

13

Rosalba Oxandabarat
Gabriel Kaplún

Cine y medios masivos

nuestro tiempo

Libro
de los
Bicentenarios

Presidente de la República

José Mujica

Vicepresidente de la República

Danilo Astori

Comisión del Bicentenario

Presidente ministro Ricardo Ehrlich (MEC), ministro Fernando Lorenzo (MEF), ministro Eleuterio Fernández Huidobro (MDN), ministro Luis Almagro (MRR.EE.), ministro Enrique Pintado (MTO), ministra Liliam Kechichián (MTD), senador Gustavo Penadés, senador Roque Arregui, senador José Amorín Battle, diputado Iván Posada, Raúl Oxandabarat (Poder Judicial), Dante Turcatti (UDELAR), Rosario Caticha (ANEP), Marcos Carámbula (Congreso de Intendentes), Ricardo Pallares (Academia Nacional de Letras), Ángel Corrales Elhordoy (Instituto Geográfico Militar), Ariadna Islas (Museo Histórico Nacional), Carlos Liscano (Biblioteca Nacional), Alicia Casas de Barrán (Archivo General de la Nación)

Comité de Honor de *Nuestro Tiempo*

Daniel Vidart, Julio César Jauregui, Carlos Maggi, Heber Raviolo

Comité Editor

Hugo Achugar, Alicia Casas de Barrán, Carlos Contrera, Milton Fornaro, Carlos Liscano, Rosario Peyrou, Gonzalo Reboledo

Editor: Milton Fornaro

Editoras de texto: Rosario Peyrou (Jefe) y Omaira Rodríguez

Editor de fotografía: Carlos Contrera

Diseño gráfico: Rodolfo Fuentes / NAO

Corrección: Martha Casal del Rey

Administración

Secretaría ejecutiva de la Comisión del Bicentenario

Gestión de impresión, logística y comercialización:

Dirección Nacional de Impresiones y Publicaciones Oficiales (IMPO)

Nuestro Tiempo es una publicación de la Comisión del Bicentenario, Montevideo, Uruguay, 2013/2014.

ISBN (Nuestro Tiempo) 978-9974-712-00-3

ISBN (Cine y medios masivos) 978-9974-712-13-3

Las opiniones vertidas en los fascículos son responsabilidad de los autores.

Los editores han realizado todos los esfuerzos por contactar a los titulares de los derechos de las fotografías, ilustraciones y otros materiales publicados en esta serie. Cualquier omisión será corregida en futuras ediciones.

Esta serie de publicaciones utiliza las fuentes tipográficas *Quiroga* y *Libertad* (diseñadas por Fernando Díaz) y *Rambla MVD* (diseñada por Martín Sommaruga). Todas ellas producidas en Uruguay.

Nuestro Tiempo rinde homenaje a los creadores, realizadores, autores y colaboradores de la serie de fascículos *Nuestra Tierra* (1968-1970)

Impreso en Imprimex S.A. D.L. 361.786

Licitación Abreviada N° 3/13

nuestrotiempo@nuestrotiempo.gub.uy

Rosalba Oxandabarat – Gabriel Kaplún

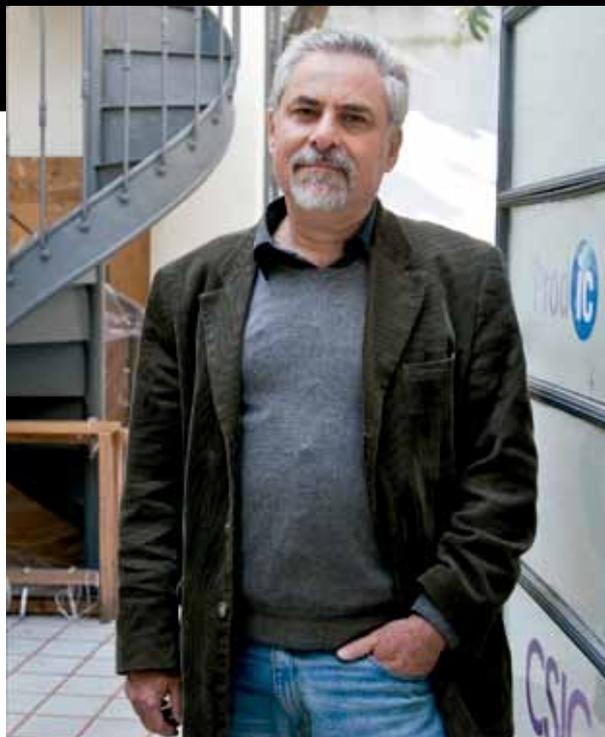
Cine y medios masivos





Carlos Contrera

Rosalba Oxandabarat es crítica de cine y periodista cultural. Perteneció al grupo de cine de la Facultad de Arquitectura que elaboró en 1969 el documental *Refusila*. Con este grupo se integra a la Cinemateca del Tercer Mundo en 1970, participando de las tareas de difusión y de producción. Colaboró en *Marcha* entre 1970 y 1974, fecha en que se radicó en Lima, Perú, donde trabajó en varios medios de prensa, tres de ellos –*El Caballo Rojo*, *30 Días* y *El Búho*– dentro del colectivo de artistas, escritores y periodistas fundado y dirigido por el poeta Antonio Cisneros. De regreso a Uruguay en 1985 se integró a *Brecha* donde ha sido periodista de la sección Internacional y de Cultura, crítica de cine, editora de la sección Sociedad y Cultura. Fue directora del semanario entre 2009 y 2012 y actualmente es su editora de Cultura.



Carlos Contrera

Gabriel Kaplún es comunicador, Magíster en Educación, Doctor en Estudios Culturales, docente e investigador de la Universidad de la República, Director de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Integró la Comisión Nacional de Televisión Digital (2007), presidió el Comité Técnico Consultivo para la nueva Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (2010) e integra el Consejo Honorario Asesor Independiente de Radiodifusión. Es miembro del Consejo Consultivo de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación (ALAIIC) y de la International Association for Media and Communication Research (IAMCR). Ha escrito numerosos artículos y libros en temas de su especialidad.

Rosalba Oxandabarat – Gabriel Kaplún

Cine y medios masivos



El dirigible (rodaje)

Í N D I C E

Rosalba Oxandabarat

El cine uruguayo	5
La década (no tan) silenciosa	6
La década (no tan) prodigiosa	7
La década (y algo más) oscura	11
Y el medio es el mensaje	12
Empezar de nuevo	14
Fin de siglo	16
Y comienza el XXI	22
El campo se ensancha	24
Los caminos del documental	25
Apenas ayer, hoy nomás	30
Bibliografía	37

Gabriel Kaplún

Pantallas cotidianas	39
Por todos los medios	41
De la tinta a la red	41
Sonidos y silencios	43
El electrodoméstico rey	45
Hiperconectados	47
Los poderes, el poder	50
En pocas manos	50
Los parientes pobres	53
La mejor ley (es la que) no existe	54
Democratizar las comunicaciones	57
Avances y vacilaciones	57
La oportunidad digital	59
Televisaciones	60
Bibliografía	62



La ciudad en la playa

El cine uruguayo

Rosalba Oxandabarat

Tantas veces se ha inaugurado el cine uruguayo, que este pequeño país quizá tenga el récord de “primeras películas nacionales”. *Carrera de bicicletas en el velódromo de Arroyo Seco*, filmado por el catalán Félix Oliver (1898) puede en rigor considerarse una inauguración, pero en 1923 Juan Antonio Borges presentó *Almas de la costa* como la primera producción nacional, y de la misma manera se habló más de medio siglo después, en 1979, de *El lugar del humo*, y en 1994 de *El dirigible*, que como “primera película uruguayo” fue presentada en Cannes.

Ciertamente hubo empeños y películas diferentes a lo largo de casi todo el siglo XX, pero recién en su última década comenzó a gestarse una suerte de continuidad basada en realizadores y grupos con formas organizativas, experiencia y posibilidades para lograr, no quizá un “cine uruguayo” –definición escurridiza aunque siempre invocada– sino hacer películas uruguayas.

En las realizaciones anteriores a 1952, una sola vez la misma firma se repite. *Pervanche* (1919) fue obra de León Ibáñez Saavedra, *El pequeño héroe del Arroyo de Oro* (1929) de Carlos Alonso, *Dos destinos* (1936) de Juan Etchebehere, *Vocación?*, de Jorge R. Errecart, con la cantante Rina Massardi (1938) –presentada como “la primera película lírica sudamericana” que fue “acogida por el hijo del Duce y seleccionada para el Festival de Venecia”.¹ Siguen *Aventuras de una niña parisién en Montevideo* (1927) de Georges Neuville y Henry Maurice, *Del pingó al volante* (1928) de Robert Kouri, *Soltero soy feliz* de Juan Carlos Patrón (1938), *Radio Candelario* (1938) de Rafael Jorge Abellá, *Los tres mosqueteros* (1946) de Julio Saraceni, *Así deseó* (1947) de Belisario García Villar, *Esta tierra es mía* (1948) de Joaquín Martínez Arboleya, *Detective*

1 Manuel Martínez Carril y Guillermo Zapiola, *La historia no oficial del cine uruguayo (1898-2002)*, Banda Oriental y Cinemateca Uruguayo, Montevideo, 2002.



Ferruccio Musitelli (der.) en 1949

a *contramano* de Adolfo Fabregat (1949), y abonando el optimismo de ese medio siglo glorioso, tres películas en 1950: *Uruguayos campeones*, también de Fabregat, *Amor fuera de hora* de Alberto Malmierca, y *Urano viaja a la tierra* de Daniel Spósito Pereira.

También de 1950 es *Artigas, protector de los pueblos libres*, un hito más en la conmemoración de los cien años del fallecimiento del prócer, un documental tan modesto en sus recursos como creativo a la hora de extraer expresividad de ellos, del italiano Enrico Gras, realizador de *Pupila al viento* –codirigida con Danilo Trelles, con un relato en *off* a cargo del poeta Rafael Alberti y su esposa María Teresa León– que de alguna manera preanunciaba films pobres y “urgentes” de la década siguiente. El impulso patriótico llegó a 1952 para plasmar *El desembarco de los 33 Orientales*, de Miguel Ángel Melino. Y por lo menos en cuanto a largometrajes, no hubo un oriental

número 34 que reinaugurara o fundara un “cine uruguayo” en la década que comenzó con el máximo de optimismo nacional y culminaría con los primeros remezones de sucesivas crisis.

Esto sucedía cuando los espectadores de cine alcanzaron su récord histórico (19.152.019 en 1952)² y los primeros festivales de Punta del Este atraían suficientes luminarias internacionales como para albergar alguna esperanza sobre la fundación de una industria de cine a nivel local.

La década (no tan) silenciosa³

En esa década sin embargo se siguieron haciendo películas, generalmente cortometrajes en 16 mm, ligadas a distintas instituciones, a vocaciones e inquietudes personales o respondiendo a concursos promovidos por los cineclubes, la Comisión de Turismo o el SODRE. Un puñado de técnicos y realizadores, y hasta algún escritor devenido cineasta –Enrique Amorim, además de *Escrito en el agua* y *Pretexto*, dejó en filmaciones un registro de famosos que abarca desde Walt Disney a García Lorca y Jorge Luis Borges; Carlos Maggi dirigió *La raya amarilla*– fueron armando una base de conocimientos, experiencia y hasta equipamiento que llegaría de distintas formas a generaciones siguientes. Entre ellos, Ferruccio Musitelli (*La avenida 18 de Julio*, *En el balneario*, *La ciudad en la playa*), Eugenio Hintz (*José Cúneo, trayectoria de un pintor*), Ildefonso Beceiro (*El tropero*, *21 días*), Alberto

2 Osvaldo Saratsola, *Función completa, por favor. Un siglo de cine en Montevideo*, Trilce, 2005.

3 La mayoría de los datos para este fragmento provienen de “Historia del cine uruguayo” de José Carlos Álvarez, en *Tiempos de Cine* N°. 20 y 21, Cine Club Núcleo, Buenos Aires, 1965, pp. 21-24.





Me gustan los estudiantes

Mántaras (*Fede, Dimensiones*) y con Hintz (*El viejecito, Semana de Turismo*), Juan José Gascue (*Hay un héroe en la azotea*), Roberto Gardiol (*Makiritare*), Alberto Miller (*Cantegriles*), Miguel Castro (*Breve historia, Imágenes*), Horacio Acosta y Lara (*Isla de Lobos*), Carlos Bayarres (*Punta Ballena*). Algunos desarrollaron carreras profesionales en relación a los noticieros para cine (Uruguay al día, Emelco, Noticias Uruguayas) o trabajando para producciones extranjeras, para la emergente publicidad o informes especiales de los canales uruguayos, en tiempos anteriores al *videotape*. También contribuyeron a enriquecer el equipamiento local. Ferruccio Musitelli, por ejemplo, creó con Francisco Tastás Moreno equipos de revelado de cine en color, fabricó trípodes, lectores de sonido, sincronizadores, y creó una empresa de alquiler de equipos de filmación, que continuada y ampliada por su descendencia, brinda imprescindibles servicios hasta el día de hoy.

Es que la base técnica del cine también tuvo acá sus pioneros. En los años 30 y comienzos de los 40 Montevideo contaba con dos estudios para rodaje y tres laboratorios, donde se procesaron noticieros, documentales, cortos y largometra-

jes. El más longevo de esos emprendimientos fue Laboratorios Orión, ligado a la mayor parte del cine nacional hasta avanzados los años 70. Sin apoyos oficiales ni institucionales, el último de los Roca –familia fundadora de la empresa– a su frente, terminó liquidando el equipamiento como “fierro viejo”.

La década (no tan) prodigiosa

La década del 60 alumbró, como en otros países del continente y del mundo, un cine de denuncia y de combate, “urgente” y “comprometido”, que se inspiraba en el holandés trashumante Joris Ivens y en el cubano Santiago Álvarez. Un antecedente temprano es *Como el Uruguay no hay*, premonitorio documental de Ugo Ulive. “El realizador se burla implacablemente de un presente de corrupción y cobardía, de sordera oficial y apatía ciudadana. Para ello echa mano a dibujos, tomas en color y en blanco y negro, fragmentos de noticieros y también ruido, el verdadero ‘ruido nacional’ que integran la oratoria y los tambores”, escribía al respecto Mario Benedetti en *Marcha*.



Carlos

En 1965, Mario Handler, funcionario del Instituto de Cine de la Universidad de la República (ICUR), que había estudiado cine en Praga, realizaba *Carlos*, donde en 31 minutos a través de los pasos de un “bichicome” montevidiano revelaba distintas aristas de una sociedad ya en crisis. Un año después –con Ugo Ulive– Handler filma *Elecciones*, un documental sarcástico sobre las mañas de los políticos tradicionales, y en 1968 se ocupa de las movilizaciones estudiantiles en *Me gustan los estudiantes*. Eran los años en que el semanario *Marcha* proyectaba en trasnoche películas alternativas tanto al circuito comercial como a las salas de arte y ensayo. Los años en que films como *La hora de los hornos* (1968, Fernando Solanas y Octavio Gettino), *El cielo y la tierra* (1966, Joris Ivens), *Lejos de Vietnam* (1967, colectivo:

Agnès Varda, Alain Resnais, Jean-Luc Godard, Chris Marker, Claude Lelouch, William Klein) o *La batalla de Argelia* (1965, Gillo Pontecorvo) podían constituirse en éxitos de taquilla.

De la unión del Cine Club de *Marcha* con un grupo de estudiantes de arquitectura que realizaron un film militante sobre las movilizaciones del 68 (*Refusila*) y otros interesados en el cine como arma política, surge la Cinemateca del Tercer Mundo, que con el liderazgo de Handler y el permanente apoyo del productor y distribuidor Walter Achugar buscó dedicarse tanto a la producción como a la difusión de ese cine militante en circuitos no tradicionales. En ese grupo hacen sus primeras aproximaciones a la realización jóvenes como Mario Jacob, Walter Tournier, Alejandro Legaspi, Eduardo Terra.



En 1969 Handler realiza *Liber Arce Liberarse*, sobre el primer asesinato de un estudiante en el país, en condiciones tan precarias que ni sonido tenía; un año después, *El problema de la carne*, sobre una huelga de los trabajadores de los frigoríficos y luego *Una epidemia de sarampión* (1972), en coproducción con la Facultad de Medicina. Mientras, Jacob y Terra con parte del equipo de la C3M realizan, en 1971, *La bandera que levantamos*, sobre la campaña electoral del recién fundado Frente Amplio. En 1972 Walter Tournier con otros estudiantes de arquitectura (Alfredo Echaniz, Gabriel Peluffo) elaboran –muy artesanalmente– un film de animación, *En la selva hay mucho por hacer*, a partir de un cuento escrito por un preso político.

Ese cine de denuncia tuvo también otros abordajes. De la Escuela Nacional de Bellas Artes sale *La Batalla de los clavos* (1970), una animación con influencias de Mc Laren, “pensada como realización para niños (pero) las coordenadas histórico-políticas del país transformaron a esta pequeña obra en una alegoría”, y *la película*, un “manifiesto filmado” de veinte minutos, emparentado con el cine de Santiago Álvarez, y “una vigorosa exhortación”.⁴

También los cineclubes probaron la realización. En 1970, con producción de Cine Club del Uruguay y dirección de Alain Labrousse se realizó *Miss Amnesia*, sobre cuento homónimo de Mario Benedetti. De las huestes de Cine Universitario, presentados como Grupo América Nueva⁵, surgieron los realizadores de

4 Álvaro Sanjurjo Toucon, en *Imagen* número dos, tercer trimestre, Montevideo, 1971.

5 Juan Carlos Rodríguez Castro, Andrés Castillo, Nelson Carro, Omar de los Santos, Sergio Soto, Domingo de Oliveira, Fernando Pardo son los nombres que aparecen vinculados a este proyecto en: Jaime E. Costa y Carlos Scavino, *Por amor al cine. Historia de Cine Universitario*

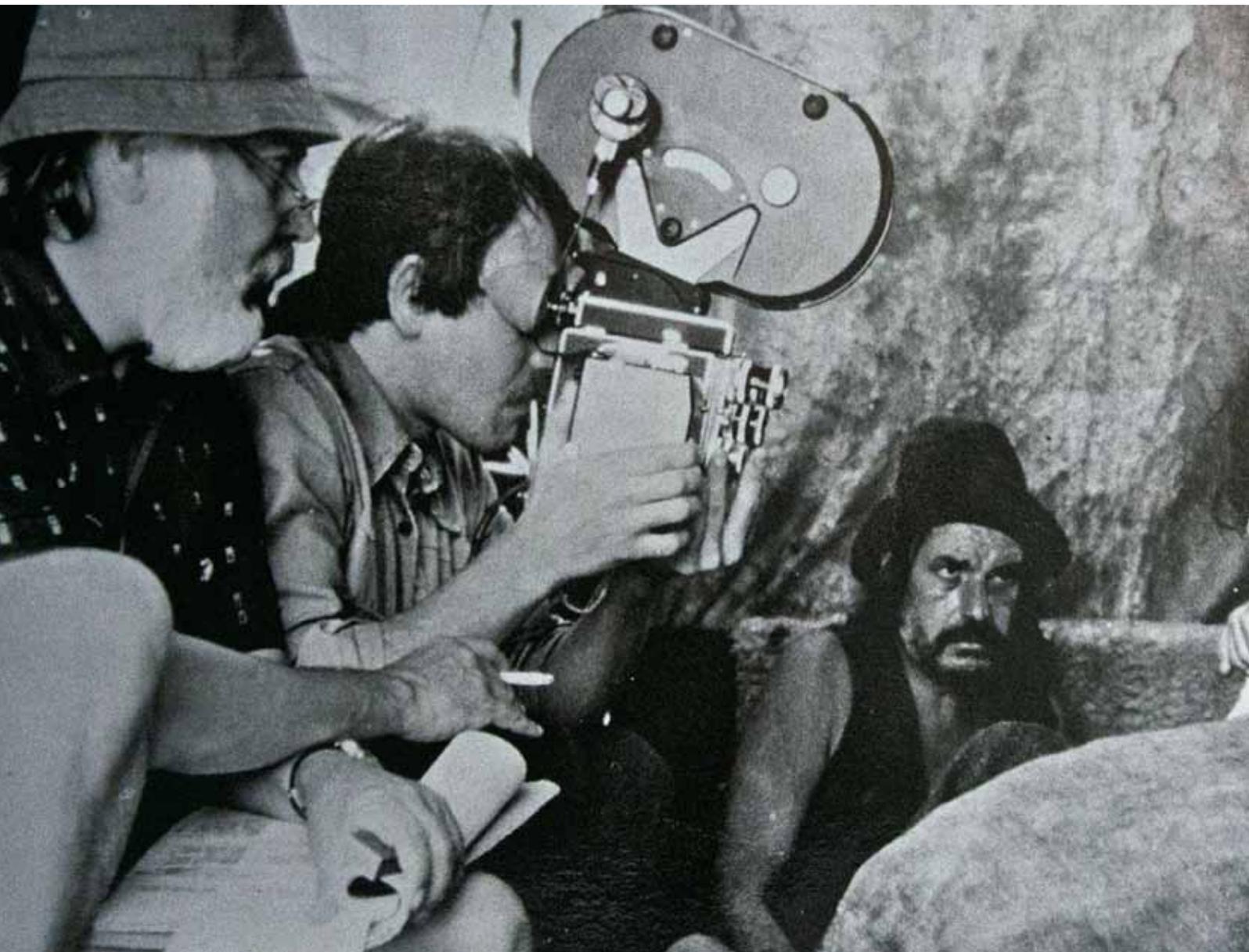
La rosca, que echando mano a técnicas de animación y registros documentales enseña en 10 minutos la constitución de la “rosca” económica y política del país en esos años. En 1971 Cine Universitario, Cine Club y Cinemateca Uruguay encarraron la producción de un film en episodios que serían dirigidos por Ferruccio Musitelli, José Bouzas, Miguel Castro y Juan Carlos Rodríguez Castro. Solo se completaron el de Bouzas y el de Castro, por lo que la película –cuyo título provisorio fue *Ay, Uruguay*– nunca llegó a estrenarse. Los rollos fueron guardados en Cine Universitario y requisados por las Fuerzas Conjuntas junto a otras películas durante el allanamiento a la institución el 18 de setiembre de 1975, “ellos creían que se llevaban *La rosca*, que aparentemente era uno de los objetivos de la denuncia.”⁶

También en 1971, año de las últimas elecciones en trece años, el Frente Amplio, además de *La bandera que levantamos* –a la que desaprobó la Comisión de Propaganda porque en un plano se veía un afiche con la imagen de Raúl Sendic y el lema: “Por la tierra y con Sendic”–, inspiró *Orientales al Frente* de Musitelli.

Ese cine con vocación política buscó el máximo de intensidad en pos de un mensaje, aunque la factura final resultara imperfecta y el contenido bordeara lo panfletario. Le cabe de todas maneras el mérito de registrar los sentimientos y actitudes de tiempos particularmente difíciles, de cuyos registros visuales fue casi el único proveedor.

del Uruguay, editor Ricardo Romero Curbelo, Montevideo, 2009.

6 Jaime E. Costa y Carlos Scavino, ob. cit., p. 109.



Mataron a Venancio Flores

La década (y algo más) oscura

El año 1973 clausuró ese camino de cine, como tantas cosas más. Bajo la presidencia de Juan María Bordaberry, en 1975 se creó la Dirección Nacional de Relaciones Públicas (DINARP), que para publicitar y defender al régimen implementó un amplio abanico de acciones en torno a la propaganda televisiva, radial y gráfica, publicaciones, exposiciones, festivales y productos cinematográficos. En ese conjunto se gestaron dos informativos para cine, *Panorama*, con cuatro ediciones, y *Uruguay hoy*, que alcanzó a 86, la última de setiembre de 1984. Los encargados de *Uruguay hoy*, que comenzó en 1979, se nuclearon en la empresa Cineprensa, cuyos responsables fueron Henrio Martínez y Roberto Gardiol.⁷ La DINARP participó asimismo en la elaboración de documentales en coordinación con diversos organismos del Estado –la Universidad, la Comisión Técnica Mixta de Salto Grande, entre otros– destinados a propagar las virtudes del país en el exterior⁸ o para ser exhibidos en casa, divulgando temas históricos y culturales o emprendimientos del gobierno.

La única película de ficción emprendida por este organismo, en coproducción con la empresa estadounidense Zenith, fue el drama gauchesco *Gurí*, dirigida por Eduardo Darino en 1980, el mismo año del Mundialito de fútbol, coincidencia que delata la necesidad del régimen de mejorar su alicaída imagen en el exterior. En su estreno se proyectó el cortometraje

7 Aldo Marchesi, *El Uruguay inventado. La política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario*, Trilce, 2001.

8 Entre otros, *Naturalmente carnes uruguayas, El lápiz mágico, Tacoma, cinco años a bordo de una experiencia social*, donde se explicaba el respeto a los derechos humanos del gobierno uruguayo.

de animación *Pasaporte*, también dirigido por Darino. Más allá de sus contenidos, a ambos trabajos les fue en general reconocida su solvencia técnica. El destino de *Gurí* fue al final la televisión educativa de Estados Unidos, con narración en inglés y Eli Wallach sustituyendo a Enrique Guarnero. “*Gauchos: to survive, it was enough to have a knife and a horse. Eli Wallach in Guri, a film by Eduardo Darino, a Zenith/Dinarp Coproduction*” (Aviso en la revista *Variety*).

En 1979, con producción uruguaya y argentina se realiza *El lugar del humo*, dirigida por la argentina Eva Landeck y fotografiada por Juan Carlos Desanzo, con Enrique Guarnero, Armando Halty, Gloria Demassi, Walter Reyno y hasta un uruguayo rebautizado en inglés, George Hilton, actor en varios *spaghetti-westerns* y repatriado para la ocasión. Un extraño film de guión desconcertado, que de una gira teatral por el Interior deriva a un asunto policial.

En 1982 Cinemateca Uruguay se estrena en la producción con el drama histórico-político *Mataron a Venancio Flores*. Pese a los cuidados del caso –dirección de Juan Carlos Rodríguez Castro, guión de Rolando Speranza, música de Carlos Da Silveira y un elenco donde revistaron Roberto Fontana, Rafael Salzano, Dante Alfonso, Bimbo Depauli, entre otros– y las expectativas despertadas, el tono narrativo lento –muy a “la europea”, aunque hay quien se lo atribuye a la intención del ritmo cansino del campo– y la falta de soltura de un elenco teatral obligado a parlamentos “importantes” conspiró, entre otros elementos, contra el éxito de la empresa. *Sábado disco*, de J. Eduardo Rivero, clausura en 1983 el cuarteto de largometrajes de ficción realizados en los años de la dictadura.

Un dato curioso es la producción por Canal 12 de dos telefilms a partir de relatos de Horacio Quiroga, a comienzos de los 80. Un cortometraje, *El hijo*, y un largo, *Estación de amor*, ambos dirigidos por Sergio Otermin y protagonizados por Roberto Jones. El actor fue el único que tuvo la precaución de guardar copias de ambos, pues ni Canal 12, ni el SODRE ni Cinemateca, las tenían.

Al retorno de la democracia, en agosto de 1985, se estrenó en Cinemateca el largometraje documental *Elecciones Generales*, dirigido por César de Ferrari, referido a las elecciones del año anterior, producida con el Departamento de Cine de la UNAM (México), aislado ejemplo de un género, el documental político, que había marcado la década del 60 y solo sería retomado mucho más tarde, por nuevas generaciones de cineastas.

Y el medio es el mensaje

Es riesgoso tomar al pie de la letra estas afirmaciones ingeniosas, pero cabe darles uso cuando hace falta. El video hizo su aparición como alternativa entonces inmejorable para reducir costos y facilitar por lo tanto ensayos productivos y expresivos. El video aportó un contundente mensaje: ahora se puede. No es casual que en la mitad de los años 80 aparezcan grupos independientes como CEMA (Centro de Medios Audiovisuales), Imágenes, Encuadre y otras, que mantienen una continuidad en la producción. En esos años también surgen géneros como el video clip, donde han probado y afinado sus armas muchos realizadores uruguayos, y el video arte, cultivado sobre todo por el Núcleo Uruguayo de Video Arte

(NUVA) donde se destacan Enrique Aguerre y Fernando Álvarez Cozzi. Su producción no es en absoluto un fenómeno marginal; el video arte no solo ocupa el 40% de la lista de videos uruguayos hasta promediada la década del noventa,⁹ sino que es considerado por algunos críticos y profesionales una de las formas más poderosas de la expresión audiovisual, por su libertad de recursos y su vocación experimental. Sin embargo, por el carácter peculiar de ambos géneros y su limitación a segmentos parcializados del público, por su ajenidad al cine que se proyecta en las salas y a la búsqueda de audiencias heterogéneas y mayoritarias, ambos no serán considerados en los términos de este trabajo.

Los premios ofrecidos por los concursos del SODRE, el Espacio Uruguay en los festivales internacionales de Cinemateca Uruguaya, los auspicios de organizaciones no gubernamentales para producciones en sintonía con sus líneas de trabajo, y en algunos casos apoyos desde el extranjero, fueron algunos de los pocos estímulos con que contaban quienes continuaban o iniciaban su carrera en esos años.

En el género más transitado –el documental– hubo distintas orientaciones, oportunidades y niveles de expresividad, a través de las cuales las nuevas productoras, sus cineastas y técnicos, fueron afinando sus capacidades. Desde CEMA se elaboraron cortos y medimétrajes con una impronta generacional y autoral –*El cordón de la vereda*, 1987, de Esteban Schroeder; *Mamá era punk*, 1988, de Guillermo

⁹ *Diez años de video uruguayo*, de Ricardo Casas y Graciela Dacosta, Montevideo, 1996. Auspicios del Instituto Nacional del Audiovisual, Ministerio de Educación y Cultura, Fondo Capital 1995, Intendencia Municipal de Montevideo.



Tahiti

Casanova; *Guarda e passa*, 1988, de Eduardo Casanova. Imágenes produjo los documentales de tinte ecologista dirigidos por la británica residente en Uruguay Hillary Sandison (*Los bañados de Rocha: el secreto de las aguas*, 1991, *India muerta* en 1992, *La quimera de la costa*, de 1993), casi toda la producción de Walter Tournier, y documentales de impronta feminista como *Sin pedir permiso* y *La caja de Pandora* (1989 y 1991), de Maida Moubayed. Y hubo documentales dedicados a creadores uruguayos o a fenómenos culturales: *Octavio Podedstá* (1988) de Walter Tournier con Imágenes, *Onetti, retrato de un escritor*, Juan José Mugni (1990), también con Imágenes, *La BCG no engorda* (1988) de José María Ciganda con CEMA, *Atahualpa pájaro de la dicha* (1992) de Alejandro Bazzano, con producción del Departamento de Cultura de la Intendencia de Montevideo, así como, aun escasamente, algunos que volvían a abreviar en hechos políticos, (*Chile obra incompleta*, 1988, de Esteban Schroeder con CEMA, *Yo era de un lugar que en realidad no existía*, de Kristina Konrad, 1988, sobre el desexilio y sus secuelas). El documental también permitió mostrar los atractivos del país: (*La rambla montevideana*, de Walter Tournier, 1992; *La cumparsita* de Andrés Benvenuto, que integró la muestra del Pabellón Uruguay en la *Expo Sevilla 1992*, hurgar en problemas familiares: (*Hogar dulce hogar*, de Daniela Speranza, 1993) y en identidades invisibilizadas para la sensibilidad mayoritaria (*Yo la más tremendo*, de Aldo Garay, 1995).

La ficción, aún modestamente, hacía sus ensayos. En 1987, dos nombres vinculados a la publicidad –Carlos Ameglio y Diego Arsuaga– realizan *Los últimos vermicellis*, un cortometraje sobre cuento de Fontanarrosa, que cosechó premios en La Habana, Bogotá y Uruguay. En 1988, Pablo Dotta –formado

como otros de su generación en la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños, Cuba– realizó la ficción de 18 minutos *La superficie*, y un año después *Tahiti*, ya con 38 minutos, música de Fernando Cabrera y un nutrido elenco que incluye a la Tabaré Riverock Band, y obtuvo premios en el SODRE, en el Festival de Cinemateca Uruguaya, en La Habana y en Montbeliard, Francia. En 1992, Guillermo Casanova realiza *Los muertos*, un corto de 30 minutos sobre un cuento de Mario Levrero, que fue premiado en Paraguay.

Walter Tournier continúa prácticamente solitario en el camino de la animación¹⁰ emprendida más de una década atrás con *En la selva hay mucho por hacer* y continuada con varios cortometrajes durante su exilio en Perú. En 1987, con producción de Imágenes, realiza cuatro cortos a partir de cuentos de Julio César Castro (Juceca), *Los cuentos de don Verídico*. Un año después desarrolla distintas historias a partir del trabajo directo con niños, que empiezan a tratar de comprender la cambiante sociedad en *Los escondites del sol*, y en 1991 dirige a los asistentes a un taller –organizado por Imágenes con Kurmi, de Suecia– en la realización de *Madre tierra*, 1991, miniserie para niños de 9 capítulos sobre temas ecológicos que también cosechó varios premios en Chicago, Venezuela y Uruguay.

Un caso peculiar es el de Ricardo Islas, un coloniense cultor del cine de terror, que llamó la atención en Montevideo con *El almohadón de plumas* (1988) sobre el cuento de Horacio Quiroga, que le valió el Premio Revelación en el concurso anual del SODRE,

10 Una excepción es *De repente* (1990), animación de 5 minutos de Pablo Casacuberta y Matías Bervejillo, premiada en el Festival de Cine de La Habana.

aunque ya el año anterior se había estrenado con *Crawley*. Islas se caracterizó por el bajo costo de sus producciones, hechas con amigos y con él mismo a cargo de casi todo –dirección, guión, producción, en algunos casos también edición y fotografía, actuación–. Esa precariedad deja sus trazos, pero no oculta un pulso narrativo que logra climas y suspenso y le ha valido al director un *status* “de culto”. En 1990 realiza *Las cenizas de Crawley*, retomando al personaje de su primera película; en 1992, *Rumbo a la oscuridad* y, en codirección con Julio Porley, *La trampa* (su película más prolija y con actores profesionales); en 1993, *Plenilunio*; en 1995 *Mala sangre*, además de algunos videos para niños. Prosiguió su carrera en América del Norte, quedando prácticamente desvinculado del ámbito local, más allá de algunas exhibiciones puntuales de sus películas.

En 1992 *Vida rápida*, realización del llamado Grupo Hacedor con la actuación de Diego Méndez y Hugo Bardallo, historia de un adolescente marginal que se prostituye para vivir, señaló de manera trágica –su protagonista murió poco después– la aparición de un fuerte tema social que no sería retomado sino años después, y nunca con la fuerza visceral de aquel video hecho con evidentes carencias pero también con evidente urgencia y autenticidad.

Empezar de nuevo

En los primeros años de la década del 90, la situación del cine en el país no daba mucho lugar al optimismo. “El hecho contundente es que ningún largometraje uruguayo superó jamás el umbral de

un mínimo decoro”, escribía Luciano Álvarez¹¹ en 1993. La generación de cine nacional seguía en un permanente estado de ensayo y error, y los videos que podían apreciarse casi únicamente en el Espacio Uruguay del festival anual de Cinemateca Uruguaya no daban mucho alimento a la esperanza. “Que un digno programa televisivo que ordena con corrección y equilibrio un abundante material documental y de noticieros, sin pretender alardes de originalidad ni inventar la pólvora del periodismo audiovisual, sea efectivamente uno de los trabajos más interesantes realizados en el medio en los últimos tiempos, indica que realmente está ocurriendo poco y nada con el video uruguayo”, escribía Guillermo Zapiola en 1995, en *Cinemateca Revista* (a propósito de *Fin de siglo electoral*, producción de Saeta Canal 10, dirigido por el periodista Ángel María Luna, que ganó ese año el Gran Premio Félix Oliver.)

Las cosas pintaban más oscuras porque, de existir, ese cine nacional tendría pocas chances de ser visto. La exhibición cinematográfica vivía un debilitamiento lo bastante alarmante como para que algún pesimista decretara: “El cine ha muerto”. Las cifras parecían darle la razón. En 1994 el número anual de espectadores llegó a su mínimo histórico de 794.992 y las salas de Montevideo eran menos de la mitad que cuarenta años antes: 42, frente a las 106 de 1954.¹²

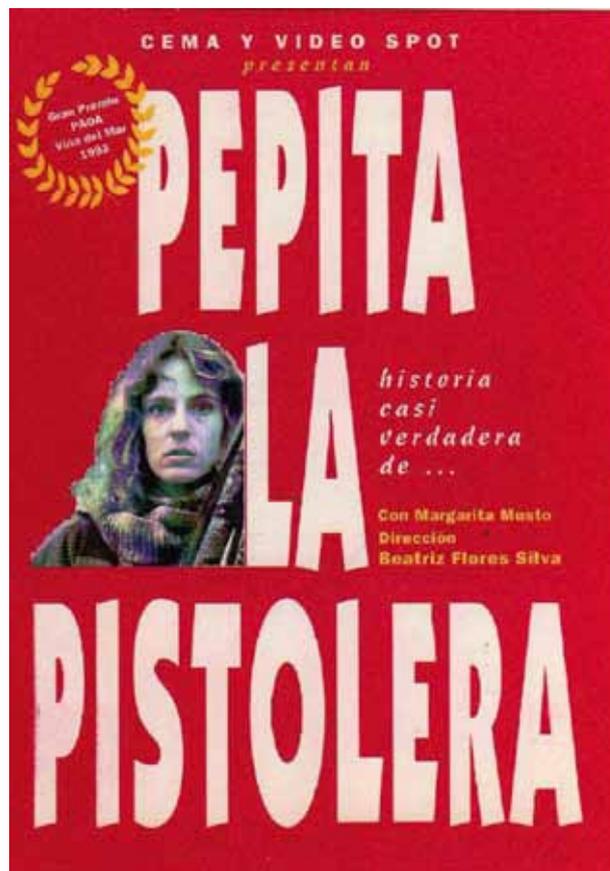
Sin embargo, ese 1993 puede ser visto, en perspectiva, como un año bisagra para el cine uruguayo. Es el año de *La historia casi verdadera de Pepita la*

11 Luciano Álvarez, *La casa sin espejos. Perspectivas de la industria audiovisual uruguaya*, ClaeH/ Fin de Siglo, Montevideo, 1993.

12 Osvaldo Saratsola, *Función completa, por favor. Un siglo de cine en Montevideo*, Trilce, Montevideo, 2005.

Pistolera, un video de 62 minutos, producción de CEMA y dirigido por Beatriz Flores Silva, uruguaya formada en Bélgica, sobre la historia basada en hechos reales de una joven madre sin recursos que se improvisa en ladrona para asegurar su supervivencia y la de su pequeña hija. Con una narración tradicional, trazos de naturalidad y humor cotidiano, una actuación fluida y despojada de cualquier rasgo teatral de la protagonista Margarita Musto, *Pepita...* convocó al público uruguayo, y también extranjero, como se probó en numerosos festivales. *Pepita...* fue, como señala el mismo Zapiola “una primera culminación del borroso proceso de afirmación de la producción audiovisual uruguaya”.¹³ *Pepita...* también emitió la señal de que era posible contar historias “en uruguayo”, desde presupuestos modestos, con pulso narrativo y buscando el encuentro con el público. No fue ese el camino emprendido por *El dirigible* (1994), largometraje dirigido por Pablo Dotta, una verdadera proeza en términos de producción –a cargo de Mariela Besuievsky– con una cuidada visualidad que dibuja a una Montevideo casi surrealista, mezclando, en torno a una periodista que persigue las huellas de Onetti, apuntes fragmentados de rasgos nacionales. Fue un “fracaso distinguido” (Zapiola *dixit*), que sin embargo llegó a una muestra no competitiva en el Festival de Cannes y a canales europeos de televisión. Un film que, de todas maneras, propicia varias lecturas y delata un sincero involucramiento del director con una serie de ideas e intuiciones de difícil aprehensión. Quince años después Dotta filmaría el documental *Jamás leí a Onetti*, en el que Fernando

13 Manuel Martínez Carril y Guillermo Zapiola, *La historia no oficial del cine uruguayo (1898-2002)*, Cinemateca Uruguaya/Banda Oriental, Montevideo, 2002.



Cabrera, autor de la música de *El dirigible*, juega un rol significativo. Hay fantasmas persistentes.

Entre los años 1993 y 1994 se filmó en el departamento de Florida el largometraje de ficción *Patrón*, coproducción de CEMA con Argentina, con guión y dirección del argentino Jorge Rocca. Además del lugar y el asunto (aunque este hubiera podido perfectamente desarrollarse en el interior argentino), Uruguay aportó parte del elenco –Walter Reyno, Sara Larroca, Dante Alfonso, junto a las argentinas Valentina Bassi y Leonor Manso– la producción ejecutiva de Esteban Schroeder y la (extraordinaria y en blanco y negro) fotografía de Daniel Rodríguez. Es en 1995 que el colonense Ricardo Islas codirige con Julio Porley *La trampa*, premiada en el Festival de Cinemateca y con



El dirigible

estreno en un cine comercial, y que Carlos Ameglio realiza el medimetraje *El hombre de Walter* a partir de un cuento de Mario Levrero, con el protagonismo del periodista Gustavo Escanlar. La atmósfera sugestiva, el cuidado en edición, sonido y fotografía –de Daniel Rodríguez y José María Ciganda– mostraron no solo la capacidad de buscar y encontrar temas y lenguajes propios sino el nivel de profesionalismo que venían consolidando muchos técnicos compatriotas.

Que Ameglio sea un profesional proveniente de la publicidad no es casualidad.

“(…) las nuevas ideas empresariales basadas en modelos de tercerización, hicieron salir de las agencias de publicidad sus departamentos de producción audiovisual, dando nacimiento a un gran número de productoras. Al mismo tiempo, las productoras “sociales” como CEMA e Imágenes, alentaron la creación de secciones comerciales para lograr nuevos horizontes de profesionalidad. A partir del nuevo escena-

rio de las productoras, consolidado en los noventa, se emprendió un importante esfuerzo de profesionalización y especialización”.¹⁴

Fin de siglo

Con todas las dificultades del caso, el ambiente del cine comenzaba a abrir frentes por distintos lados, durante los últimos cuatro años del siglo XX. En 1996 se estrenaron dos películas, *Gardel, ecos del silencio*, dirigida por Pablo Rodríguez, con las actuaciones de Juan Manuel Tenuta y Ricardo Espalter, y *Martín Aquino*, dirigida por Ricardo Romero Curbelo, con Duilio Borch y Lidia Etchemendy. *Aquino* tuvo exhibición solo en Cine Universitario y *Gardel...* llegó a las pantallas del Plaza, pero ambas mostraron,

¹⁴ Luciano Álvarez, en <http://revistadixit.ucu.edu.uy>.

El Estado empieza a interesarse

Hasta 1994 las películas uruguayas, con contadísimas excepciones —el encargo de algún ente oficial, por ejemplo— respondieron exclusivamente a iniciativas de los realizadores, contando en el mejor de los casos con el estímulo de algún concurso del SODRE o de Cinemateca Uruguay, o de acceder a festivales internacionales. Nada indicaba que al Estado le interesaba la existencia de un cine nacional. Los reclamos del apoyo oficial, por marcos legales auspiciantes e incluso por una “ley de cine”, se sucedieron con regularidad en los encuentros entre gente de cine y en artículos de prensa, sin que la contraparte pareciera tomar nota.

Algo, sin embargo, empezó a moverse. En junio de 1994, bajo el gobierno de Luis Alberto Lacalle, se fundaría el Instituto Nacional del Audiovisual (INA), y en noviembre del mismo año, durante la administración del arquitecto Mariano Arana, la Intendencia de Montevideo creó el Fondo para el Fomento y Desarrollo de la Producción Audiovisual Nacional (FONA), con recursos provenientes de un canon pagado por los permisionarios de la TV cable y aportes del Ministerio de Educación y Cultura. Si bien el INA carecía prácticamente de fondos propios, jugó un papel importante en el proceso de creación del programa Ibermedia, habilitando así a los proyectos uruguayos a participar de financiaciones internacionales.

Pero fue sin duda el FONA el que marca un antes y un después a la cinematografía del país. Sus premios significaron el arranque de una financiación y en algunos casos, la financiación completa, para los proyectos ganadores, pero además su sola existencia significó un estímulo para el trabajo creativo. Al lado de los dos, o tres, o cuatro ganadores de cada año, hay decenas de proyectos cuya mera presentación implica el trabajo conjunto de guionistas, directores, técnicos, formación de grupos donde revistan tanto gente con alguna o mucha experiencia como jóvenes que ensayan sus primeras armas. Muchos de esos trabajos se presentan a sucesivos concursos, y llegan a ganarlo tres, cuatro o cinco años después del primer intento.

Desde 1996 comenzó a funcionar a su vez la Oficina de Locaciones de la Intendencia de Montevideo, encargada de atender y canalizar las demandas de productores nacionales y extranjeros para filmar en calles y edificios de la ciudad, facilitando y coordinando trámites con otras instituciones involucradas. Martín Papich, quien estuvo al frente de la Oficina desde su creación y contribuyó decisivamente a su desarrollo, fue luego designado —en la presidencia del doctor Tabaré Vázquez— director del INA, que se reconvertiría en 2008 en el Instituto del Cine y Audiovisual del Uruguay (ICAU), encargado de las políticas nacionales con respecto al sector, cuyas acciones —de estímulo y fomento hacia adentro, de coordinación y cooperación hacia fuera— han crecido en cantidad y calidad hasta constituirse en un firme soporte de la producción audiovisual del país.*

** Puede accederse de manera actualizada a los planes, convenios y acciones del Instituto en su página web.*

además de mucho entusiasmo, carencias notorias a niveles muy básicos de guión y estructura narrativa.

El año 1997 traería otras novedades. Agonizantes o ya muertos los viejos grandes cines, aparecieron las pequeñas salas, la mayoría agrupadas en centros comerciales. Al culminar el proceso, el Montevideo Shopping contaría con diez salas, el de Punta Carretas con nueve, el de Portones con siete, habrá dos cines Ópera donde estaba el Censa, cinco salas en el Alfa Beta, tres resultantes del reciclaje del viejo cine Luxor en la calle Ejido, y más tarde cuatro salas en la Torre de los Profesionales y tres en el nuevo Casablanca. El público empezó a volver al cine, en ancas de la multitud de opciones en el mismo lugar, el confort y excelencia técnica de las salas, sin desdeñar el papel que cupo al consumo de pop y gaseosas. Algunas de esas salas hicieron un espacio a la producción nacional, sin mayor desmedro del mayoritario aluvión de películas *made in Hollywood*.

Hubo quizá más películas que las que el saber acumulado podía servir con solvencia. Sin embargo, comenzaron a verse algunos frutos del FONA, y de la práctica concreta, de audacias individuales, del estudio y la reflexión sobre el cine y sus posibilidades. En 1997, a partir de un premio del Fondo, el joven crítico Álvaro Buela realiza *Una forma de bailar*, que exhibido previamente en televisión abierta y luego en una pequeña sala, sin otra promoción que el viejo “boca a boca”, estuvo entre las veinte películas más taquilleras del año, permaneciendo casi dos meses en cartel. Narra con sencillez, fresca y un cuidadoso aprovechamiento de los escasos recursos, una historia de amores, falencias y desencuentros, muy afín a la generación “treinta y pico”, la del propio realizador.

Mucho más ambiciosa resultó *Otario*, producida por Taxi Films con dirección y fotografía de Diego Arsuaga y guión de Enrique Fernández, un policial “negro” ambientado en los años cuarenta, con atmósfera tanguera, estéticamente cuidadoso pero algo confuso a nivel narrativo.

Tal parece que las producciones ambiciosas no pudieran cuajar razonablemente en una producción aún tan joven y con poca experiencia acumulada. Tampoco le fue bien a Alejandro Bazzano con *Subterráneos*, pensado como primer capítulo de una serie de televisión de trece. El resultado obtenido, más los costos de producción, pese al protagonismo del ya famoso Osvaldo Laport, con Jorge Esmoris, dejaron ese capítulo como el único. 1997 es también el año de *Y su música suena todavía*, dirigida en video por Luis Nieto, que persistiría en el largometraje –ya en 35 mm y en coproducción– con *La memoria de Blas Quadra* (1999) y ya entrado el nuevo siglo con *Estrella del Sur* (2002). Ese es también el año de *El hombre pálido*, video dirigido por el actor Duilio Borch a partir de cuentos de Francisco “Paco” Espínola. Habiendo sido Borch el protagonista de *Martín Aquino* no faltó quien viera con la aparición de esta película la simiente de una suerte de *western* a la uruguaya, a partir de temas y personajes campesinos. El resultado, en ambos casos, no permitió alimentar mayores esperanzas al respecto.

Y 1997 también tuvo ecos afrancesados. Cobió el estreno del opus del psicólogo, docente y poeta Hermes Millán, *Montevideoproust*, que pasea al gran Marcel por la capital uruguaya durante ciento treinta minutos donde se filosofa abundantemente, y ese año se filmó la primera coproducción con una productora

francesa: *Transatlántico*. De uruguayo, este film tiene apenas los ambientes y algún personaje, además, sin duda, del peculiar impulso que llevó a la libretista y directora Christine Laurent a fijarse en este país. Como aporte personal a la cinefilia, el actor Eduardo D'Angelo presentó ese mismo año en la salita El Observador un montaje de viejos films titulado *El tren de los sueños*, que reestrenó con una nueva edición y menor duración en setiembre de 2005.

El siglo XX culmina en Uruguay con dos películas de ficción de factura y origen bien diferentes. *El Che-vrolé*, dirigida por el publicista Leonardo Ricagni con apoyos españoles y británicos y estrenada en 1998, hace acopio de prácticamente todos los elementos identificados con “lo popular” montevideano, desde el texto de Mauricio Rosencof sobre las andanzas del Tuleque, hasta Ruben Rada, Tabaré Rivero, Petru Valensky, el candombe, varios grupos de rock, Yemanjá y las Llamadas. Con casi 37.000 espectadores, ocupó el octavo lugar entre las películas más vistas del año dejando atrás a no pocas superproducciones de Hollywood.

El viñedo, coproducción de CEMA con una productora chilena, dirigida por Esteban Schroeder, parte de un hecho policial –un adolescente asesinado al entrar a un viñedo ajeno– pensada como capítulo inicial de una serie que no se pudo continuar. Filmada con recursos “a la americana”, modesto presupuesto y sin pretensiones, tuvo buena acogida en todo el país llegando a los 64.250 espectadores sólo en Montevideo.¹⁵ Distribuida por Buenavista Internacional, se programó también en Buenos Aires, donde no repitió el éxito obtenido a nivel local.

¹⁵ Datos extraídos de cinestrenos.com.



Por esos ojos

Los documentales también tuvieron su lugar en ese final de siglo y de milenio. Imágenes dedica dos a figuras señeras de la cultura uruguaya. *Idea*, 37 minutos con la dirección de Mario Jacob –premio FONA 1996 y Fondo Capital de 1995– se asoma a la obra y la persona de la poeta Idea Vilariño, combinando la eficiencia técnica con la delicadeza del planteo narrativo. *Dieste, la conciencia de la forma*, con producción de Mario Jacob y fotografía de José María Ciganda y Vasco Elola, en 54 minutos –registrados, en rigor, en 1990– recoge una entrevista de Mariano Arana con el ingeniero Eladio Dieste, plasmando un invalorable testimonio de su pensamiento y actitud profundamente humanista.

Un tercer documental destacado marca el regreso, en términos de gran calidad y repercusión, del documental político: *Por esos ojos*, de 61 minutos, dirigido por Virginia Martínez y Gonzalo Arijón, en base a la coproducción entre la montevideana Tevé Ciudad y France 2-Point du Tour. A través de la incansable lucha de María Esther Gatti de Islas por recuperar a su nieta Mariana Zaffaroni, secuestrada por militares argentinos y uruguayos en el marco del Plan Cóndor



25 watts



Una forma de bailar



El dirigible

tras el asesinato de sus padres, y entregada en adopción a uno de los represores, el documental se acerca no solo a la angustiante búsqueda de los desaparecidos, y muy especialmente, de los niños robados, sino que lo hace incorporando la complejidad de sentimientos y matices que han hecho de esa búsqueda una experiencia singularmente dolorosa y difícil.

Al año siguiente, dos documentales parecieron continuar esas dos sendas temáticas: *Donde había la pureza implacable del olvido*, de Ricardo Casas, recupera a lo largo de 40 minutos la figura y la música de Eduardo Darnauchans, con una marcada dimensión temporal, puesto que incorpora materiales grabados hasta quince años antes de la culminación de la película. El otro es un estimable trabajo de un grupo de estudiantes de la aún muy joven Escuela de Cine de Cinemateca Uruguaya: *Luis Batlle Berres*, donde mediante una cuidada selección de imágenes de archivo y entrevistas, se repasa la vida y la trayectoria del político colorado del título, constituyéndose, de paso, en un repaso a la historia nacional de parte del siglo XX. La calidad de este trabajo contrasta, en verdad, con el, en general, fallido resultado del largo de ficción generado por la primera promoción de egresados de la Escuela, *8 historias de amor*, presentada en 1999.

Y comienza el XXI

La compleja maquinaria que da lugar al cine ya había comenzado a funcionar en los años anteriores. La enseñanza del audiovisual a nivel académico comienza también a dar sus frutos (Universidad Católica, Universidad de la República, Universidad ORT,

Escuela de Cine del Uruguay), no sólo en egresados sino en la oportunidad de encuentros y afinidades en sus aulas, mientras el campo publicitario posibilita empleos y entrenamiento técnico.

En ficción, los estrenos son tres, y bien distintos: *El viñedo* –ver página 19– *Los días con Ana* y *La memoria de Blas Cuadra*. Esta, dirigida por Luis Nieto, dejará como legado a la imaginería visual oriental la intensa presencia de Antonio “Taco” Larreta en la pantalla; solo años después el argentino Carlos Sorín descubriría el carisma de esa presencia, en *La ventana* (2009). Ni una ni otra película harán justicia a su primer actor, que de alguna manera, las salva.

Los días con Ana, dirigida, producida y escrita por el joven Marcelo Bertalmío y realizada en forma cooperativa, destacó por la frescura y sencillez con que, desde muy escasos recursos, se abordaba una historia juvenil de amores y amistades. Quizá la segunda piedra (la primera estaría en *Una forma de bailar*) de un cierto minimalismo cotidiano que luego caracterizaría a buena parte de la mejor producción cinematográfica del país (si es uruguayo es chico; ¿qué va a ser?). Y también un mediometraje, *El regalo*, dirigido por Gabriela Guillermo, que por su formato solo pudo exhibirse en festivales o canales alternativos.

En el documental, si bien la producción no fue abundante, se destacan algunos aportes. El documental político vuelve a abrirse camino, luego de la lejana experiencia de los años 60/70, y buena parte de ellos tendrá que ver con la historia, reciente o más lejana. José Pedro Charlo y Universindo Rodríguez recorren sesenta años de la historia del país a través de la vida del dirigente sindical y obrero textil Héctor Rodríguez, fundador de la Convención Nacional de



Ácratas

Trabajadores y del Frente Amplio, en *Héctor el tejedor*. Virginia Martínez, en *Ácratas* llega hasta los anarquistas expropiadores que agitaron el país y la región a comienzos del siglo XX, centrándose en la figura de Miguel Arcángel Roscigna, protagonista del asalto al cambio Messina y la (primera) fuga del Penal de Punta Carretas. Con un inteligente tratamiento y previo rastreo de material de archivo, testimonios, contraste de opiniones y discursos, el documental concreta una apasionante lección de historia, como la llamó un crítico local.

Pero 2001 será recordado, prácticamente, como un nuevo comienzo. En la modalidad más discreta de Cinemateca o de una sola sala del circuito comercial, se estrenaron dos películas de modestos recursos pero narrativamente interesantes: *Llamada para un cartero*, de Brummel Pommerenck, y *Mala racha*, de Daniela Speranza. Pero sobre todo, 2001 será recordado por dos películas de amplio impacto en el público y en la crítica, y que parecieron señalar caminos narrativos y de producción bien opuestos. *En la puta vida*, una ambiciosa –para los cánones uruguayos– coproducción que demandó ocho años de trabajo a la directora Beatriz Flores Silva y su equipo, basada en un sonado caso policial –un capítulo que involucra a Uruguay en la llamada “trata de blancas”, publicado por la periodista María Urruzola en sucesivas crónicas en el semanario *Brecha* y luego reunidas en el libro *El huevo de la serpiente*–, con reparto internacional, con sus 140.000 espectadores se constituyó en el mayor éxito de público de todo el cine nacional. *25 Watts*, de un equipo joven comandado por los directores Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella y el productor –y montajista– Fernando Epstein, filmada en blanco y negro y premiada en Rotterdam –luego

seguirían varios premios más– seguía a unos pocos muchachos durante un fin de semana, con un humor entrelineado y nada enfático que pone de relieve el absurdo de situaciones y personajes. Si *En la puta vida* se atiene a los códigos narrativos tradicionales, mezclando melodrama, comedia, drama y denuncia –sin ambages, dicha por la primera actriz de cara a la cámara– y personajes paradigmáticos, *25 Watts* inauguró un clima, una mirada, una forma de actuar y de reflejar atmósferas y personajes en un tono cotidiano y reconocible, intransferiblemente uruguayo y montevideano. Sería además la carta de presentación de la productora Control Z, que habilitaría asociaciones con espíritus afines, dando lugar a posteriores y significativas producciones.

El 2001 quedará así instaurado como un año clave en el desarrollo del cine uruguayo: “(...) me atrevo a sostener que el cine en su sentido expresivo y comercial, con vocación universal, aparece en Uruguay en el 2001, con la película *25 Watts*, de Pablo Stoll, Juan Pablo Rebella y Fernando Epstein. (...) En ese mismo año se estrena también otra película con nivel profesional y vocación internacional: *En la puta vida*, de Beatriz Flores Silva, mostrando las posibilidades de la coproducción. (...) en ese albor del siglo se produce una conjunción de factores que permitirán, a partir de su logro, aunar calidad y continuidad en el trabajo nacional, variables que no se habían hecho presentes hasta ese momento”, resume Luciano Álvarez.¹⁶

¹⁶ <http://revistadixit.ucu.edu.uy>



Corazón de fuego

El campo se ensancha

Pese a la severa crisis económica instalada en 2002, el cine uruguayo persistía. 2003 alumbrará en la ficción tres estrenos recordables. *El viaje hacia el mar*, dirigida por Guillermo Casanova con guión propio y de Julio César Castro –el popular Juceca– sobre un cuento de Juan José Morosoli, es un film sencillo, de luminosa ingenuidad, apegado a su origen literario y apoyado en los paisajes que el espectador descubre a la vez que los personajes. Su optimismo esencial y su humor de corte popular le granjeó la simpatía del público, no solo el uruguayo.

Aldo Garay, que en el documental indagó y retrató personajes y situaciones marginales dentro del contexto social (*Mi gringa, retrato inconcluso, Yo la más tremendo*), estrena *La espera*. Basada en un relato de Henry Trujillo, es una película extrema, a la vez oscura y delicada, planteando los opuestos de decadencia y juventud, de sujeción, dominación y ansias de libertad. El otro estreno de ficción del año fue una coproducción con abundantes ingredientes para captar públicos sensibles a la pérdida de ciertos paradigmas del pasado. *Corazón de fuego* –antes titulada *El último tren*– trajo con la dirección de Diego Arsuaga y actores importados y famosos (Federico Luppi, Héctor Alterio, Pepe Soriano, Gastón Pauls), la historia de una suerte de locura senil reivindicando al perdido tren que dejó estaciones y pueblos vacíos, en una lectura de evidente gatillado emocional, que obtuvo, como era de esperar, proyecciones más allá de los reparos de una crítica, en general, dividida.

De alguna manera, la novedad de asistir al cine a ver imágenes, personajes y conflictos “uruguayos” comienza luego a desleírse, y cada película debe de-

fenderse sola, sin la ventaja previa de la curiosidad por “lo propio”. Aunque afuera las cosas sean distintas, pues algunos títulos que tuvieron a nivel nacional una modesta acogida de público, lograron en festivales internacionales una cosecha de premios lo bastante significativa como para que uno de los mayores conocedores del tema –Manuel Martínez Carril, en conversación con quien escribe– dijera que, en términos comparativos, “el cine uruguayo es el más premiado del mundo”.

En 2004 llega *Whisky*, segunda entrega de Rebellá-Stoll y Control Z, y en 2005 *Alma Mater*, también segunda obra de Álvaro Buela. Ácida, irónica, pero a su manera, piadosa mirada –después de la incursión juvenil de *25 Watts*– a lo que podría ser la generación de los padres de aquellos chicos de la anterior, *Whisky* afirmó la solidez de sus directores, centrándose en un trío –dos hermanos judíos con presentes y pasados diversos, ambos dedicados a la confección de medias, y la asistente de uno de ellos– en una trama de solapados ajustes de cuentas, renunciadas y fractura emocional. *Alma Mater* presentó una inquietante inmersión en el mundo de la fe y las represiones sexuales, centrándose en la amistad entre una travesti y una joven conflictuada entre sus deseos y sus pavores, en un universo “de borde” que presenta una Montevideo sombría y si se quiere, misteriosa. En ambas películas, la solidez técnica y actoral –las protagonistas femeninas de ambas, Mirella Pascual y Roxana Blanco, respectivamente, fueron distinguidas con importantes premios– señala un afinamiento y control seguro de los responsables sobre su material que, muy pocos años antes, parecía imposible para este país.



Yo, la más tremendo

El segundo opus de Marcelo Bertalmío no gozó de la aprobación lograda cinco años antes con *Los días con Ana*. Titulada *Ruido*, “una comedia existencialista para metaleros”, según su director, aporta un universo absurdo y chirriante a partir de los infortunios de su protagonista Basilio y su amistad con un inspector municipal de ruidos molestos, más otros personajes extravagantes. *Fan* (2005) de Gabriela Guillermo, historia de búsqueda y obsesiones amorosas de una mujer que retorna al país, y *El noctámbulo* (2006) de Gabriel Díaz, curiosa aventura de una especie de superhéroe criollo nutrido con elementos del cómic, pese a sus temas y orientaciones tan opuestas, compartieron la sensación de que la solidez técnica y narrativa apreciada apenas unos meses antes no era aún patrimonio de todos.

Esa suerte de enfriamiento ante “lo uruguayo” alcanzó –injustamente– para desanimar al público uruguayo de ver *La perrera* (2006), película de Control Z dirigida por Manolo Nieto, autor con Diego Fernández del cortometraje *Nico y Parker* y parte del equipo que hizo *25 Watts* y *Whisky*. *La perrera* revela el mundo masculino y aburrido que queda en La Pedrera cuando el turismo estival desaparece, la rutina, el hastío y no poca violencia que signan esas relaciones de camaradería, además de acercarse al mundo juvenil y sus peculiaridades nativas desde una perspectiva más cruda y áspera que *25 Watts*.

Los caminos del documental

En los años que van del nuevo siglo, el género documental renació con fuerza, en temáticas y formas expresivas diversas. Algunos cineastas hicieron películas que se continúan en otras o dialogan entre sí a través del tiempo, construyendo todo un paisaje humano sobre ese devenir. Tal el caso de Aldo Garay, que desde *Yo la más tremendo* (1993-1995) introdujo una mirada respetuosa sobre personas travestis y transexuales, desarrollando una especie de saga sobre Julia Brian, protagonista de aquel documental, que continuaría en *Mi gringa, retrato inconcluso* (1996-2001) y culminaría en *El casamiento* (2010). Muy otro es el tema de *El círculo* (2008), que Garay dirigiera con José Pedro Charlo, largometraje documental sobre el médico y ex rehén de la dictadura Henry Engler. Un retrato a la vez oscuro y luminoso sobre la soledad, el dolor, la locura, evocadas desde un presente en el que, no por casualidad, quien los padeció se dedica a estudiar el cerebro humano.

También Mario Handler, con *Aparte* (2002), crudo retrato de la vida cotidiana de un puñado de jóvenes habitantes de asentamientos –para la que Handler en solitario se constituyó en todo el equipo de filmación–, parece dialogar, casi cuarenta años después, con aquella *Carlos* de los primeros años sesenta. *Aparte* se benefició, en términos de taquilla, de la furiosa arremetida de distintos grupos y personas contra la “inmoralidad” de las imágenes que mostraba, arremetida que llegó no solo a la prensa sino también a denuncias penales. Nunca una película, y además documental y uruguaya, concitó tanto alboroto. Nada similar sucedió cuando cinco años después Handler presentó *Decile a Mario que no vuelva* (2007), en la que

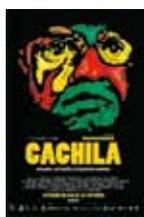


Aparte

el realizador se introduce a sí mismo entre los testimonios –algunos de ellos de tremendo impacto– de reprimidos y represores durante la dictadura. Y tampoco con *El voto que el alma pronuncia* (2012), que dialoga con aquella *Elecciones* de los años sesenta, desde la mirada curiosa e irónica con la que Handler recorre diversas instancias de las elecciones del 2009.

A las cinco en punto de la tarde, de Universindo Rodríguez y José Pedro Charlo, recreó la gran manifestación contra la dictadura del 9 de julio de 1973, y la huelga general que los trabajadores sostuvieron a pulmón en esos días. *Al pie del árbol blanco* (2007), de Juan Andrés Álvarez, se ocupa del insólito hallazgo, décadas después, de los negativos y fotografías que el fotógrafo Aurelio González, del diario comunista *El Popular*, había escondido en un lugar secreto del edificio sede del periódico, preservando así ese verdadero archivo militante de su segura destrucción. *DF Destino final* (2008), de Mateo Gutiérrez, reconstruye con solvencia e indisimulada emoción el asesinato de Zelmario Michelini y Héctor Gutiérrez Ruiz, padre del realizador. *Siete instantes* (2008) de Diana Cardozo, indaga en el hoy –y el pasado– de militantes tupamaras que entraron muy jóvenes en el MLN, con un acercamiento que descarta la grandilocuencia y

la mitificación, buscando su humanidad esencial, sin descartar las flaquezas o el humor en situaciones límite. *La mañana siguiente* (2009) de Gonzalo Regules se acerca a la figura de la viuda del general Seregni, Lily Lerena, y a través de ella también al fundador y guía del Frente Amplio. *Crónica de un sueño* (2005) de Mariana Viñoles y Stefano Tononi ya se instala en su presente, para registrar, desde una cercanía de lugares y personas, la campaña que llevó al Frente Amplio a ganar las elecciones del 2004. Esa cercanía se vuelve más absoluta en 2011 con *Exiliados*, en la que Mariana Viñoles retrata instantes, diversos en el tiempo, de sus propios familiares, que fueron parte de esos nuevos exiliados empujados por la crisis del 2002. En otra veta pero también indagando en el pasado de sus padres, Lucía Jacob –prematuramente fallecida en abril de 2011– buscó en el documental *C3M*, rescatar la historia de la Cinemateca del Tercer Mundo, de la que su padre, Mario Jacob, fue uno de los protagonistas. En *El almanaque* (2012), José Pedro Charlo realiza un riguroso ejercicio desde su propia memoria como preso político, con la del también ex preso Jorge Tiscornia, que anotó en mínimos papeles que escondía en su calzado todo lo que le iba sucediendo en los años de cárcel.



También el pasado, otro, es auscultado en *A pesar de Treblinka* (2002), producción de la Universidad ORT con dirección de Gerardo Stawsky. Otro hecho de un pasado no tan lejano y que puso a Uruguay en los titulares de todo el mundo –el avión que cayó en los Andes con un equipo juvenil de rugby, con la alucinada y peleada sobrevivencia de unos pocos– es en parte testimoniado y en parte reconstruido con notable eficacia por Daniel Arijón en *La sociedad de la nieve*.

Los asuntos que buscaron los documentalistas uruguayos se abrieron en varias direcciones. Mario Benedetti es el tema de *Palabras verdaderas* (2004), de Ricardo Casas, que vuelve a la biografía varios años después de su película sobre Darnauchans. Guillermo Casanova sigue a Jaime Roos en su gira por todo el país en *Jaime Roos a las 10* (2002). Las jóvenes Claudia Abend y Adriana Loeff realizan en 2008 *Hit*, a partir de una tesis propia sobre cuál es la canción uruguaya más popular, obteniendo un recorrido tan caprichoso como atractivo por parte de la música uruguaya. Su desenvoltura, y el gancho de la música, lograron que haciendo honor a su título, *Hit* fuera calurosamente recibida por el público local. Sebastián Bednarik se introduce en el mundo de la murga con *La Matinée* (2006) y luego con *Cachila* (2008). Como continuando un camino de indagación y rescate de fenómenos populares, Bednarik hace, en *Mundialito* (2010), un revelador documento sobre los entretelones políticos, económicos y sociales del evento futbolístico organizado por la dictadura casi en coincidencia con el plebiscito por el que pretendía legitimar un ordenamiento jurídico que perpetuara a los militares en el poder. La historia y vivencias del viejo Barrio Reus fue el objeto de *El barrio de los judíos* (2011), del

arquitecto Gonzalo Rodríguez Fábregas, realizador anteriormente, entre otros cortos, de *Asilados* (2007), sobre el grupo de perseguidos políticos asilados en la embajada de México durante la dictadura.

Y hay además documentales que encaran situaciones sociales que van desde lo bizarro a lo complejo, como *Perejiles* (2008), de Federico “Biyú” González, o *Fraylandia*, de Sebastián Mayayo y Ramiro Ozer Ami, en torno a los conflictos binacionales por la implantación de la planta de Botnia, mientras el delicado borde entre lo íntimo y lo público es abordado por Juan Ignacio Fernández Hoppe en *Las flores de mi familia* (2012) y el angustiante tema de la búsqueda de los desaparecidos abre una nueva ventana –de rescate de los seres reales que fueron, a través de la memoria de sus madres– en *El cultivo de la flor invisible* (2012), de Juan Álvarez Neme. Hasta el fútbol entró en el documental, con resultados más aptos para hinchas que para cinéfilos, pero *Manyas, la película* (2011), dirigida por Andrés Benvenuto, tuvo 30 mil espectadores en sus primeros quince días de exhibición y vendió miles de copias en dvd.

Falta el estreno, que se supone será en 2013 de *Sikorsky*, en la que Maximiliano Contenti y Adrián Barrera abordan la tarde trágica de noviembre de 1971, cuando en una demostración aérea cayeron dos helicópteros en la playa Pocitos causando ocho muertos y varios heridos. También en 2013 se estrenó *El Bellavista*, primer largometraje de la joven salteña Alicia Cano, que tuvo un interesante camino por festivales y preestrenos en Durazno y en Salto: la insólita coincidencia de que se ubicaran, en el mismo inmueble en un barrio de Durazno, y tiempos distintos, un club de fútbol, un bar de travestis y una iglesia católica.



Matar a todos



El ingeniero



El documental, género con el que comenzó el cine, retoma su vigor, cuenta con secciones en todos los festivales y tiene además algunos exclusivamente reservados para él. Solo en Uruguay, además de una importante sección en el festival internacional de Cinemateca Uruguaya, campea en el de Piriápolis y cuenta desde 2007 con Atlantidoc, que de su primera y pequeña edición limitada a la salita de Atlántida se extendió a salas de Colonia, Maldonado y Montevideo. El canal municipal Tevé Ciudad brinda, además, ya sea por encargos directos o por acoger realizaciones independientes, una pantalla constante al género, lo que en los últimos años también viene sucediendo con la televisión pública estatal, TNU. Desde 2009, en el Teatro Solís se desarrolla Doc Montevideo, que vincula trabajos en desarrollo o ya terminados, entre sí y con eventuales compradores. Para su última edición estuvieron presentes 14 canales de televisión de Argentina, Brasil, Colombia, Chile, España, Estados Unidos, México, Venezuela y Uruguay, y la Intendencia de Montevideo presentó un catálogo digital de documentales uruguayos realizados entre 1985 y 2009, que suman 81. La puesta al día, hasta finales de 2013, sumaría unos cuantos más.

Apenas ayer, hoy nomás

Las realizaciones se han sucedido en forma casi continua, la variación de temas y estilos, también. En 2007 se estrenan tres películas de ficción: *La cáscara*, de Carlos Ameglio, *Matar a todos*, de Esteban Schroeder, y *El baño del Papa*, de Enrique Fernández y César Charlone. La primera, un cuidado ejercicio con visos de pesadilla y de toques futuristas en torno a

un publicista obsesionado por la idea sobre una campaña, convierte espacios montevideanos en lugares de ciencia ficción. La segunda construye una ficción a partir del caso Berríos —el químico chileno funcional a la dictadura de Pinochet, que fuera primero ocultado en un chalet de balneario por militares uruguayos, y luego asesinado— en el estilo narrativo “a la americana” que ya había ensayado el director en su anterior *El viñedo*. La tercera, basándose en los preparativos de los lugareños ante la visita del Papa Juan Pablo II a la ciudad de Melo, es una suerte de comedia neorrealista a la uruguaya, con personajes, ambientes y anécdotas de marcado sabor popular, nutridos en la miseria, la amistad y el absurdo en dosis bien dosificadas. Y como volviendo a la disyuntiva de 2001 (*25 Watts* por un lado, *En la puta vida* por el otro), 2008 asistió al estreno de una ambiciosa producción dirigida por Beatriz Flores Silva, *Polvo nuestro que estás en los cielos*, mientras Control Z (“esa familia que parece haber descubierto la forma de crear historias, conseguir el dinero para contarlas y llevarlas a las salas de cine, no sin antes haber yirado por todos los concursos y festivales que hay que yirar y ganar los premios que se merece ganar”, según Ina Godoy en *Página 12* del 30 de marzo de 2006), presentó no una sino dos películas, *Acné*, de Federico Veiroj, y *Gigante*, del argentino residente en Montevideo Adrián Biniez.

La película de Flores Silva lleva a extremos delirantes la historia de un político tradicional y su familia, en los albores de la dictadura, con acentuados toques de grotesco. *Acné*, una historia acotada y diríase endogámica en torno al despertar sexual de un adolescente judío de clase media alta, es una película donde “pasa” poco, esencialmente de matices,

que Veiroj maneja con solapado humor. *Gigante* es una quieta historia de amor que, como el cine, se basa en la mirada, en la persecución visual directa o por medio de las cámaras de vigilancia, en un supermercado, del grandote del título hacia una muchacha de la limpieza.

El año 2009 aportó tres estrenos dignos, también muy diversos entre sí. En *El cuarto de Leo*, el crítico de cine Enrique Buchichio presenta la gradual aceptación de un veinteañero de su condición de homosexual, en una película discreta y cuidadosa pese a lo osado, dado los parámetros uruguayos, de su temática, osadía que alcanzó para ver en pantalla un beso entre varones pero no para adentrarse en las zonas más oscuras y complejas que cabría suponer. *Mal día para pescar*, de Álvaro Brechner, realiza una libre y gozosa adaptación del cuento “Jacob y el otro”, de Juan Carlos Onetti, en una Santa María llevada a los años 60, poblada de personajes variopintos y situaciones donde el humor y breves toques de ternura alivianan el clima de decadencia y frustración tan propios del escritor. *Hiroshima*, de Pablo Stoll, es un personal, virtuoso y cinéfilo ejercicio a escala familiar –ampliada en amigos–, una suerte de diálogo lejano y peculiar con *25 Watts*.

También 2010 señala tres estrenos apreciables. *Norberto apenas tarde*, estreno en la dirección del actor Daniel Hendler, sigue a un agente inmobiliario que va cambiando su vida, en lo laboral y lo personal. *Miss Tacuarembó*, dirigida por Martín Sastre sobre novela de Dani Umpi, instala un universo bizarro y con toques de absurdo, y tuvo la virtud de dividir a la crítica en extremos no muy frecuentes. Finalmente Federico Veiroj aporta una de las películas más

Otras búsquedas

No uno sino muchos caminos

Algunos jóvenes aprovechan las nuevas tecnologías para realizar películas de bajísimo costo desde la premisa de hacer cine sin formatos ni requisitos, dándose la oportunidad de experimentar sin las presiones que implican las grandes inversiones. Tal el caso del colectivo Auto/Cine, responsable por ejemplo de *La Deriva*, tercer largometraje de Álvaro Buela en colaboración con Martín Barrenechea, Pablo Montes y Matías Singer sobre el actor y director de teatro Alberto Restuccia, y que según sus autores no costó más de 300 dólares. Del mismo colectivo surgió *Amor robot*, medimetraje de Nicolás Branca que también desde el humor se ocupa de una secretaria obsesionada con su jefe. Son películas que se proyectan en exhibiciones puntuales, y cuyos autores las suben rápidamente a *youtube*, y suelen tener buena acogida en festivales nacionales e internacionales. En este camino se ubica también la productora Mervel Films, colectivo dedicado al cine de terror y ciencia ficción nacido en 1995 por iniciativa de Marcelo Di Paolo y Diego Melo. De sus filas nacerían *Hurgania* (2006), *Extra extra* (2006), *El Container* (2007), *Mati* (2008), *Portero universal* (2012). Se trata en general de films cuyo primer destino son los festivales Montevideo Comics y Montevideo Fantástico, donde también arriban producciones como *Sangre en la Mondiola* y *La balada de Vlad Tepes*, del músico y cineasta *amateur* Guzmán Vilas, que trabaja con su esposa y sus amigos y con bajísimos presupuestos; *Superhéroes*, de Federico Viera, y las películas de quienes fueron integrantes de Área 4: Manuel Facal (*Achuras*, junto a Pablo Praino, *Re locos y re pasados*), Pablo Praino (*Made in Taiwán*), Maximiliano Contenti (*Muerte Virtual*, *Sabíamos demasiado*, *Futbolsoccer*, *El Trompetista*, *Miedo*, entre otros, y el largometraje, *Muñeco viviente*), Guillermo Kloetzer, autor junto a Contenti del descacharrante corto de animación *Red Rats*. Esta enumeración es muy incompleta, puesto que se trata de un sector muy dinámico, que a la hora de publicarse estas líneas seguramente ya está embarcado y culminando nuevas realizaciones.



Sandro Perotti



El viaje hacia el mar



El Bellavista

personales y entrañables para la cinefilia: *La vida útil*, filmada en blanco y negro, con el protagonismo del crítico Jorge Jelinek y la actuación haciendo de sí mismo de Manuel Martínez Carril, es a la vez un homenaje a las cinematecas, una melancólica reflexión sobre cómo el paso del tiempo afecta al cine, y una delirante puesta en escena, por parte del protagonista, de su propia vida como un libreto cinematográfico.

2011 es el año de *Reus*, película dirigida a tres manos por los debutantes Alejandro Pi, Eduardo Piñero y Pablo Fernández. Es un film “de género” en torno a las disputas entre pandillas y comerciantes, y entre pandillas entre sí, en el barrio del título. Más allá de la confesa intención de sus realizadores de lograr un producto comercialmente funcional, de algunos desniveles narrativos y de la presencia de ciertos clisés, *Reus* aporta una mirada abierta sobre la fragmentación de la ciudad y la sociedad montevideanas. Y también 2011 aparece con la novedad de una –para nuestra modesta escala– superproducción, y además de tema histórico, un terreno escabroso como lo probará años atrás *Mataron a Venancio Flores*. Dirigida por César Charlone sobre guión de Pablo Vierci, *Artigas La Redota* es uno de los ocho films dedicados a héroes latinoamericanos que componen la colección “Libertadores” en el marco del bicentenario de la(s) independencia(s) de estos países. Concitó una calurosa valoración crítica –arrazó con los premios anuales que otorga la Asociación de Críticos del Uruguay– quizá por la desmesura de su apuesta: la construcción del mito a partir de los encargos del dictador Máximo Santos al pintor Juan Manuel Blanes para encontrar un rostro posible del precursor, por un lado; el hallazgo de ese mismo mito a partir de las relaciones de Artigas con su pueblo, por otro; o quizá

porque el film vino a mitigar el agujero negro que la historia nacional tiene en cuanto a su representación en imágenes cinematográficas. Con esa suerte de combinación binaria de extremos que se ha dado varias veces en ocasión de los estrenos nacionales, un film de escaso presupuesto, rodado en cuatro días con una cámara Canon de alta definición, presentada en Cannes en el 2010 –y con posterior *remake* en los Estados Unidos– se convirtió en todo un fenómeno “de culto”, a nivel nacional e internacional. *La casa muda*, dirigida por Gustavo Hernández y con el aporte esencial de Pedro Luque en una fotografía que da la sensación de un solo plano secuencia, y jugada, a nivel interpretativo, prácticamente a su protagonista Florencia Colucci, dio cuenta de la afiliación al cine de terror de buena parte de los jóvenes uruguayos, que no sólo sostienen al festival Montevideo Fantástico –que se desarrolla desde 2006 en las salas de Cine Universitario, con creciente éxito e inclusión de importantes figuras extranjeras– sino que además constituyen verdaderas redes de intercambio con películas del género bajadas de la web que no tienen estreno en Uruguay.

2012 tuvo el récord de dieciséis estrenos uruguayos –más la exhibición en una sala comercial de algún film anterior, hasta entonces solo proyectado en muestras puntuales o en Cinemateca–, la mitad de ellos de ficción, marcando regresos, continuidades y óperas primas. Quizá esa abundancia conspiró contra la suerte en taquilla de cada una de esas películas. Lo cierto es que la relativa indiferencia del público ante ellas, algunas muy apreciables, comenzó a plantear nuevas interrogantes a una actividad cuya continuidad y variedad de ofertas es, a todos los efectos, una buena noticia.

Inauguró el año *Selkirk, el verdadero Robinson Crusoe*, largo de animación en coproducción con Argentina y Chile, que demandó años de trabajo al equipo comandado por Walter Tournier y tuvo estreno simultáneo en varios países. Filmado en la técnica del *stop motion* (animación artesanal cuadro por cuadro, en la que Tournier ha desarrollado toda su producción con excepción de su primera cinta), *Selkirk* es una verdadera proeza en términos de producción, con la gracia e ingenio habituales en el creador de las series *Los Tatitos*, *Los derechos del niño* y cortometrajes como *Navidad caribeña*, y el mensaje de bondad y solidaridad también habituales en sus películas.

Entre las más logradas y con mayor repercusión a nivel de crítica y de festivales internacionales, hay que destacar tres, que corresponden a cineastas ya probados. Pablo Stoll entregó *3*, una suerte de comedia familiar con personajes despistados, recursos narrativos jugados –como la inclusión de fragmentos musicales en la misma trama–, y muy buen nivel de actuación a cargo de Humberto de Vargas, Sara Bessio y la joven Anaclara Ferreira. Rodrigo Pla, uruguayo que va y viene de México y trabaja en dupla con su esposa Laura Santullo en el guión, presentó *La demora*, una austera pero intensa película sobre los sentimientos y las responsabilidades que conllevan, y estupendamente actuada por Roxana Blanco. Diego Arsuaga volvió al largometraje después de varios años con una película peculiar: *El ingeniero*, muy bien actuada por Jorge Denevi y Jorge Temponi, resuelve a través de un largo diálogo entre ambos, pero en un entorno donde la naturaleza viene a constituirse en un tercer protagonista, una historia que involucra al fútbol y sus intrínquilis mezclados con sentimientos y urgencias vitales.

Otros dos regresos son los de Gabriel Drak y Gabriela Guillermo. El primero, con *La culpa del cordero*, un drama-comedia familiar durante un fin de semana bajo el esquema de los trapitos al sol que van saliendo en el reencuentro, tuvo más apoyo de público que de la crítica. La segunda, con *Una bala para el Ché*, que reconstruye libremente el asesinato del profesor Arbelio Ramírez durante la presentación de Ernesto Guevara en el paraninfo de la Universidad en 1961, tuvo escasa suerte con ambos. Lo mismo que le pasó a *Cruz del sur*, coproducción con España dirigida por David Sanz y Tony López, con la curiosidad del español Sanz haciendo de emigrado uruguayo en España.

Como ópera prima, estuvo *Flacas vacas*, de Santiago Svirsky, una historia de amistad entre mujeres de treinta y pico aisladas en un balneario sin *glamour*, sobre guión de la actriz Verónica Perrota –que también actúa–, con valoraciones diversas, aunque primando las positivas.

A punto de culminar este incompleto recuento*, 2013 espera el estreno de *Tanta agua*, de Ana Guevara y Leticia Jorge con Control Z, mientras se inicia con el estreno de *El rincón de Darwin*, de Diego Fernández, y de *Anina*, largometraje de animación dirigido por Alfredo Soderguit, que fue premiada como mejor película extranjera en el Bafici de Buenos Aires. En un país que cuenta, al fin, con una ley de cine y un instituto en toda la regla, dedicado a aplicarla –ley 18.284, aprobada en junio de 2008–, no es desmesurado esperar que esa niña de nombre capicúa y túnica blanca se convierta en un presagio de lo que, de ahora en más puede sucederle a esta frágil pero persistente criatura llamada cine uruguayo. 

*El presente trabajo fue entregado para su edición en marzo de 2013.

Bibliografía*

ÁLVAREZ, José Carlos, "Historia del cine uruguayo", *Tiempos de Cine N^{os}. 20 y 21*, Cine Club Núcleo, Buenos Aires, 1965.

ÁLVAREZ, Luciano, **La casa sin espejos. Perspectivas de la industria audiovisual uruguaya**, Colección Claeh, Fin de Siglo, Montevideo, 1993.

CASAS, Ricardo y DACOSTA, Graciela, **Diez años de video uruguayo**, Edición de autor, Fondo Capital 1995, Auspicios de Instituto Nacional del Audiovisual, Ministerio de Educación y Cultura, Intendencia Municipal de Montevideo, Montevideo, 1996.

CINE DEL TERCER MUNDO N^o. 1, Publicación de la Cinemateca del Tercer Mundo, Montevideo, octubre de 1969.

COSTA, Jaime E. y SCAVINO, Carlos, **Por amor al cine. Historia del Cine Universitario del Uruguay**, Editor Ricardo Romero Curbelo, Montevideo, 2009.

MARCHESI, Aldo, **El Uruguay inventado. La política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario**, Trilce, Montevideo, 2001.

MARTÍNEZ CARRIL, Manuel y ZAPIOLA, Guillermo, **La historia no oficial del cine uruguayo (1898-2002)**, Cinemateca Uruguay-Banda Oriental, Montevideo, 2002.

Revista *IMAGEN* N^o. 2, Edición del Servicio de Cine del Centro Nacional de Medios de Comunicación, Secretario de redacción: Álvaro Sanjurjo Toucon, Montevideo, tercer trimestre 1971.

SARATSOLA, Osvaldo, **Función completa, por favor. Un siglo de cine en Montevideo**, Trilce, Montevideo, 2005.

* Para este trabajo se recurrió preferentemente a archivos de prensa, en particular del semanario *Brecha*, y a revistas, especialmente distintos números de la revista de Cinemateca Uruguay, sin excluir algunos artículos que sólo se pueden encontrar en la web.



Artigas, la Redota



Whisky



Pantallas cotidianas

Gabriel Kaplún

Nos levantamos escuchando la radio o, tal vez, leyendo el diario. En todo caso la radio o los programas matutinos de la televisión nos leen los titulares de los diarios. Muchos siguen con la radio encendida el resto de la mañana, acompañando sus rutinas. Tras los informativos del mediodía, la radio puede seguir encendida, pero al caer la tarde reina la televisión, el electrodoméstico infaltable, principal consumo cultural de los uruguayos. Los que pueden y quieren pagarlo –la mitad de la población– mirarán películas en el cable, especialmente los fines de semana. Los más jóvenes, aunque ya no solo ellos, desplazan cada vez más su mirada hacia otras pantallas: la de la computadora, conectados a internet, o la del celular. Sin duda los medios de comunicación ocupan un lugar central en nuestra vida cotidiana. Mucho de la cultura, la política y la representación que nos hacemos de nosotros mismos como sociedad, pasa por ellos.

Uruguay se caracteriza por un sistema de medios de comunicación de buena cobertura aunque desigual desarrollo, con predominio del sector co-

mercial, medios públicos y comunitarios débiles y alta concentración en algunos grupos empresariales capitalinos. Hay una presencia mayor de la radio y la televisión y una prensa escrita influyente pero con pocos lectores. También es desigual el desarrollo en cuanto a la producción y distribución de contenidos nacionales: sobre todo en los géneros de ficción, la mayor parte de lo que consumimos los uruguayos es importado.

Algunas de estas características, sin embargo, han registrado cambios en los últimos años y pueden llegar a cambiar más en los próximos, al influjo de factores tecnológicos, socioculturales y políticos. En lo que sigue intentaremos una mirada rápida sobre el pasado y una más detenida sobre el presente y los futuros posibles de los medios de comunicación en Uruguay.¹ 

¹ Este texto fue escrito en marzo y actualizado parcialmente en julio de 2013. Es posible que, al llegar al lector, se hayan producido variantes importantes en algún aspecto. He preferido no cansar al lector con notas y referencias. Se encontrarán en parte en la bibliografía, que incluye algunos trabajos previos que sirvieron de base a este y que contienen referencias más abundantes.



ital
forme capital
forme capital

De la tinta a la red

Desde *La Estrella del Sur*, aparecido fugazmente en 1807, han pasado más de dos siglos para la prensa escrita y gráfica uruguaya. Pero será recién en la segunda mitad del siglo XIX que aparecerán diarios que logren continuidad en el tiempo, como *El Siglo* (1863-1916), dirigido por Carlos María Ramírez, *El Día* (1886-1993), fundado por José Batlle y Ordóñez, o *El Bien Público* (1878-1963), fundado por Juan Zorrilla de San Martín.

Durante el siglo XX muchos de los principales diarios uruguayos, especialmente los editados en Montevideo, estuvieron explícitamente vinculados a alguna opción político-partidaria. Es el caso de los colorados *El Día*, *Acción*, *La Mañana* y *El Diario*, los blancos *El País*, *El Plata* y *El Debate*, los comunistas *Justicia* y *El Popular*, el socialista *El Sol*. Hacia fines del siglo XX el modelo de prensa partidaria decae.

Aunque las inclinaciones ideológicas son claras, los diarios desarrollan estrategias periodísticas, empresariales o comerciales que no tienen un vínculo directo con las estructuras partidarias.

Hay actualmente cuatro diarios de circulación nacional, que se editan en la capital: *El País*, *La República*, *El Observador* y *la diaria*. El primero fue fundado hace casi un siglo (1918) y es posiblemente el único que logra cubrir efectivamente todo el territorio nacional. El más reciente (2006), *la diaria* –que solo se vende por suscripción– y los otros dos surgieron después de la última dictadura militar, en los 80 y 90.

En el Interior hay otra veintena de diarios, uno –a veces dos– por cada uno de los 18 departamentos del país fuera de la capital, con circulación restringida al propio departamento o, en algunos casos, regional. La mayoría son pequeñas empresas familiares con gran arraigo local, pero algunos –como *El*



Telégrafo de Paysandú, *Acción y Crónicas*, de Mercedes— superan en circulación a varios de los diarios capitalinos. Y todos sumados posiblemente alcanzan una circulación similar a los de la capital. Algunos de ellos tienen además una larga trayectoria como *El Telégrafo* (fundado en 1910) o *El Heraldo de Florida* (1919). Se nuclean en la Organización de la Prensa del Interior.

Entre las publicaciones no diarias se destacan dos semanarios (*Brecha* y *Búsqueda*) que, con tendencias ideológicas opuestas, tienen desde hace años un lugar clave en la escena periodística local. Al igual que la prensa diaria, aunque su circulación sea pequeña, tienen una influencia importante en formadores de opinión y en la construcción de la agenda de los medios electrónicos, que suelen usar a la prensa escrita como su fuente principal. Hay también otra docena de revistas en la capital y más de treinta en el resto del país. Casi todos los diarios y semanarios son de tipo generalista. Las publicaciones especializadas (deportivas, humorísticas, culturales, etc.) son más bien mensuarios o se incorporaron como suplementos de los diarios.

Los tirajes de la prensa escrita disminuyeron fuertemente a partir de los 70, lo que encareció el

Cuadro 1. Tirajes de prensa escrita (auditados)

	Lunes a viernes	Domingo
El País	30.000	75.000
El Observador	4.000	4.000
La diaria	7.585	--
El Pueblo (Salto)	2.115	6.400
Búsqueda	1.154 (semanario)	
Voces	3.000 (semanario)	

Fuente: Instituto Verificador de Circulaciones, 2012 (www.ivc.org.ar)

costo por ejemplar, empujando aún más la baja en las ventas. Recién en 2008 *la diaria*, *El Pueblo* de Salto y el semanario *Voces* se sometieron a auditorías de circulación, sumándose en 2012 *El País*, *El Observador* y *Búsqueda*, que hasta entonces guardaban celoso secreto de sus tirajes (Cuadro 1). Aunque no se cuenta entonces con datos fiables y completos, cruzando fuentes y mediciones de lectoría es posible estimar que los diarios de circulación nacional no superan hoy, en conjunto, los 50 a 60 mil ejemplares por día en promedio, y el total de diarios del país no más de 120 mil. Esto significaría menos de 40 ejemplares diarios por cada mil habitantes y un 11% de



lectores en el conjunto de la población, estimando tres lectores por ejemplar. Si sumamos los semanarios y tomamos la cobertura anualizada, incluyendo a los lectores ocasionales, se alcanzaría al 37% de la población con acceso a publicaciones periódicas.

La competencia de los demás medios y los factores económicos explicarían parte de la baja circulación. El control por una sola empresa de casi toda la distribución incide en parte en el precio final, una de las barreras de entrada. También puede incidir el hecho de que, en un país con fuerte presencia de la izquierda política, el principal diario sea “de derecha”, aunque ello puede explicar también el éxito relativo de *la diaria*, que apostó además a bajar los costos con su propia distribución.

Casi todos los diarios tienen hoy versiones en internet, en algunos casos con desarrollos propios diferentes a los de su edición impresa. Algunas mediciones indicarían que más de la mitad de la población lee al menos una noticia por semana en internet, en los diversos diarios y portales informativos disponibles. Allí podría estar el futuro de la “prensa”, pero no está claro cómo se financiará, en tanto la publicidad o el acceso pago no parecen todavía resolver esta cuestión.

Sonidos y silencios

Radio Sud América General Electric, antecesora de El Espectador, hizo sus primeras pruebas en 1922. En los años 20 le siguieron Radio Paradizábal, Carve, Fénix, Montecarlo y la primera emisora del SODRE, junto a las pioneras en Paysandú, Durazno y Salto. Muchas perduran hasta hoy, aunque hayan cambiado mucho en ese tiempo.

Junto a los programación informativa y musical, se suman rápidamente las transmisiones deportivas y, en las décadas del 40 y 50, los radioteatros, los programas de entretenimiento y humorísticos, acompañados de fonoplateas desbordadas de público. Hacia los 70 los elencos radioteatrales decaen definitivamente, siendo solo en parte absorbidos por la televisión. La música fue la dominante inicial de las FM que irrumpen en esa época, aunque luego algunas incorporan también contenidos periodísticos. Las emisoras del Interior, por su parte, siempre han prestado un servicio único en cuanto a la información local, incluidos los radiotelegramas hoy casi desaparecidos ante la penetración de la telefonía móvil.

Actualmente hay 369 emisoras de radio con permiso para operar en el país: 89 en AM y 280 en FM, 92 de ellas comunitarias de corto alcance. En

Cuadro 2. Cobertura radios, Montevideo y cercanas

CX4 RURAL	3,7	91.9 DISNEY	16,3
CX6 CLÁSICA SODRE	1,1	92.5 URBANA	2,2
CX8 SARANDÍ	8,5	93.1 INOLVIDABLE	6,7
CX12 ORIENTAL	2,6	93.9 OCEANO	10,4
CX14 EL ESPECTADOR	7,8	94,7 DEL SUR SODRE	1,1
CX16 CARVE	5,2	95.5 DEL PLATA	8,5
CX18 SPORT 890	4,4	96,3 ALFA	0,7
CX20 MONTECARLO	21,5	97,1 BABEL SODRE	0,7
CX22 UNIVERSAL	8,9	97.9 M24	5,9
CX24 NUEVO TIEMPO	0,4	98,7 DIAMANTE	1,5
CX26 RADIO URUGUAY	0,7	99,5 DEL SOL	1,5
CX28 IMPARCIAL	1,1	100.3 AIRE	15,6
CX30 NACIONAL	1,5	101.9 AZUL	10,7
CX36 CENTENARIO	1,5	102.9 TOTAL	1,9
CX40 FÉNIX	2,6	103.7 LATINA	9,3
CX42 C. DE MDEO.	0,4	104.3 RADIOCERO	6,7
CX44 AM LIBRE	2,2	104.9 METROPOLIS	6,3
CX46 AMERICA	0,4	105.9 GALAXIA	11,5
CX48 CRISTAL	0,4	106.7 LA LEY	9,3
CX58 CLARIN	2,6	OTRAS FM	1,5
ZAPPING EN AM	1,1	ZAPPING EN FM	2,6
AM SIN IDENTIFICAR	4,4	FM SIN IDENTIFICAR	8,1
88.3 DE LA COSTA	6,3	COBERTURA AM	43,3
90.3 OLDIES	6,7	COBERTURA FM	75,6
91.1 RADIOFUTURA	5,9	COBERTURA TOTAL	96,7

Fuente: Buró de Radios / IMUR, octubre 2012 (www.buroderadios.com.uy)

Montevideo hay 63 radios autorizadas. Las 306 emisoras del Interior son en su mayoría pequeñas en cuanto a infraestructura y producción, pero muchas tienen importante audiencia local. Hay dos redes (Cori y Red Oro) que agrupan a un centenar de ellas, compartiendo ventas de publicidad y tramos de programación, en asociación con emisoras capitalinas. Varias emisoras de Montevideo tienen también “filiales” en el Interior o están ligadas a los grupos empresariales liderados por los canales de televisión capitalinos.

Cuentan con varias asociaciones gremiales: Rami, que reúne a 140 radios del Interior, Andebu, que agrupa a 17 de las capitalinas y 78 de las del interior, Amarc Uruguay y Ecos, que agrupan a un tercio de las emisoras comunitarias autorizadas hasta el momento.

Hay cuatro emisoras del Servicio Oficial de Radiodifusión (SODRE), que dependen del Ministerio de Educación y Cultura y fueron reestructuradas a partir de 2005, con repetidoras en el Interior y nueva programación. También hay una pequeña emisora universitaria, que en 2013 inició transmisiones de mayor alcance en Montevideo. Hay tres radios católicas autorizadas y alrededor de 40 evangélicas, en su mayoría transmitiendo sin autorización oficial.

No hay prácticamente hogar que no cuente con al menos un aparato de radio y las mediciones disponibles indican que casi todos los uruguayos escuchan radio al menos una vez a la semana (Cuadro 2), alcanzándose picos del *rating* de más del 50% en las mañanas. Las FM han superado a las AM, cuya audiencia envejece... aunque la preferencia de los jóvenes puede variar en el futuro, porque también tienen mayor tendencia a oír música desde archivos digitales.

Casi no quedan hoy espacios radiales como los que sirvieron de base para la proyección de figuras políticas, como Benito Nardone en los 40 y 50 o José Germán Araújo en los 80. Tal vez el del actual presidente José Mujica sea hoy el único caso de este tipo.

Aunque hay tantas emisoras y todas pueden encontrar oídos receptivos, las audiencias mayoritarias se concentran en pocas. Así, por ejemplo, tres emisoras de AM capitalinas con alcance metropolitano o nacional de larga trayectoria (Sarandí, El Espectador y, sobre todo, Montecarlo) logran captar la mitad de la audiencia en esa banda. Más distribuida y cambiante se encuentra la audiencia en FM, pero también allí la mitad de la audiencia metropolitana es captada por seis o siete emisoras (en 2012 Aire, Disney, Océano, Galaxia, Metrópolis, La Ley, Oldies). Música, información y entretenimiento, en ese orden, aparecen como los ingredientes principales de su programación.

Si la televisión, como veremos, es más nacional y global, la radio es todavía más local y menos concentrada que los demás medios. Así, las radios del Interior captan cerca del 70% de las audiencias locales. En cada departamento suele haber una o dos predominantes, comenzando por las fundacionales AM, pero con una creciente presencia de las FM. Radio Salto, La Voz de Paysandú, La Voz de Melo, Frontera (Artigas), Zorrilla (Tacuarembó), Internacional (Rivera), Difusora Rochaense o Difusora Treinta y Tres suelen encabezar las preferencias en sus departamentos, pero con fuerte competencia de otras radios locales, de algunas de alcance nacional y de las argentinas o brasileñas en los diez departamentos fronterizos.

Las audiencias locales son también la base de las nuevas emisoras comunitarias, surgidas en los 90 y en proceso de legalización a partir de 2008. Aun con sus dificultades de funcionamiento y sustentabilidad, pueden llegar a ser protagónicas en pequeñas poblaciones que cuentan con pocos medios propios y ocupar a veces un espacio no menor en zonas saturadas de radios.

Es frecuente el caso de las emisoras que alquilan toda o parte de su programación y el de los productores independientes que venden programas para varias emisoras. Un horario “de alquiler” característico es el de la franja nocturna, dominado por programas que mezclan predicación religiosa o esotérica con consejos telefónicos a los oyentes.

También son muchas las radios que han desarrollado una interesante presencia en internet, con programación en vivo o de archivo, contenidos multimedia complementarios y participación de la audiencia en las redes sociales.

El electrodoméstico rey

En 1956 Canal 10 inicia las primeras transmisiones de televisión en Uruguay. Le sigue Canal 4 en 1961 y Canal 12 en 1962. Tanto los empresarios pioneros como muchos de quienes hacían diariamente la programación provenían de la radio y estaban vinculados a emisoras tradicionales del sector (Carve, Montecarlo, Sarandí). En un país con poco desarrollo de los medios públicos, Canal 5 llegará último, en 1963. La televisión del interior fue surgiendo a partir de 1966, con frecuencia vinculada a las empresas montevidéanas ante las dificultades de sostener la producción local.

Inicialmente la mayor parte de la programación, que comenzaba al caer la tarde y cerraba a la medianoche, se hacía en vivo, complementada por películas o series extranjeras. La incorporación posterior del *video tape* abrió nuevas posibilidades, pero los 60 quedaron en la memoria de muchos uruguayos como una época dorada en cuanto al despliegue de creatividad, con programas emblemáticos como el humorístico *Telecataplum*, el musical *Discodromo*, los periodísticos *Conozca su Derecho* y *Sala de Audiencias*. Entre los comunicados oficiales y las marchas militares, algunos programas humorísticos nacionales fueron quizá de los pocos espacios sutilmente críticos con la dictadura militar que se colaron en la televisión nacional a comienzos de los 80.

En los 70 habían comenzado las transmisiones satelitales y en 1980 las emisiones en color. En 1994 se abrió un nuevo campo con la televisión de pago, por cable o transmisión aérea codificada. Muchos vieron allí la posibilidad de que se generaran nuevas ofertas televisivas, pero decisiones políticas del gobierno de la época llevaron a que la mayor parte de este negocio quedara finalmente en manos de las mismas empresas que dominaban la televisión abierta.

Más del 90% de los hogares cuentan con al menos un televisor y la televisión es el medio de mayor cobertura de audiencias, aunque hoy muchos ven los canales abiertos a través de algún sistema para abonados. Casi el 75% de los uruguayos ve televisión abierta al menos una vez por semana y el 90% si sumamos la televisión de pago, con un promedio de entre tres y cuatro horas diarias de exposición al medio. En el horario central de los noticieros de la noche se alcanza picos de audiencia de hasta 80%.

Uruguay cuenta actualmente con 27 canales privados de televisión abierta y el canal estatal, con sede en la capital y 32 repetidoras en el Interior. También muchos de los privados del Interior funcionan como repetidoras parciales o totales de los montevideanos.

El canal estatal —Televisión Nacional de Uruguay, canal 5 en Montevideo— tiene cobertura en casi todo el país, pero ha sido históricamente muy débil, con problemas técnicos y sobre todo de programación, captando una porción menor de la audiencia. Tras dos intentos frustrados de transformación en los 80 y 2000, a partir de 2005 hay un esfuerzo sostenido para fortalecerlo y empiezan a verse algunos resultados. Al comienzo de esta etapa apostó a un perfil informativo y luego optó por una oferta generalista, con producción nacional de programas musicales y periodísticos, cine nacional y latinoamericano y acuerdos con canales públicos regionales e internacionales para series, documentales y programas educativos.

Los tres canales privados montevideanos dominan la audiencia capitalina y también la del Interior con sus repetidoras y a través de la Red Uruguaya de Televisión que, en acuerdo con los canales locales, retransmite tramos de su programación. Son canales generalistas, con programas periodísticos y algunos de entretenimiento de producción nacional. El resto de los programas de entretenimiento y prácticamente toda la programación de ficción —telenovelas, series, películas— es importada. Los países de origen de esa importación, que alcanza alrededor del 60% del total de la programación, son principalmente Estados Unidos y Argentina. Hay también una presencia de Brasil y otros países latinoamericanos en el rubro te-

lenovelas. A partir de los 90 la televisión abierta perdió la disputa por los derechos de transmisión de los espectáculos masivos (fútbol y carnaval principalmente), que quedó en manos de la empresa Tenfield y accesible solo en servicios de pago con algunas excepciones.

Muchos de los canales han hecho un uso importante de internet, posibilitando el acceso remoto a su programación en vivo o de archivo y generando vínculos con sus audiencias a través de las redes sociales.

La televisión para abonados se extendió rápidamente en los años 90, llegando a cubrir la mitad de los hogares del país. Tras la crisis del 2002 la cobertura disminuyó, pero hoy ha vuelto al nivel anterior. La oferta es variable según las empresas, yendo desde una docena de señales a más de 60.

El centenar de empresas de televisión de pago, con 188 plantas transmisoras en todo el país, son casi exclusivamente distribuidores de señales que no producen, siendo estas en su mayoría de origen estadounidense, con ofertas especializadas: señales de cine, deportes, noticias, documentales, series, infantiles, etc. Hay también una fuerte presencia de canales regionales, especialmente los argentinos de “aire” y “cable”, y una presencia menor de señales públicas regionales o mundiales, incluida Telesur, con sede central en Venezuela y participación del Estado uruguayo.

Surgieron también algunas señales nacionales que se distribuyen en los servicios de pago como VTV (del grupo Tenfield) y TV Libre (hoy desaparecida). Surgida en los 90, Tevé Ciudad, propiedad de la Intendencia de Montevideo, mostró que era posible una televisión pública de “calidad”, con cierta audiencia, a un costo relativamente bajo y capacidad de

exportar programas a otros países de la región. Aunque su evolución ha sido despareja mantiene un nivel interesante, incluyendo apuestas novedosas como la televisión comunitaria del grupo Árbol.

La obligación de contar con una señal propia en los servicios de pago se cumple principalmente con repetición de contenidos de los canales abiertos en Montevideo, pero en muchos lugares del Interior dio origen a una modesta producción local. Por lo demás, el panorama dominante de la televisión abierta y de pago, muy concentrada en pocas manos como veremos luego, es de escasa diversidad y producción propia, poca innovación y mucho espacio dedicado a la publicidad en el caso de la TV abierta.

Andebu reúne a 60 operadores de televisión abierta y de pago, entre las que se encuentran las mayores empresas del sector. La Cámara Uruguaya de Televisión para Abonados nuclea a unas 70 pequeñas empresas, todas del Interior. Por fuera quedan dos empresas extranjeras de televisión para abonados, con transmisión aérea terrestre o satelital codificada.

Híperconectados

Uruguay ha estado desde el comienzo entre los países latinoamericanos con mayor y más rápida penetración de internet. Cuando surge a nivel mundial la red, a mediados de los 90, la Universidad de la República, la empresa telefónica estatal y algunas organizaciones no gubernamentales pioneras en este tema, jugaron un papel importante en este temprano desarrollo. Más tarde, a partir de 2007, el Plan Ceibal, proporcionando computadoras a todos los estudiantes

y docentes de la enseñanza básica y media del país, dieron un nuevo impulso a esta expansión.

En 2012 tres de cada cuatro hogares del país contaban con una computadora, aunque la distribución era despareja: casi todos los hogares de ingresos altos la tenían y solo la mitad de los de bajos ingresos, la mitad de las cuales, a su vez, provenían del Plan Ceibal. Poco más de la mitad de la población del país es actualmente usuaria de internet, abarcando a la casi totalidad de los jóvenes y creciendo más lentamente entre los mayores. Es posible entonces que el simple paso del tiempo haga que casi toda la población acabe siendo usuaria, por recambio poblacional.

Casi el 90% de los usuarios lo hace desde su casa, aunque en muchos casos también acuden a los cibercafé, que captan algo más del 40%. Un 17% lo hace desde el celular. Un tercio de los usuarios se conecta más de 10 horas por semana. Nótese que, aun siendo importantes, estos números están lejos de los de la televisión.

Los uruguayos entran a internet principalmente para buscar información (79%), conectarse a las redes sociales (77%), leer noticias y temas de actualidad (62%), buscar información sobre productos y servicios (53%), mirar películas (34%), realizar trámites (21%), llamadas al exterior (20%) o mirar televisión (18%). Un millón doscientos mil uruguayos tienen una cuenta en Facebook y más de la mitad se conecta diariamente. Hay además 150.000 blogs creados por uruguayos, casi siempre muy jóvenes (Radar, 2012).

Como ya hemos dicho los medios tradicionales han hecho un uso importante de la red, aprovechando y potenciando su capacidad de producción de contenidos. Todos los diarios capitalinos y más de la mitad de los del Interior, algunos semanarios, unas

50 emisoras de radio, los canales montevideanos y algunos del Interior, tienen sitios web donde vuelcan contenidos de su versión “tradicional”, a veces enriquecidos. Por ejemplo, radios que, además de transmitir en vivo, transcriben a texto parte de su contenido y agregan cámara en el estudio. Surgieron también varios medios exclusivamente para internet: algunas revistas, portales de noticias, radios y señales de televisión que transmiten solo por esta vía. La combinación con medios tradicionales suele ser clave para la sostenibilidad, que es todavía un tema no bien resuelto por muchos cybermedios.

Por su parte las empresas, los organismos públicos, las organizaciones de la sociedad civil, las instituciones académicas y educativas, entre muchas otras, hacen un uso intenso de internet, incluyendo aplicaciones de gobierno electrónico, educación a distancia, ciberactivismo, etcétera.

Pero en términos individuales, hasta la llegada de las redes sociales la mayoría de los usuarios eran básicamente consumidores y aprovechaban poco las posibilidades de producir contenidos. Era mucho más lo que los uruguayos “bajaban” que lo que “subían” a internet. El cambio que las redes sociales han generado en este sentido puede –y suele– ser mirado con una mezcla de esperanza y recelo, por su potencial participativo y, a la vez, por la banalización de la esfera pública, indistinguible con frecuencia de la privada y sus pequeñas anécdotas cotidianas.

Las nuevas redes de alta velocidad, por ejemplo con fibra óptica directa al hogar, ensanchan la banda y las posibilidades de confluencia entre distintos medios. La convergencia multimediática abre perspectivas casi infinitas, pero también llenas de incertidumbre sobre lo que los usuarios harán con ellas finalmente. 



4

Los poderes, el poder

En pocas manos

Tres grupos económicos concentran el mayor poder en el sistema de medios de comunicación de Uruguay, teniendo como cabecera los canales privados de televisión capitalinos. En más de medio siglo han ido tejiendo una red de integración horizontal y vertical, controlando diversos medios además de la televisión, así como la cadena de producción, distribución, transmisión y venta de contenidos. Y aunque compiten entre sí, comparten algunos negocios estratégicos.

Las relaciones entre ellos no son siempre armónicas y han ido cambiando, así como la integración de alguno de los grupos. El grupo Romay-Salvo (Canal 4) tiene seis canales de TV abierta, tres de pago y cuatro emisoras de radio. El grupo Fontaina-De Feo (Canal 10) es dueño de tres canales abiertos, tres de pago, dos radios, un portal de noticias y servicios de

triple-play en un llamativo acuerdo con Antel, la telefónica estatal. El grupo Scheck, que durante años fue propietario de Canal 12, el diario *El País* y Radio Sarandí, es hoy socio minoritario del Grupo Cardoso-Pombo, cuyos intereses principales están en el supermercado pero conservan la televisión abierta y de pago y el semanario *Búsqueda* (Cuadro 3).

Los tres grupos gestionan juntos la Red Uruguaya de Televisión, que proporciona casi toda la programación –y retiene el grueso de la publicidad– de siete canales propios y de otros diez en el interior del país, que por esta vía dependen también de ellos y tienen escaso margen para desarrollar producción propia.

Cuando se inició la TV de pago en los 90 crearon la empresa Equital, que operaba como un único proveedor para Montevideo. Esta situación, que violaba de modo demasiado evidente las normas vigentes, fue sancionada por las autoridades lo que, sumado

Cuadro 3. Las tres familias

Grupo	TV abierta	TV abonados	Radio	Medios digitales y convergencia	Otros negocios
Romay-Salvo-Eccher	Canal 4 Montevideo 5 canales Interior	1 cable Montevideo 2 Interior	2 radios Montevideo 2 Interior		2 estancias Importadora-exportadora
Fontaina-De Feo	Canal 10 Montevideo 2 canales Interior	1 cable Montevideo 1 Interior 1 satelital	2 radios Montevideo	Portal noticias Triple play	Lechería
Cardoso-Pombo-Scheck	Canal 12	1 cable Montevideo 1 señal latinoamericana		Canal web	Semanario <i>Búsqueda</i> Supermercados Géant/Devoto/Disco
Los tres asociados	Red Uruguay de Televisión Color: 7 canales propios y 10 locales asociados	Equital: 12 cables propios en el Interior + contenidos para otros 60 1 TV abonados aérea codificada Montevideo			

Basado en Lanza y Buquet, 2011

a algunos problemas entre ellos, llevó a que establecieran una relativa autonomía de operación. Pero la alianza se mantiene y Equital controla 11 empresas de televisión para abonados en el Interior y brinda servicios y contenidos a otros 60 pequeños cableros locales. Solo en televisión, entonces, 22 señales abiertas y 76 de pago están vinculadas a este conglomerado.

Este esquema de funcionamiento oligopólico les permite captar el 75% de la audiencia televisiva en general y 95% de la de televisión abierta, marcando la agenda informativa y cultural de los uruguayos. Su peso económico es también decisivo en el sector: facturan el 46% de los abonos de la televisión de pago y el 95% de la publicidad de la televisión abierta (que absorbe la mitad de la inversión publicitaria del país).

Como se ve han tenido cierta competencia en la televisión de pago, donde juegan fuerte dos empresas extranjeras. Desde fines de los 90 ha ido creciendo un competidor nacional en la producción y distribución de contenidos en torno a la empresa Tenfield y la señal VTV. Hay también un empresario extranjero tras el grupo de radios en torno a Sarandí y varios grupos regionales o departamentales que, en una escala mucho más pequeña, controlan varios medios en sus zonas de influencia.

Pero la principal presencia extranjera se da a través de los contenidos que distribuyen los tres grandes grupos. En ese sentido tienen una posición dominante hacia dentro, pero dependiente en lo externo. El pequeño tamaño del mercado se plantea siempre como la principal limitante de la producción local. Aunque hay en el país una interesante capacidad de

producción —como lo muestra el desarrollo reciente del cine nacional— los medios privados casi no le abren lugar.

Pero su posición dominante nunca es segura. Tal vez por ello dos de los grandes (el 10 y en menor medida el 12) han empezado a invertir en los últimos años en producción propia y apuntan a la exportación de algunos contenidos. Los tres han presionado fuertemente para que los gobiernos establezcan barreras o no levanten las existentes a la entrada de nuevos competidores, tanto externos como internos. También para que se les levanten las que a ellos les han impedido o dificultado entrar en el mercado de servicios convergentes entre televisión y telecomunicaciones.

La situación oligopólica y de falta de competencia son factores clave en algunos de los problemas de la televisión uruguaya: escasa producción local, poca diversidad e innovación, baja calidad. Es por ello que organismos internacionales, tanto desde la perspectiva de los derechos humanos como de la diversidad cultural, ven en la concentración de los sistemas mediáticos un problema clave a resolver.² El estímulo a la entrada de otros actores y un sistema regulatorio que limite la concentración son los dos movimientos posibles y necesarios para ello. Veamos qué ha pasado en estos dos aspectos en Uruguay.

2 UNESCO, 2008; CIDH, 2010.

¿Los parientes pobres?

Uruguay, como el resto de América Latina, imitó solo parte de dos tradiciones que se han tomado siempre como referencia: la europea y la estadounidense. En el caso europeo los sistemas de medios se desarrollaron sobre la base de una presencia muy fuerte del sector público, financiado con aportes de los ciudadanos. En Estados Unidos la base fue el sector privado sustentado en la publicidad, pero con fuertes regulaciones estatales anticoncentración. Los sistemas latinoamericanos se basaron en el sector privado comercial, pero con muy débiles regulaciones.

La radio y la televisión públicas en Uruguay fueron tradicionalmente la cenicienta del sistema de medios. Desde su nacimiento encontraron diversos obstáculos para su desarrollo: tendencia a reducirse a la “alta cultura”, severas deficiencias técnicas y de programación, reglas de juego estatales que hacen difícil la gestión de un medio de comunicación, carencias financieras y presupuestarias, tercerizaciones que en general empeoraron la situación, presión del sector privado para que las cosas siguieran así y no apareciera un competidor estatal. Quienes ocuparon los sucesivos gobiernos y designaban sus autoridades parecen haberla visto como una pieza menor de la gestión gubernamental más que como un protagonista de lo público.

Por eso el caso de Tévé Ciudad fue, en el momento de su aparición en los 90, una novedad interesante, desafiante incluso para el sector privado. Aunque doblemente limitado por restricciones financieras y de cobertura (al ser accesible solo a través de la televisión de pago), mostró posibilidades impensadas hasta ese momento. Aunque más tarde empezó a padecer

algunos de los problemas de su hermano mayor, las alianzas puntuales con Televisión Nacional abrieron perspectivas de mutuo fortalecimiento.

Los esfuerzos realizados desde 2005 tanto en la radio como en la televisión públicas en cuanto a inversiones, presupuesto de funcionamiento, producción y programación, han dado frutos todavía tímidos en materia de audiencia. Una reforma más profunda parece necesaria y la creación de un servicio de comunicación audiovisual, anunciado en 2012, puede contribuir en esa dirección. Se trata de articular y potenciar las radios, el canal estatal y el Instituto del Cine y el Audiovisual, con mayor autonomía y mecanismos de participación ciudadana en la gestión. Algo similar se plantea también en el proyecto de Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, puesto a consideración del Parlamento en 2013.

Pero otros medios públicos asoman también en el horizonte. Tévé Ciudad se propone salir de su encierro en la televisión de pago y acceder a transmisiones de aire en toda el área metropolitana. La pequeña y experimental radio universitaria comenzó a llegar a casi todo Montevideo en 2013 y la Universidad de la República se propone desarrollar un proyecto de televisión universitaria con proyección nacional. Es posible también que surjan nuevos medios públicos departamentales o regionales en el Interior. Todo dependerá del modo en que se despliegue la televisión digital y el marco regulatorio general de los medios en el país, como veremos luego.

Por otro lado, a comienzos de la última década del siglo XX aparecieron en el escenario las radios comunitarias. Tras quince años de persecución e ilegalidad y dos de discusión parlamentaria, se aprobó la Ley

Cuadro 4. Audiencia de tres radios comunitarias

Radio	Cobertura semanal	Cobertura diaria
La Cotorra (Cerro, Montevideo)	19,7	1,6
Corsaria FM (Colón, Montevideo)	6,2	0,4
El Chasque (Cerro Pelado, Rivera)	34,0	29,0

Fuente: Graña y Kaplún / PRODIC (2012)

de Radiodifusión Comunitaria. En 2008 comenzó un lento y complejo proceso de aplicación, al presentarse a un registro voluntario más de cuatrocientas emisoras interesadas en regularizar su situación o aprovechar la oportunidad para “meterse” en el dial. Casi un centenar de ellas fueron efectivamente habilitadas en una primera etapa y en 2012 comenzaron a realizarse llamados a nuevos interesados, que pueden incluir a los rechazados en primera instancia.

Los efectos de esta primera etapa son desparejos y en conjunto débiles como para alterar sustancialmente el panorama general de la comunicación en el país. Pero la Ley que le dio marco tiene características pioneras que, como veremos, prefiguran cambios más profundos para el sector y para el conjunto del sistema de medios. Entre otras cosas es en ese marco que se plantea la posibilidad de televisoras comunitarias, una oportunidad para la aspiración de la central de trabajadores de acceder a este medio, tal vez acompañado de otras organizaciones de la sociedad civil.

La entrada a la cancha de nuevos o más potentes actores públicos y comunitarios puede ser una de las claves de transformación del sistema de medios. Otra tiene que ver con el marco regulatorio del propio sector privado-comercial y del conjunto del sistema.

La mejor ley (es la que) no existe

Algunos de los problemas del sistema mediático actual provienen de una legislación muy rezagada, generada en su nudo principal a fines de los años 70, durante la dictadura cívico-militar, y refrendada luego con pocos cambios importantes. Sin duda se requiere un nuevo marco legal, que atienda los cambios tecnológicos de las últimas décadas y los compromisos del país con estándares democráticos, que respeten de modo integral el derecho a la información y la comunicación del conjunto de los ciudadanos y reflejen mejor su diversidad social, cultural y política.

Pero una aplicación rigurosa de la legislación aún vigente podría haber evitado o mitigado algunos de los problemas. Por ejemplo, el Decreto Ley 734 de Radiodifusión, de 1978, limita las frecuencias que una misma persona puede usufructuar a dos en cada banda (AM/FM/TV) y a tres en total. También impide la adjudicación a extranjeros y la transferencia a un tercero sin autorización expresa. ¿Cómo se explica entonces la existencia de los conglomerados mediáticos de las tres familias, la presencia notoria de empresas extranjeras y la continua compra y venta de emisoras? Las dos primeras mediante el uso de testaferros y la última por una actitud permisiva de sucesivos gobiernos.

A la salida de la dictadura fue habitual además que los gobiernos entregaran frecuencias a amigos y conocidos poco antes o poco después de las elecciones, ayudándolos luego a sostenerlas con publicidad oficial o auspiciando indirectamente el negocio de la venta de frecuencias. La legislación vigente, que otorgaba discrecionalidad absoluta al Poder Ejecutivo para estas adjudicaciones, contribuyó mucho a esta y otras prácticas poco transparentes. También el hecho de que estas adjudicaciones no tuvieran plazo, sino que fueran “precarias y revocables”, algo que fue interpretado como “vitalicias y hereditarias”.

Frente a esto las propuestas de nueva legislación chocaron habitualmente con un discurso que, en nombre de la libertad de expresión, defendía el mantenimiento de este estado de cosas. La frase “no hay

mejor ley de medios que la que no existe”, utilizada por empresarios y dirigentes políticos de los más variados sectores, parece ignorar la legislación vigente y su deficiente aplicación. Parece eludir además el hecho de que los medios han estado lejos de quedar librados a las leyes del mercado. Por el contrario, es solo gracias a una activa intervención gubernamental que se ha posibilitado el ingreso y la permanencia de algunos actores a ese mercado e impedido la presencia de otros. Las adjudicaciones de licencias para operar servicios de televisión para abonados en los 90 es el ejemplo más notorio.

Así las cosas: ¿cómo encarar una reforma a fondo del sistema? ¿Cómo hacerlo en un contexto de cambios tecnológicos y qué se ha avanzado hasta el momento en esa dirección? Lo veremos a continuación. 



¿Democratizar las comunicaciones?

Avances y vacilaciones

En el año 2000 se plantean cambios en materia de regulación y control al crearse la Unidad Reguladora de Servicios de Comunicación (URSEC), que toma a su cargo buena parte de las competencias de la Dirección Nacional de Comunicaciones, que aún operaba en la órbita del Ministerio de Defensa (otra herencia de la dictadura). La URSEC comienza a realizar estudios técnicos, mayores controles en el uso del espectro, medidas de estímulo a la competencia y el estudio de una posible regularización del sector comunitario, que no llega a concretarse.

El gobierno que asume en 2005 incluía en su programa propuestas de cambios más profundos. Aquel programa planteaba:

- ▲ Fortalecer los medios público-estatales.
- ▲ Regularizar y estimular el desarrollo de medios comunitarios.

- ▲ Estimular la competencia y la calidad y desestimular la concentración de los medios comerciales.
- ▲ Un rediseño institucional, incluyendo canales de participación para la sociedad civil en el debate y la orientación de las políticas de comunicación.

Estas líneas son congruentes con las recomendaciones de organismos internacionales como las relatorías de Libertad de Expresión de la ONU y la OEA, que señalan los riesgos que la concentración de medios implica para los sistemas democráticos. La UNESCO, por su parte, entiende que un sistema mediático saludable debe tener un equilibrio entre medios públicos, privados y comunitarios.

Entre 2005 y 2009 los avances en esta dirección fueron interesantes aunque lejos de abarcar el conjunto de aspectos que el programa sugería. Entre los principales:

- ⤴ Comenzó un proceso de fortalecimiento de los medios públicos, ampliando su cobertura, diversificando su oferta y mejorando su calidad.
- ⤴ Se aprobaron la Ley de Radiodifusión Comunitaria y la Ley de Acceso a la Información Pública, que apunta a combatir el secretismo en los organismos del Estado. También se modificaron aspectos de la Ley de Prensa que implicaban riesgos para el trabajo periodístico.
- ⤴ Se estableció por ley la prohibición de adjudicar frecuencias de radio y televisión un año antes y seis meses después de las elecciones. También comenzó a hacerse un uso más cuidadoso de la publicidad oficial, aunque no llegó a establecerse una regulación clara en la materia.
- ⤴ Se favoreció el acceso a internet, con el Plan Ceibal, ampliando la cobertura y bajando los costos de conexión.
- ⤴ Se trasladó la Dirección Nacional de Telecomunicaciones (Dinatel) al Ministerio de Industria, Energía y Minería, aunque prácticamente permaneció inactiva en ese período.

Este aspecto institucional resultó más importante de lo previsto. La falta de un organismo de gobierno capaz de diseñar y articular políticas en esta materia favoreció la dispersión, ausencia, debilidad o incongruencia de muchas decisiones. Un caso claro fue el de la televisión digital, como veremos luego.

Tal vez este vacío estatal explica que algunas de las iniciativas más importantes no fueron impulsa-

das por el gobierno sino por organizaciones de la sociedad civil. Fue el caso de la Ley de Radiodifusión Comunitaria, de doble importancia. Por un lado por sus características amplias: a diferencia de otras legislaciones más restrictivas no establece límites de cobertura o restricciones para financiarse con publicidad y obliga a reservar un tercio del espectro radioeléctrico para el sector comunitario, tanto en radio como en televisión. En otros países la legislación reduce a los medios comunitarios a ser “pocos, pequeños y pobres”.³ Este riesgo, sin embargo, puede producirse por efecto de una aplicación incompleta de la ley y de la propia debilidad del sector, algo que en buena medida ha sucedido.

Por otro lado esta ley estableció criterios de transparencia y participación en los procesos de adjudicación de frecuencias. Obliga a presentar propuestas comunicacionales que se someten a evaluación de un organismo asesor con representación de organizaciones vinculadas al tema y a una audiencia pública en la población a la que va dirigida la propuesta.

Mecanismos similares fueron adoptados para el sector privado a partir de un decreto de 2008. Y formaron parte de las propuestas del gobierno que asumió en 2010 cuando la, ahora sí, activa Dinatel convocó a discutir sobre una Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual.

El Comité Técnico Consultivo conformado a estos efectos, con participación de los empresarios del sector, organizaciones sociales y académicas, logró más acuerdos de los esperados. La nueva legislación debería propender a:

³ Calleja, 2008.

- Un equilibrio entre medios privados, públicos y comunitarios, con propuestas específicas para el desarrollo de estos dos últimos, los más débiles del sistema.
- Procedimientos transparentes para la adjudicación de licencias y frecuencias, con limitaciones efectivas en el máximo de licencias a un mismo adjudicatario.
- Promoción de la máxima libertad de expresión, con regulaciones mínimas en materia de contenidos (infancia, adolescencia, discriminación, publicidad engañosa) y la creación del Ombudsman o Defensor de las Audiencias.
- Promoción de la producción nacional, local e independiente y estímulos a la calidad de los medios.
- Un plan de educación para la comunicación promoviendo un uso activo y crítico de los medios por parte de la ciudadanía.
- Una institucionalidad que incluyera un organismo de diseño de políticas a nivel gubernamental, un regulador independiente y mecanismos de participación social.

Si bien no se llegó a acuerdos definitivos en algunos puntos, se trataba de una muy buena base para avanzar. Uruguay parecía poder llegar a una “ley de medios” sin los niveles de confrontación registrados en otras partes.

Aunque el gobierno pareció inicialmente archivar la iniciativa, finalmente en mayo de 2013 envió al Parlamento un proyecto de Ley que recoge muchos de estos acuerdos. Es posible (y esperable), que se apruebe antes del final de la legislatura, ojalá con mejoras en algunos aspectos débiles.

La oportunidad digital

La digitalización de la transmisión televisiva ofrece cuatro posibilidades nuevas respecto a la tradicional televisión analógica:

- ▲ Mayor nitidez de la imagen, por ejemplo transmitiendo en alta definición (HD por su sigla en inglés).
- ▲ Transmisión de cuatro o cinco señales en un mismo canal, con programación diferente para cada uno, en este caso con calidad estándar (SD), o una señal de calidad media y dos o tres estándar. Por eso en TV digital hay que distinguir “canal” de “señal”.
- ▲ Transmisión para dispositivos móviles (teléfonos, tabletas).
- ▲ Servicios interactivos, con algunas prestaciones similares a las que ofrece internet.

Estos cuatro aspectos se pueden combinar de modos muy diversos, y cada sociedad debe decidir cuál es el mejor modo de hacerlo. Por ejemplo priorizando la calidad de imagen, la cantidad de señales o combinando ambas; impulsando la interactividad como un modo de incluir a quienes tienen poco acceso a internet, etcétera.

Decidir estas cuestiones es un aspecto central de las políticas de comunicación hoy. Por ejemplo pueden implicar una oportunidad para abrir la cancha a nuevos actores, aprovechando la multiplicidad de señales posibles en un mismo canal. O bien establecer barreras a la entrada de nuevos competidores y dejar las nuevas posibilidades en manos de quienes ya controlan hoy la televisión abierta, como se hizo con la televisión para abonados en los años 90.

Después de cinco años de vacilaciones, marchas y contramarchas en este tema, incluyendo el cambio de sistema técnico a utilizar (primero el europeo, luego el nipo-brasileño) a comienzos de 2012, se estableció por decreto el marco para las adjudicaciones, el despliegue de la televisión digital y el “apagón analógico”, anunciado para fines de 2015.

El marco propuesto prevé, entre otros aspectos:

- ✦ Hasta seis canales públicos, siete comerciales y siete comunitarios en Montevideo y tres de cada tipo en cada zona del Interior, lo que puede significar eventualmente decenas de señales diferentes, más allá de que inicialmente se abrirán llamados para un número menor de canales.
- ✦ Adjudicación de licencias a partir de propuestas que ofrezcan variedad de señales y contenidos, producción nacional, local e independiente, servicios diversos en cuanto a definición de imagen, interactividad y movilidad. Propuestas que serán evaluadas por organismos asesores con integración plural y tras pasar por audiencias públicas. Las adjudicaciones serán por 15 años con la opción de renovación por otros diez.
- ✦ La posibilidad de una red pública de transmisiones, que facilitaría el acceso de pequeñas empresas, organizaciones sociales u otras entidades que no tengan capacidad de instalar un canal pero sí pueden producir una señal.

Tras nuevas vacilaciones y algunas modificaciones inesperadas, finalmente en mayo de 2013 se realizaron los primeros llamados a propuestas de televi-

sión digital. Del resultado de los mismos dependerá mucho el futuro de la televisión uruguaya.

Televisonarios

Mientras se abrían los llamados a televisión digital y se discutía en el Parlamento el proyecto de ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, por calles, veredas y caminos de buena parte del país se instalaba la red de fibra óptica, que en poco tiempo llegará a dos terceras partes de los hogares. Cuando esta red despliegue todo su potencial los uruguayos dispondrán de una banda suficientemente ancha como para que muchas de las cosas que resultaban poco atractivas de ver y hacer con una computadora ya no lo sean.

Todo indica que la televisión seguirá siendo más adecuada para los eventos masivos que interesan simultáneamente a muchos miles de personas, desde transmisiones deportivas a los informativos de las siete de la tarde. Pero para otros usos, que interesan a grupos no tan numerosos, internet resultará insuperable. Más aún si se requiere interactividad.

El televisor probablemente siga ocupando un lugar central en los hogares uruguayos. Pero es posible que nuevos dispositivos ofrezcan cada vez más versiones híbridas entre el televisor y la computadora. O entre estas y la telefonía móvil, algo que ya está ocurriendo.

La hibridación de formatos y lenguajes ya se está produciendo en los contenidos y quienes sean capaces de aprovechar, desarrollar y combinar las distintas posibilidades técnicas establecerán vínculos más fuertes con sus audiencias. Vínculos que pueden ir desde la seducción pasiva hasta la participación

activa en el espacio público, donde los medios juegan un papel central... aunque no sabemos todavía cómo serán esos medios.

En este marco de transformaciones tecnológicas aceleradas y difíciles de prever, se hace más difícil también plantearse los caminos para la democratización de las comunicaciones. Pero también más necesario, porque son los usos sociales de las

tecnologías los que hacen a una sociedad más comunicada o incommunicada.

Decidir sobre ellos es entonces una tarea colectiva. Como siempre lo ha sido, desde el primer número de *La Estrella del Sur* hace más de dos siglos hasta hoy, pasando por los silencios de las dictaduras, las manifestaciones multitudinarias o las soledades nocturnas frente a las muchas pantallas que pueblan nuestra cotidianidad.



Bibliografía

- ÁLVAREZ FERRETJANS, Daniel, **Historia de la prensa en el Uruguay. Desde la Estrella del Sur a Internet**, Fin de Siglo, Montevideo, 2008.
- BECERRA, Martín y MASTRINI, Guillermo, **Los dueños de la palabra. Acceso, estructura y concentración de los medios en América Latina**, Prometeo, Buenos Aires, 2009.
- CALLEJA, Aleida, *La radiodifusión comunitaria: espacio de construcción ciudadana*, en Vega, Aimée (coord.), **Las claves necesarias de una comunicación para la democracia**, AMIC, México, 2008.
- CIDH, **Estándares de libertad de expresión para una radiodifusión libre e incluyente**, Relatoría Especial para la Libertad de Expresión, Comisión Interamericana de Derechos Humanos, OEA, Washington, 2010.
- DANS, Alexandra. “Un análisis de la programación de la televisión uruguaya”, Revista *PNC*, Año 3, Vol. 9. UBA, Buenos Aires, 2005. Disponible en: www.pyp-uba.com.ar/news9/pdf/dans.htm
- DINATEL. **Aportes para una ley de Servicios de Comunicación Audiovisual**, Informe del Comité Técnico Consultivo y documentos complementarios, MIEM-DINATEL – Zona Editorial, Montevideo, 2011.
- DOMINZAIN, Susana, RAPETTI, Sandra y RADAKOVICH, Rosario, **Imaginario y consumo cultural. Segundo informe nacional sobre comportamiento y consumo cultural**, DNC-MEC, Montevideo, 2009.
- FARAONE, Roque, **Televisión y Estado**, Cal y Canto, Montevideo, 1998.
- GARCÍA RUBIO, Carlos, **El Uruguay cableado. Actualidad de la televisión de pago**, Zeitgeist, Montevideo, 1998.
- GÓMEZ, Gustavo y AGUERRE, Carolina (orgs.), **Las mordazas invisibles. Nuevas y viejas barreras a la diversidad en la radiodifusión**, AMARC-ALC, Buenos Aires, 2009.
- GÓMEZ, Gustavo, **Dossier Información, comunicación y medios**, Fesur, Montevideo, 2005.
- GRAÑA, François, KAPLÚN, Gabriel (coords.), **Los medios comunitarios en el nuevo contexto regulatorio**, Proyecto de investigación, PRODIC/UDELAR, Montevideo, 2012. Disponible en: www.prodic.edu.uy,
- GRUPO RADAR, **El perfil del Internauta uruguayo**. 9a. edición, Radar, Montevideo, 2012.
- IMUR, **Medición general de audiencia radial**, Montevideo, 2012. Disponible en: www.buroderadios.com.uy/medicion.htm
- KAPLÚN, Gabriel, *Los medios de comunicación en Uruguay*, en **Medios de comunicación: el espacio iberoamericano**, Fundación Telefónica, Madrid, 2007.
- “Políticas de comunicación en Uruguay. Agenda pendiente y agenda pública.” *Derecho a Comunicar* N°. 1, Revista de la Asociación Mexicana de Derecho a la Información, México, 2011. Disponible en: www.derechoacomunicar.amedi.org.mx
- “Televisión digital en Uruguay: decisiones técnicas (in)decisiones políticas”, *Diálogos de la Comunicación* N°. 77, Felafacs, Lima, 2008.
- “TV digital en Uruguay: el potencial democratizador”, *Cuadernos de Compañero* N° 9, Montevideo, 2012.
- LANZA, Edison y BUQUET, Gustavo, **La televisión privada comercial en Uruguay**, FESUR, Montevideo, 2011.
- MONTEVIDEO PORTAL, **Papeles al viento. Encuesta sobre prensa digital y papel**, Montevideo, 17 de abril de 2012. Disponible en: www.montevideo.com.uy

PODER EJECUTIVO, Proyecto de ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, 2013. Disponible en www.miem.gub.uy

RADAKOVICH, Rosario, **Territorios televisivos. De la ciudad imaginada a Tevé Ciudad**, Cal y Canto, Montevideo, 2004.

STOLOVICH, Luis, **Mapa del poder económico de los medios de comunicación en el Uruguay**, FESUR, Montevideo, 2003.

UNESCO, **Indicadores de Desarrollo Mediático: marco para evaluar el desarrollo de los medios de comunicación**, PIDC-Unesco, París, 2008.

URSEC, Servicios de Telecomunicaciones – Operadores, URSEC, 2012. Disponible en: www.ursec.gub.uy

— **Evolución del sector telecomunicaciones en Uruguay. Datos estadísticos a junio 2012**, Montevideo, 2012. Disponible en: www.ursec.gub.uy

— **Operadores de radiodifusión**, Montevideo, 2012. Disponible en: www.ursec.gub.uy

Carlos Contrera



Leo Lagos e Ignacio Alcuri



Walter Tournier



- Cuántos y cómo somos** / Juan José Calvo e Ignacio Pardo
- Mujeres** / Mónica Cardoso
- Letras** / Alfredo Alzugarat
- Movimientos sociales** / Rodolfo Porrini
- Música** / Rubén Olivera y Coriún Aharonián
- Fútbol y otros deportes** / Ricardo Piñeyrúa
- Artes visuales** / Gabriel Peluffo
- Uruguay en el mundo actual** / Gabriel Oddone
- Costas** / Daniel Conde
- Ciencia y tecnología** / Judith Sutz
- Carnaval y otras fiestas** / Milita Alfaro y Antonio di Candia
- Migraciones** / Adela Pellegrino
- **Cine y medios masivos** / Rosalba Oxandabarat y Gabriel Kaplún
- Vivienda** / Jack Couriel y Jorge Menéndez
- Turismo** / Carlos Peña
- Mundos rurales** / María Inés Moraes
- Salud** / Miguel Fernández Galeano y Wilson Benia
- Educación** / Gerardo Caetano y Gustavo De Armas
- Teatro y danza** / Roger Mirza y Silvana Silveira
- Iguales y diferentes** / Wanda Cabella y Mathías Nathan
- El agro** / Eduardo Errea y Gonzalo Souto
- Industria** / Raúl Jacob
- Sociedad urbana** / Fernando Filgueira y Fernando Errandonea
- Derechos Humanos** / Fernando Ordoñez

