incipiente industria cinematográfica nacional cuenta con algunos fondos de financiamiento propio que se han ido incrementando a lo largo del período⁴, una importante apuesta en el financiamiento se realiza a partir de las coproducciones, festivales y premios internacionales. Numerosas películas del período se realizan bajo la forma de coproducciones, lo que garantiza su realización y la exhibición en otros países, pero a costas de perder la recaudación de taquilla en el país socio, muchas veces un auxilio importante a la hora de saldar las cuentas del proyecto. En los casos de premios internacionales pueden implicar sólo la presentación de ideas creativas, proyectos económicos o productos terminados.

En este escenario, resultados previos de investigación dejan en claro la necesidad de analizar en profundidad las dificultades existentes en los mecanismos de reconocimiento público –taquilla y formas de consumo cultural de cinematografía uruguaya- y legitimación social del cine nacional.

Uno de los aspectos más ambiguos de la consolidación del cine nacional en los años dos mil es la heterogénea y poco previsible relación con el público y la crítica especializada. De acuerdo a un estudio realizado en el marco de la Dirección de Industrias Creativas (DICREA) en el Ministerio de Educación y Cultura (MEC) acerca de la asistencia a ver películas nacionales en salas comerciales se produce una fuerte variación de la audiencia de acuerdo a la oferta anual y a lo largo de la década. Podría concordarse que existe al menos una respuesta heterogénea del público –con altos y bajos- frente al incremento de la producción cinematográfica nacional.

La asistencia promedio a las salas para ver cine nacional se ubica en el entorno de 14,830 espectadores –de acuerdo a cifras del ICAU-. Uno de los picos de alta asistencia se ubica en 2003 con casi 100.000 espectadores disminuyendo a la décima parte para el 2006 y volviendo a los valores de 2003 en 2008.

Si bien estas cifras no son particularmente alentadoras cuando se les compara con la taquilla de cine norteamericano cabe destacar que los espectadores de cine nacional superan los espectadores de películas argentinas, españolas y francesas. Entre las películas más vistas en salas de cine comerciales se encuentra “El baño del papa” -68.409 entradas vendidas-, El viaje hacia el mar -56.351 entradas- y Whisky -55.880 entradas vendidas-, “La Redota”- 36.509 entradas, “Reus”- 32. 305, “Manyas”- 26.204, “La casa muda”- 22.555.

A pesar de haber demostrado una alta aceptación en películas puntuales en los últimos años, el público uruguayo está históricamente permeado según los códigos de producciones internacionales. A la hora de ser consultado sobre el cine nacional, uruguayos en zona de frontera no sólo no reconocen la producción del país claramente sino que privilegian la de los países vecinos y caracterizan el cine nacional como un “cine bajón” (Radakovich, 2011).

Afortunadamente, el período recoge otras iniciativas que permiten el acceso del público al cine nacional dejando entrever oportunidades efectivas de identificación pública con las propuestas locales. Espacios itinerantes de exhibición -Efectocine por ejemplo cuenta con 604 funciones y 427.124 espectadores⁵-, emisión en televisión -canal 5 y canal 12 han emitido ciclos de cine nacional con cierto

⁴ Los principales fondos de financiamiento nacional hasta la creación del Fondo de Fomento del ICAU fueron, por un lado el Fondo para el Fomento y Desarrollo de la Producción Audiovisual Nacional (FONA) creado en 1995 como iniciativa de la IMM, e integrado por los canales privados de televisión abierta y cable, la Asociación de Productores y Realizadores de Cine y Video del Uruguay (ASOPROD) a los que se asocia el ICAU desde su creación. Por otra parte, también se consolida en los últimos años el Programa Montevideo Socio Audiovisual creado en la IMM con el objetivo de contribuir al desarrollo del sector audiovisual nacional.

⁵ http://www.efectocine.com/index_1.html

impacto en rating e interés del público- y por ultimo, el bajar películas de Internet –a pesar de ser una práctica no generalizada, por tratarse de “piratería” no es registrada y seguramente sub-declarada, no existiendo registros específicos- dejan otras ventanas de acceso al cine nacional desde el público-.

El cine como ventana cultural: lo nacional escenográfico & lo global localizado.

“Yo tengo mucho provincialismo, todos mis colegas lo tienen, no somos universalistas. No somos universalistas. Hay que declararlo muchas veces, pero a partir de la aldea se llega al universo...” (Director de cine)

Para varios directores reconocidos en la década, no existe “el cine nacional” como tal: no se piensa en términos nacionales, no se filman historias locales con valor de “locales” sino con una orientación “minimalista” pero “global”. Se filma a nivel local pero “se cuentan historias universales”. La historia no se ancla en el entorno nacional. La referencia a “lo nacional” se desdibuja. “Lo nacional” es meramente “escenográfico”.

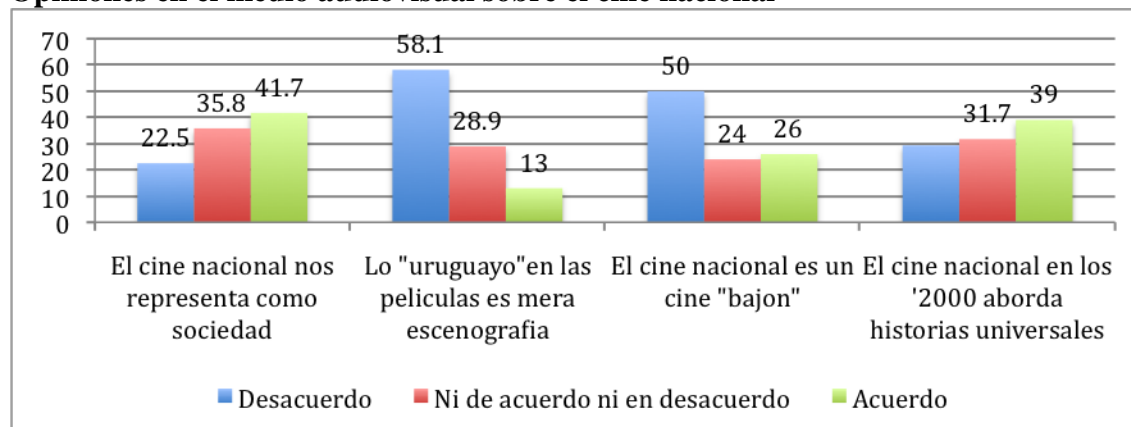
Ante tales afirmaciones, cabe entonces analizar de forma más detenida cuál es la perspectiva respecto a la relación del “cine nacional” con el Uruguay así como la relación que entabla con el público y la crítica especializada y en qué medida comparten las características más controversiales que se le han atribuido en el imaginario colectivo –como por ejemplo si se trata de un cine bajón o no- a partir de la opinión de quienes trabajan en el medio audiovisual nacional, y han sido encuestados para esta investigación.

Entre los encuestados, cuatro de diez considera que el cine nacional nos representa como sociedad, con lo cual, se considera que existe aún una fuerte identidad cultural del cine, en tanto “cine nacional” o “cine uruguayo”. De hecho el 58.1% está en desacuerdo con lo “uruguayo” en las películas sea mera escenografía.

Aún así, cuatro de diez (39%) de los entrevistados afirman que el cine nacional de los años dos mil “aborda historias universales” y el 28% va a advertir que “no se puede hablar que exista un cine uruguayo como tal”.

Gráfico 2.

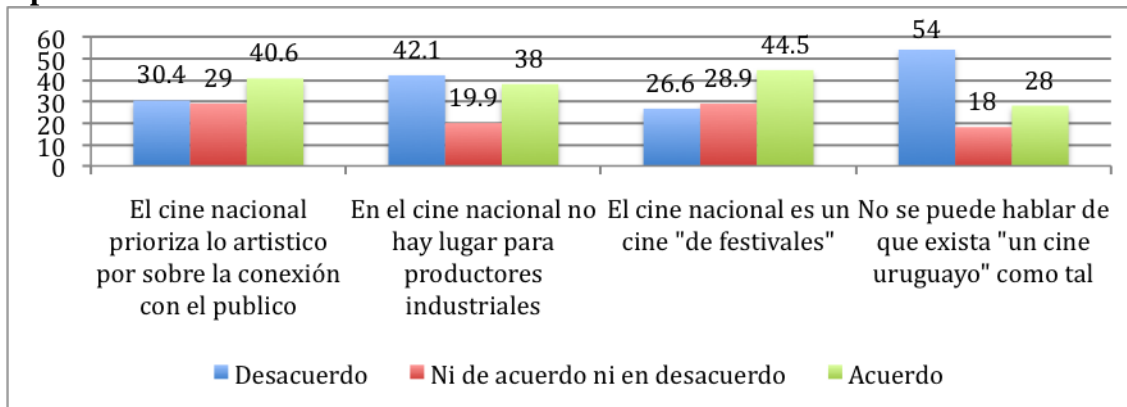
Opiniones en el medio audiovisual sobre el cine nacional



Fuente: elaboración propia en base a la encuesta realizada.

También cuatro de diez entrevistados opinan que el cine nacional prioriza lo artístico por sobre la conexión con el público. Y en relación a ello, el 44.5% opina que se trata de un cine “de festivales” el 38% considera que en el cine nacional no hay lugar para productores industriales.

Gráfico 3.
Opiniones en el medio audiovisual sobre el cine nacional



Fuente: elaboración propia en base a la encuesta realizada.

Ciertamente los datos presentados traducen un fuerte debate entre actores del ámbito audiovisual, ya que no hay acuerdo ni se logran mayorías ni consensos respecto a las claves de identificación del cine nacional actual con el Uruguay, con su público y su gente –sus ciudadanos y consumidores, para decirlo en palabras de Néstor García Canclini–.

Quizás, se trate de un síntoma de época del cine uruguayo de los años dos mil. Los argentinos del "nuevo cine" también rehuyeron a representar nada o a hacerse cargo de una identidad en busca de imágenes. Siempre se puede trazar un recorrido posible de temas, escenarios y tramas locales, pero "la responsabilidad interpretativa queda en manos del espectador" –como remarca Gonzalo Aguilar en "Otros mundos", referido al nuevo cine argentino.

El cine de los años dos mil en Uruguay, será un nuevo cine uruguayo, similar al caracterizado por Aguilar en Argentina en los años 90? Según Aguilar, el nuevo cine argentino se caracterizó –entre otros aspectos- por un rechazo de los directores del período en utilizar recursos narrativos y estéticas de los directores que les precedieron.

En el caso uruguayo ello es relativo ya que la generación de los "videistas" –de los años 80-adopta una tónica política y de denuncia social que heredan de generaciones precedentes –y fundacionales- y en la década de los años dos mil conviven varias generaciones con perfiles estéticos y narrativos muy distintos –como los escuelistas de los años dos mil–.

De acuerdo a David Martin-Jones y Soledad Montañez en "Cinema in progress: New Uruguayan Cinema el Nuevo cine uruguayo" viene de la mano de la mas reciente generación de cineastas en el país. Como señalan los autores "new Uruguayan Cinema may be a cinema in progress, but it finally 'exists'".

Aún así, la convivencia de varias generaciones en la década, así como la centralidad en la década de directores y películas que en propuestas estéticas, narrativas, géneros, temáticas y forma de relacionamiento social son extremadamente diferentes habla de un escenario más segmentado e híbrido, menos rupturista –salvo claramente las propuestas de Control Z y otras productoras – con décadas pasadas. Y esta apreciación también se reconoce en la medida de que el cine nacional empieza a dejar de ser un cine de operas primas para encontrar espacio a segundos y terceros emprendimientos de los cineastas en convivencia en el período.

El "nuevo cine uruguayo" parece instalarse sí en el discurso de los nuevos cineastas, en lo tiene que ver con la intención de ruptura frente al pasado, tanto en las opciones estéticas como en las de

orden productivo y no menor, frente a la representatividad del cine nacional como un cine propio, uruguayo, local y comprometido que se destierra del discurso.

Complejidades estéticas y temáticas de un campo cultural. De Whisky a Reus

A lo largo de la década aparecen temas e imaginarios de un cine que aunque no quiera se muestra versátil y aunque no se lo proponga resulta reconocible por una cierta idiosincracia local, un perfil todavía nacional –en las claves del siglo XXI -. Temas de fondo, transversales e imprevistos por los guiones que no siempre los traen a primer plano, pero que son recurrentes a la hora de observar el cine nacional en el período –se advierte igualmente que, como toda caracterización no deja de ser un constructor analítico arbitrario-.

Entre los temas de la década aparecen: los derechos humanos y la memoria reciente cuando se trata de documentales principalmente y en algunas incursiones en ficción, las relaciones humanas, los afectos y el amor en tiempos de transformación social, sujetos y contextos tradicionalmente olvidados o distorsionados en la imagen pública como los jóvenes.

Muchos otros temas explícitos e implícitos aparecen como la relación entre el mundo rural y el urbano, el Interior del país y Montevideo, los estilos de vida de la desigualdad social –los retratos de clases medias, altas, la pobreza y la marginalidad- y los imaginarios de un país y su gente –entre el Uruguay gris de la crisis de 2002 y los “nuevos uruguayos” mas optimistas de final de la década-, entre la marginalidad de inicios de los dos mil y la violencia y la criminalidad de los últimos años- entre otros, pero no son analizados en profundidad en este libro –deberían ser objeto de otras investigaciones-.

Por último, cuanto más trata de alejarse de los grandes temas de la agenda social, las imágenes, los relatos y las tramas de las películas ofrecen trazos reconocibles de un país y una década de cambio y apertura en el Uruguay. Otra paradoja del cine nacional de los años dos mil: conformarse como cine nacional bajo propuestas universales, aunque el desanclaje revele mucho del Uruguay globalizado. Por eso, a contramano de la opinión de muchos de los propios directores y guionistas se presentan algunas asociaciones entre películas, agenda social e imaginario del Uruguay de los años dos mil.

Imágenes e imaginarios del Uruguay: rutinas, agobio, desencanto y crisis

La década se inicia con producciones como *Aparte*, donde se pone en primer plano la fragmentación y marginalidad social de un país auto imaginado “de clase media”, la exclusión que viven los personajes de *Aparte* son espejos nuevos de un país en declive. *Aparte* se estrena comercialmente en junio del 2003, en el entorno de la crisis socioeconómica de julio de 2002.

Al Uruguay de la crisis se suman los jóvenes apáticos que retrata *25 Watts*, jóvenes que no estudian –aunque van al liceo- y donde solo uno de los protagonistas trabaja. Jóvenes que fueron emblema de una generación.

QuickTime™ and a
decompressor
are needed to see this picture.

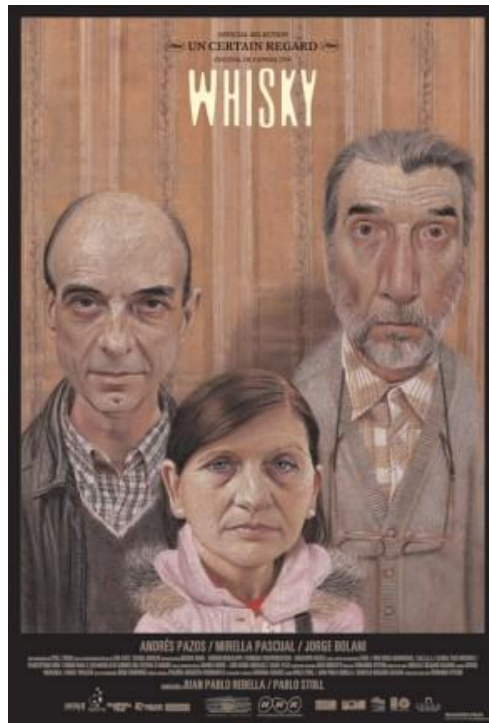
La Espera también deja en claro la precariedad de la vida de una joven trabajadora con fuerte carga familiar en condiciones de sobrevivir apenas y de una limitada calidad de vida.



Un ambiente agobiante que comparte con la protagonista de Alma Mater, también mujer, también viviendo condiciones de vida difíciles, situaciones laborales de fuerte control social, con baja independencia en términos de horarios ni suficientes recompensas salariales.

Algo que retoma –en una clave ligeramente más optimista- Biniez con el personaje femenino principal en Gigante, también trabajadora de un supermercado en conflicto –a lo que la protagonista responde con apatía-, también con una vida rutinaria, sin grandes perspectivas. La vida laboral como un deber ser, un sufrimiento, un fuerte control social –personas, cámaras- aparecen en el entorno.

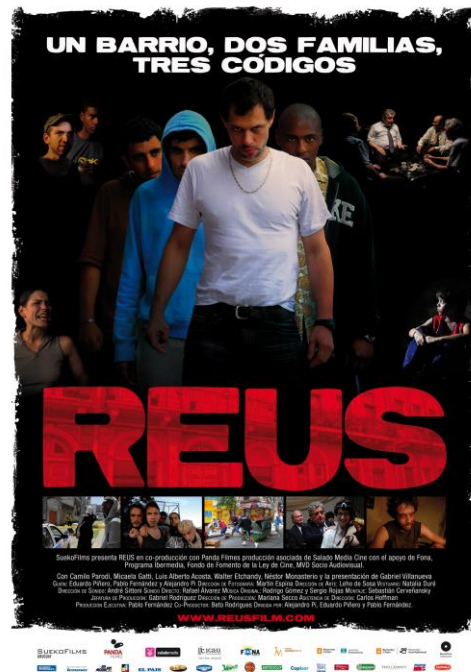
De nuevo en 2004 el Uruguay de la crisis aparece delineado –sin quererlo- en *Whisky*, retrato de un micromundo gris, de la rutina, del desencuentro, del vaciamiento y de la cápsula en la que Uruguay se había convertido en esos tiempos de incertidumbre y desencanto social.



Algunas producciones alcanzan a colocar la pobreza y las condiciones de abuso sobre la mesa, dejando cierto margen de esperanza para la sobrevivencia como es el caso del *Baño del Papa*, estrenada tres años después.



Para final de la década aparecen destacados problemas de alta relevancia en la agenda pública: la trama policial y la pasta base (*Reus*) en un momento donde estos temas son centrales en el informativo televisivo, donde la seguridad es tema de agenda inmediata de los medios.



También *La casa muda* deja en evidencia la violencia de género, los abusos y la falta de justicia.

Conclusiones

Los años dos mil configuran un período de transformación y crecimiento exponencial del cine nacional. La hipótesis del boom del cine nacional, más allá del factor explicativo y de la dimensión que se privilegie para considerarle existente: la respuesta masiva del público, la “consagración social” del “cine nacional”, el aumento del número de producciones, el logro de una institucionalidad pública fuerte y de asociaciones civiles y empresariales de central notoriedad, la consagración de una ley para el sector, el nivel de profesionalización y el número de trabajadores y aporte real al PBI, entre otros esgrimidos, expresa una realidad tangible y un cierto consenso.

En términos de contenidos y repertorios, el boom del cine nacional en los años dos mil parece caracterizarse más por el impacto de una apertura estética y una convivencia generacional. Crisol e hibridez, convivencia y mistura caracterizan por sobre todo al ahora reconocible “cine nacional” –que vale aclarar, no se funda en los años dos mil sino que trae consigo más de un siglo atrás-.

La novedad de los años dos mil es que en ese entorno-contorno temporal –laxo por cierto al señalar “los años dos mil”- se logra configurar un campo –en el sentido bourdieano del término-: el campo cinematográfico, configurado a partir de un arduo trabajo previo –de asociaciones, instituciones y esfuerzos personales- que cristalizan en lo estético en producciones que merecen reconocimiento público local e internacional y que configuran un capital o recurso cultural propio e identificable.

Este campo –el campo cinematográfico- se constituye entonces en la conjunción de estéticas y miradas generacionales. En la forma que adquiere en los años dos mil, es en su diversidad justamente en la que radica su fortaleza.

Por tanto, el boom del cine nacional en términos culturales no podría existir sin el encuentro y contraste estético entre “25 Watts” y “En la puta vida”, entre “Whisky” y “Reus”, entre “La Espera” y “La Despedida” o entre “Mal día para pescar” y “La balada de Blad Tepes” –por mencionar un cine experimental y cuasi-amateur-.

El cine nacional en los años dos mil refiere fundamentalmente a aquellas producciones estrenadas entre el año 2000 y 2010 pero en lo conceptual “el campo” cinematográfico nacional se construye en un marco temporal mucho más amplio –en acontecimientos que exceden largamente la década-.

Aún así, la visibilidad de este campo tiene mucho que ver con este boom de los años dos mil, asociado a la configuración de un “cine país” –aunque crecientemente coproducido y globalizado- con identidad propia. El anclaje en la diversidad de apuestas cinematográficas que le caracteriza admite producciones previas –“Carlos”, “Pepita la Pistolera”, “El Dirigible” entre tantas otras- y posteriores – “La Redota”, “Reus”, “La casa muda”-.

Entonces, este campo en construcción incluye un cine mínimo, un cine épico, un cine comercial y un cine de autor. Es un campo heterogéneo, multitemporal, multi-estético. También el “cine nacional” es un cine que se relaciona de forma diversas con categorías como “lo nacional” y con la relación con los uruguayos. Cine comprometido y social –un cine de crítica más social que política salvo en el caso de los documentales donde se revierte este interés-, cine costumbrista, cine-arte, cine de historias mínimas.

Entre las apuestas temáticas, géneros y estéticas se reconoce un importante foco de atención al amor, a los jóvenes, al mundo del trabajo y a un cierto desafío implícito de buena parte de la producción del período a debatir con los mitos fundantes de un país que se transforma desde la ficción – Whisky, La Espera, Alma Mater, El baño del papa, Reus-, cuanto a los derechos humanos y la memoria colectiva desde los documentales.

Es un campo también heterogéneo en cuanto a la apertura o cierre de su aporte artístico frente a su perfil industrial. En la balanza, el campo es y continúa legitimando más fácilmente a su interior a la producción de autor, a la singularidad y al arte –experimental, vanguardista o simplemente al hacer artístico- frente a la producción para el gran público, a la relación con lo masivo y por sobre todo a la apuesta comercial.

En este sentido, es un campo que transcurre como campo artístico y que tiene dificultades para aceptarse como industria cultural y por sobre todo como industria creativa.

Bibliografía

AGUILAR, Gonzalo. Otros mundos : Un ensayo sobre el nuevo cine argentino. Buenos Aires : Santiago Arcos, 2010.

BALLÓ, Jordi. Imágenes del silencio : Los motivos visuales en el cine. Barcelona : Anagrama, 2000.

BOLAÑO, César Ricardo Siqueira; Cristina ANDRADE DOS SANTOS; José Manuel MORENO DOMINGUEZ. A industria cinematográfica no Mercosul: economia, cultura e integração. En: MORENO DOMÍNGUEZ, José Manuel; Francisco SIERRA CABALLERO; editores. Comunicación y cultura en Iberoamérica : El reto de las políticas públicas en la sociedad global. Madrid : Visión libros, 2008.

BUSTAMANTE, Enrique; editor. Las industrias creativas : amenazas sobre la cultura digital. Barcelona : Gedisa, 2011.

CASAS, Ricardo; Graciela DACOSTA. Diez años de video uruguayo. Montevideo : GEGA, 1996.

CASSETTI, Francesco; Federico Di Chio. Cómo analizar un film. Barcelona : Paidós, 2007.

CHATEAU, Dominique. Estética del cine. Buenos Aires : La marca editora, 2010.

Diccionario del cine iberoamericano. España, Portugal y América. Madrid : Sociedad General de Autores y Editores, 2009.

ELBERT, Luis; Jorge TRAVERSO; Manuel MARTÍNEZ CARRIL. U.S.A. los 3 rostros del cine : su historia, su economía, su público. Montevideo : Alianza Cultural Uruguay-EE.UU., 1979.

LIPOVETSKY, Gilles; Jean SERROY. La pantalla global : cultura mediática y cine en la era hipermoderna. Barcelona : Anagrama, 2009.

RADAKOVICH, Rosario. Retrato cultural : Montevideo entre cumbias, tambores y óperas. Montevideo : Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, 2011.

RADAKOVICH, Rosario. Imágenes desdibujadas: cine nacional, mito o realidad.

En: Música y audiovisuales en ciudades de fronteras / Susana Dominzain; Rosario Radakovich; Sandra Rapetti. Montevideo : Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Observatorio Universitario de Políticas Culturales, 2011.

RUSSO, Eduardo A. El cine clásico : itinerarios, variaciones y replanteos de una idea. Buenos Aires : Manantial, 2008.

SARLO, Beatriz. El imperio de los sentimientos. Buenos Aires : Norma, 2000.