



**"Cine Uruguayo contemporáneo, Pablo Stoll y la narrativa en su film whisky"**

Tesina para optar al título de cineasta con especialidad en Producción Ejecutiva y Postproducción, imagen y sonido.

**Juan Ruz Pérez**

Profesor: Pascual Araya Brizuela

2014

## ÍNDICE

<b>Capítulo 1. Sobre Tesis.....</b>	<b>5</b>
1.1 Introducción.....	5
1.2 Tema, Ámbito, Pregunta .....	7
1.3 Planteamiento y Problematización.....	8
1.4 Aporte del Proyecto .....	9
1.5 Objetivos Generales .....	10
1.6 Objetivos Específicos.....	10
1.7 Sobre Whisky.....	11
1.7.1 Sinopsis.....	11
<b>Capítulo 2. Marco Teórico.....</b>	<b>13</b>
2.1 Introducción al Marco Teórico.....	13
2.2 La Cinémathèque Française.....	14
2.2.1 La Cinemateca según Jean Luc Godard.....	15
2.2.2 La Cinemateca Uruguay.....	16
2.2.3 Federación Internacional de Archivos Fílmicos .....	16
2.3 Inicios del Cine Uruguayo.....	17
2.3.1 Sobre “Breve Historia del cine Uruguayo”.....	18
2.4 Medios de comunicación escrita.....	18
2.4.1 Composición.....	19
2.4.2 La Subjetividad.....	19
2.4.3 Comunicación de masas.....	19
2.5 Narratología Fílmica.....	21
2.5.1 Ocularización.....	22
2.5.1.1 Ocularización Interna Primaria.....	24
2.5.1.2 Ocularización Interna Secundaria.....	25

2.5.1.3 Ocularización Cero.....	26
2.5.2 Auricularización.....	26
2.5.2.1 Auricularización Interna Primaria.....	28
2.5.2.2 Auricularización Interna Secundaria.....	28
2.5.2.3 Auricularización Cero.....	29
2.5.3 Focalización.....	29
2.5.3.1 Focalización interna.....	29
2.5.3.2 Focalización Externa.....	29
2.5.3.3 Focalización Espectatorial.....	31
2.6 Sobre Pablo Stoll.....	32
<b>Capítulo 3. Metodología.....</b>	<b>33</b>
3.1 Tipo de investigación.....	33
3.2 Diseño de la investigación.....	33
3.3 Técnica de recolección de datos.....	34
3.4 Análisis de datos.....	34
Conclusiones.....	35
Anexo.....	36
Bibliografía.....	43

*Mis más sinceros agradecimientos a quienes formaron parte del apoyo en los diversos ámbitos para esta investigación hecho clave que condicionó la correcta operación frente a las dificultades propias de este proyecto.*

*A Fabiola Díaz Romero, Pascual Araya Brizuela y mi familia y amigos personales cuya constancia permitió que hoy concluya mi investigación.*

*Gracias*

## **CAPÍTULO 1. SOBRE LA TESIS**

### **1.1 INTRODUCCIÓN**

Desde mediados del siglo XIX en Europa existe figura el ímpetu de los artistas, inventores y aficionados por desarrollar nuevos aparatos espectaculares que ocupan de base la imagen y la ilusión de movimiento. Aparatos como el kinetoscopio de Thomas Edison y William K. L. Dickson permitían los primeros acercamientos a lo que vendría a entregar el cine con la diferencia que para entonces no se conseguía más que una visión individual de las obras sobre una caja de madera. La gamma de estos artefactos fue amplia y sus funciones similares en cuanto a esta limitación en la exposición

Tal desarrollo hacia finales de mismo siglo llega a concretarse en una sola máquina capaz de registrar eventos de la vida diaria con una mayor precisión y complementada con un aparato que permitía el visionado colectivo en grandes salas. Las virtudes de aquella innovación permanecieron inciertas sino hasta una vez comprobada sus capacidades narrativas que finalmente le confirieron a la técnica su valor artístico.

En la medida en que la experimentación se acrecentó, la producción de dicha máquina o cinematógrafo se volvió masiva permitiendo su acceso a quienes conoceríamos como los precursores de importantes descubrimientos fílmicos.

Los films poco a poco fueron tomando distintas direcciones, cada autor supo adelantarse a descubrir nuevas formas y utilidades que proporcionaban las películas.

Todo estilo, forma autoral no tendría mayor solidez hasta una vez que teóricos, intelectuales de las distintas áreas de la ciencia y el arte se interesaran y decidieran inmiscuirse en esta nueva forma artística. Cada postulado logró ser difundido también gracias a la prensa y las llamadas Cinematecas; institución que se inicia en Francia y se expande rápidamente por Europa y demás continentes.

La incidencia de las teorías del cine en la prensa escrita, difundida en las radios y las cinematecas hicieron que naciera una historia del cine, relatos que contemplan las etapas de su génesis, con el propósito de ampliar los conocimientos y hacer amable para el mundo tal “código”, película.

Hoy por hoy aquella palabra que hablaba de cine la podemos analizar, utilizar como guía ante cuestionamientos que surgen a propósito de los nuevos filmes.

En esta tesis se abordará uno de aquellos cuestionamientos sobre el nuevo cine, realizando la comparación con su predecesor y aprovechando los antecedentes de la crítica provenientes de las instituciones de cine, utilizando para el caso un referente fílmico uruguayo. (Bazin, André).

## 1.2 TEMA, PREGUNTA, ÁMBITO

### TEMA

La narrativa de Pablo Stoll en el marco del cine uruguayo contemporáneo

### PREGUNTA

¿Cómo se construye la narrativa del cine de Pablo Stoll?

### ÁMBITO

La distribución efectiva conforme a las temáticas que han sido rentables en los últimos años para los films provenientes de directores uruguayos, utilizando como referente WHISKY 2004 por Pablo Stoll.

La historia del cine Uruguayo, sus principios identitarios y su autocrítica como (se considera) un tema de análisis clave, considerando que el fundamento se sustenta en el ámbito socio cultural.

Los medios, por otra parte, resuelven ser relevantes debido a que son una fuente importante del pasado y del presente. El hecho en sí propone un debate entre los documentos escritos y su análisis póstumo, de esta manera el nexos nos dilucidará ciertas conclusiones que para el caso resuelven responder a la premisa o pregunta.

La situación de mercado cinematográfico actual es un tópico que nos faculta de datos cualitativos y sobre todo cuantitativos, dispuestos en estadísticas prácticas del real estado de la cinematografía actual.

### 1.3 PLANTEAMIENTO Y PROBLEMATIZACIÓN

El desarrollo de la tesis sobre "Cine Uruguayo contemporáneo, Pablo Stoll y la narrativa en su film whisky" estará propuesto en base a un recorrido en el tiempo de la historia del cine uruguayo acotado, que permitirá el análisis respecto de los filmes contemporáneos desde la perspectiva de la narrativa. Esta última, como tema central se resolverá ser estudiada mediante referentes teóricos uruguayos y latinoamericanos entre otros, buscando catalogar de alguna manera las diversas propuestas artísticas en materia de realizadores de antaño como de la actualidad, particularmente en el autor Pablo Stoll.

A Propósito de Pablo Stoll y su "estilo narrativo" es que se analizará su obra "*Whisky*", uno de sus últimos filmes que traspasaron la frontera, obteniendo varias premiaciones que lo destacan por su singularidad.

Una tercera etapa en el desarrollo contempla relacionar las estadísticas cuantitativas de la exposición y visionado en la república del Uruguay, con una primera etapa donde se contextualiza la historia del cine uruguayo desde la forma de exposición de las tramas o diégesis, y con una segunda etapa abocada a la particularidad de Stoll en la realización de sus filmes destacados.

Finalmente, el resultado intentará dilucidar la relación que tiene el éxito de los largometrajes Uruguayos, a propósito de su potencia narrativa específica, considerando la serie de filmes que por supuesto no llegaron a tal mérito. Como conclusión, se propone evaluar el mercado del cine actual en relación al pasado y presente del cine uruguayo, a fin de comprender la influencia real de lo ya hecho y dicho con lo que se está por realizar.



#### 1.4 APORTE DEL PROYECTO

Respecto del aporte que esta investigación otorga a la carrera de cine de la Universidad de Valparaíso, está dado en la medida en que éste resuelve exponer datos históricos en materia de cinematografía, centrados en un país en particular, como lo es Uruguay. Aquella información se vuelve relevante considerando que contribuye al conocimiento del estudiantado abriendo sus horizontes fuera de lo local, expandiendo las posibilidades de análisis, conforme se tienen más referentes latinoamericanos.

Para el caso, un antecedente cinematográfico latinoamericano puede darnos a conocer características que se comparten con nuestro país en cuanto a su desarrollo histórico, teórico y técnico como tal. El análisis en este sentido confiere al alumno la posibilidad de relacionar los contextos sociales, culturales e históricos del desarrollo de la cinematografía con la propia, volviéndolo más amable y cercano en cuanto a comprensión.

Por otro lado, el análisis propuesto en esta investigación pretende responder a cuestionamientos propios de esta época para los nuevos autores, para quienes el desarrollo de las narrativas se ha vuelto cada vez más complejo, considerando el gran espectro de lo realizado. De esta manera este documento puede ser útil para orientar de alguna forma las posibilidades que los filmes aún tienen, a pesar de su vasta trayectoria en todo índole, sea técnico, narrativo, de tratamiento, etc.

## 1.5 OBJETIVOS GENERALES

Definir los elementos que conforman la estructura de la narrativa en los filmes de Pablo Stoll, particularmente en su film Whisky.

Identificar los factores que hacen que el cine contemporáneo contenga o no las influencias del cine clásico, tanto práctico como teórico.

Establecer un método de análisis que involucra tanto a las películas como a sus críticos y teóricos, propendiendo a la obtención de datos relevantes y significativos.

Conocer las claves del cine contemporáneo en materia de mercado.

## 1.6 OBJETIVOS ESPECIFICOS

Establecer por medio de la investigación un nexo intrínseco de la relación entre la crítica y los filmes, en la particularidad de una película Uruguaya cuya composición responde a una forma clásica.

Analizar la influencia del proceso histórico del cine en contraposición a las realizaciones contemporáneas, enfatizando las opciones que el autor posee y las que finalmente adopta a la hora de narrar.

## 1.7 SOBRE EL FILM “WHISKY”

**Dirección:** Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll.

**Países:** Uruguay, Argentina, Alemania y España.

**Año:** 2004.

**Duración:** 94 min.

**Género:** Comedia dramática.

**Interpretación:** Andrés Pazos (Jacobó Köller), Mirella Pascual (Marta), Jorge Bolani (Herman Köller), Ana Katz (Graciela), Daniel Hendler (Martín), Verónica Perrota, Jorge Temponi, Alfonso Tort, Ignacio Mendy.

**Guión:** Juan Pablo Rebella, Pablo Stoll y Gonzalo Delgado Galiana.

**Producción:** Fernando Epstein.

**Música:** Pequeña Orquesta Reincidentes.

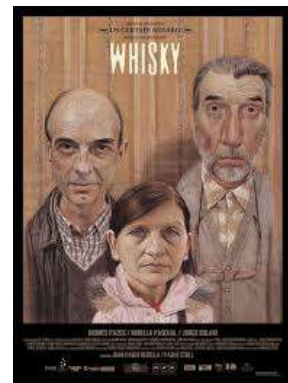
**Fotografía:** Bárbara Álvarez.

**Montaje:** Fernando Epstein.

**Dirección artística:** Gonzalo Delgado Galiana.

**Vestuario:** Adelaida Rodríguez.

**Estreno en España:** 10 Diciembre 2004.



### 1.7.1 SINOPSIS

Montevideo, Uruguay. Jacobo (Andrés Pazos) tiene 60 años. Desde la muerte de su madre, a quien cuidó hasta el último día, vive en soledad. Lo único en su vida es su modesta fábrica de medias, hoy casi en bancarrota. Marta (Mirella Pascual) tiene 48 años y trabaja para Jacobo desde hace 20. Es la empleada con más experiencia, oficia de supervisora, pe-ro cumple funciones más allá de eso. Marta es la encargada de solucionarle la vida a Jacobo. Es su mano derecha. De a poco, entre los dos fue creciendo una relación de mutua dependencia, casi simbiótica. Ninguno de los dos podría vivir sin el otro. A pesar de esto su relación cotidiana es muy fría. Jacobo es parco y nunca habla con Marta de cosas que no estén relacionadas con la fábrica. Ella, en algún momento trató de que esto no fuera así, pero ya desistió, resignada. Herman (Jorge Bolani) es el hermano menor de Jacobo, está casado, tiene dos hijas y una exitosa fábrica de medias. Vive en Brasil y hace 20 años que no viene a Montevideo; ni siquiera al funeral de su madre. Al cumplirse un año de la muerte, se tiene que hacer la ceremonia de la lápida (matzeiva) de la madre y Herman avisa que va a venir. Ante la visita de su hermano, Jacobo le pide a Marta que se haga pasar por su esposa durante esos días. Herman siempre fue muy competitivo con su hermano y siempre ganó. Esta

vez, Jacobo quiere por lo menos conseguir un empate. Marta vive el pedido como una confirmación de que ella es más que una empleada. Es el premio a la fidelidad de tantos años. Una situación que por fin va a sacar a Jacobo del ostracismo en que está inmerso. Marta se instala en la casa de Jacobo, todavía con la presencia de la madre y su enfermedad, y plantea la farsa con más entusiasmo que Jacobo. Herman debe pagar por haber abandonado a Jacobo, a su madre y a la fábrica. Pero cuando Herman llega, no es lo que Marta esperaba. Herman es todo lo que ella querría que Jacobo fuera: simpático, abierto, vital. Marta sin darse cuenta al comienzo y coqueteando luego, se va acercando a Herman y esto va a exacerbar los celos de Jacobo. Herman viene a Montevideo a limpiar su culpa por no haber estado cerca de su madre hasta el día de su muerte. Para saldar cuentas con Jacobo, le ofrece dinero. Aunque lo necesita, Jacobo no puede aceptarlo; sólo desea que su hermano parta. Pero la estadía se alarga; un fin de semana, un auto alquilado, un viaje a la playa en el que la farsa, los celos y la traición guiarán a los personajes hacia un lugar del que no podrán volver atrás. "Whisky" es una historia de amor, celos y traición. Un bizarro triángulo amoroso protagonizado por tres personajes decadentes en donde todo lo que se sugiere es mucho peor que lo que se dice.

## CAPÍTULO 2. MARCO TEÓRICO

### 2.1 INTRODUCCIÓN AL MARCO TEÓRICO

La consideración de referentes históricos y teóricos empleados en esta tesis pretenden por una parte contextualizar al lector, haciendo un recorrido breve de los sucesos lineales en el tiempo en materia cinematográfica, particularmente este caso corresponde a aquel proceso sostenido en Uruguay, que ya desde el siglo XIX comienza a gestarse para luego ir en su desarrollo propio influenciado por sus hitos sociales, económicos y culturales. Un ejemplar que resume muy bien este contexto es “Breve historia del cine Uruguayo” de José Carlos Álvarez, quien publica en 1957 en el programa número 436 de Cine Club del Uruguay y que posteriormente es avalado en París, validando aquel material de recopilación y notas personales que adhiere en este trabajo.

Otro ente esencial en este análisis es la cinemateca Uruguaya, que desde 1952 forma parte crucial del desarrollo cultural cinematográfico a nivel país y en representación de Latinoamérica, institución que posee una vasta compilación de ejemplares fílmicos y teóricos. Su influencia en el proceso nos propone relacionar la situación del cine actual uruguayo.

Respecto de los referentes teóricos se adopta principalmente la utilización de la opinión crítica cuyos autores expresan en la prensa escrita, a través de monografías, crónicas y ensayos. La revista *Cinemateca* proporciona en serie y periódicamente las eventualidades del cine uruguayo relativo al proceso social, económico, cultural y político en que se encuentra según la época, por lo cual forma parte de un antecedente primordial en el análisis de lo que es el cine contemporáneo uruguayo.

A lo largo de los años son varias las revistas que se especializan en la crítica cinematográfica y que conforman una serie de perspectivas condicionadas por la cronología del tiempo en que se encuentran, por lo cual nos remite a generar nuestras propias conclusiones una vez analizadas. Además de *Cinemateca*, encontramos *Otro Cine*, *33 cines*, *Cine Toma (México)*, contemporánea e *Imagofagia* (revista Argentina de estudios de cine y Audiovisual).

Sobre Pablo Stoll, Director de cine Uruguayo, conoceremos sus realizaciones desde sus inicios en relación a la crítica consultada de las revistas antes mencionadas. Nos detendremos en sus filmes más importantes y trascendentales para finalmente centrarnos en su obra maestra *Whisky* del 2004. Intentaremos en

el desarrollo de este trabajo concluir la fórmula narrativa y visual que Stoll confiere a este film para obtener tal reconocimiento. Una entrevista finalmente responderá a nuestras inquietudes respecto del tema.

## 2.2 LA CINÉMATHÉQUE FRANCAISE

La cinemateca nace el 2 de septiembre de 1936 en Francia a propósito del nacimiento del cine sonoro. Para aquel entonces la situación del cine mudo que se venía experimentando y llevando a cabo en distintos países representaba una especie de hito que no tuvo mayores expectativas y en ese sentido pudieran concebirle un futuro menos incierto. La Producción de filmes y registros mudos hasta entonces captados por cámaras en películas fotosensibles resultaron acumulándose para luego llenar bodegas y espacios cuyo costo no estaba presupuestado ni mucho menos patrocinado. Como consecuencia, muchas productoras comenzaron la quema de estos depósitos con el fin de reducir costos de almacenaje y ante la ausencia de un ente que pudiera sostener aquellos costos de mantención del material fílmico.

Para 1927 la aparición del cine sonoro implicó aquel interés propiciado por el desarrollo de la técnica cinematográfica en relación a su futuro y posibilidades reales. Nació al mismo tiempo aquella consciencia por la conservación del material en pos de vislumbrar un nuevo arte, el séptimo, el cual se volvería a partir de entonces objeto de interés de grandes teóricos que sabrían aprovechar el visionado de las obras para proponer métodos, disciplinas, estilos y bases que sustenten las futuras autorías, además de motivar al estado de las distintas naciones a hacerse cargo de dichos gastos.

Además de la conservación de los materiales fílmicos, dicha institución asumiría el rol de exponer y difundir aquellos archivos una vez organizados y catalogados.

### 2.2.1 LA CINEMATECA SEGÚN JEAN LUC GODARD

Una vez instauradas las cinematecas aparece la crítica de autores como Jean Luc Godard, director de cine franco-suizo quien expone su teoría sobre “las filmotecas y la teoría del cine” en el congreso anual de la Federación Internacional de los archivos del film (FLAF), trascurrída entre el 30 de mayo al primero de junio de 1979 en la *Cinémathèque suisse*, en Lausana.

Godard sostiene en aquel dialogo:

*“...Ya casi no se ven las películas porque, para mí, ver películas significa tener la posibilidad de compararlas. Pero para comparar dos cosas, no comparar una imagen con el recuerdo que se tiene de ella; comparar dos imágenes y, en el momento en que se ven, indicar ciertas relaciones. Ahora bien, para que esto sea posible, hace falta tener la infraestructura técnica (que actualmente existe) que lo haga posible.”*

Menciona que para aquel entonces el video podía dar aquellas prestancias de estudio y análisis debido a su portabilidad y comodidad en el visionado, siendo éste en condiciones que sólo la cinemateca podía ofrecer por su estructura. El estudio se traduciría en escritura que luego sería historia, una historia que más que describir también propicia el debate cuya suerte podría conseguir encadenarse en una vasta opinión crítica y fundamentada. Al mismo tiempo hace alusión a la relación empírica de los filmes y a lo provechoso que resuelve ser.

En aquel simposio Godard hace referencia a la esencia de las cinematecas en conformidad de la incitación a hacer cine en base al cine:

*“Porque el cine es en sí mismo un medio de escribir la historia y no hay diferencia entre hacer cine y escribir la historia del cine. El cine escribe su propia historia al hacerse. Incluso podría dar indicaciones sobre <<cómo debe hacerse la historia, la historia de los hombres, de las mujeres, de los niños, de las clases sociales>>, porque el cine es en sí mismo su propia historia y daría buenas indicaciones.”*

Es también el propósito de la cinemateca y sus colaboradores responder a los cuestionamientos formales que surgen de los visionados, dilucidar las intenciones del tecnicismo, la composición y estructura de los filmes. La imagen una vez desglosada y los diálogos transcritos hablarían de hechos mundanos, sociales y culturales.

### 2.2.2 LA CINEMATECA URUGUAYA

Cinemateca Uruguay fue fundada en 1952, como asociación civil sin fines de lucro, y ese mismo año se integró a la **FIAF** (Fédération Internationale des Archives du Film, con sede en Bruselas, Bélgica) proyectando sus objetivos y actividades a un ámbito internacional y mundial. La finalidad de la Cinemateca consiste en contribuir al desarrollo de la cultura cinematográfica y artística en general, en amplios sectores de la sociedad y en especial entre los jóvenes, manteniendo y preservando un patrimonio de imágenes en movimiento, dando acceso al público a los valores espirituales y creativos del cine autoral de interés expresivo, enalteciendo la significación de una propuesta desinteresada, universal y que hable en el lenguaje de nuestros tiempos.

Desde el impulso fundacional en 1952 de Walther Dassori Barthet, Jaime Francisco Botet, Jorge Angel Arteaga, Selva Airdi, (personalidades que provenían de Cine Universitario), el aporte de Rodolfo V. Tálice, y casi en seguida la incorporación de Eugenio Hintz, Alberto Mántaras Rogé y José Carlos Álvarez (que estaban en Cine Club) dieron el espíritu de integración, innovación y emprendimiento que se ha traspasado a lo largo de seis generaciones de dirigentes de la institución, a quienes es preciso el reconocimiento de los que integran actualmente el proyecto y sus resultados culturales. Algunos de sus actuales o antiguos integrantes ocuparon en distintas oportunidades cargos de dirección de FIAF, entre 1955 y 1958 y de 1990 a 1992, o actuaron durante varios períodos en comisiones especializadas de esa Federación mundial, en representación de Cinemateca Uruguay.

### 2.2.3 FEDERACION INTERNACIONAL DE ARCHIVOS FILMICOS

La Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), reúne a instituciones empeñadas en la preservación de películas consideradas tanto como obras de arte como documentos históricos.

Fundada en París en 1938, la FIAF es la asociación de archivos de cine más importantes del mundo, cuyo objetivo principal es conservar y mostrar las películas. Hoy, más de 154 instituciones, ubicadas en más de 80 países, rescatan, restauran y muestran obras cinematográficas y documentos relacionados con la historia del cine, desde sus comienzos hasta nuestros días”.



### 2.3 INICIOS DEL CINE URUGUAYO

Según José Carlos Álvarez en su Breve Historia del cine Uruguayo:

“El 18 de julio, en una exhibición privada efectuada en “Le Salon Rouge”, se presenta por primera vez en Montevideo el Cinematógrafo, con vistas en que aparece el mar, el derrumbe de un muro, el almuerzo de un bebé, la salida de los obreros de una fábrica, Hyde Park y playa de baños”

La Historia del cine Uruguayo se remonta a las primeras exposiciones del cinematógrafo y su toma fija de situaciones mundanas grabadas instintivamente. De la mano de Félix Oliver surgen las primeras películas de largo metraje (1919), autores se van sumando en el camino para conseguir años más tarde una mayor consolidación y experiencia en materia de cine. En relación a los comienzos del cine en Europa no dista mucho del Uruguay, más que por diferencia en los años (nacen estudios, intelectuales en la materia, críticos y sostenedores del futuro del cine)

La Influencia Argentina será clave en el proceso de experimentación y creación, en reacción a la delantera que el país vecino podría llevarle sobre cinematografía y realización. Cambios en el equipamiento físico fílmico también serán conocidos y adoptados como el caso del 16 mm al 35, los tipos de pantalla de proyección, las relaciones de aspecto, etc.

### 2.3.1 SOBRE BREVE HISTORIA DEL CINE URUGUAYO

José Carlos Álvarez en la publicación de 1957 culmina exponiendo una pregunta que quizás sintetiza uno de los objetivos principales de esta investigación. Por un lado la historia del cine Uruguayo tiene por objetivo desarrollarse como tal y como identitario, existe una búsqueda que tiene como fin ser representativo de un lugar o una nación.

Por supuesto, ante lo anterior, el hecho es que la historia de Sudamérica es tan distinta de Europa como lo son los países los unos de otros, lo importante de esto es poder entenderlo como premisa clave al emprender un viaje en materia de arte y sociedad.

Este cuestionamiento también se encuentra actual con la posibilidad aún mayor de ser profundizado y aprovechado.

Álvarez culmina su publicación con el siguiente planteamiento:

*“¿Qué futuro aguarda al cine nacional?”*

*El campo, sus hombres y su paisaje esperan una cinematografía nativista.*

*Nuestras costas y quienes viven del mar son temáticas para conseguir más que una cinematografía turística.*

*Y nuestras ciudades, con sus características más entrañables, ocultas a la superficial mirada extranjera, merecen la indagación cuidadosa que excluya el sainete y la propaganda.*

*Hay tradiciones, leyendas, historia y problemas del presente. Esperan a nuestros cineístas.*

*Que esta breve historia no sea sino un prólogo.”*

### 2.4 MEDIOS DE COMUNICACIÓN ESCRITA

La comunicación escrita (comunicación técnica impresa), a diferencia de la oral, no está sometida a los conceptos de espacio y tiempo. La interacción entre el emisor y el receptor no es inmediata e incluso puede llegar a no producirse nunca, aunque aquello escrito perdure eternamente. Por otro lado, la comunicación escrita aumenta las posibilidades expresivas y la complejidad gramatical, sintáctica y léxica, con respecto a la comunicación oral entre dos o más individuos.

La primera escritura, fue la cuneiforme o pictográfica con símbolos que representaban objetos. Posteriormente se desarrollaron elementos ideográficos

#### 2.4.1 COMPOSICIÓN

En una composición cada emisor puede reelaborar el relato como prefiera, éste es personal así que no hay un proceso determinado para hacerlo, así si hay varias personas involucradas en un hecho, se verán varios relatos, todos diferentes el uno del otro pero con la misma finalidad, ya que cada individuo comienza por la parte que prefiere y así sucesivamente, va contando toda la historia. La creatividad es muy importante, porque de ésta depende que el relato sea entretenido y envuelva a los receptores. En el caso de los relatos escritos, de ésta depende que los lectores se sientan atraídos y no le pierdan el interés de un momento a otro. Por estas razones es importante manejar correctamente la estrategia literaria, como organizar la oración de diferentes maneras, sin que pierda el sentido para producir diferentes efectos.

#### 2.4.2 LA SUBJETIVIDAD

La subjetividad es el uso del “yo” al momento de contar una historia o hacer un relato ya sea oral o escrita. El emisor involucra sus sentimientos, sus opiniones, sus expectativas y sus vivencias. Por esta razón, el emisor cuando está relatando de manera subjetiva suele contar su propia visión del mundo y da un énfasis a lo que para él es más importante como su opinión con respecto a esta misma, es decir siempre toma una posición personal frente a todos los hechos.

Esto es un punto muy importante a entender bien, ya que hay que ser consciente de cuando uno está siendo subjetivo y cuando no, ya que en esta profesión uno no se puede dar el lujo siempre de escribir lo que piensa.

Todos los relatos son diferentes para cada uno de los receptores, ya que éstos reciben el mensaje y lo acomodan de acuerdo a sus vivencias, es más fácil que una persona relacione algo que le cuenta con algo que le haya sucedido, a que se lo imagine. Por eso, los relatos pueden ser interpretados de diferentes formas, dependiendo de las personas que lo reciben.

#### 2.4.3 LA COMUNICACIÓN DE MASAS

La comunicación de masas es una comunicación que está dirigida a un gran número de personas. Sus inicios tuvieron lugar en Nueva York, en el primer tercio del siglo XIX, de la mano de dos diarios pioneros como Venezuela y Colombia, La combinación de una serie de factores en este tiempo es lo que hace posible la aparición de este tipo de comunicación. Estos factores son la posibilidad de financiar un periódico barato, la alfabetización de una gran parte de la sociedad, el interés general por la información, y el desarrollo técnico que permite producir y distribuir los diarios.

Son numerosas las definiciones de comunicación de masas propuestas por distintos profesionales a lo largo de los años. Así, Colombo asegura que *"es un sistema de distribución de información a través de grandes redes de circulación de noticias, que están superpuestas a las formas tradicionales"*, mientras que Wright asegura que *"implica la utilización de elementos técnicos y otros como una audiencia amplia y heterogénea, mensajes transmitidos de una forma pública, rápida y transitoria, y un comunicador"* integrado en una organización compleja, como es un medio de comunicación.

Por su parte, Scharanom define un medio de comunicación de masas como un *"equipo de trabajo organizado alrededor de un medio de difusión, con la finalidad de difundir al mismo tiempo un mismo mensaje"*. Por otro lado, Mc Quaild considera que se trata de una *"institución caracterizada por producir y distribuir documentos que además proporciona canales para relacionar a las personas con la esfera pública"*.

Funciones de los medios de perras, Lasswell llegó a la conclusión de que las tres funciones de los medios de comunicación eran: vigilancia del entorno, es decir, comunicar a la sociedad las amenazas y las oportunidades; correlación para poner en contacto los componentes de la sociedad; y dar respuestas al entorno y transmisión del legado cultural.

Unos años más tarde, en 1960, Wright plantea que las funciones de estos medios serían cuatro en lugar de las tres anteriores. Estas son: informar, opinar, educar, y entretener. Además, plantea una crítica al modelo anterior, ya que afirma que los medios de comunicación tienen unas funciones manifiestas -lo buscado- y otras latentes -resultados inesperados pero efectivos-. Por ello, los medios no sólo tienen funciones sino también disfunciones, es decir, consecuencias negativas. Estos nuevos planteamientos se han ido reformulando a través de nuevas teorías, que tienen en cuenta otros factores como son la dificultad a la hora de diferenciar funciones dados los géneros periodísticos actuales, la tematización, y las nuevas funciones como la solidaridad o la mediación en conflictos.

Búsqueda determina que la mayor parte de la publicación sea realizada por jóvenes investigadores del ámbito local.

Esta publicación tiene una periodicidad cuatrimestral y está a disposición del público en distintas librerías de Montevideo e interior del país, y también es enviada de forma gratuita a múltiples contactos institucionales y personales en el Uruguay y en el exterior.

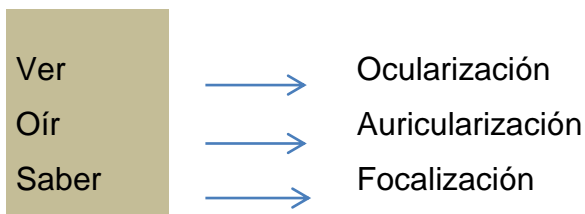
## 2.5 LA NARRATOLOGIA FILMICA

*“habitualmente nos remontamos a Genette – que recuperó la palabra “narratología” de su colega Tzvetan Todorov (1969)—y a su obra capital figuras III (para ser más precisos, a la parte titulada “discurso de la narración” publicada en 1972, para situar el origen de la narratología como disciplina, por lo menos de esta vertiente particular que Genette mismo (Genette, 1983:12) denominó narratología modal, por una oposición a una narratología temática (en el mismo sentido se pudo proponer la distinción narratológica de la expresión /narratología del contenido”.*(Gaudreault p 20)

La primera situación apela al soporte utilizado por el narrador el cual contempla la utilización recursiva de los elementos narrativos frente a la imagen, el sonido, las palabras y la consideración e interacción con el punto de vista, el relato y la temporalidad de la diégesis.

El segundo enunciado refiere a las relaciones entre los actores y como ella se condiciona en post de la historia por sobre el tecnicismo, sus funciones como actuantes se apoyan tanto de la imagen como del sonido

La narratología modal por consiguiente será el método de análisis en que situaremos a *Whisky* considerando que esta concepción es más fidedigna para la estructuración de los métodos ligados a la cinematografía



### 2.5.1 OCULARIZACION

A propósito del cuestionamiento que surge de los visionados de películas, es que las posibilidades que la narración faculta, resultan ser relevantes en la medida en que el discurso pueda construirse en base a una estructura lógica y efectiva. Aquella estructura proviene de los métodos de representación en el ámbito cinematográfico y que constituyen un desarrollo constante en el tiempo, buscando establecer una modalidad en la que el punto de vista puede ser expuesto y comprendido por el espectador. En un arte visual como lo es el cine, el punto de vista propuesto por el narrador está sujeto a la efectiva utilización de los recursos técnicos y teóricos, por cuanto por un lado la disposición de los tipos de planos, el ritmo, la cámara, el sonido, entre otros conforman el nexo entre lo visual y cognitivo.

De la separación de la forma de representación, el punto de vista visual y cognitivo es que encontramos la *ocularización*. De la interacción del espectador frente al film nace una convención que acoge las inquietudes del primero por lograr conectarse fielmente con el visionado haciéndolo propio y verosímil. *“En el cine, cada espectador se convierte en un gran ojo, tan grande como su persona, un ojo que no se contenta con sus funciones habituales, sino que añade las del pensamiento, el olfato, el oído, el gusto, el tacto. Todos nuestros sentidos se ocularizan”* (Supervielle Jules, poeta)

El espectador debe entender frente a un estímulo visual un discurso del cual es el directo involucrado. El que el espectador se sienta como en presencia de los sucesos en escena es donde figuran los recursos de representación. La posición de la cámara resuelve ser relevante en conjunto con las acciones que se acometen, utilizando el espacio fílmico o campo y el fuera de campo o espacio que no se encuentra en el encuadre pero que está contemplado para que figure en el imaginario consciente. *“la ocularización caracteriza la relación entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje ve. Este término, forjado a partir del modelo ocular –ya designe, como sustantivo, “sistema óptico situado del lado del observador que sirve para examinar la imagen dada por el objetivo”, o, como adjetivo, al que ha visto algo, el testigo ocular --, no es exactamente un neologismo”* (Jost, p.140)

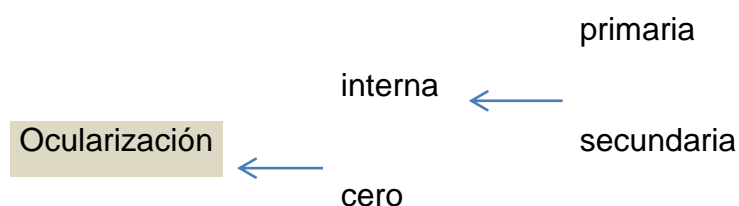
Al comienzo de Whisky de Pablo Stoll vemos un gran plano secuencia nos introduce en la película, con la cámara en una posición fija tras Jacobo Koller el protagonista mientras conduce su auto. En aquel plano compartimos lo que el personaje ve a través del parabrisas vehículo.



Por otro lado Jost indica más específicamente que *“la imagen se experimenta como una marca que conecta lo visto en la pantalla con una posición real o una situación diegética (el aplastamiento)”*.

El mismo título de la película también condicionaría esta conexión por cuanto antecede y provee de información para el espectador, el cual relacionará posteriormente al ir visionando y necesitando ese elemento. Para el caso de las películas mudas un rol también decidor de los inter títulos que representaban la voz que no existía aun.

La posición de la cámara también se ha situado a propósito en disposición de explicitar el contenido de la diégesis, una forma seria la posición en consideración a la vista por unos ojos que se remiten al personaje, o atribuyendo el lugar a una instancia externa del mundo representado como gran imaginador o bien in visibilizar el dispositivo en pos de conservar una transparencia. El siguiente esquema enuncia el desglose de estas convenciones.



### 2.5.1.1 OCULARIZACION INTERNA PRIMARIA

Hace alusión al método que compuesto desde la mirada y la técnica conforma un código específico. Este último propone que la cámara se proponga simulando una identidad ocular, para el caso el ojo humano. Este recurso sienta sus bases sobre el objetivo de establecer un nexo y una complicidad entre el espectador y el personaje en imagen, de manera de volverlo más real y lo sitúe dentro de la diégesis. Lo que hoy conocemos como plano subjetivo se asemeja bastante a esta forma con la diferencia que la imagen expuesta posee una justificación más elocuente y se remite a ser una fiel representación de la visión real solo en situaciones específicas cuya deformación se puede imitar por el dispositivo, un ejemplo de ello sería observar planos donde el personaje en cuestión está fuera de cuadro interactuando por ejemplo con un mesero, quizás apreciamos extremidades del actor pero desde la altura de mira de sus ojos (posición de la cámara), ahora el efecto clave se hace presente al por ejemplo nublar un poco la imagen, o tambalearla o aducirle algún tipo de deformación que nos entregue la información de por ejemplo inferir que nuestro personaje se encuentra en estado de ebriedad, o mareado , etc.

*“Se construye una imagen como un indicio, como una huella que permite que el espectador establezca un vínculo inmediato entre lo que ve y el instrumento de filmación que ha captado o reproducido lo real mediante la construcción de una analogía elaborada por su propia percepción” (Jost, p.142)*

Claramente la emulación por parte de los métodos audiovisuales sobre el film, proporciona al mismo de cualidades que se asemejan a los estados en que distintamente pueden estar los cuerpos frente a la exposición de las drogas o las enfermedades volviéndose este estado en nexo directo y verídico de lo que estamos visionando. Por otro lado se extrae que de la misma manera se le ha informado al espectador de las sensaciones a las que quizás les son ajenas, para el caso las personas que por ejemplo jamás consumieron algún alucinógeno o bien a propósito de sus abstinencias.

La ocularización interna primaria también es capaz de intermediar otro objeto sobre la mirada, que a su vez cumplen el mismo objetivo de ser el ente ocular de las circunstancias en escena con la deformación propia del elemento que podría ser por ejemplo unos binoculares (en donde la imagen se aprecia captando largas distancias justificadas por el lente del dispositivo). El ver a grandes y pequeñas dimensiones y volúmenes por supuesto nos habla de que estamos frente a una mirada que podría ser personal pero que siempre pertenece al personaje intermediado por objetos como mencionábamos anteriormente, en *“La ventana*



*indiscreta*”, *Hitchcock 1954* vemos como James Steward en el papel protagonista como fotógrafo profesional, observa al vecindario por medio del teleobjetivo de su cámara fotográfica, aquella imagen posee una profundidad y una distancia del lente que nos permite ver lo que el personaje observa, más recientemente en la película “*fear and loathing in las Vegas*”, *Terri Gilliam 1998*, Raoul Duke a cargo de Johnny Depp y Dr Gonzo representado por Benicio del Toro se ven enfrentados a intensas alusiones por diversas drogas, hecho que podemos apreciar en planos donde la cámara se vuelve subjetiva, existen movimientos bruscos y una elocuente deformación y transformación del entorno, de este modo la visión ocular del personaje se comparte con el espectador.

#### 2.5.1.2 OCULARIZACION INTERNA SECUNDARIA

Se define en consecuencia de la utilización de *raccords*, los cuales nacen del registro como del montaje elaborando una estructura que evidencie una naturalidad espacio temporal, la verosimilitud de las conversaciones con personajes que se encuentran por ejemplo dentro y fuera del encuadre o campo (plano-contraplano). En este punto la mirada es esencial, puesto que el recurso a utilizar debe contextualizar y fluir sin producir un quiebre en la sintaxis.

### 2.5.1.3 OCULARIZACION CERO

*“Cuando ninguna instancia intradiegetica, ningún personaje, ve la imagen, cuando es un puro nobody’s shot, como dicen los americanos, hablamos de ocularización cero. El plano remite entonces a un gran imaginador cuya presencia puede ser más o menos evidenciada.” (Jost Francois, p.144)*

Respecto de lo anterior se desprenden al menos tres formas cuya distinción está en base a la disposición de la cámara y su relación con el narrador.

1.- La invisibilidad de la cámara; el objetivo principal en este caso es propender a centrar la atención del espectador sobre la escena misma, los personajes y las situaciones que acontecen, el que el dispositivo se encuentre fijo y alejado permite aquella conexión donde la fluidez de la diégesis recae en la narración misma y no su tecnicismo aplicado.

2.-La cámara y la atenuación de autonomía; en este sentido el dispositivo a disposición del narrador, quien lo utiliza para transitar por el mundo narrado libremente y a su antojo sin que tal movimiento de la cámara esté sujeto o en comunión con algún personaje.

3.- La cámara estética; éste vendrá a ser un recurso que más se acerca al estilo propio del autor, los ángulos, el tipo de encuadre o en su defecto su deformación serían por ejemplo decisiones que no necesariamente estén asociadas a la narración misma o los personajes.

### 2.5.2 AURICULARIZACION

*“Construir un –punto de vista- sonoro, o más bien auricular, mediante el tratamiento que se les da a los ruidos, a las palabras o a la música, en definitiva, a todo lo que es audible” (Jost, p 144)*

La denominación que acuña Jost se encuentra en simetría a la auricularización con el propósito de diferenciar y connotar su significancia por alcance, esto ahora nos proporciona una concepción sobre un tratamiento en base al sonido mismo y su relevancia en el film como ente representativo y expresivo. Para el caso también se desglosa en diversas categorías según corresponda.

En términos generales nos encontramos con algunas de las dificultades respecto de la posición auditiva y espacial de los personajes en escena como se menciona a continuación:

a).-La localización de los sonidos

La construcción del punto de vista como vimos anteriormente parece poseer diversas soluciones a partir de los recursos técnicos y su adecuado empleo, según se requiera, resolviendo fidelizar la propuesta de narración frente a la diégesis. Eso respecto de la imagen, por otro lado nos encontramos con una segunda convención de postulados que apuntan a la resolución de ciertas consecuencias del sonido en el film, además de mencionar algunas de sus también problemáticas. *“El sonido fílmico está, en la mayoría de los casos, desprovisto de dimensión espacial, es decir, no está localizado ni lateralizado.”* (Jost, p.144).

Hoy por hoy, la estereofonía puede materializar tal efecto así como el sistema dolby 5.1 entre otros, sin embargo aquella situación conlleva a varias sesiones de postproducción de sonido. Cuando apreciamos en la imagen eventos por ejemplo que ocurren simultáneamente, no podemos diferenciar por medio del oído la procedencia de los ruidos y voces al haber un solo espacio auditivo plano.

b).-La individualización de la escucha

Las percepciones sonoras de los personajes se vuelven comunes, cualquier ruido que figure como por ejemplo el de un timbre será escuchado por ambos debido a que comparten un ambiente que abarca tanto el campo como el fuera de campo, sin embargo las percepciones visuales de ambos no necesariamente se corresponden.

c).-La inteligibilidad de los diálogos

Con el afán de conservar y propender a un realismo es que se intenta mantener una reproducción sonora verosímil. Esto consiste en nivelar los volúmenes de manera de clarificar los diálogos por sobre los ruidos y la música. Esta prioridad del sonido ha sido por supuesto quebrada en diversos films donde sucede todo lo contrario intentando jugar con el imaginario del espectador.

En el film de Stoll vemos como en la escena en el living se encuentran los tres personajes reunidos, Herman el hermano del protagonista Jacob cuenta unos chistes a Marta. Jacob ya desde hace un rato aburrido de la situación se dirige hacia la cocina, en ese momento aun escuchamos las risas de Marta y a Herman relatando, de repente el dialogo baja de volumen, vemos y escuchamos a Jacob lavando la vajilla por sobre el dialogo.



#### 2.5.2.1 AURICULARIZACIÓN INTERNA PRIMARIA

Anteriormente se menciona a la ocularización primaria como aquella que se define a propósito de la “deformación” de la mirada en su calidad de “ver”, en este caso el “escuchar” supone una alteración al sonido mismo, siempre y cuando éste se justifique como una representación natural. Un ejemplo claro de ello podría ser cuando escuchamos la voz a través de “ecos”, o bien cuando se simula el hablar bajo el agua o cualquier instancia en que el sonido se degrade o atenué alterando sus frecuencias, tonos graves, agudos, entre otros.

#### 2.5.2.2 AURICULARIZACIÓN INTERNA SECUNDARIA

Esta consiste en vincular el sonido con la imagen por medio del montaje y la representación visual. Aquella vinculación puede involucrar; como no, a los personajes y puede ser planteada para figurar los dramas, el suspenso, el terror, entre otros.

### 2.5.2.3 AURICULARIZACIÓN CERO

La nivelación de los diálogos en circunstancias de ambiente musical por ejemplo donde este último es extradiegético establece una instancia en que el narrador se vuelve implícito y está consciente de que la música no pertenece al relato, por ende no tiene la misma relevancia y puede ser reducida abruptamente en cuanto a su volumen.

### 2.5.3 FOCALIZACION

Se manifiesta en conformidad del conocimiento que el narrador posee de la diégesis, el “saber” es el principal objetivo de la voz narrativa. Este último se encuentra en un alto grado, por cuanto puede expresar la interioridad de los personajes en escena tales como sueños, pensamientos, etc. Al mismo tiempo tiene total conocimientos de los hechos en los distintos tiempos narrativos, pasado, presente y futuro.

#### 2.5.3.1 FOCALIZACION INTERNA

En esta etapa el punto de vista se encuentra limitado puesto que la narración se encuentra presentada por un personaje a propósito de su propia experiencia. El “saber” del personaje constituye un hecho que está ligado principalmente a su gran frecuencia en el relato y nos faculta información crucial que el mismo ha recibido de alguna manera sin siquiera haberla vivido de algún modo. *“Esta limitación de los acontecimientos al saber de un personaje no implica, en cambio que compartamos siempre su mirada bien al contrario. En la mayoría de los casos, efectivamente, si la película utiliza la ocularización interna primaria, hay al menos una cosa que nosotros desconocemos y que el personaje supuestamente conoce: su apariencia física, así como su identidad.”* (Gennette, 1972)

#### 2.5.3.2 FOCALIZACION EXTERNA

El punto de vista en estas circunstancias se encuentra apartado de la voz del narrador quien en este caso no posee la cualidad como veíamos anteriormente de interiorizarse en los personajes, mas por el contrario, se asemeja a la calidad del dispositivo o cámara, en la medida en que sólo capta de manera fija sin ser parte de la historia. La ausencia de voz off no significa que exista una falta de interacción entre personajes y espectador debido a que éste último infiere los

sentimientos y emociones del primero a partir de su gesticulación y/o movimiento actoral.

La elocuencia de las imágenes permite que fluya la diégesis sin mayor intermediación del narrador, aquella instancia es preparada para tal efecto, sin embargo, puede ocurrir que no exista un nexo entre la ocularización primaria y la focalización cuando percibimos que el narrador explícito y el que supuestamente ve no es el mismo.

En la escena del cine de Whisky contemplamos por medio de un plano fijo y frontal hacia los personajes, en oposición a la pantalla de la sala a Marta, Jacob y Herman. Los tres se encuentran en silencio pero en distintas posturas frente a aquel ambiente que los reúne. Por su parte Marta observa con fascinación la película (su mirada y rostro así lo demuestran), Jacob esta aburrido e incómodo como si no quisiera estar ahí , su mirada es en dirección a sus palomitas de maíz o a cualquier cosa que no sea la proyección. Finalmente Herman simplemente no participa del lugar y no hace diferencia mientras lo vemos durmiendo sin tapujo alguno sobre la butaca.



### 2.5.3.3 FOCALIZACION ESPECTATORIAL

Este tipo de focalización dirige su voz narrativa netamente al espectador, información que el personaje desconoce generando así una interacción entre la película y quien la ve. Lo anteriormente mencionado supone por ende que la información que el espectador posee en ese momento es crucial y relevante, y puede anticipar la imaginación del mismo, el cual determinara las posibilidades futuras de los acontecimientos, aquello resuelve por lo general materializarse en un suspenso, motivado por la intriga y la ansiedad a la que está sujeta el desarrollo posterior a la escena. En este sentido el espectador genera sus propias expectativas a propósito de la ventaja que tiene sobre el personaje pero sin tener la certeza de que los hechos sucedan tal cual esperan.

*“Si el montaje paralelo representó una revolución tal en la historia del cine fue porque permitió aumentar ese desequilibrio cognitivo en favor del espectador ya no sólo por el control del espacio, sino también por el control del tiempo”*  
(Gaudreault, André p. 152)

El “saber” a propósito del montaje, es un control técnico que sin duda significó una forma de explicitar la focalización en la medida en que los recursos existentes como el montaje paralelo y alterno permitían desarticular el tiempo narrativo, propendiendo a la complicidad interna del espectador, la distorsión de la linealidad que volvía a los filmes menos expectantes y la amplitud de un espacio diegético interesante.

## 2.6 SOBRE PABLO STOLL

Pablo Guillermo Stoll Ward (Montevideo, 13 de octubre de 1974) es un director de cine uruguayo. Codirector con Juan Pablo Rebella de los largometrajes *25 Watts* y *Whisky*, ganadora de numerosos premios cinematográficos internacionales.

### 2.6.1 BIOGRAFÍA

Estudió Comunicación Social en la Universidad Católica del Uruguay donde conoció a Juan Pablo Rebella. Juntos se graduaron en 1999 y desde entonces trabajaron en conjunto. Inicialmente realizó varios cortometrajes como *Buenos y Santos* y *Víctor y los elegidos* trabajando siempre con Rebella y con el productor Fernando Epstein que era también su amigo. Los tres fundaron la productora Ctrl Z (Control Zeta) en Uruguay y en 2001 estrenaron su primer largometraje *25 Watts* que logró gran aceptación entre el público y la crítica, además de ser premiada con el Tiger Award en Rotterdam y el Coral a ópera prima en el Festival de Cine de La Habana, entre otros premios.

En 2004 estrenaron la que sería su segunda película, *Whisky*, que fue seleccionada para Un Certain Regard en la edición 2004 del Festival de Cannes, donde obtuvo el premio Fipresci. *Whisky* también obtuvo galardones en los festivales de Tokio, La Habana, Salónica, Chicago y Huelva. Además ganó el premio Goya a mejor película Latinoamericana.

Entre 2006 y 2007 se desempeñó como guionista y director del programa de humor *Los Informantes* en el Canal 4 de Montevideo. En 2009 estrenó *Hiroshima*, su primer largometraje en solitario. En 2012 estrenó *3*, la película que se encontraba escribiendo en conjunto con Juan Pablo Rebella y Gonzalo Delgado cuando ocurrió el suicidio del primero. Por esta obra recibió el premio a "Mejor director" en el Festival Unasur Cine realizado en 2012.



## **CAPÍTULO 3. METODOLOGÍA**

### **3.1 TIPO DE INVESTIGACIÓN**

El desarrollo de este estudio se enmarca en lo que vendría a ser una investigación del tipo descriptiva, debido a que el objetivo principal recae en la caracterización de los eventos que conforman la estructura de la narrativa de un director en particular y su estilo. Aquella descripción de su forma de narrar nacen a propósito de la interrelación teórico-experiencial, esto se refiere a que la observación como método facultará aquella información para la conformación de la estructura.

Por otro lado el estudio tiene también relación con el tipo de investigación comparativa, hecho que se expone en el análisis sobre dos o más referentes cinematográficos, así como también con los periodos clásico y contemporáneo respectivamente y que en variadas circunstancias investigativas se evaluarán sus relaciones y contraposiciones.

### **3.2 DISEÑO DE INVESTIGACIÓN**

El diseño de esta investigación está dispuesto a partir de la interpretación de textos que poseen una estructura objetiva y clara, con los cuales es posible sustentar un análisis donde el objeto estudiado sea en la eventualidad, catalogado para luego definirlo y relacionarlo según convenga.

Por otro lado textos del tipo monográfico se consultan para elaborar también un análisis más informal de alguna manera abriendo paso a la crítica autoral, en el marco de situar los procesos y relevancia.

Textos como “El relato cinematográfico, ciencia y narratología” de André Gaudreault y Francois Jost sustentan las interpretaciones emitidas para catalogar y clasificar por sus características.

Todo lo anterior en el marco de un diseño principalmente documental donde el apoyo se basa en las distintas bibliografías escogidas acorde a los nexos temáticos y teóricos.

### 3.3 TECNICAS DE RECOLECCIÓN DE DATOS

Se han dividido en dos partes las bibliografías ocupadas por cuanto en primera instancia resuelven ser objetivas y precisas en cuanto a descripción de metodologías teóricas propuestas, aquella recopilación de textos formales serán empleados principalmente para la elaboración de estructuras narrativas empleadas por el director Uruguayo Pablo Stoll. En segunda instancia textos que forman parte de la crítica proveniente de antecedentes institucionales como lo son la Cinemateca Uruguaya y su revista periódica además de prensa con las monografías, crónicas y ensayos forman parte del referente histórico y temporal que nos permitirá un análisis más amplio y relacional de las narrativas clásicas y contemporáneas.

### 3.4 ANÁLISIS DE DATOS

Inicialmente se definirá a propósito de la bibliografía la narratología empleada por Pablo Stoll en su film *Whisky* en base a los conceptos que aluden tanto a la técnica como a la visualidad y exposición. Sobre el estudio basal de conceptos como ocularización y auricularización se podrá obtener una descripción más referencial de lo que vendría a ser la propuesta del autor. Del mismo modo y empleando otras fuentes se pretende dilucidar las motivaciones históricas, sociales, identitarias, el relato y los métodos de producción empleados en el film de Stoll.

Seguidamente se relacionara lo anterior con el contexto histórico de la cinematografía Uruguaya considerando sus exponentes, filmes y la crítica del espectador informal. Esto último hace alusión a todo material que tiene necesariamente relación con el tema.

Finalmente se pretende concluir considerando el resultado de la metodología ocupada además de la motivación personal, la cual se encuentra apartada en consecuencia de no desarrollarla como tal en la investigación pero si ampliar el interés del lector propendiendo a esclarecer las posibilidades que podrían facultar la elaboración de nuevos textos que permitan enunciar y diversificar la expectación por la cinematografía.

## CONCLUSIONES

El recorrido realizado en esta investigación ha sido propuesto conforme a un análisis ulterior, este último se ha considerado en consecuencia al material que otorgamos en este documento. Inicialmente nos situamos en Uruguay y su cine, descubriendo lo más trascendental y significativo, sus cuestionamientos y preocupaciones. La cinemateca como institución clave en la cinematografía uruguaya, su aporte intelectual, su crítica y su importante compromiso con la sociedad por expandir los horizontes de la cinematografía local.

Figuran también antecedentes históricos del origen del cine con el propósito de establecer la relación intrínseca que hay entre los génesis de este arte en los distintos continentes así como también su desarrollo en muchos casos ligado por la teorización y la expansión el primero como por ejemplo la cinemateca en Francia.

Una vez conocemos los comienzos del cine uruguayo pasamos a conocer conceptos que refieren a la comunicación audiovisual y de masas, para establecer el código para el lector de esta investigación.

A propósito de la expansión periodística es que mencionamos algunas revistas claves en el desarrollo de la crítica constructivista, el aumento sustancial del interés especular, propulsor de estos medios masivos.

Respecto del punto de vista y la narratología ahondamos un poco más en las convenciones que para el caso tienen directa relación con el análisis y objetivos más específicos orientados a construcción de una estructura que explicita la manera de narrar del director uruguayo Pablo Stoll particularmente en su película Whisky.

El motivo de escoger esta película recae en querer exponer la estrategia que el cine latinoamericano y más particularmente uruguayo ha desarrollado por sus directores conforme a la búsqueda o naturalmente narrando lo más fidedigno de sus ideales.

En este caso, el director nos sugiere su postura frente a la soledad, al fracaso del hombre, que pone de manifiesto en la elección de los distintos recursos utilizados, de tal modo que permiten leer la subjetividad del “ojo que habla”, desde aquí podemos hablar de la narratología fílmica y del estudio que intenta desentrañarlo. El espacio creado por Stoll se muestra liviano, natural relatando según las circunstancias lo requieran, según el dramatismo o la comedia es que resuelve ocupar los recursos de representación que como vimos anteriormente en esta investigación pertenecen al orden del “ver, oír y saber”.

## ANEXO

### **Pablo Stoll "No me interesa mostrar una visión sórdida de la familia"**

Tres años después de Hiroshima, su debut en solitario tras la muerte de Juan Pablo Rebella, su co-director en *25 Watts y Whisky*, el cineasta uruguayo Pablo Stoll vuelve a la dirección con un proyecto concebido con su desaparecido amigo. Presentada en la Quincena de los Realizadores de Cannes, *3* retoma los protagonistas múltiples de sus primeras películas, pero evitando reutilizar las fórmulas seguras que según él descubrieron en *Whisky*. Stoll presentará esta película y el resto de su filmografía en la retrospectiva valdiviana donde figura como el invitado internacional más importante del certamen.

#### ***Por Pamela Biénzobas***

**-Dijiste que habías trabajado un primer borrador con Juan Pablo Rebella, y que luego lo retomaste y trabajaste completamente. ¿Cuál era el storyline, la idea de principio, y cómo evolucionó?**

-El storyline era un hombre que después de diez años vuelve y trata de meterse en la casa de su ex familia, y las reacciones de los dos personajes que lo están esperando ahí, cada uno de ellos con su mundo paralelo. Pero lo que más queríamos era hacer una película sobre tres personajes en la que ninguno fuera más importante que el otro, estructurar la narración de manera que de ahí los tres fueran construyéndose a sí mismos, y que al final terminaran juntos. Lo que teníamos era la idea, la primera escena, un punteo de escenas y el final.

**-Entonces en el fondo lo desarrollaste, pero no lo cambiaste.**

-Lo que me pasó fue que como no pude, por una cuestión afectiva, trabajar sobre ese texto, lo arranqué solo. Empecé a escribir el guión y tomar todo un cuerpo de cosas, otros personajes aparecieron y cambiaron bastante. Cuando terminé el guión y pude leer lo que habíamos hecho con Juan, vi que si bien había escenas completamente distintas y que la estructura había cambiado, el espíritu de lo que queríamos contar está ahí, es la misma idea.

**-Me parece que "Hiroshima" se puede poner entre paréntesis por lo personal y familiar. Luego estas tres soledades reenvían a "Whisky", pero variando**

**mucho la puesta en escena y la estructura. Imagino que fue una voluntad de no repetir el estilo.**

-Una de las cosas que siempre hablamos durante el primer proceso con Juan y con Gonzalo Delgado, y en el proceso siguiente con Gonzalo –e incluso durante el rodaje– era que si bien partíamos de un lugar similar, no había que hacer de vuelta **Whisky**, que tenía cosas de montaje y fórmulas que ya estaban un poco probadas. Sabíamos que podían funcionar, pero ya lo habíamos hecho. No queríamos repetirnos porque es más divertido probar una cosa distinta. Pasaba durante el guión y el rodaje que había ciertas soluciones a las escenas que nos parecían muy "whiskeras", y buscábamos otra situación.

Acá los personajes son bastante más complejos y contradictorios. En **Whisky** eran muy lineales, era mucho más una fábula en que todos seguían hasta el final más o menos igual. Aquí chocan entre sí, van y vienen, y eso nos modifica la estructura general, la estructura del montaje y sobre todo la puesta en escena. Con **Whisky** no éramos muy conscientes cuando la hicimos, pero luego nos dimos cuenta al venir a Cannes por primera vez que llamó la atención que la cámara no se moviera, como si fuera una cosa súper fuerte. Nunca lo habíamos visto de esa manera; simplemente no se movía. Sabíamos que lo estábamos haciendo, pero era porque los personajes son así, y la cámara va así. No era una búsqueda separada. Esta vez los personajes no son así, están todo el tiempo moviéndose y buscando cosas, y entonces hay que moverse con ellos e irlos acompañando en sus búsquedas. Y eso planteó otro tipo de estructura y de longitud, y varios aspectos de la película que la hacen, para mí, distinta y más compleja. Incluso una decisión que habíamos tomado en **Whisky** era que la cámara se instalara y los actores tuvieran que actuar dentro del cuadro. Acá fue distinto, y eso influyó incluso en la elección de los actores.

**-Hay una actuación más corporal y no únicamente gestual. También hay algo que viene del guión, una renuncia al gag más inmediato.**

-Eso era un poco lo "whiskero", lo de "situación-corte-cambió todo y nos reímos".

**-Eso a nivel del montaje y la puesta en escena, pero se trata también de las situaciones mismas.**

-Las situaciones están más alargaditas, lo que para mí trata de subrayar un poco más el absurdo general. No sé si se logra o no. No hay tantos remates del mismo tipo. A veces llegan más lejos, o se plantea parte de la situación y se remata cinco minutos después. Para mí fluye más, y la película tiene más picos y valles. Para

alguna gente puede ser bastante complejo el que sube, baja, sube, baja. El trabajo de montaje es lo que más nos costó y lo que más me gusta de la película: cómo pudimos poner todas esas situaciones juntas, que fluyeran y que no perdieran densidad, sin ser súper aburridas. Me gusta cómo quedó.

**-En este caso, más que en las películas anteriores, no sólo tienes las relaciones entre los distintos personajes de importancia paralela, sino que cada uno tiene su línea propia, independiente de los otros, mucho más desarrollada. ¿Cómo trabajaste ese equilibrio?**

-Eso fue lo más difícil. En el guión era fácil, pero los guiones son un poco mentirosos. Los lees y te vas imaginando lo mejor y lo más fácil, pero en el montaje fue bastante complicado tratar de que no se perdiera la complejidad de cada uno de los personajes. El desafío era tener tres personajes, cada uno con dos historias más la historia que los une a todos, que es la historia de la familia. Para mí, la película no cierra y puede seguir la vida de estos personajes después, con las mismas complejidades.

Cada vez que haces una película trazas una estrategia para contar lo que quieres contar. Esa estrategia se puede llamar guión o puesta en escena o montaje, pero siempre hay una forma de llegar a algún lado de determinada manera. En este caso tuvimos que tomar muchas opciones que eran bastante extremas porque es mucho más fácil identificarse con un solo personaje, o arrancar una película sabiendo quién es el protagonista, o verlo tomar decisiones irrevocables que después lo llevan hacia adelante, pero no que tome una decisión y después vaya para atrás, luego para adelante. Y como eran tres y a todos les pasaba esto, la estrategia fue el montaje en paralelo con estos picos y valles. Quería que la película tuviera mucha música, y esa resolución musical que ya estaba en el guión.

**-En relación con los personajes y la manera de abordarlos, está el tema del humor. Sin ser cruel, en general en tus otras películas uno se ríe de ellos. Aquí hay una mirada mucho más compasiva, más empática. No nos reímos mucho de los personajes.**

-Sobre todo en el caso del hombre, que roza el patetismo por su torpeza todo el tiempo. Es muy fácil hacer un personaje patético y reírse de él. Es algo que me molesta mucho en el cine, porque no me interesa ir a ver una película y reírme de un tipo por lo ridículo que el director o el guionista lo pone. Si bien el personaje no deja de ser patético, torpe en todo lo que hace, no quería poner el acento en eso

sino en tratar de comprender por qué es así. Puedes reírte, pero será desde otro lugar. También hay un punto de vista interno en la película que me parece que es el de la chica, que por más que yo no haya querido que un personaje me fuera más cercano que otros, por una cuestión de que yo soy hijo pero todavía no soy padre, me sentía más cerca de ella.

**-Además es ella la que tiene la relación con los dos.**

-Claro, es la que los atrae. Me parecía que el punto de vista de ella es un poco compartido por todos: cuando vas a una fiesta de tu familia, tu complicidad son tus primos, y te ríes de tus tíos y tus padres; tienes esa mirada interna pero también desapegada. Me parece que eso hace que los personajes sean un poco más humanos y comprensivos y no solamente un arquetipo. Los actores también siempre quieren salvar sus personajes, y trabajan para que fueran mejores, y en este caso el actor se dio rápidamente cuenta de que su personaje era un idiota y él no quería; quería que fuera un idiota tierno y lo más cercano posible a él.

Volviendo a **Hiroshima**, fue una película de alguna manera muy urgente, de mi necesidad de hacer una película y relacionarme con el cine desde un lugar cercano. Antes de la muerte de Juan ya lo habíamos hablado, era una cosa que quería hacer solo por cuestiones bastante personales. Si bien creo que a Juan le hubiera gustado mucho porque era un tipo muy estructurado y la película tiene una estructura muy fuerte, es cierto que no tiene mucho que ver las otras –quizás un poco con **25 Watts**–. Pero también siento ahora que si no hubiera hecho **Hiroshima** de la manera en que la hice, no podría haber filmado esta de la manera en que la filmé. Forzosamente se hubiese parecido más a otra cosa.

**-Fue algo liberador.**

-Completamente. Me di cuenta de que en Cannes la prensa internacional no tiene la más puta idea de Hiroshima, entonces nadie nota que hubo un eslabón entre medio.

**-¿Estás de acuerdo con la lectura de que "3" tiene un tono de esperanza de humanidad –no de reunificación de la familia– muy fuerte?**

-En ese sentido sí. No me interesaba mostrar una visión sórdida o iconoclasta de la familia, sino más como la que tengo de mi familia: un lugar en que está todo bien aunque en el fondo no está todo bien, pero nadie va a hacer nada por cambiarlo ni por agitarlo. Lo que sí, es raro que digas que es esperanzadora. Me di cuenta en estos días porque ya me lo preguntó bastante gente, pero alguna

gente lo pregunta mal, como que para que en Cannes una película sea buena no tiene que ser esperanzadora, tiene que ser destructiva, que te deje hecho mierda, que pienses que todos los hombres somos una porquería, que habría que matarnos a todos.

El título de trabajo era *La familia nuclear 3*, como si fuera una saga tipo "hombre nuclear", pero también con la idea de la mínima expresión de la familia. La idea era jugar un poco con eso. Si esta es la familia nuclear, ¿qué formas distintas de familia existen y cómo podemos vivir en armonía aún sabiendo que está todo mal? Hay un doble juego en los personajes, algo egoísta: todos quieren algo de los otros y lo logran de alguna manera, pero a la vez hay algo de redención, de perdón, de situaciones en que siendo egoísta llegas a hacer el bien a otros aún sin darte cuenta. Tal vez es la primera película que hago en que los personajes quieren cambiar.

**-Es muy complejo desarrollar dramáticamente a los personajes sin antagonismo, sin oposición. ¿Cómo manejaste esa opción?**

-Es una opción estética pero además tiene que ver con mis experiencias vitales, en las cuales la confrontación siempre estuvo más bien evitada y se juega más con otras cosas. La confrontación en la película se da en el apartamento, por detalles como la toalla y esas pelotudeces. Me gusta usar ese tipo de lenguaje para contar cosas de los personajes, a través de detalles y objetos que usan, y también para contar ese tipo de confrontación sin que haya una explosión, pues en mi caso –ni yo ni la gente que frecuento somos de grandes explosiones- me parecería muy poco real. Es algo mucho más asordinado.

**-La muerte es una presencia muy fuerte que atraviesa la película, con el personaje de la tía agonizante a la que visita Graciela cada noche. ¿En qué momento introdujiste eso, y para qué?**

-Hay un momento de la vida en que te empiezan a pasar esas cosas. Hay un contacto con la muerte que puede ser en un hospital: el contacto lento con una muerte agónica que sabes que va a llegar, y no puedes irte. La gente a la que le pasa eso normalmente está viviendo en una especie de "supramundo"; vive de noche, lo que provoca un cierto extrañamiento del día a día. Me interesaba que el personaje estuviera en esa situación y que allí se desarrollara una historia de amor. Además cada vez que lidias con la muerte estás lidiando con tu propia muerte. Y en su caso, es además lidiar con la hija que se está yendo. Es la



muerte, la soledad, que me parecía que enriquecía un personaje que no se iba a oponer a que su ex marido viniera a su casa.

**-La crisis de rebeldía de la hija se da con la autoridad en el mundo exterior, pero no en el contexto más típico, que es la familia. Pareciera haber una armonía en la relación intergeneracional con los padres, no así con el resto de las estructuras sociales.**

-Hay un tipo de hogar, como en el que me crié, con mi madre y mi abuela –y después tuve muchas relaciones con mujeres que vivían con sus madres, y a veces sus abuelas- en que se da una cosa como de "esta no es mi madre, es mi amiga; está todo bien", y eso hace que tu lugar de rebeldía sea otro. No sé si se nota fuera de Uruguay, pero la casa está llena de cositas de una familia de izquierda de clase media, en la que hay una cierta laxitud, como si ser de izquierda implicara eso frente a los hijos: "leímos mucho a Piaget y tiene que ser así".

**-Dijiste que tenías claro desde el principio la ruptura de tono final. ¿Por qué tenía que ser así, y por qué dejarlo para el final solamente? Imagino que te han preguntado ya la relación con "Gotas de agua sobre piedras calientes"...**

-Nunca vi la película entera, pero vi la escena porque en Internet hay un montón de gente que la copia. No tenía en mente a François Ozon. Quería usar el lenguaje cinematográfico y lo que tiene para ofrecerte. En **Hiroshima** lo hacía con los cartelitos del cine mudo, y acá quería que la música fuera importante en las vidas de los personajes. Entonces me parecía que estaba bueno tener un final musical, y que en un momento dado se cortara la diégesis y pasara hacia ese lugar más extraño en el cual todo termina siendo una visión poética de la familia en que bailan a un ritmo externo.

**-Es además llevar la película hacia la fábula...**

-Tuve una discusión con los actores sobre qué era ese final, si era verdad o mentira, quién ganaba y quién perdía con eso. Hay algo de las películas y del cine en general que se pierde cada vez más, y que es la noción de que son películas; son aparatos complejos inventados por alguien para que estén ahí, sean apreciados –bien o mal-, y son un universo cerrado que contiene un montón de cosas.

El cine para mí es profundamente inocente, y lo que me gusta como espectador es esa inocencia. Un amigo dice que cuando se apagan las luces en el cine,

pareciera que la vida solo fuera para ver películas. Me interesaba recuperar eso. Tratamos de trabajar los colores un poco más en pastel, para tener una cosa un poco inocente de "esto es un cuento, no es la realidad, no está pasando por más que puedas relacionarte con estas personas y te parezca que puedan seguir viviendo". Esto es una película, y si bailan, bailan; si salen volando, salen volando. Antes comentaba que la esperanza es una mala palabra en Cannes. Me parece que la inocencia también, que se busca una cosa mucho más dura, pesada, programática, casi mesiánica en el cine. Y eso me rompe las pelotas de una manera tremenda.

## 2.5 BIBLIOGRAFIA

- “Narratología Fílmica”** Gaudrault y Françoise Jost 1995
- “Un Uruguay inventado”** Aldo Machesi
- “las filmotecas y la teoría del cine” Jean Luc Godard/** simposio en Federación Internacional de los archivos del film 1979
- **Sobre: Federación Internacional de Archivos Fílmicos** Fiafnet.org (web oficial)
- Cinemateca Uruguay** <http://www.cinemateca.org.uy/institucional.html>
- **Breve Historia del cine Uruguayo /** José Carlos Álvarez /1957
- **Revista 33 cines /**[http://33cines.montevideo.com.uy/uc\\_290\\_1.html](http://33cines.montevideo.com.uy/uc_290_1.html)
- Biografía Pablo Stoll /** Wikipedia
- <http://www.labutaca.net/films/25/whisky.htm>
- ¿Qué es el cine? Andre Bazin
- Entrevista a Pablo Stoll /Revista de cine Mabuse, edición número 90, enero 2013