

**PANORAMA DEL CINE
LATINOAMERICANO**

URUGUAY

Florencia Cruz y Diego Sardi¹
Universidad de Montevideo

El 5 de abril de 1896 se publicó la primera crónica sobre cine escrita en Uruguay, en donde se mencionaba el cinematógrafo de los Lumière y las primeras “vistas” o piezas cinematográficas que habían sido exhibidas solo unos meses antes en París. El 18 de julio de ese mismo año, como parte de los festejos por el aniversario de la Jura de la Constitución de Uruguay, se proyectaron por primera vez en Montevideo, en el “Salón Rouge”, las imágenes filmadas por los hermanos Lumière. Los espectadores se encontraron con algo que no habían visto nunca: imágenes en movimiento. Sobre un gran telón blanco que ofició de pantalla, los presentes se sorprendieron al ver a los obreros salir de la fábrica, al tren llegar a la estación y casi salir de la pantalla, a unos padres que alimentaban a su bebé y a un jardinero ser trampeado por un chico (Lema Mosca, 2023).

Luego de esa primera exhibición privada, estas piezas cinematográficas de origen internacional comenzaron a ser exhibidas diariamente en diferentes salas y teatros de Uruguay². Y para 1898 ya se proyectaban “vistas” rioplatenses filmadas en Argentina (Álvarez, 1957).

Es 1898 el año en el que algunos historiadores marcan el nacimiento del cine nacional. Félix Olivier era un comerciante catalán que había migrado a Uruguay con su familia en 1874. Sus intereses principales eran la pintura y el dibujo. Ese mismo año, Olivier viajó a Europa, donde conoció a los hermanos Lumière y les compró lo necesario para filmar y proyectar. Con la cámara y los rollos de películas traídos de París, capturó las primeras imágenes en movimiento en Uruguay³. Se cree que la primera de estas películas fue Carrera en el velódromo de Arroyo Seco, un cortometraje de cuatro minutos y medio, que documenta una carrera de bicicletas realizada en una quinta privada. La película “grafica el estilo de vida de una *belle époque* montevideana, el testimonio de una sociedad orgullosa y autocomplaciente” (Lema Mosca, 2023, pág. 30).

A esta película le siguieron otras: *Juego de niñas y fuente del Prado* (1899), *Un viaje en ferrocarril a la ciudad de Minas* (1900), *El primitivo automóvil* (1902), *Elegantes paseando en Landau* (1902), *Desfile militar de la Parva Domus* (1902) y *José Batlle y Ordóñez, presidente de la República, descendiendo*

1 Con la colaboración de la estudiante Florencia Pitetta, de la licenciatura en Comunicación de la UM.

2 Estas salas no eran salas de cine como las que conocemos en la actualidad, eran salones o salas de usos múltiples y teatros que se acondicionaban para la exhibición de las películas. “Se colocaba un telón blanco en el escenario o en la pared del fondo, unas cuantas sillas simulando una platea y se proyectaban los rollos de película en completa oscuridad” (Lema Mosca, 2019).

3 Sin tener en cuenta las filmadas por los técnicos de Lumière, cuando trajeron el cinematógrafo al país (Lema Mosca, 2023).

de un coche frente a la puerta del Cabildo en la iniciación del período legislativo (1904), entre otras (Lema Mosca, 2023).

Félix Olivier, al igual que los hermanos Lumière y los primeros técnicos del cine, documentó cómo era la sociedad de su época, las clases sociales, las costumbres, el avance de la tecnología y su impacto en la sociedad, las celebraciones patrias y la vida política, entre otras escenas. Y fue así que, durante las primeras décadas del siglo XX, la actividad cinematográfica se centró en producciones documentales, cortometrajes de ficción y noticieros que registraban diferentes aspectos de la vida cotidiana.

En 1910, las salas de cine locales comenzaron a exhibir cada vez más películas de ficción que llegaban desde el extranjero. Estas películas se convirtieron en las más solicitadas por el público y provocaron el deseo de estos pioneros realizadores de imitarlas. Aunque, pese al intento de estos de llevar a cabo proyectos de ficción, fueron pocos los que se lograron concretar.

En 1910, en Montevideo había más de treinta salas de cine y casi 1.500.000 espectadores al año, sobre una población que rondaba los 320.000 habitantes (Lema Mosca, 2023), lo cual ilustra el interés de los uruguayos por el cine en esa época.

A comienzos de los años veinte, Montevideo se destacaba entre las demás capitales de América Latina por el número de salas y la cantidad de espectadores que concurrían anualmente a las mismas. En 1920, la población de Uruguay alcanzaba los 339.100 habitantes y el número de espectadores anuales, pasaba los 4.100.000 (Lema Mosca, 2023). Las salas exhibían, casi en su totalidad, películas que llegaban del extranjero, principalmente de Estados Unidos y Europa. En Uruguay estaba más desarrollada la actividad de la distribución y la exhibición, que la de la producción. Y esto es algo que pasaría en Uruguay a lo largo de la historia.

Dice la investigadora y profesora Georgina Torello: “Uruguay consume cine desde 1896, pero es recién en los años 20, mientras se está consolidando el monopolio hollywoodiano en el mundo -y, seguramente, en parte, por esta misma razón cuando se puede pensar en una incipiente formación del campo. De hecho, a partir de 1920, el Estado formaliza el uso del cine para la promoción del país; se crea el Centro Cinematográfico; aparecen las primeras salas barriales y el ‘nuevo’ medio empieza a ser incluido por el discurso letrado en sus empresas literarias y periodísticas” (Torello, 2013).

La llegada de inmigrantes europeos y el intercambio cultural enriquecieron la producción cinematográfica local, permitiendo a los cineastas uruguayos experimentar con diferentes técnicas y estilos narrativos.

En 1919, Entre Nous, una agrupación conformada exclusivamente por mujeres que realizaban exhibiciones de películas para recaudar fondos que después destinaban a causas benéficas, tuvo la iniciativa de realizar su propia película. Las mujeres de Entre Nous, tomaron de las novelas francesas *Mademoiselle de la Seiglière* (1848), de Jules Sandeau y *Pervanche* (1904) de Gyp, el argumento de una y el título de la otra. Con la producción de la Empresa Cinematográfica Nacional Oliver y Cía. y la dirección de León Ibáñez Saavedra, se estrenó el 11 de junio de 1920 en el Teatro Solís, *Pervanche*, considerado el primer largometraje de ficción del cine nacional. La película se centra en la historia de cuatro personajes: tras perder su fortuna y gracias a la caridad de Camilo (Jorge Clouzeau Mortet), su antiguo mayordomo y actual propietario del castillo, el marqués de Monfort (José Alberto Nicolich) vive en la cabaña trasera de la

propiedad junto a su hija Pervanche (Gladys Cooper de Buck). Debido a la muerte de su hijo Pierre en la guerra (Alfredo Zumarán) y al amor paterno que siente por Pervanche, Camilo le devuelve los bienes al marqués de Monfort. Años después y de forma inesperada, Pierre aparece en el castillo y le reclama su herencia a la joven. Luego de largas discusiones, el conflicto se resuelve con el matrimonio de ambos jóvenes.

Dice Álvaro Lema Mosca, investigador y profesor de literatura: “La película supuso la encarnación visual de Europa -o del imaginario local de Europa- y confirmó, al menos para la prensa, la posibilidad de emular los escenarios europeos en tierras uruguayas, algo que se repetirá en el cine inmediatamente posterior. Enclavada en una realidad que poco tenía que ver con su entorno, *Pervanche* reprodujo los patrones impuestos por la *high culture* de las clases adineradas, y fue al mismo tiempo, una respuesta a la construcción imaginada que la sociedad uruguaya tenía de sí misma y a las formas de reproducción que el cine hacía de ese imaginario” (Lema Mosca, 2023, pág. 85).

El estreno de *Pervanche* fue recibido por los críticos como un acontecimiento artístico y social de relevancia. Sin embargo, la película no logró fomentar la producción nacional. En los años consecutivos no se produjo ningún film destacado y se acentuó una emigración de cineastas hacia Buenos Aires.

El primer éxito popular del cine uruguayo llegó en 1924 con *Almas de la costa*, dirigida por Juan A. Borges. Un melodrama de amores y desencuentros, que además sumaba un tema de particular interés para la sociedad de la época: el tratamiento de la tuberculosis, enfermedad que en 1924 tenía una tasa de mortalidad del 90% y era padecida por casi 2000 personas (Lema Mosca, 2023). Debido al impacto de la historia en la sociedad, esta película fue vendida como la “primera película del cine uruguayo” negando así toda producción anterior y estableciendo un nuevo prototipo del cine local, en el que se exhibían dos realidades muy diferentes: por un lado, la ciudad moderna, el lujo, los lugares en los que se movía la clase alta y, por otro, la miseria, la precariedad, lo marginal. “*Almas de la costa*, contrapone los espacios del mismo modo que la situación de los personajes: por un lado la miseria de los barrios pesqueros; por el otro, las mansiones y los parques de los sectores patricios” (Lema Mosca, 2023, pág. 90).

Pasaron los años y recién en 1929 apareció otra película que llamó la atención del público uruguayo: *El pequeño héroe del Arroyo del Oro* de Carlos Alonso. Inspirada en una crónica periodística, plasma la historia de un niño que rescata a su hermana menor luego de que su abuelo atentara contra sus vidas. La película generó repercusiones en el público y fue difundida por su director en el resto del país, más allá de su capital, Montevideo, convirtiéndose en un éxito de taquilla. Surge con esta película la necesidad de crear héroes cinematográficos en el cine nacional. *El pequeño héroe del Arroyo del Oro* se convertiría en 1933 en la primera película uruguaya en pasar por un proceso de sonorización.

Se puede apreciar, entonces, que el cine uruguayo de los años veinte, por un lado, buscó emular lo europeo, representar lo cosmopolita, lo urbano, el avance tecnológico, la modernidad; y, por otro, la vida proletaria, rural, los suburbios, los personajes marginales, un cine que caminaba hacia el realismo social.

La llegada del cine sonoro llevó a que los cines de Montevideo debieran adecuarse para empezar a proyectar películas parlantes. Sin embargo, no ocurrió lo mismo con la producción en el país. Debido a la falta de tecnología adecuada,

la ausencia de capitales y la inexperiencia de los técnicos y actores, las primeras películas sonoras aparecieron a mediados de la década del treinta. Recién en 1936 se estrenó la primera película uruguaya concebida como sonora: *Dos destinos*, dirigida por Juan Etchebehere. Una comedia musical, protagonizada por Pepe Corbi, un cómico radial y Luis Farina, galán de teatro de la época y cantante. La mayoría de las películas que surgen en esta época, eran comedias con números musicales, protagonizadas por figuras de la radio y el teatro. Esto las hacía películas populares.

En 1943 surgió, dentro de la órbita estatal, el primer archivo de películas del país: Cine Arte del Sodre. A partir de esta época, entran en escena los cineclubs, fundados por grupos de intelectuales y cinéfilos que buscaban promover la apreciación del cine alternativo y de autor. Como se menciona en el documento Compromiso Audiovisual Uruguay, el Cine Club del Uruguay (1948), el Cine Universitario del Uruguay (1949) y Cinemateca Uruguaya (1952) ocuparon un lugar fundamental en la formación de públicos, siendo los responsables tanto de la exhibición de películas difíciles de acceder en las salas del circuito comercial como de la conservación del patrimonio, la promoción de concursos, publicaciones y la gestión de festivales. “Entre sus fundadores e integrantes se encontraban los principales referentes de sucesivas generaciones de periodistas y críticos cinematográficos, creadores activos de análisis y reflexión sobre las imágenes en movimiento” (Compromiso audiovisual, 2014, pág. 65).

En la década del cuarenta, Uruguay empezó a coproducir con Argentina. Entre 1945 y 1946 se coprodujeron siete largometrajes. El 16 de julio de 1946 se estrenó el primero de estos largometrajes, *Los tres mosqueteros*, dirigido por Julio Saracei y protagonizado por Armando Bó, Roberto Airaldi, Francisco Donadío y Enrique Roldán, todos actores argentinos, aunque el rodaje se realizó enteramente en Montevideo. A excepción de este primer filme coproducido con Argentina de género histórico, casi todas las demás se ubican en los géneros más consumidos y trabajados en ese momento: la comedia y el melodrama.

Para 1950, Uruguay se caracterizaba por ser un país próspero, culto y con igualdad de derechos sociales. Se la consideraba la “Suiza de América” por la solidez del sistema financiero, la estabilidad política, su democracia y por haber alcanzado niveles de bienestar similares a los principales países europeos. La selección uruguaya de fútbol fue campeona del Mundial en Maracaná; la música, la literatura, el teatro y las artes en general, eran de altísimo nivel. El neobatllismo⁴ se vivía a pleno, el país era próspero, culto y bastante igualitario en términos socioeconómicos. Había un importante sentimiento nacionalista, se recordó el centenario de la muerte de José Gervasio Artigas, prócer de la Patria y, con este motivo, se realizaron varios actos conmemorativos.

En el caso del cine, la producción continuó siendo mínima y bastante artesanal, pese al avance tecnológico y al aumento de los canales de distribución y exhibición. La cantidad de salas aumentó notablemente. En 1953, Montevideo

4 Se conoce como neobatllismo al período que se inicia en 1947 con el triunfo en las elecciones celebradas en 1946 de la fórmula del Partido Colorado, integrada por Tomás Berreta y Luis Batlle Berres; y finaliza en 1958. Se denomina neobatllismo porque implica el retorno a las ideas del primer batllismo, que fueron llevadas adelante por José Batlle y Ordóñez a principios del siglo XX. Este período se caracterizó por un gran impulso en la industria, avances del Estado en la prestación de servicios públicos, ampliación de la legislación laboral y social, el afianzamiento de la democracia política (Nahum, 1995).

contaba con 105 salas y superó los 19.000.000 de espectadores anuales en la ciudad (Lema Mosca, 2023). Se consume mucho cine extranjero, Hollywood tenía la primacía, pero también se forman colas para el neorrealismo italiano, la *qualité* francesa y el British touch. Más tarde para Fellini, Kurosawa o la *Nouvelle Vague* (Estrada, 2015).

Dice Manuel Martínez Carril, crítico de cine, periodista y profesor: “Uruguay no tiene cine⁵ aunque tiene una fuerte cultura cinematográfica asentada en la difusión del cine de calidad y de las páginas de crítica a partir de 1952. La carencia de una producción estable origina la escasez de creadores capaces de expresar un contenido sin los balbuceos del principiante y origina el escepticismo alentado por la crítica exigente y por el nivel refinado y culto de una minoría que consume cine extranjero, pero desprecia el poco cine nacional” (Martínez Carril, 1968).

En la década del cincuenta se puede identificar un cine que se proponía retomar el pasado heroico de la sociedad uruguaya. Algunos títulos destacables de esta década son: *Protector de los Pueblos Libres* (1950), del italiano Enrico Gras, un documental experimental sobre la figura de Artigas. Este film fue realizado a pedido de las Fuerzas Armadas y obtuvo Mención Especial en el Festival de Venecia al año siguiente y Premio en el Festival de Karlovy Vary en Checoslovaquia (Lema Mosca, 2023). *Centenario de la muerte de Artigas* (1950), fue otro documental, realizado por Eugenio Hintz y Félix Marquet Candela, que mostraba los homenajes realizados ese mismo año, por el centenario de la muerte de Artigas. Y *El desembarco de los 33 orientales* (1952) de Miguel Ángel Melino, fue una de las grandes producciones de la época.

Mientras que la primera mitad de la década del cincuenta fue próspera para la sociedad uruguaya, la década del sesenta se inició con una fuerte crisis de identidad nacional, descreimiento en las instituciones estatales, estancamiento de la economía y debilidad en la representación política tradicional. Esta crisis se vio agravada por lo que estaba ocurriendo en el resto del continente: la Revolución Cubana, el asesinato de Kennedy, los golpes de Estado en Brasil y Argentina, el Mayo Francés, la Primavera de Praga, la guerra de Vietnam, las revueltas estudiantiles (Lema Mosca, 2023).

Hacia mediados de los sesenta, crecen en Uruguay los conflictos sociales, por un lado, la gente de la cultura, escritores, músicos, actores, cantantes, se radicalizan y, por otro, la clase política desconfía cada vez más de la cultura (Martínez Carril & Zapiola, 2002). En esos años, sectores de izquierda influenciados por la Revolución Cubana y desencantados con la vía democrática, fundan el Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros⁶. En 1964 tienen lugar las primeras acciones tupamaras, en 1965 Uruguay se enfrenta a una crisis bancaria, entre 1964 y 1966 se funda la Convención Nacional de Trabajadores (CNT), movimiento obrero uruguayo que luchaba contra los programas económicos neoliberales (Martínez Carril & Zapiola, 2002). En este contexto, el cine de los años sesenta se utilizó como herramienta de activismo, como medio de denuncia para cuestionar la realidad social y política del país.

Esto se ve reflejado en la producción no tanto de cine de ficción, pero sí de

5 Martínez Carril se refiere a que, si bien hasta ese momento se habían realizado algunas películas, Uruguay no tenía una producción estable.

6 El Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros fue una organización política que actuó en la guerrilla urbana durante la segunda mitad de la década del sesenta y principios de los setenta. Con el fin de la dictadura, se integra a la coalición de izquierda Frente Amplio y la mayoría de sus integrantes pasaron al Movimiento de Participación Popular, liderado por José Mujica (Lema Mosca, 2023).

cine documental. El primer antecedente es *Cantegril* (1958), un film de Alberto Miller que retrataba la vida de los sectores más humildes de la ciudad. Pero fue *Medio Mundo* (1960), también de Alberto Miller, la que abrió la década del sesenta. Esta película mostraba la vida en el famoso conventillo Medio Mundo⁷. A este le siguieron otros: *Como el Uruguay no hay* (1960) de Ugo Ulive, un cortometraje de animación inspirado en los poemas de Mario Benedetti, y *Carlos, cine-retrato de un caminante* (1965) de Mario Hendler, película que habla de la marginalidad a través de la historia de Carlos, un hombre rural perdido en la ciudad, un vagabundo que camina sin rumbo. Carlos recuerda un pasado en el que la escuela pública enseñaba a leer, reflejando el alto nivel del sistema educativo de mediados de siglo en Uruguay, mientras que el presente muestra una realidad completamente distinta, decadente, reflejo de “una crisis profunda en todos los órdenes de la sociedad, un futuro de incertidumbres” (Lema Mosca, 2023). Hendler también se dedicó a mostrar los conflictos estudiantiles en *Me gustan los estudiantes* (1968) y *Líber Arce, liberarse* (1970) junto a Mario Jacob.

En las primeras ediciones del Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del SODRE se había discutido sobre el cine político latinoamericano y la necesidad de proyectos colectivos con estas temáticas y posturas comunes. Esto formó parte de los antecedentes que darían luego origen al Nuevo Cine Latinoamericano. En 1967 se crea el Comité de Cineastas de América Latina, hecho fundamental para la realización de estos documentales de crítica social (Lema Mosca, 2023).

En el caso de la ficción, estos son algunos títulos que se sumaron a la crítica: *Un vintén p'al Judas* (1959) de Ugo Ulive, *El detector* (1961) de Luis Sánchez Pugliese, *El niño de los lentes verdes* (1961) de Eugenio Hintz y Alberto Mántaras Rogé, *La raya amarilla* (1962) de Carlos Maggi y *Tal vez mañana* (1966) de Omar Parada.

El 27 de junio de 1973, el presidente Juan María Bordaberry disolvió el parlamento y las Fuerzas Armadas tomaron el poder, iniciando así la dictadura cívico militar que se mantendría durante 12 años. Durante los meses siguientes, se disolvieron los sindicatos, se censuró a la prensa, se limitó al máximo la libertad de reunión, se intervino la Universidad de la República y “se inicia un proceso de reconversión cultural que afecta profundamente a la intelectualidad vernácula, que queda diezmada entre asesinatos persecuciones, encarcelamientos y torturas” (Zapiola & Melzer, 2011). Directores como Mario Handler, Mario Jacob, Walter Tournier, Alejandro Legaspi y Eduardo Terra, y el productor y distribuidor Walter Achugar se exilian

Pese a esto, la Cinemateca Uruguaya, que había sido concebida como archivo filmico, incrementa su actividad. En 1975 inicia una campaña de socios que le permite alcanzar un récord de 18.000 en 1982. En 1977 publica Cinemateca Revista y funda, en conjunto con Cine Universitario, la primera escuela de cine del país (ECU). En 1981, cuenta con seis salas propias dedicadas a estrenos, muchos de ellos de películas latinoamericanas. “Es el gran foco de resistencia cultural al régimen” (Zapiola & Melzer, 2011).

En 1975 se creó la Dirección Nacional de Relaciones Públicas (DINARP),

⁷ El conventillo Medio Mundo se construyó en 1885 en Barrio Sur, en Montevideo. Era una gran casa en la que vivían familias de inmigrantes europeos y familias afro, descendientes de esclavos de origen africano. Se alquilaba por pieza y se compartían el patio, los piletones para lavar la ropa y los baños. Su costo era muy bajo y era considerada un área marginal de la ciudad (Adinolfi & Erichini, 2007).

cuyo objetivo era “promocionar en la opinión pública los lineamientos del ‘proceso revolucionario’...apelaba a testimoniar el ‘nuevo’ país mediante realizaciones cinematográficas, audiovisuales, publicaciones gráficas, propaganda televisiva, radial y de prensa...” (Lema Mosca, 2023, pág. 289). La DINARP realizó casi veinte documentales publicitarios, destinados a un público extranjero, en los que mostraba virtudes turísticas, económicas y sociales del país.

Por otro lado, el cine nacional tuvo varias formas de evitar la censura y al mismo tiempo manifestarse en contra de la opresión del régimen. La ciencia ficción, la animación, el policial, las adaptaciones literarias fueron algunos de los géneros que sirvieron a este fin. En el caso de la ciencia ficción, por ejemplo, *El niño y la cometa* (1977) de Daniel Arijón. En el caso de la animación, Walter Tournier, trabajando desde el exilio, creó *El cóndor y el zorro* (1979). *El lugar del humo* (1979) Eva Landeck, un film policial. *El coronel no tiene quién le escriba* (1984) de Jorge Fornio, adaptación del cuento de Gabriel García Márquez. En 1982 se estrena *Mataron a Venancio Flores* de Juan Carlos Rodríguez Castro, producida por Cinemateca. La película se interpretó como un llamamiento a la unidad nacional.

El período de consolidación del cine nacional fue cerca de mediados de los ochenta, cuando llegó el formato de video al país y cuando terminó el período de dictadura. La llegada de nuevos soportes tecnológicos como el VHS, el Súper VHS, U-Matic y el Beatcam, permitió a los realizadores grabar y guardar archivos de larga duración, con una calidad aceptable. Estas herramientas, redujeron los costos de producción y contribuyeron a que más personas aficionadas a la realización pudieran experimentar (Lema Mosca, 2019). “A medio camino entre el cine militante y el experimental, el video se convirtió en América Latina en la forma preferida para dar continuidad a una tendencia iniciada décadas atrás y resignificar así la creación artística en connivencia con la realidad social” (Lema Mosca, 2023, pág. 319).

En la década del ochenta apareció una nueva camada de realizadores con ganas de explorar terrenos que hasta ese momento no se habían explorado o habían sido poco trabajados. Ese es el caso de Ricardo Islas, a quien se le reconoce por ser el introductor del cine de miedo en Uruguay, género que no había sido explorado hasta finales de los años ochenta. Algunas de sus películas son: *Poseidon* (1986), *Crowley* (1987), *El almohadón de plumas* (1988), *Prelunio* (1993), entre otras.

El cine fue un catalizador de la realidad del momento que vivía el país, un país que deseaba situarse en la vanguardia, pero que todavía arrastraba las marcas de la dictadura. Los realizadores llevaron al cine la situación de los jóvenes que vivían en esa realidad de intento de restauración. Los temas más tratados en el cine de postdictadura fueron: la marginalidad, el consumo de drogas, la falta de horizontes, el sexo y el rol de la mujer en la sociedad. Ejemplo de esto son: *Mamá era punk* (1988) de Guillermo Casanova, *Noche* (1988) de Enrique Aguerre, *Sala de espera* (1988) de Luciano Álvarez y Esteban Schroeder, *Entretelares* (1988) de Eduardo Casanova, *La superficie* (1988) de Pablo Dotta, *Yo era de un lugar que en realidad no existía* (1989) de Kristina Konrad, o *Vida rápida* (1992) de Grupo Hacedor (Zapiola & Melzer, 2011).

A mediados de los noventa, surgen dos películas que marcaron las pautas para el cine futuro. Por un lado, una producción económica y con la que el público se identificó con facilidad y, por otro, una coproducción sin precedentes, experimental y destinada a circuitos especializados (Lema Mosca, 2023). Am-

bas filmadas en video, *La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera* (1993) de Beatriz Flores Silva, basada en un caso policial real, “refunda un cine social con perspectiva crítica y gran poder de comunicación con el público” (Zapiola & Melzer, 2011), y *El dirigible* (1994) de Pablo Dotta, influida por Juan Carlos Onetti y su literatura.

La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera se centra en la historia de una ladrona bautizada así por los medios de comunicación en Uruguay que asaltó cerca de diez casas de crédito en Montevideo, entre febrero y junio de 1988, utilizando el mango de un paraguas envuelto en un pañuelo simulando ser un arma de fuego. En la película, Susana (Margarita Musto) cuenta desde la cárcel lo sucedido y qué fue lo que la llevó a cometer esos asaltos: un marido internado en un hospital psiquiátrico, el desempleo, el tener una hija pequeña a cargo y vivir en la extrema pobreza. Susana frente a la opción de prostituirse, decide salir a robar. La protagonista no es feliz robando, hay todo el tiempo un sentimiento de culpa y malestar en ella que comete los asaltos de forma educada y sin violencia. Es una protagonista empática, una mujer que busca salir adelante y con la que los espectadores se sintieron identificados inmediatamente (Lema Mosca, 2023). En esta película aparecen las principales características del cine de Flores Silva: “la comedia ácida con momentos de grotesco, la narración directa al estilo americano y una precisa recreación de costumbres, personajes y maneras populares de rápido reconocimiento para el público” (Lema Mosca, 2023, pág. 358).

Por otro lado, *El dirigible*, a diferencia de la película de Flores Silva tiene una estructura tradicional de principio, nudo y desenlace, presenta una historia y un montaje complejos. La historia se centra en una periodista francesa (Laura Schneider) que llega a Montevideo para anunciar el regreso al país del escritor Juan Carlos Onetti, quien se encontraba exiliado en España. La periodista trae una grabación con la última entrevista que dio el escritor en Madrid, pero un joven (Gonzalo Cardozo) se la roba. La chica conoce a un chico que le oficia de traductor (Marcelo Buquet) y a un veterinario amigo de este (Eduardo Migliónico) que la ayudan a intentar recuperar la grabación robada. En paralelo, una joven uruguaya (también interpretada por Laura Schneider) recorre en taxi la ciudad y mientras filma el recorrido con una cámara de mano. El rostro de este personaje recién se puede ver al final de la película, cuando la joven se baja del taxi y la cámara la registra. Pero su voz se escucha en off desde el comienzo de la película. La joven uruguaya busca las fotos perdidas del suicidio frente a la prensa del presidente Baltasar Brum, como respuesta al golpe de Estado dado por Gabriel Terra en marzo de 1933 (Lema Mosca, 2023). La película reflexiona sobre la memoria, sobre el archivo y la capacidad testimonial de la imagen. Plantea la necesidad del revisionismo histórico para una sociedad avanzada. “Toma una postura sobre la identidad colectiva y las dificultades para construir una identificación cultural en una sociedad lacerada por la dictadura y sus crímenes” (Lema Mosca, 2023, pág. 367).

Decía Pablo Dotta sobre *El dirigible*: “El dirigible es una especie de puzle. Fue hecho con la necesidad de aproximarme de la manera más honesta posible a mis preguntas sobre mi país y sobre mi relación con él. Es una película ensayo, una película de indagación, una película que no quiere hacerse concesiones a sí misma” (Lema Mosca, 2023, pág. 367).

La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera y *El dirigible* establecieron ciertos standars mínimos de exigencia para la industria cinematográfica

uruguay (Martínez Carril & Zapiola, 2002). Representaron dos formas distintas de entender lo cinematográfico y de posicionarse en la realidad del Uruguay de la época.

Uruguay entra al cambio de siglo viviendo una de las crisis económicas más grandes en la historia del país. Esta crisis provocó la quiebra de bancos, fábricas y comercios, un índice de desempleo récord, la caída del salario, el aumento de la pobreza, la devaluación de la moneda, un aumento de la deuda pública que llegó al 100% del PBI, baja tasa de natalidad y la emigración de miles de personas (Lema Mosca, 2023). Paradójicamente, la industria cinematográfica creció y se consolidó, iniciándose en el cambio de siglo con dos películas que ubican a Uruguay en el mapa internacional, además de conseguir muy buenas críticas y gran cantidad de espectadores. Una es *En la puta vida* (2001) de Beatriz Flores Silva, película que continuó con la línea de lo tragicómico iniciada por la directora en *La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera* y consiguió ser el mayor éxito de taquilla cinematográfica del momento en el país. La segunda película es *25 Watts* (2001) de Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, una película diferente a todas las que se conocían, que ubicó a sus directores como nuevas promesas del cine nacional (Lema Mosca, 2023). A la película le fue muy bien en el Festival de Rotterdam, donde la proyectaron y al público le encantó, y, además, ganaron el *Fondo Hubert Bals*, un premio de 10.000 dólares. Luego, en el BAFICI Jorge Temponi, Alfonso Tort y Daniel Hendler ganaron el premio compartido de Mejor actor y la película recibió el *Premio de la crítica*. En el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana la película ganó el premio a *Mejor ópera prima*.

Whisky, también de Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, desde su estreno en 2004 se convirtió en un hito del cine uruguayo y en la película más premiada de la historia del país. Algunos de los premios más importantes que recibió fueron: Festival de Cannes: *Prix du Regard Original* y *Premio Fipresci*, Premios Goya: *Mejor Película Iberoamericana*, Festival Internacional de cine de Chicago: *Mejor director*, Festival Internacional de Tokyo: *Mejor película*, Festival de La Habana: *Gran Premio Coral*, Festival de San Sebastián: *Concha de Plata a la Mejor dirección*. Esta película “consolidó una nueva manera de contar (desde lo narrativo, lo estético y lo técnico) ... Whisky plantea la coyuntura de un momento cuestionador de lo estrictamente identitario, imponiendo una suerte de identidad en tránsito que fluye, viaja y se desplaza de un punto a otro” (Lema Mosca, 2023, pág. 388).

Desde el 2001, el cine uruguayo creció mucho, comenzó a tener más recursos, mejores condiciones de trabajo, más producciones al año y mayor audiencia. Uno de los hitos de la primera década del siglo XXI es la aprobación de la Ley de Cine en 2008 y la creación del Instituto de Cine y Audiovisual del Uruguay (ICAU)⁸, principal órgano regulador de las producciones cinematográficas del país. La ley reconoce la relevancia social de la actividad cinematográfica y busca incentivar la producción local con la creación de un presupuesto específico (el Fondo de Fomento Cinematográfico y Audiovisual), que además busca difundir los contenidos dentro del país y posicionar internacionalmente las películas y demás proyectos audiovisuales nacionales. Por otro lado, determinó la necesidad de conservar el patrimonio audiovisual, formar públicos cinéfilos, incluir contenidos audiovisuales en la educación formal y la necesidad

⁸ Hoy ACAU (Agencia del Cine y el Audiovisual del Uruguay).

de una cuota pantalla en las salas de cine y los medios televisivos del país (Ley de Cine y Audiovisual N° 18.284).

En 2016 se estrenó *Los Modernos* de Marcela Matta y Mauro Sarser, una comedia que tiene como protagonistas a tres parejas de treintañeros que enfrentan diversas crisis personales, deben elegir entre la paternidad, la realización profesional y su libertad sexual. “*Los Modernos* es hija de su tiempo. Toda la película gira en torno a un momento específico y se empeña en enseñar una sociedad distinta, abierta y claramente progresista que vive con entusiasmo la libertad sexual, el arte, las industrias creativas y las comunidades neohippies” (Lema Mosca, 2023, pág. 397). La película se realizó durante el segundo mandato del partido de izquierdas Frente Amplio, con José Mujica como presidente. Para ese momento, Uruguay se puso en el foco mundial por aprobar leyes como la del aborto, el matrimonio igualitario y la legalización de la marihuana. Por otro lado, el país gozaba de una prosperidad económica inédita en los últimos sesenta años. Esto dio paso a una nueva visión del “Uruguay feliz” (Lema Mosca, 2023). *Los Modernos* tuvo gran éxito de público, consiguió la admiración de la crítica y se mantuvo en cartelera más de lo previsto.

En los últimos años el cine uruguayo no ha hecho más que crecer, incluso en plena crisis por el Covid-19. Mientras el planeta estaba paralizado, la actividad del sector audiovisual en Uruguay fue de crecimiento sostenido, gracias a los protocolos sanitarios desarrollados por el sector y la estabilidad del país, entre otras razones. Durante el 2020 se realizaron 36 rodajes, entre películas y series, nacionales e internacionales (Lema Mosca, 2023).

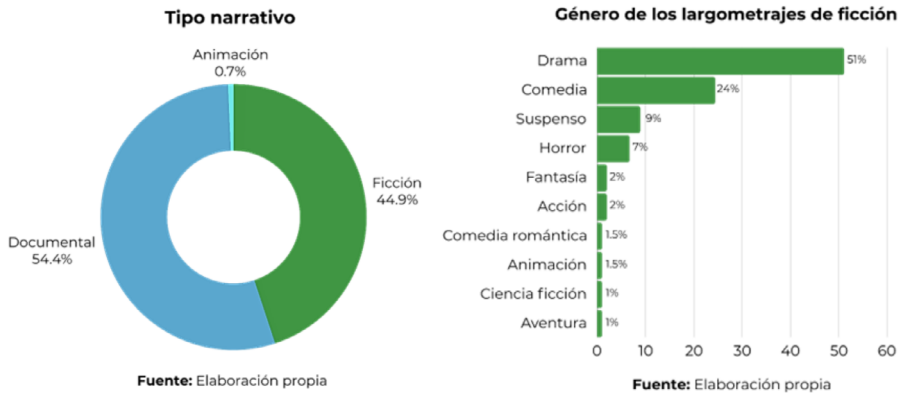
Lo que caracteriza al cine uruguayo de los dos mil es la universalidad de sus historias. Se trata de un cine más profesionalizado, que experimenta con el documental, con la ficción, que busca nuevas narrativas y un nuevo tono. Hoy el cine uruguayo sigue siendo reconocido a nivel internacional, algunas películas uruguayas que obtuvieron reconocimiento y fueron premiadas en el exterior son: *El baño del Papa* (2007) de César Charlone, que ganó el *Premio Glauber Rocha* en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, *Mejor película* en el Festival Internacional de Cine de Viña del Mar, el *Premio Horizontes Latinos* del Festival Internacional de Cine de San Sebastián, entre otros. *Gigante* (2009) de Adrián Biniez ganó el *Oso de Plata* en el Festival de Berlín, también el premio a la *Mejor ópera prima* y *Premio Alfred Bauer*, el *Premio Horizontes Latinos* del Festival Internacional de Cine de San Sebastián. *La noche de los 12 años* (2018) de Álvaro Brechner ganó numerosos premios, entre ellos el *Premio Goya a Mejor guion adaptado*, *Mejor montaje* y *Mejor sonido* en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, *Mejor película Iberoamericana* en los Premios Cónдор de Plata, cinco premios en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, el *Premio del público* en el Festival de Cine Latinoamericano de Biarritz y fue ovacionada en el Festival de Venecia. *Los tiburones* (2019) de Lucía Garibaldi ganó en el Festival de Sundance el premio a *Mejor dirección*, el *Grand Prix* en el Festival de Cine Latinoamericano de Toulouse, el Premio especial del jurado en el BAFICI, entre otros.

Dice Álvaro Lema Mosca: “...el cine uruguayo actual refleja el cambio en los imaginarios colectivos que jalonaron la historia cultural del país, apostando por la reconstrucción histórica, el derrumbe de “la Suiza de América”, el “Uruguay feliz” del nuevo siglo, los horrores de la dictadura y el desencanto posmoderno. Todo ello con la sobriedad característica de la sociedad uruguaya...” (Lema Mosca, 2023, pág 415)

El cine uruguayo actual en datos

En las últimas décadas, el cine uruguayo ha experimentado un notable crecimiento en términos de producciones. De acuerdo a los datos del último informe del observatorio de la ACAU (Agencia del Cine y Audiovisual del Uruguay), que abarca el período entre 2013 y 2023, se estrenaron 296 películas uruguayas, de las cuales 161 fueron documentales, 133 fueron ficciones y 2 fueron animaciones.

El género que predominó en los largometrajes de ficción fue el drama con un 51%, seguido por la comedia con un 24%, el suspenso con un 9%, el horror con un 7%, la fantasía y la acción ambas con un 2%, seguidas por porcentajes menores de comedia romántica, animación, ciencia ficción y aventura.



En el 46% de las obras estrenadas, Uruguay fue productor único. En el 23% Uruguay tuvo una participación mayoritaria. En el 20,3% tuvo una participación minoritaria.

A su vez, el 68% de los largometrajes estrenados en este período fueron realizados con fondos de la ACAU, mientras que el 32% restante fueron realizados sin estos fondos (Observatorio ACAU, 2023).

Desglose de películas nacionales estrenadas por año (datos de informe ACAU - período 2013-2023)⁹

En 2013 se estrenaron 19 películas. 9 ficciones (47,5%), 9 documentales (47,5%) y 1 animación (5%). Dentro de la ficción, los géneros se dividen en comedia (50%), drama (20%), suspenso (20%) y animación (10%).

En 2014 se estrenaron 23 películas. 13 documentales (56,5%) y 10 ficciones (43,5%). Dentro de la ficción, los géneros se dividen en drama (70%), comedia (20%) y comedia romántica (10%).

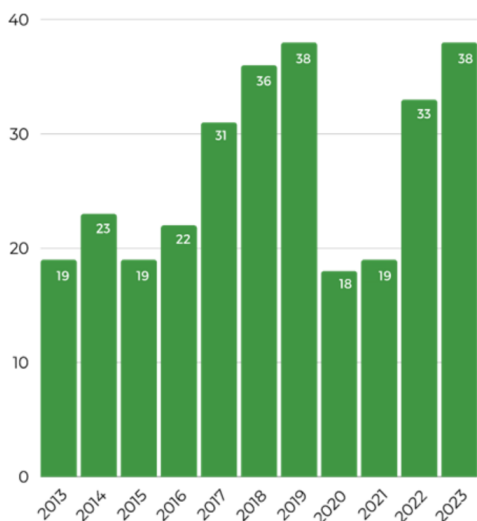
En 2015 se estrenaron 19 películas. 10 ficciones (52,5%) y 9 documentales (47,5%). Dentro de la ficción, los géneros se dividen en comedia (40%), drama (30%), suspenso (10%), comedia romántica (10%) y horror (10%).

En 2016 se estrenaron 22 películas. 12 documentales (54,5%) y 10 ficciones (45,5%). Dentro de la ficción, los géneros se dividen en comedia (40%) y drama (60%).

En 2017 se estrenaron 31 películas. 19 documentales (61%) y 12 ficciones (39%). Dentro de la ficción, los géneros se dividen en drama (50%), horror (16,7%), comedia (8,3%), acción (8,3%), ciencia ficción (8,3%) y suspenso (8,3%).

⁹ Fuente: Observatorio ACAU, 2023

Largometrajes uruguayos estrenados por año (entre 2013-2023)



Fuente: Elaboración propia

En 2018 se estrenaron 36 películas. 18 documentales (50%) y 18 ficciones (50%). Dentro de la ficción, los géneros se dividen en drama (67%), comedia (11%), fantasía (5,5%), suspenso (5,5%), horror (5,5%) y aventura (5,5%).

En 2019 se estrenaron 38 películas. 22 documentales (58%), 15 ficciones (39,5%) y 1 animación (2,5%).

Dentro de la ficción, los géneros se dividen en drama (50%), comedia (18,7%), suspenso (12,5%), horror (6,2%), acción (6,2%) y animación (6,2%).

En 2020 se estrenaron 18 películas: 11 ficciones (61%) y 7 documentales (39%). Dentro de la ficción, los géneros se dividen en drama (36,4%), comedia (36,4%), fantasía (18,2%) y horror (9,1%).

En 2021 se estrenaron 19 películas. 10 fueron documentales (52,5%) y 9 ficciones (47,5%). Dentro de la ficción, los géneros se dividen en drama (55,6%), comedia (33,3%) y acción (11,1%).

En 2022 se estrenaron 33 películas. 18 fueron documentales (54,5%) y 15 fueron ficciones (45,5%). Dentro de la ficción, los géneros se dividen en drama (53,3%), horror (20%), comedia (13,3%), suspenso (13,3%).

En 2023 se estrenaron 38 películas. 24 documentales (63%) y ficciones (37%). Dentro de la ficción, los géneros se dividen en drama (57,2%), comedia (21,4%) y suspenso (21,4%).

Asistencia de audiencia a salas de cine

De acuerdo con el último Informe Nacional sobre Consumo y Comportamiento Cultural¹⁰, realizado en el año 2014, ver cine es una actividad instaurada en el imaginario colectivo. Los consultados indicaron que ‘mirar cine’ constituye una de las elecciones más populares dentro de sus hábitos televisivos. Sin embargo, ya una década atrás, el 60% de los encuestados manifestaba no ir a salas de cine desde hace años o incluso nunca haber ido en su vida, lo que le quitaría su cualidad de práctica cultural.

Según el informe, el 41,3% de los uruguayos había asistido al cine al menos una vez en el último año. Entre ellos se distinguen tres tipos de espectadores: quienes asisten semanalmente (1,8%), alguna vez al mes (14,2%) y ‘algún par de veces al año’ (27,4%).

Sobre el consumo de nuestro propio cine, para 2014, el 66% de los uruguayos afirmaba haber visto cine nacional. La mayoría lo había consumido a través de la televisión y a partir del alquiler de estas películas en video clubs. Estos datos dejan en evidencia que es bastante raro que el uruguayo vaya a ver cine nacional en una sala de cine.

10 Imaginarios y consumo cultural. Tercer Informe Nacional sobre Consumo y Comportamiento Cultural. Uruguay 2014.

Para el 2014, las películas uruguayas preferidas de los encuestados eran: *El baño del Papa* (Charlone, Fernández, 2007) con un 17%, *En la puta vida* (Flores Silva, 2001) con un 13%, *El viaje hacia el mar* (Casanova, 2003) con un 13% y, con menor nivel de popularidad, *Whisky y 25 Watts* (ambos de Stoll y Rebella, 2004 y 2001 respectivamente).

El último informe del observatorio ACAU, que incluye datos de todos los exhibidores que reportaron a ACAU, Cinemateca, Sala B y Rentrak¹¹, señala que por año los asistentes a salas de cine (entre 2013 al 2022) fueron en promedio 2.517.075. Sin embargo, de ese número solo el 2,3% fue a ver cine uruguayo.

Cinemateca es la sala donde se consume más cine nacional, reuniendo a un 40% de los espectadores; seguida por las salas de Movie y de Life Cinemas que albergan un 20% cada una. Dentro de los consumidores de cine uruguayo en salas (el 2,3% del total de las asistencias), el 92% sucede en Montevideo. Esto indica una escasez en el consumo de cine nacional en el interior del país.

Los 5 títulos uruguayos con mayor asistencia en salas (desde 2013)¹²

- *La Noche de 12 años* (estreno 20/9/2018): 58.134 asistentes
- *Mi Mundial* (estreno 22/6/2017): 41.688 asistentes
- *Wilson* (estreno 3/8/2017): 25.047 asistentes
- *Anina* (estreno 19/4/2013): 23.911 asistentes
- *Maracaná* (estreno 27/3/2014): 22.713 asistentes

Países de los que el público uruguayo consume más películas en salas de cine¹³

- Estados Unidos (promedio de 7.226.767 asistentes)
- Reino Unido (promedio de 123.572 asistentes)
- Francia (114.350 asistentes)
- Argentina (589.026 asistentes)
- Uruguay (208.497 asistentes).

Distribución Digital

Si bien la disponibilidad de los títulos varía debido a los acuerdos entre productoras y plataformas, lo que implica que los títulos pueden cambiar de disponibilidad según el país y el momento, la presencia digital ayuda a que las producciones nacionales se fortalezcan en el mercado. Al momento, julio de 2024, estas son las producciones y coproducciones uruguayas disponibles en las plataformas digitales.

Netflix: *La Sociedad de la Nieve* (2023), *Togo* (2022), *La Noche de 12 Años* (2018), *El Pepe, una vida suprema* (2018), *Belmonte* (2018), *Invisible* (2017), *Era el cielo* (2016).

Star Plus: *La uruguayaya* (2023), *El duelo* (2023), *El asistente* (2023), *Noche americana* (2022).

Amazon Prime Video: *Julio, felices por siempre* (2022), *Ojos grises*

11 Sobre Rentrak: “Una empresa multinacional con sede en los Estados Unidos que tiene el monopolio de las mediciones de asistencia a salas en más de cuarenta países. Mide aproximadamente el 99% de las salas de cine en los Estados Unidos y un 95% de la taquilla mundial” (Valenci & Beltrán López, 2016).

12 Fuente: Observatorio ACAU, 2023.

13 Diagnóstico del cine uruguayo: solo 2,3% de los que van a las salas ven títulos nacionales. (2024). Obtenido de Montevideo Portal.

(2021).

HBO Max: *Casi muerta* (2023)

Por otro lado, gracias a la ACAU, se encuentran disponibles en la plataforma de Retina Latina 17 largometrajes uruguayos: *Amarillo* (2022), *La intención del colibrí* (2019), *Locura al aire* (2018), *Preso* (2017), *Nueva Venecia* (2016); *Rincón de Darwin* (2013), *Anina* (2013), *El casamiento* (2012), *Artigas*, *La Redota* (2011), *Río de pájaros pintados* (2009), *Mais um carnaval: Baltasar Brum* (2007), *Palabras verdaderas* (2004).

Acuerdos de coproducción internacional

Uruguay participa activamente en coproducciones con países iberoamericanos bajo el marco del Acuerdo Iberoamericano de Coproducción Cinematográfica. Además, mantiene convenios de coproducción con naciones como Argentina, Canadá, Italia, Bélgica y Francia.

Asimismo, Uruguay ha establecido un protocolo de cooperación con Brasil destinado a la financiación de proyectos de coproducción de largometrajes de ficción, documentales y animaciones. Este acuerdo binacional selecciona y apoya dos proyectos anualmente.

Todas las coproducciones oficiales con Uruguay requieren el reconocimiento de la Agencia del Cine y el Audiovisual del Uruguay (ACAU), y su gestión debe realizarse digitalmente a través de la empresa coproductora uruguaya.

Referencias

- Abbondanza, F., Buquet, G., Epstein, F., García, M., González, A., González, L., Silva, S. (2014). *Compromiso Audiovisual. Obtenido de Agencia del Cine y el Audiovisual del Uruguay*. <https://icauc.mec.gub.uy/innovaportal/file/58362/1/compromiso-audiovisual-digital.pdf>
- Adinolfi, L., & Erichini, C. (2007). *El conventillo Medio Mundo: materialidad e inmaterialidad en el Barrio Sur*. Obtenido de https://www.mna.gub.uy/innovaportal/file/124857/1/conventillo_medio_mundo_materialidad_e_i.pdf
- Amieva Collado, M. (2021). *El “amateur avanzado” como cine nacional: El caso del cine uruguayo en la década de 1950*. Recuperado el 2023, de Imagofagia: <https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/249>
- Álvarez, J. C. (1957). *Breve historia del cine uruguayo*. Montevideo: Cinematoteca uruguaya.
- Bordaberry, F., González, M. A., Laffitte, J. M., & Voetter, M. (2020). Un soplo de cine uruguayo 20 años después. Obtenido de Un soplo de cine uruguayo 20 años después: <https://proyecto2020.um.edu.uy/>
- Diagnóstico del cine uruguayo: solo 2,3% de los que van a las salas ven títulos nacionales. (2024). *Montevideo Portal*. <https://www.montevideo.com.uy/Noticias/Diagnostico-del-cine-uruguayo-solo-2-3-de-los-que-van-a-las-salas-ven-titulos-nacionales-uc875588>
- Estrada, J. (2015). *Historia del cine uruguayo*. Obtenido de Ibermedia Digital - La plataforma de cine iberoamericano: <https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/contexto-historico/historia-del-cine-uruguayo/>
- Fondos asignados por ACAU a proyectos Audiovisuales en el Uruguay. (s.f.). Obtenido de Catálogo de datos abiertos: <https://catalogodatos.gub.uy/dataset/acau-fondos-de-acau>

- King, J. (1994). *El carrete mágico. Una historia del cine latinoamericano*. Tercer Mundo Editores.
- Las películas uruguayas representan un 2,3% del total del consumo en salas, según la ACAU. (2024). Obtenido de La Diaria: <https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2024/1/las-peliculas-uruguayas-representan-un-23-del-total-del-consumo-en-salas-segun-la-acau/>
- Lema Mosca, Á. (2021). *Coproducción e intercambio en el cine uruguayo de los años cuarenta*. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual.
- Lema Mosca, Á. (2019). *Historia del cine en Uruguay: antes del cine 1840-1898*. Revista Film. <https://www.revistafilm.com/el-cine-en-uruguay-antes-del-cine/>
- Lema Mosca, Á. (2019). Historia del cine en Uruguay: los jóvenes y el retorno de la democracia (1985-1995). *Revista Film*. <https://www.revistafilm.com/historia-del-cine-en-uruguay-los-jovenes-y-el-retorno-de-la-democracia/>
- Lema Mosca, Á. (2018). *Los nacimientos del cine uruguayo de ficción*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Lema Mosca, Á. (2023). *Los nacimientos del cine uruguayo. Una historia completa*. Ciudad de la Costa, Uruguay: Sujetos editores.
- Ley de Cine y Audiovisual N° 18.284. (s.f.). Obtenido de Poder Legislativo. República Oriental del Uruguay: <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/18284-2008>
- Martínez Carril, M. (1 de abril de 1968). Cine nacional (I). ¿Qué cine uruguayo? *La Mañana*, pág. 10.
- Martínez Carril, M., & Zapiola, G. (2002). *La historia no oficial del cine uruguayo (1898 - 2002)*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental; Cinemateca Uruguaya. Biblioteca de autores uruguayos: <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/41053>
- Nahum, B. (1995). Manual de historia del Uruguay 1903 - 1990. Tomo II. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Observatorio ACAU. (2023). Obtenido de ACAU: <https://www.acau.gub.uy/innovaportal/v/97/1/acau/observatorio-acau.html>
- Ruffinelli, J. (2015). *Para verte mejor. El nuevo cine uruguayo y todo lo anterior*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Torello, G. (2013). *Cintas cartográficas. Itinerarios del cine uruguayo (1920-1929)*. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual: <https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/590/570>
- Torello, G. (2018). *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)*. Montevideo: Editorial
- Zapiola, G., & Melzer, R. (2011). *Historia del cine uruguayo*. Ibermedia digital: <https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/contexto-historico/historia-del-cine-uruguayo/>
- Zapiola, G. (2020). *CINE URUGUAYO: UNA MINIHISTORIA (I-IV)*. Zapiola Cineclub: <https://www.zapiolacineclub.com/>

COLOMBIA

Jerónimo Rivera Betancur
Universidad de La Sabana

¿Qué es el cine colombiano?

Hablar de cine colombiano encarna las mismas dificultades que referirnos al cine cubano, argentino o chileno o, aún más, al cine latinoamericano, toda vez que se trata de una clasificación geográfica bastante arbitraria en la que caben una serie de películas producidas en un territorio conocido como Colombia (o fuera del mismo, siempre y cuando sea realizada por colombianos), producidas por parte de un grupo de personas que pueden o no ser ciudadanas del país pero que, conforme a la ley, declaran que la película pertenece a la filmografía nacional por medio de un proceso burocrático que exige una cuota de participación nacional para que una película sea considerada como tal.

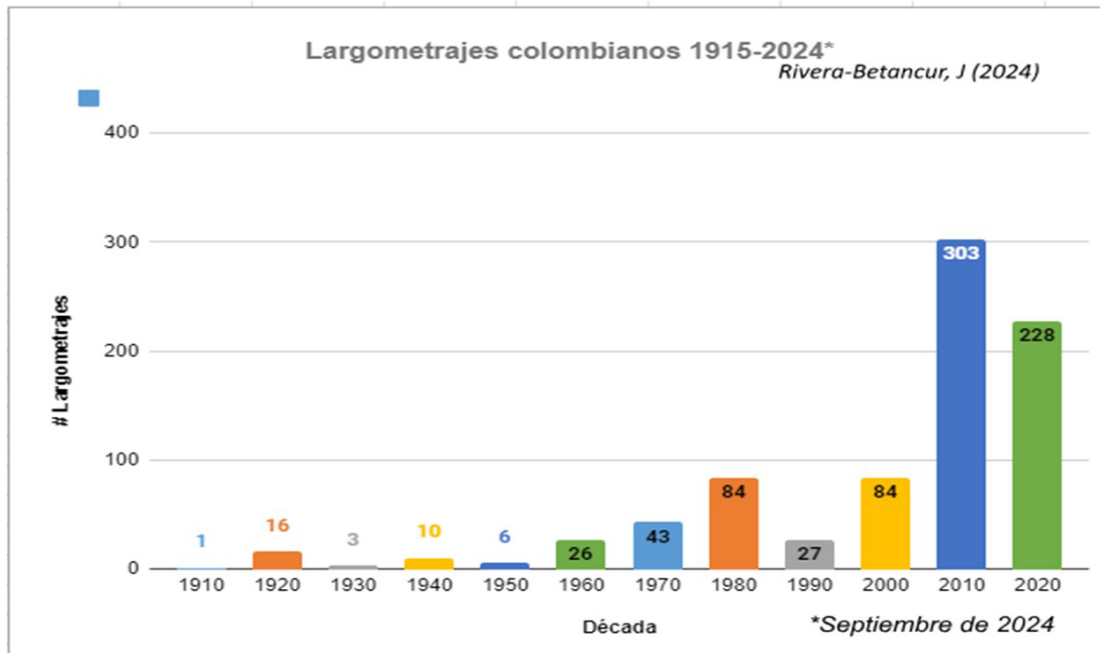
Entendiendo esto, es importante aclarar que el cine colombiano no es un género ni se trata de una serie de películas uniformes, más allá de la característica evidente de que se trata de películas que comparten territorio, de realizadores que tienen también algunas inquietudes y preocupaciones en común y de producciones que también comparten circunstancias similares.

El cine colombiano, como el de todos los países, hace referencia a los campos de la exhibición, la distribución y la producción; aunque a menudo se refiere solo a lo último. En ese orden de ideas, no alcanza a ser una industria, pues no logra ser autosostenible y depende en alta medida de los recursos del Estado. Esta es una de las razones por las cuáles ha sido un tanto altamente irregular en la historia, con períodos relativamente positivos frente a otros de una gran sequía de títulos. En tiempos recientes ha experimentado una gran bonanza debido, en buena parte, al impulso otorgado por la ley 814 de 2003 (ley de cine) y la creación del Fondo para el desarrollo cinematográfico (FDC), que ha permitido un aumento inusitado en la producción de películas nacionales y, en menor medida, por la ley 1556 de 2012, que ha permitido que un número cada vez mayor de producciones internacionales de cine y televisión se realicen en el país.

A este panorama legislativo positivo se suma el auge de las escuelas de cine y comunicación audiovisual; una fuerte diáspora colombiana de realizadores formándose en países como Estados Unidos, España y Argentina; la creación y consolidación de mercados audiovisuales en espacios como el BAM (Bogotá Audiovisual Market) y Puerto FICCI (en el Festival de Cine de Cartagena de Indias); el fortalecimiento y expansión de festivales de cine en todo el país; el aumento en la cantidad y calidad de convocatorias públicas desde los gobiernos locales y nacionales y una mayor profesionalización y especialización en los

distintos oficios del cine debido al aumento de producciones audiovisuales en todo el territorio nacional.

El siglo XXI está siendo muy positivo para la producción de cine colombiano y se puede afirmar que, sin lugar a dudas, hoy se hace mucho más cine que antes, llegando a producir (a abril de 2024) más del 73% del histórico nacional de películas, aun pasando por un período de pandemia mundial y cierre de las salas de cine por más de año y medio. En el siguiente cuadro puede verse el aumento significativo de producciones colombianas estrenadas por año.



Largometrajes colombianos (Rivera, 2024).

Sin embargo, como lo afirmé anteriormente, el campo cinematográfico no se limita a la producción, sino también a la exhibición y la distribución de películas, y es allí en donde se concentran los problemas de la cinematografía local, pues las películas aumentan exponencialmente, pero el público ha disminuido dramáticamente. En los años 90 se estrenó una cantidad inusualmente baja de películas colombianas, pues no existía apoyo estatal para el cine, pero la mayoría de ellas tuvo asistencias de más de 200.000 espectadores. En 2024 una película colombiana puede considerarse exitosa si lleva más de 10.000 espectadores a la sala.

El panorama, no obstante, no es del todo negativo, pues la presencia de películas colombianas en las plataformas de streaming ha aumentado significativamente y hoy, además, se producen series para distintas plataformas de forma exitosa. Es el caso de producciones como *El robo del siglo* (Netflix), *El secuestro del vuelo 601* (Netflix), *Frontera verde* (Netflix), *Distrito salvaje* (Netflix), *Cochina envidia* (Prime Video), *Primate* (Prime Video), *La primera vez* (Prime Video y Netflix), *Mil colmillos* (HBO Max) y, próximamente *Cien años de soledad* (Netflix), entre muchas otras.

El cine colombiano tiene, como muchas de las cinematografías latinoamericanas, una conexión muy fuerte con la realidad. En mis libros más recientes, *El papel del cine colombiano en la escena latinoamericana* y *El viaje sin héroe del cine colombiano* hago énfasis en las cuatro temáticas predominantes de este cine: marginalidad, conflicto armado, narcotráfico y la identidad del colombiano. Estas cuatro temáticas atraviesan los distintos géneros cinematográficos y se

presentan desde distintas perspectivas. Finalmente, es importante resaltar que el drama es el género por excelencia que ha encontrado este cine para representar la realidad, pero es seguido muy de cerca por la comedia, que es el género preferido de la audiencia y que, en el caso colombiano, suele usar algunos tópicos y recursos comunes que suelen funcionar muy bien para el público general colombiano.

Hitos históricos del cine colombiano

1897- Primeras proyección en Colón, Bucaramanga y Cartagena.

1912- Hermanos Di Doménico construyen el teatro Olimpia, escenario que tenía una diferente proyección a la de hoy, ubicando la pantalla en la mitad y proyectando la película al derecho solo para quienes pudieran pagar una boleta más cara.

1913- Primer largometraje documental: “De Barranquilla a Cartagena” del italiano Floro Manco.

1915- Primera película de ficción: “El drama del 15 de octubre de Vincenzo Di Doménico, inspirada en el asesinato del general Rafael Uribe Uribe, con la participación en la cinta de los asesinos reales del militar y político.

1926- Se estrena Garras de Oro de P.P. Jambrina, polémica película cuyo autor nunca ha sido confirmado y que fue censurada por décadas al hacer una crítica frontal a la política de Estados Unidos y a la pérdida de Panamá a principios del siglo XX.

1927- Con base en accionistas de Bajo el cielo antioqueño se funda Cine Colombia, la mayor empresa de exhibición del país.

1930- Se realiza el primer noticiero cinematográfico sonoro. Durante toda la década del 30 se convertirá en el formato más popular.

1941- Primer largometraje sonoro: Flores del Valle de Máximo Calvo.

1960- Víctor Nieto funda el Festival de Cine de Cartagena, constituyendo el festival de cine más antiguo de Latinoamérica.

1972- Cali, ciudad de América y Oiga Ve a de Mayolo y Ospina, película oficial y antioficial de los panamericanos. A partir de aquí surge el movimiento “Caliliwood”, un semillero de cineastas irreverentes y muy particulares que crearon conceptos como la “pornomiseria”¹⁴ y el gótico tropical¹⁵. Ese mismo año se reglamenta el sobreprecio, política estatal de apoyo al cine nacional que destinó un porcentaje de la taquilla para apoyar la realización de películas de corto, medio y largometraje.

14 Referido a la obsesión de algunos cineastas por sacar provecho económico a la miseria de la gente para vender mejor las películas y obtener reconocimiento internacional.

15 Historias de vampiros y fantasmas representados en la región del Valle del Cauca, usualmente bastante calurosa. Cine de vampiros a pleno sol.

1979- Fundación de Focine, compañía de fomento cinematográfico nacional, que permitió una pequeña bonanza del cine colombiano en los años 80.

1986-Se crea la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, primera entidad encargada de la búsqueda, conservación y restauración de las imágenes fílmicas del país y que, actualmente, desarrolla una actividad técnica y académica conjunta con entidades como el Ministerio de Cultura y Señal Memoria (sistema de medios públicos colombianos RTVC).

1988- El decreto 183 libera precios de taquilla, facilitando la creación de Múltiplex en centros comerciales y marcando el inicio del fin de los cines de barrio.

1992- Se liquida Focine

1993- La estrategia del caracol de Sergio Cabrera marca un hito importante al convertirse en su momento en la película más taquillera y obtener el reconocimiento de la crítica.

1997- La ley general de cultura crea el Ministerio de Cultura, la Dirección de Cinematografía y Proimágenes en movimiento (entidad que administrará el Fondo para el desarrollo cinematográfico).

2003- Se aprueba la ley 814 o ley de cine.

2012- Ley 1556, ley de filmación o ley de cine II.

2015- La tierra y la sombra gana la cámara de oro en Cannes.

2016- El abrazo de la serpiente es nominada al Oscar como mejor película extranjera.

2021- Memoria, coproducción colombiana, gana el gran premio del jurado en Cannes.

2022- Los reyes del mundo gana premio mayor del festival de cine de San Sebastián.

El cine colombiano es amplio y diverso, ha avanzado a niveles óptimos de calidad y ha obtenido importantes espacios en el ámbito internacional, a pesar de estar lejos de ser considerado uno de los más importantes. En América Latina se ha consolidado como el cuarto más importante y su ubicación estratégica al norte de Suramérica, sumado a una estabilización del orden público y a un marco legislativo sólido, lo han hecho proclive a una creciente dinámica de desarrollo que lo han llevado a ganar más protagonismo en la escena internacional.

Referencias

Casa América [Casamerica]. (2011, enero 26). *Sergio Cabrera: La corrupción creativa y otros venenos* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=PT_VjCOpGX4

Castellanos, G (2014). *Cinematografía en Colombia: tras las huellas de una*

- industria*. Bogotá, Colombia: Proimágenes Colombia.
- Ceballos, G. (2011). Valores, disvalores o antivalores del cine colombiano. Estudios de caso. *Revista Científica de Okham*, 1(9). 25-44.
- Duque Naranjo, L (1997). La inexistencia del cine nacional, un genocidio cultural. *Magazin*, El Espectador (21 de julio de 2016).
- Echeverri Jaramillo, A. (2011). “Una tendencia narrativa en el cine contemporáneo: el modo ‘indie’”. *Enfoco*, 36. 34-39.
- Estrada, A (2012). *El productor en el cine colombiano*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura.
- León, C (2005). *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*. Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Luzardo, J (2013). *Diez años de la ley de cine 814*. Cine Colombiano <http://cinecolombiano.com/10-anos-de-la-ley-de-cine-814/>
- Martínez Pardo, H (1978). *Historia del cine colombiano*. Bogotá, Colombia: Editorial América Latina.
- Muñoz Fernández, R. (2004). Secuencias axiológicas del cine colombiano. *Cuadernos de filosofía latinoamericana*, 25(91). 181-188.
- Osorio, O (2010). *Realidad y cine colombiano 1990-2009*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Rivera-Betancur, J y Ruiz, S (2010). Representaciones del conflicto armado en el cine colombiano. *Revista Latina de Comunicación Social*, 65.
- Rivera Betancur, J (2019). *El papel del cine colombiano en la escena latinoamericana*. Chía: Universidad de La Sabana.
- _____ (2021). *El viaje sin héroe del cine colombiano*. Chía: Universidad de La Sabana.
- Ruiz, S. (2006). Las narrativas urbanas del largometraje colombiano en la década de los noventa. *Palabra Clave*, 9(1). 111-142.
- Salcedo Silva, H (1981). *Crónicas del cine colombiano 1897-1950*. Bogotá, Colombia: Carlos Valencia Editores.
- Seni, G y Espinosa, A (2015). El anti-lenguaje en el nuevo discurso audiovisual colombiano. *Razón y Palabra*, 90. 1-16.
- Sierra Duque, E (2013). Cine e industria en Colombia, hacia un estado de la cuestión. *Ciencias sociales y educación*, 2(4). 93-111.
- Suárez, J (2009). *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura*. Cali, Colombia: Universidad del Valle.
- Valencia Goelkel, H (1974). *Crónicas de cine*. Bogotá, Colombia: Cinemateca Distrital.
- Vélez Lotero, M (2007). Un cine de anécdotas. *Anagramas*, 6(11). 73 – 92.
- Zuluaga, P (2013). *Cine colombiano: cánones y discursos dominantes*. Bogotá Colombia: Idartes.
- Uribe, E; Mora, C; Corredor, M y Martínez, R (2020). *Los trabajadores colombianos del cine internacional*. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano.

CHILE

José Agustín Donoso Munita
Universidad de Los Andes

En su cuenta pública del 1 de junio del año 2024, el presidente de Chile, Gabriel Boric Font propuso el anhelo de que el estado invierta en la cultura del país un 1% del Producto Interno Bruto (PIB) (Equipo de Culto, 2024). Un empeño que va en línea con su programa de gobierno, que apunta incluso a llegar al 2% (Boric, 2021).

El postergado deseo, refleja la historia que ha tenido el país a lo largo de los años en dejar la cultura entre las últimas prioridades. Así, en 2017 se invertía un 0,08% del PIB en cultura (Guerra, 2017), mientras que en 2013 se estimó que la industria creativa aportó un 2,2% de valor a la economía chilena (Araya, 2016). La industria creativa, comprende: Artes Visuales, Artesanía y Patrimonio, Artes escénicas, Música, Artes literarias, libros y prensa, Medios audiovisuales e informáticos, Arquitectura, diseño, publicidad y servicios creativos, Educación en campos creativos; la mayoría de los cuales están comprendidos dentro del concepto de cultura. De acuerdo a otros informes, en 2009 el aporte de cultura para el PIB de Chile fue de 1,6% (Guerra, 2017). Ambas cifras son indudablemente superiores al 0,08% que se le destina por parte del estado.

El cine no es la excepción a la historia de abandono por parte del estado, con sus altos y bajos, que puede dar señales de lo importante que puede ser invertir en estas áreas. Por un lado, porque de crecer, naturalmente crecería su aporte a la economía chilena. Por otro lado, porque el audiovisual y las industrias creativas aportan a la imagen país (Ministerio de las Culturas, las Artes y los Patrimonios, 2017).

Es por eso que en este capítulo se dará un recorrido a la historia del cine chileno y diferentes intentos y finalmente aportes reales que ha hecho el Estado a lo largo de los años a éste. Los primeros filmes chilenos de los que se tiene registro son *El desfile en honor de Brasil*, *Una cueca en Cavancho* y *La llegada de un tren de pasajeros a la estación de Iquique*, todas filmaciones de Luis Oddó Osorio (Jara, 2002). Las primeras películas chilenas reflejan la vida aristocrática y eventos de la vida pública (Álamos, 1998). Y no es sino hasta 1910 que se estrena la primera película argumental chilena *Manuel Rodríguez*, dirigida por Adolfo Urzúa (Mouesca, 2005).

Recién en 1942, el Estado busca dar un apoyo al cine cuando crea Chile Films, con el apoyo de la Corporación del Fomento de la Producción (CORFO) (Mouesca, 2005). La idea era disponer de estudios del estado para la generación de un cine nacional que se pudiera presentar en salas chilenas y exportar al resto de Latinoamérica (Memoria Chilena, 2024a). Sin embargo, el sueño duró tan solo 7 años, cuando la empresa se tuvo que cerrar y sus estudios se ofrecen en

arriendo a sociedades privadas (Mouesca, 1988).

De ahí en adelante, el cine chileno tiene su desarrollo de la mano de individuos con grandes sueños. En los 60 surge el Nuevo Cine Chileno, que busca alejarse del cine anterior y no ser un lacayo del cine hollywoodense. Toma fuerza el cine documental con nombres como Miguel Littin, Patricio Guzmán, Helvio Soto, Pedro Chaskel y Aldo Francia, entre otros (Memoria Chilena, 2024b).

A partir de 1970, los 1.000 días de Allende incluyeron un intento por volver a dinamizar Chile Films, que estaba dominado por directores que habían adherido al manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular. Fueron tiempos de idealismo revolucionario, un cine militante y un nuevo fracaso de Chile Films (Mouesca, 2005).

El 11 de septiembre de 1973, con un Golpe de Estado terminó el gobierno de Allende. Ese mismo día, los militares asaltaron los estudios de Chile Films, secuestrando centenares de documentales y ficciones nacionales y extranjeras. Los apilaron en el patio central de la institución y les prendieron fuego. A partir de entonces se comienza a desarticular el cine nacional, con una virtual desaparición de la producción argumental y documental. Se cierran los órganos ligados al Estado y se clausuran los departamentos de Cine de la Universidad de Chile, de la Universidad Técnica del Estado y la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica (Hurtado, 1985).

Una vez retornada la democracia, el gobierno de Patricio Aylwin (1990-1994) creó Cine-Chile, un programa de préstamos de bajo interés apoyado por CORFO y por Banco Estado (González, 2020). El problema fue que las 10 películas que ayudó a financiar no generaron suficiente dinero como para pagar los préstamos, por lo que muchos directores y productores acumularon deudas (Cavallo, Douzet & Rodríguez, 2007; Mouesca & Orellana, 2010; Trabucco, 2014).

En 1992 comienza una política dirigida al sector audiovisual por parte del Estado, mediante la implementación de una oficina: el Área de Cine de la División de Cultura al interior del Ministerio de Educación. Junto con ésta surge la Asociación de Cortometrajistas de Chile, vuelven a abrir las escuelas de cine y retorna el Festival de Cine de Viña del Mar (Tehani, S., 2020). Ese año, el Ministerio de Educación creó el Fondo Nacional de la Cultura y las Artes, que se conoce comúnmente como FONDART y que financia diversas artes, basado en criterios de cualidad, originalidad, viabilidad, número potencial de participantes e impacto cultural (González, 2020; Ministerio de Educación, 1992).

Entre 1992 y 1998 se financiaron 23 películas con el FONDART, por un total aproximado de 2.360.000 dólares, con un promedio de 100.000 dólares por proyecto; pero solo cuatro de ellas fueron estrenadas (Mouesca & Orellana, 2010; Cavallo, Douzet, & Rodríguez, 2007; González, 2020).

Recién en 2003 se dicta la ley 19.891 sobre fomento audiovisual (Ministerio de Educación, 2003), con el objeto de propiciar la creación, difusión y protección del cine chileno. Mediante esta ley se creó el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, que comenzó a manejar el FONDART en vez de que lo hiciera el Ministerio de Educación (González, 2020).

El 2004 se dicta la ley 19.981 sobre fomento audiovisual (Ministerio de Educación, 2004), con el objeto de propiciar la creación, difusión y protección del cine chileno. Esta ley es el principal aporte del Estado al desarrollo del Cine Chileno. Los otros aportes que han coexistido con este financiamiento (CORFO y su línea de apoyo a las industrias creativas, Pro-Chile a través de su programa de fomento a la exportación, Banco Estado con su apoyo a la distribución o el

Ministerio de Relaciones Exteriores, en su área de difusión internacional) sólo representan el 18% de los aportes públicos al cine (Tehani, 2020). El Fondo de Fomento Audiovisual separó la producción y promoción del cine del FONDART y creó un fondo público específico que incluye diferentes áreas de la producción, tales como escritura de guion, desarrollo de largometrajes de ficción, distribución, documentales y cortometrajes (Mouesca & Orellana, 2010; González, 2020; Villarroel, 2005). El Consejo Nacional del Arte y la Industria Audiovisual (CAIA), creado a partir de la ley 19.981 jugó un rol fundamental en el crecimiento del cine chileno contemporáneo, apoyando películas y áreas de la producción y distribución cinematográfica (González, 2020).

Tehani (2020) produce una tabla con una muestra del aporte del Fondo Audiovisual, fruto de la ley 19.981, desde 2005 hasta 2020, que demuestra la relevancia de estos fondos para las películas nacionales.

Tabla 1. Aportes del Fondo Audiovisual al Cine Chileno 2005-2020

Año	Fondo Audiovisual en pesos	U.S.	Variación
2005	918.000.000	1.593.750	
2006	1.757.721.000	3.249.022	104%
2007	2.133.159.000	4.102.229	26%
2008	3.784.362.000	7.538.570	84%
2009	4.919.091.000	9.109.428	21%
2010	5.219.206.000	9.719.192	7%
2011	6.031.772.000	13.027.585	34%
2012	6.562.008.000	13.337.415	2%
2013	7.007.679.000	13.876.592	4%
2014	7.573.804.000	13.573.125	-2%
2015	8.876.806.000	13.656.625	1%
2016	9.546.194.000	14.529.976	6%
2017	9.834.640.000	14.946.261	3%
2018	8.367.325.000	12.833.321	-14%
2019	10.675.047.000	15.561.293	21%
2020	10.779.008.000	14.391.199	-8%

Fuente: Tehani (2020)

La existencia de estos fondos ha permitido financiar el constante crecimiento del cine Nacional en colaboraciones con diversos directores y productoras. Lo que ha llevado a un desarrollo cada vez más notable del cine chileno.

Referencias

- Álamos, L. F. (1998). *Cine y control. Una mirada al cine mudo en Chile*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Comunicación Social. Prof. Guía: Antonio Martínez. Universidad Diego Portales. Santiago de Chile.
- Alberdi, M. (2020). *El Agente Topo*. Micromundo. (Película).
- Araya, S. (2016). *Actualización del Impacto del Sector Creativo en Chile*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. <https://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2017/04/actualizacion-impacto-economico-sector-creativo.pdf>
- Boric, G. (2021). *Propuestas programáticas para el nuevo Chile*. <https://www.alejandrobarrros.com/wp-content/uploads/2021/08/Boric.pdf>
- Capdevila, C. (11 de abril de 2012). CÓMO SE FINANCIÓ EL AGENTE TOPO.

- El Mercurio*. https://academiacinechile.org/wp-content/uploads/2021/06/Economia-y-Negocios_Academia-.pdf
- Cavalo, A., Douzet, P., & Rodríguez, C. (2007). *Huérfanos y perdidos. Relectura del cine chileno de la transición 1990-1999*. Santiago de Chile: Uqbar. Santiago de Chile: Uqbar.
- Cinestación (2012). *Thursday Till Sunday*. <https://web.archive.org/web/20140715012941/http://www.cinestacion.cl/largometrajes/de-jueves-a-domingo/>
- CNTV (2016). *El Agente Topo*. Recuperado el 26-06-24. <https://cntv.cl/catalogo-fondo-cntv/el-agente-topo/>
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2016). *Resultados Fondos 2016. Fondo de Fomento Audiovisual*. Recuperado el 26-06-24. https://www.fondosdecultura.cl/wp-content/uploads/2015/12/resultados-fondos_2016-audiovisual.pdf
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2017). *Resultados Fondos. Nómina de Proyectos Seleccionados y Lista de Espera Fondo Audiovisual. Convocatoria 2017*. <https://www.fondosdecultura.cl/wp-content/uploads/2016/12/resultados-audiovisual-2017.pdf>
- Diario Usach (2021). *El Agente Topo Sigue Cosechando Elogios: Ahora Ganó Dos Premios Platino 2021*. Diario Usach. Lunes 4 de octubre de 2021. <https://www.diariousach.cl/el-agente-topo-sigue-cosechando-elogios-ahora-gano-dos-premios-platino>
- Equipo de Culto (1 de junio de 2024). *La segunda etapa del GAM y el 1% del presupuesto: las propuestas para Cultura que dejó la cuenta pública. La Tercera*. <https://www.latercera.com/culto/2024/06/01/la-segunda-etapa-del-gam-y-el-1-del-presupuesto-las-propuestas-para-cultura-que-dejo-la-cuenta-publica/#>
- González, S. (2020). *Chilean Film Festivals: promoters of Film Culture and Cinephilia in Chile* [Tesis de Doctorado en Filosofía en Film Studies]. The University of Edinburgh.
- Guerra, P. (2017). *Algunos aspectos comparados del sistema de fomento de las artes escénicas*. Asesoría Parlamentaria. Departamento de Estudios, Extensión y Publicaciones. https://obtienearchivo.bcn.cl/obtienearchivo?id=repositorio/10221/24647/1/BCN_Fomento_de_las_Artes_Esc%C3%A9nicas_Comparado_.pdf
- Hurtado, M. de la L. (1985). *La industria cinematográfica en Chile. Los límites de su democratización*. Santiago de Chile: Ceneca.
- Jara, E. (2002). *¿Cien años de cine chileno?* Patrimonio Cultural. Revista de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Año VII, N° 25.
- Memoria Chilena (2024a). *El cine chileno (1910-1950)*. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3375.html>
- Memoria Chilena (2024b). *El Nuevo Cine chileno*. <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92826.html>
- Ministerio de Educación (1992). Decreto 125. *Aprueba Reglamento del Fondo para proyectos de Desarrollo Artístico y Cultural del Ministerio de Educación*. <http://bcn.cl/2gu6g>
- Ministerio de Educación (2003). *Ley 19891. Crea el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes*. <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=213895&idVersion=2020-01-01>
- Ministerio de Educación (2004). *Ley 19981. Sobre Fomento Audiovisual*. ht-

[tps://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=232277](https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=232277)

- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. (2017). Economía Creativa en Chile: aporta 2,2% al PIB y el 82% de la población cree que mejora percepción del país a nivel internacional. <https://www.cultura.gob.cl/actualidad/economia-creativa-en-chile/>
- Mouesca, J. (2005). El documental chileno. Santiago de Chile: LOM.
- Mouesca, J. (1988) Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985). Madrid-Santiago de Chile: Edic. del Litoral.
- Mouesca, J. & Orellana, C. (2010). Breve historia del cine chileno. Desde sus orígenes hasta nuestros días. Santiago de Chile: LOM.
- Sotomayor, D. (2012). *De Jueves a Domingo*. Cinestación (Película).
- Trabucco, S. (2014). *Con los ojos abiertos*. El Nuevo Cine chileno y el movimiento del Nuevo Cine latinoamericano. Santiago de Chile: LOM.
- Tehani, S. (2020). El financiamiento del cine en Chile: un breve diagnóstico sobre una joven política audiovisual. *Cinemas d'amerique latine*. 28. <https://journals.openedition.org/cinelatino/7724>
- Villarroel, M. (2005). *La voz de los cineastas. Cine e identidad en el umbral del milenio*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

MÉXICO

María de Lourdes López Gutiérrez
Juan Carlos Carrillo Cal y Mayor
Universidad Panamericana

Historia básica del cine mexicano

El cine mexicano nació en 1896, unos meses después de que el cinematógrafo fuera presentado en París, en diciembre de 1895. Los hermanos Lumiere, además de inventores, eran excelentes comerciantes, de modo que le presentaron su prodigioso producto al entonces mandatario mexicano Porfirio Díaz, quien lo recibió con beneplácito porque vio en él la manera de promover su propia figura. Así, las primeras presentaciones de cine en una droguería de la calle de Plateros, en el Centro de la Ciudad de México, fueron las imágenes del presidente paseando por diversos lugares de la ciudad.

Al estallar la revolución mexicana, en 1910, se desarrolla de manera importante el documental. Esto es una constante en el cine: los conflictos siempre son detonantes de avances y nuevas formas de producción. La revolución fue el escenario de la génesis de una estética visual que heredará el cine en la época de oro: hombres empistolados a caballo y mujeres aguerridas de largas faldas.

En el incipiente desarrollo del cine de ficción el film más importante de la época muda fue *El automóvil gris* de Enrique Rosas, de 1919. Constituye, a la manera del famoso *Fantomas de Hollywood*, el primer serial mexicano sobre una famosa banda de ladrones de las zonas más lujosas de la Ciudad de México, lo cual en sí mismo era atractivo. Basado en hechos reales, aparecían incluso personajes no actores, como el principal policía de la trama; el fusilamiento final de los ladrones fue registrado por el propio Rosas, lo cual le dio un cariz de “docuficción” a la obra (aunque este término no existía).

La entrada del sonido, como en todo el mundo, revolucionó la industria. En México se produjo *Santa*, en 1931, que no solo fue la primera película sonora, sino que sentó las bases de un personaje muy explotado después en las pantallas mexicanas: la prostituta, que, con una carga importante de ingenuidad, es víctima de las circunstancias que la arrojan a ganarse la vida en la calle. Años más tarde, Arcady Boytler hizo *La mujer del puerto* (1934), con un personaje de características similares.

En la década de los 30, México vive un auge cultural en literatura, música, poesía, fotografía y pintura. Silvestre Revueltas, Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer, Salvador Novo, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Frida Kahlo, María Izquierdo, Tina Modotti, Manuel y Lola Álvarez Bravo, entre otros grandes artistas, formaban parte del panorama artístico e intelectual del México moderno.

En este contexto, el icónico cineasta ruso Sergei Eisenstein filma en el país *¡Qué viva México!*, cuya edición nunca llegó a terminar. La obra descubre

la belleza del paisaje mexicano e instala una estética que dejó una profunda huella en la producción posterior, principalmente en el cine de Emilio 'El Indio' Fernández. No es extraño que la mirada extranjera enseñe a valorar aquello que dejamos de ver en el entorno cotidiano.

La importancia de la época fue colocar al cine en el escenario del arte, tal como sucedió en Europa, en donde los movimientos artísticos asimilaron al cine y le imprimieron principios estéticos y formas más complejas de narrar, lo que constituye un crecimiento cualitativo de este medio.

La Época de Oro: culmen y declive

Vendría entonces esta etapa conocida como “Época de Oro” del cine mexicano, promovida en buena medida por la inyección de capital a las producciones mexicanas en los años en que Estados Unidos estaba destinando recursos más a la Segunda Guerra Mundial que a la industria cinematográfica y desatendió el mercado latinoamericano.

En esta época se desarrolló una fórmula comercial, que por primera vez conformaba una verdadera industria: el melodrama ranchero. También se consolidó un auténtico cuadro de estrellas nacionales. María Félix, Mario Moreno “Cantinflas”, Pedro Armendáriz, Andrea Palma, Pedro Infante, Jorge Negrete, Sara García, Fernando y Andrés Soler, Joaquín Pardavé, Arturo de Córdova y Dolores del Río, figuras principales de un “star system” sin precedentes en México.

Al término de la guerra la industria decae y se fomentan las películas de bajo costo. Las rumberas y el arrabal fueron los temas de moda, se intenta explotar la vida nocturna de la Ciudad de México, que se había convertido en gran urbe. *Aventurera* (Alberto Gout, 1950) es el film emblemático de esta época.

Ese año, el cineasta español exiliado en México Luis Buñuel sorprendió al mundo con *Los olvidados* (1950), filme que lo volvió a colocar en el panorama internacional. A los 50 años de edad, Buñuel comenzó en México la etapa más fructífera de su filmografía, que compartía pantallas con las películas de luchadores, toda una tradición que le dio gas a una industria agotada y creó los que hasta la fecha son íconos de la cultura popular mexicana: *El Santo*, *Blue Demon*, *el Huracán Ramírez* y *el Mil Máscaras*.

Un hito en México y en la historia del cine mundial fue el inicio de las transmisiones de televisión en la década del 50, lo que obligó al cine a reinventarse. Las novedades técnicas llegaron de Hollywood: las pantallas anchas, el cine 3D, el mejoramiento del color y el sonido estereofónico cambiaron la fisonomía de las películas, pero hicieron más costosa su producción.

A la par de la Nueva Ola y el Neorrealismo

En los años 60, los formatos de 8 y 16 mm permitieron la producción a bajo costo, tal como pasó en Europa, lo que permitió un cine al margen de la industria, más experimental, intelectualizado e innovador. Llegaba la influencia de la Nueva Ola Francesa, de directores como Ingmar Bergman o Akira Kurosawa, e incluso el Neorrealismo italiano, surgido en los primeros años de la posguerra.

En estos años se funda en México la primera escuela de cine, todos los anteriores se habían formado en la práctica. Además, surge una nueva cultura cinematográfica: el cine club, una práctica que permite la exhibición de películas de cines diferentes a los circuitos comerciales.

1968 representa un año clave para entender nuestra realidad actual. La efervescencia política que México experimentó a finales de los sesentas fue reflejo de los acelerados cambios que se presentaron en el mundo, al mismo tiempo que la manifestación de una gran inconformidad con el sistema político en el poder desde la revolución.

Este movimiento simboliza el despertar de los jóvenes, quienes empiezan a ser protagonistas culturales, sociales y políticos. El cine no es ajeno a ello, el gobierno promueve espacios importantes como la Cineteca Nacional, otra escuela de cine, y con ello una nueva generación de directores mexicanos cuyas temáticas están cargadas de problemáticas sociales. Se trataba de un cine maduro que además tuvo, en muchos casos, éxito en taquilla. Nos referimos a casos como *Canoa* (1975) de Felipe Cazals, *El castillo de la pureza* (1972) de Arturo Ripstein, o *La Pasión según Berenice* (1975) de Jaime Humberto Hermosillo.

Del otro lado de la moneda, las empresas productoras privadas promovieron un cine de albures, ficheras y cabaret. *Bellas de noche* (1974) y *Las ficheras* (1976), iniciaron esta corriente. Además, la televisión privada también hizo su aparición en la industria del cine en México. *El chanfle* (1978), *Milagro en el circo* (1978), *La ilegal* (1979) fueron los primeros intentos de Televisa de hacer cine para el pueblo mexicano.

Hubo entonces cierta división entre el cine más popular, de temáticas sórdidas, que se exhibía en salas de bajo costo, y un cine más intelectualista, que no conseguía atraer al público. Entre 1982 y 1988, prácticamente todas las películas ganadoras del Ariel, los premios de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas fueron vistas exclusivamente por los miembros del jurado de la Academia. Escasas excepciones como *Frida, naturaleza viva* (1983) de Paul Leduc, o *Los motivos de Luz* (1985) de Felipe Cazals alcanzaron a ser exhibidas en cines comerciales.

El cine mexicano volvió a tener un respiro con la creación del Instituto Mexicano de Cinematografía, que lo colocaba en el espectro de la cultura y no de los medios controlados por la Secretaría de Gobernación. Este cambio fue importante para recuperar el sentido del cine como parte de la creación artística que abona al capital cultural de un país. Los temas de la administración y la política son decisivos en el tipo de producción y sus alcances nacionales e internacionales.

Entre los logros alcanzados por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) en materia de apoyo al cine, se encuentra el estreno de *La sombra del caudillo* (1960) de Julio Bracho, filme enlatado durante más de 20 años por la censura militar, lo cual había impedido su exhibición, y la autorización para exhibir *ROJO AMANECER* (1989) de Jorge Fons, filme que trata de manera directa los sucesos de la matanza estudiantil en la plaza de Tlatelolco en 1968.

Se empezó entonces a considerar al “Nuevo cine mexicano de los 90”, *Como Agua para Chocolate*, de Alfonso Arau en 1992, que rompió récord de permanencia en las salas. En esta década el mundo conoció las primeras obras de Alfonso Cuarón (*Solo con tu pareja*, 1991) y de Guillermo del Toro (*Cronos*, 1992). En 1995, *El callejón de los Milagros*, de Jorge Fons constituye la presentación internacional de Salma Hayek y uno de los más sonados éxitos de la filmografía nacional a nivel mundial a la vez que experimenta con una narrativa intrincada y multiprotagonica

La última década del siglo XX fue la de menor producción de cine en la

historia de la industria en México, que lo llevó casi a la desaparición también porque el Tratado de Libre Comercio de América del Norte que México firmó en 1994 con Estados Unidos y Canadá, colocó al cine no como un producto cultural a proteger, sino como un producto comercial que podía ser importado, desde Estados Unidos principalmente, y que dejó al cine mexicano a merced de la fuerte competencia hollywoodense, incomparable en cantidad y calidad. Las pocas cintas mexicanas que se producían entonces eran financiadas con recursos públicos destinados a obras culturales, los cineastas no tenían necesariamente una visión comercial y de retorno económico, y el público no estaba motivado a asistir a las salas de cine a ver cine mexicano.

La Transición al Nuevo Milenio (2000-2010)

A inicios del nuevo milenio, el cine mexicano comenzó a experimentar una renovación significativa impulsada por nuevos talentos y una mayor apertura al mercado internacional. Este resurgimiento se puede atribuir a varios factores, incluyendo la consolidación de instituciones como el IMCINE, nuevas formas de financiamiento y la aparición de directores que lograron capturar la atención mundial.

2000: *Amores Perros* de Alejandro González Iñárritu marcó un punto de inflexión en la cinematografía mexicana. Este film, que presenta una narrativa compleja y entrelazada, no solo fue aclamado por la crítica, sino que también tuvo un éxito considerable en taquilla a nivel internacional, abriendo las puertas a una nueva generación de cineastas mexicanos.

2001: Alfonso Cuarón, con *Y Tu Mamá También*, logró capturar la atención global con una historia que aborda la juventud y la sexualidad en México. La película fue nominada al Oscar por Mejor Guion Original, demostrando que el cine mexicano tenía una voz poderosa y relevante.

2002: *El crimen del Padre Amaro*, dirigida por Carlos Carrera, provocó controversia y debate en México debido a su crítica hacia la iglesia católica. La película fue nominada al Oscar a la Mejor Película Extranjera, consolidando aún más la presencia de México en el cine global.

2006: Guillermo del Toro dirigió *El Laberinto del Fauno*, una coproducción con España que ganó tres premios Oscar. Aunque no es completamente mexicana, la película reflejó la habilidad de los cineastas mexicanos para contar historias complejas y visualmente impactantes.

La atracción del cine mexicano continuó su avance con el éxito internacional de directores como Alejandro González Iñárritu, Alfonso Cuarón y Guillermo del Toro, de directores de fotografía como Emmanuel Lubezki y Rodrigo Prieto, y de actores como Gael García Bernal y Diego Luna. Si bien este éxito demostró la capacidad de México para producir cine de alta calidad y relevancia internacional, la cercanía con la industria hollywoodense fue un imán para este talento que no siempre impulsó la industria cinematográfica dentro del propio país.

Consolidación y Diversificación (2011-2020)

La segunda década del siglo XXI vio una mayor diversificación en el cine mexicano, con películas que abarcan una amplia gama de géneros y estilos, así como una creciente participación en festivales internacionales.

2013: *Heli* de Amat Escalante ganó el premio a Mejor director en el Festival de Cannes, destacando por su cruda representación de la violencia y co-

rupción en México. Esta película subrayó la tendencia del cine mexicano hacia temáticas sociales y políticas.

2014: *Güeros*, dirigida por Alonso Ruizpalacios, ganó el premio a Mejor Ópera Prima en Berlín y fue muy elogiada por su estilo innovador y su mirada fresca sobre la juventud mexicana. La película reafirmó el papel de México en el cine de arte y ensayo.

2018: Alfonso Cuarón dirigió *Roma*, una película en blanco y negro que fue aclamada mundialmente y ganó tres premios Oscar, incluyendo Mejor Director y Mejor Película Extranjera. *Roma* no solo fue un éxito crítico, sino que también puso en el centro de atención a las trabajadoras domésticas y las dinámicas sociales en México.

Por otro lado, las temáticas voltearon a ver a la clase media y sus vicisitudes domésticas, muchas veces en clave de comedia, lo cual supuso un éxito de público y marcó tendencia. *Nosotros los Nobles* de Gari Alazraky y *No se aceptan devoluciones* de Eugenio Derbez, ambas de 2013, han sido de los más grandes éxitos en taquilla y también referentes de la comedia urbana, con tintes de melodrama y análisis social.

La tercera década del siglo XXI ha traído consigo una mayor adopción de tecnologías digitales y plataformas de streaming, permitiendo una mayor difusión y accesibilidad del cine mexicano. El auge de plataformas como Netflix y Amazon Prime ha permitido a directores mexicanos como Fernando Frías de la Parra (*Ya No Estoy Aquí*, 2019) y David Pablos (*El Baile de los 41*, 2020) llegar a audiencias globales de manera más eficiente. En este esquema, los costos de producción son más bajos, lo que beneficia a los independientes, y permite una distribución que rebasa por mucho el laberinto de la exhibición en salas tradicionales.

El cine mexicano ha recorrido un largo camino desde los días de la Época de Oro. Desde el año 2000, ha experimentado una revitalización notable, marcada por la aparición de nuevos talentos y una mayor presencia en la escena internacional. Con el apoyo de instituciones clave y el auge de las plataformas digitales, el cine mexicano sigue evolucionando, contando historias que resuenan tanto a nivel local como global.

ECUADOR

Alicia Urgellés-Molina
Doménica Moreno
Universidad Hemisferios

En 2024 se cumplen 100 años de la primera película ecuatoriana, *El Tesoro de Atahualpa*, estrenada el 7 de agosto de 1924. Desde entonces, el cine de este país ha experimentado una evolución significativa. En un principio, el primer contacto de la sociedad ecuatoriana con el cine fue en 1874 a través de proyecciones que posteriormente se convertirían en un espectáculo público. A principios del siglo XX se crean las primeras productoras y distribuidoras ecuatorianas, iniciando, además, las primeras producciones cinematográficas del país (Loaiza & Gil, 2015, p.54).

Estas fueron principalmente documentales, enfocados en registrar eventos históricos, paisajes y costumbres del país. El cine documental también ha sido un medio para visibilizar la cultura y las problemáticas de los pueblos indígenas. En 1927, por ejemplo, el sacerdote salesiano Carlos Crespi dirigió *Los invencibles shuaras del Alto Amazonas*, considerado el primer documental etnográfico del Ecuador.

El cine documental ecuatoriano se ha caracterizado por su compromiso social, abordando temas como la pobreza, la desigualdad y los derechos humanos y ofreciendo una ventana a la realidad social y política del Ecuador. En las últimas décadas, el cine documental ecuatoriano ha cobrado mayor relevancia internacional, con películas que han participado en festivales y ganado premios.

En cuanto a la ficción, tras una etapa inicial, caracterizada por la experimentación y la falta de recursos, la industria del cine nacional atravesó un prolongado periodo de escasa actividad. Sin embargo, a partir de las décadas de 1980 y 1990 se produjo un renacimiento con películas como *Dos para el camino* y *La Tigra*, logrando un gran éxito comercial y marcando un hito en esta etapa. En este contexto, Camilo Luzuriaga, director de *La Tigra*, ha desempeñado un papel fundamental en el desarrollo del cine de ficción ecuatoriano. Esta obra atrajo a más de 150,000 espectadores a las salas de cine, demostrando el potencial del cine de ficción ecuatoriano para conectar con una audiencia masiva. Más allá de su trabajo como director, Luzuriaga también ha tenido un impacto significativo en el cine ecuatoriano a través de su labor como fundador de espacios que han promovido la producción y exhibición de cine ecuatoriano, así como de director de INCINE, una institución que ha formado a nuevas generaciones de cineastas.

El estreno de *Ratas, ratones y rateros* en 1999 también representó un momento clave para el cine ecuatoriano, dando paso a un tercer auge que se mantiene hasta hoy. La industria acogió a una nueva generación de cineastas que

exploraron temas sociales y culturales más cercanos a la realidad ecuatoriana. Con este nuevo boom también llegó el apoyo estatal. La promulgación de la Ley de Cine en 2006 y la creación del Consejo Nacional de Cine (CNCine) fomentaron el desarrollo del cine nacional, brindando un marco legal y financiero para su crecimiento. Tras la fundación del CNCine, el cine ecuatoriano pasó de un estreno anual o cada pocos años, antes de 2007, a estrenar 16 largometrajes para 2014 (Coryat & Zweig, 2019, p.82).

El auge de la producción de cine en Ecuador también abrió las puertas a la proyección internacional. Las películas ya no eran simplemente proyectadas en las diferentes salas de cine del país, sino que competían internacionalmente por premios en festivales. En 2013, por primera vez en la historia del cine ecuatoriano, una de sus producciones nacionales, *Sumergible*, fue preseleccionada para competir en los premios Oscar, en la categoría de Mejor Película Extranjera.

Posteriormente, en 2016, el CNCine terminaría convirtiéndose en el Instituto de Cine y Creación Audiovisual (ICCA). La creación del ICCA ayudó a la consolidación institucional del cine ecuatoriano. En 2020, época de crisis en el país y el mundo por la pandemia de covid-19, se tomó la decisión de fusionar el ICCA con otras instituciones culturales, dando origen al Instituto de Fomento a la Creatividad y la Innovación (IFCI). Esta medida no fue bien recibida por el sector cinematográfico, ya que implicó la reducción de fondos para el cine y la desaceleración de la producción. Ante esta situación, Andrés Flores (2020) destacó que “no solo la pandemia es nuestro rival sino las mismas políticas que pasan por alto el potencial del cine y el audiovisual dentro de la Economía Naranja” (p.18).

La distribución y el consumo del cine nacional también enfrentan diversos obstáculos. La falta de salas de cine dedicadas al cine ecuatoriano, la escasa promoción y la competencia de las plataformas de streaming dificultan el acceso del público a las producciones nacionales. Además, los hábitos de consumo de la audiencia ecuatoriana, acostumbrados a las grandes producciones de Hollywood, y los prejuicios hacia el cine nacional constituyen un desafío a superar.

El surgimiento de plataformas de streaming nacionales y la diversificación de géneros ofrecen nuevas oportunidades. Entre las plataformas de streaming nacionales destacan CholoFlix y Touché Premiere, que han brindado un espacio para la exhibición de producciones locales y han permitido llegar a un público más amplio. También se puede mencionar como ejemplo de éxito, por lo menos en distribución, a la película más taquillera del país, *Dedicada a mi ex* (2019). Esta producción ha sido la primera en ser publicada en Netflix y propuso un tipo de historia más parecida a las de Hollywood. Además, supo aprovechar la participación de personalidades de YouTube y actores como Eugenio Derbez para captar a un público más amplio y joven.

Volviendo a las plataformas de streaming, la competencia de gigantes como Netflix, la falta de hábitos de pago digital y la limitada publicidad han obstaculizado el crecimiento de las plataformas locales. A esto se suma la falta de una cultura cinematográfica sólida en Ecuador, que limita el interés por el cine nacional en general. Sin embargo, estas plataformas representan un paso importante hacia la diversificación de la oferta audiovisual y la promoción del talento nacional. Para Zamora y Terán (2022) “esto nos permite ver con expectativa el crecimiento del arte cinematográfico, importante generador de ingresos tangibles e intangibles” (p.122).

Sin embargo, para autores como Santiago Estrella (2022) “no es suficiente

con tener las plataformas; el ejercicio de formación de públicos, desde la educación y la difusión, es una tarea pendiente” (p.111), ya que el ecuatoriano sigue desconociendo su propio cine. En su investigación, se destaca que el cine nacional, por su diversidad de temáticas, personajes e historias, no se podría encasillar en una sola identidad general. Pese a esto, los ecuatorianos han generado una gran cantidad de estereotipos y prejuicios hacia el cine del país. Para el imaginario colectivo las historias son repetitivas, llenas de pesimismo y suciedad, se limitan al género del drama y están asociadas con actuaciones deficientes.

Sin embargo, si revisamos las producciones cinematográficas ecuatorianas, podremos observar que muchas de estas son creencias infundadas. Si bien es cierto, en el cine ecuatoriano (y quizá en Latinoamérica en general) hay una predominancia del género del drama y una fuerte influencia del melodrama. Pero para Torres (2017) el dominio de algunas características de estos géneros tiene un fundamento en que:

El espectador ecuatoriano ha sido moldeado por la sensibilidad melodramática ya sea folletinesca, radial, televisiva y cinematográfica, aunque el mayor peso específico, por supuesto, esté de parte de la televisión y su tradición de culebrones. Consecuentemente, ha interiorizado tramas-tipo, movimientos y situaciones estereotipadas y ha aprendido a disfrutarlas, al hilo del placer de su repetición (p.50).

Esto no ha impedido que el cine nacional explore géneros como la comedia, la acción e inclusive la ciencia ficción o que desarrolle otros géneros muy ligados a la diversidad cultural del país. Así “es posible identificar otros bocetos de géneros locales, como un cine de melodrama kichwa, un cine evangélico y, seguramente, se pueda reconocer otros más” (Luzuriaga, 2017, p.8).

Por otra parte, a pesar del crecimiento del cine ecuatoriano, autores como Coryat y Zweig (2019) encuentran un reto más en la falta de representación. La representación en pantalla sigue siendo limitada. Coryat y Zweig identifican una hegemonía mestiza y una concentración de recursos en Quito que han marginado las voces de otros grupos, como los pueblos indígenas y afrodescendientes. Si bien se han logrado avances, es necesario un cambio profundo para que el cine ecuatoriano refleje la diversidad cultural del país. La industria debe diversificar sus narrativas, descentralizar la producción y fomentar la participación de cineastas de diversas identidades (p.75-76).

También cabe recordar la importancia del cine documental en la identidad cinematográfica ecuatoriana y su potencial de crecimiento. Desde sus inicios, ha servido como un medio para registrar la historia, la cultura y las problemáticas del país, además de que ha gozado de una gran aceptación por parte del público ecuatoriano, que lo ve como una forma de acercarse a su propia realidad. El cine documental ecuatoriano continúa evolucionando y ganando reconocimiento internacional, consolidándose como una fuerza importante dentro del cine latinoamericano.

Para superar estos y otros desafíos que aún enfrenta el cine nacional, es necesario fortalecer la formación de públicos, explorar nuevas fuentes de financiamiento y fomentar la colaboración entre el sector público, privado y los cineastas. La producción de contenidos diversos y de calidad, así como el apoyo a iniciativas regionales, son clave para construir una industria cinematográfica más sólida y sostenible. A pesar de estos desafíos, el cine en Ecuador ha logrado consolidarse como una expresión artística y cultural relevante, abor-

dando temáticas diversas y conquistando espacios en festivales internacionales.

El cine ecuatoriano tiene un gran potencial, pero requiere de un esfuerzo conjunto para alcanzar su pleno desarrollo. La historia del cine nacional demuestra que existen talentos y capacidades para producir obras de calidad, pero es necesario crear las condiciones adecuadas para que esta industria pueda florecer.

Referencias

- Coryat, D., & Zweig, N. (2019). Nuevo cine ecuatoriano: pequeño, glocal y plurinacional. *post(s)*, 5(1), 70-101. [https://doi.org/10.18272/post\(s\).v5i1.1592](https://doi.org/10.18272/post(s).v5i1.1592)
- Estrella, S. (2022). Audiencias digitales, recepción de la idea de cine ecuatoriano. *URU Revista de Comunicación y Cultura*, 5, 97-112. <https://doi.org/10.32719/26312514.2022.5.7>
- Flores, A. (2020). No solo el covid nos detiene. *Inmóvil: Filmar el fin del mundo*, 6(2), 6-20. <https://www.inmovil.org/index.php/inmovil/article/view/75>
- Loaiza, Y., & Gil, E. (2015). Tras los pasos del Cine en Ecuador: la producción nacional y políticas de apoyo. *ComHumanitas*, 6(1), 52-66. <https://doi.org/10.31207/rch.v6i1.68>
- Luzuriaga, C. (2017). Los géneros del cine ecuatoriano. *Inmóvil: Cine ecuatoriano: entre la artesanía y la industria*, 1-16. <https://www.inmovil.org/index.php/inmovil/article/view/31>
- Torres, G. A. (2017). La faz melodramática del cine ecuatoriano (1965-2016). *Fuera de Campo*, 1(5), 40-59. <https://www.uartes.edu.ec/fueradecampo/wp-content/uploads/2017/12/FDC05-ART02.pdf>
- Zamora, F., & Terán, Á. (2022). El cine ecuatoriano: Migrar o desaparecer. Caso de estudio de las plataformas de streaming Choloflix y Touché Premiere. *URU Revista de Comunicación y Cultura*, 5, 113-122. <https://doi.org/10.32719/26312514.2022.5.8>

PERÚ

Alejandro Machacuay Arévalo
Universidad de Piura

El cine llegó al Perú el 2 de enero de 1897, con la primera función pública del Vitascopio de Edison en Lima. Precisamente, un mes después de este suceso, el 2 de febrero de ese año, se presentó otro equipo en el país, el Cinematógrafo Lumière. Cabe señalar que ambos eventos se desarrollaron durante la fase de reconstrucción nacional posterior a la Guerra del Pacífico. La élite oligárquica que dominaba la República aristocrática de la época intentaba modernizar la nación, es por ello que, el arribo del cine al país fue visto como un signo de progreso y modernidad por la población.

Posteriormente, entre finales del siglo XIX y principios del XX, los camarógrafos empezaron a documentar vistas del país como paisajes, ceremonias y la vida urbana. Estas “vistas” reflejaban una sociedad en transición tras la Guerra del Pacífico mencionada anteriormente, y buscaba reafirmar la identidad y el orgullo del Perú.

Es así como en 1909 aparecieron los primeros intentos de hacer películas narrativas en el país, gracias a la Compañía Cine Teatro, la cual deseaba realizar historias de ficción. A pesar de no tener el apoyo inicial de los medios, la compañía lo siguió intentando hasta lograr su cometido cuatro años después, en 1913, con el estreno de *Negocio al agua*, filmada por el camarógrafo Jorge Enrique Goitizolo, marcando así el inicio del desarrollo continuo de la actividad cinematográfica en el Perú. Esta película estuvo situada entre la competencia de su casa productora y la Compañía Cinematográfica Internacional, y mostraba imágenes de limeños de la alta sociedad, en contrapartida al cine europeo.

Un hito importante lo marcaría María Isabel Sánchez Concha (1889-1977), una escritora, socialité y conversadora que conquistó a un público intelectual y bohemio, sobresaliendo en el ámbito social y literario del país durante la década de 1920. Ella fue la inspiración del pintor y periodista Teófilo Castillo en sus reflexiones modernistas. Asimismo, estuvo a la vanguardia de la modernidad y la moda, y fue pieza clave en la producción de la segunda película narrativa nacional, *Del manicomio al matrimonio*. Esta película vio la luz, gracias al éxito de *Negocio al agua*, tras el cual, el director de la Compañía Cinematográfica Internacional se animó a invertir. El director de *Del manicomio al matrimonio* fue el fotógrafo francés Fernando Lund, quien era reconocido por su trabajo en varios periódicos y por su participación en la Primera Guerra Mundial. Debido a la competencia entre las empresas exhibidoras, se impulsó la producción de las primeras películas narrativas en el país, recalcando el papel creativo de cineastas como Lund.

Al mismo tiempo, con la llegada del cine sonoro se abrió un nuevo capí-