

Lugares comunes. Acerca de la figuración de espacios identitarios en el cine del Mercosur.

Moguillansky, Maria.

Cita:

Moguillansky, Maria (2009). *Lugares comunes. Acerca de la figuración de espacios identitarios en el cine del Mercosur*. V Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-089/85>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/ezpV/rqu>

Eje: Producciones y consumos culturales. Arte. Estética.

Marina Moguillansky

Becaria CONICET

IDAES-UNSAM

mmoguillansky@gmail.com

Lugares comunes. Acerca de la figuración de espacios identitarios en el cine del Mercosur.

La formación del Mercosur coincidió en el tiempo con cierta reactivación y renovación de la producción cinematográfica en Argentina, Brasil y Uruguay, así como con el incremento de las coproducciones entre estos países. Algunas de las películas del período presentan marcas que dan cuenta –y elaboran en el plano simbólico– los cambios políticos e identitarios que comenzaron a producirse en la región. En este trabajo exploramos distintos tipos de inscripciones de espacios de pertenencia (local, nacional, regional) en las representaciones cinematográficas a través de un análisis en las dimensiones narrativa e icónica de las películas. Este primer abordaje del corpus propone una sistematización de herramientas conceptuales que permitirá profundizar el trabajo de investigación acerca de la representación cinematográfica de los espacios comunitarios en el Mercosur.

Lugares comunes. Acerca de la figuración de espacios identitarios en el cine del Mercosur.

La estructura que organiza la ficción, y que fundamenta la ilusión de realidad que produce, se oculta, como en la realidad, bajo las interacciones entre personas que estructura
(Bourdieu, 1992)

Introducción

La creación del Mercosur a mediados de la década de 1990, uniendo en un bloque regional a los países de Brasil, Paraguay, Uruguay y Argentina, coincidió en el tiempo con una importante reactivación de la producción cinematográfica en América Latina. En particular, Brasil y Argentina, los países con mayor desarrollo en este sector, registraron sendos procesos de renovación en sus cinematografías, impulsados por nuevas legislaciones proteccionistas y de fomento a la producción. En el caso brasileño, a partir de la exitosa película *Carlota Joaquina* se postularía la emergencia de una *retomada* de la producción, y en Argentina, con *Pizza, birra, faso* se comenzaría a hablar del nuevo cine argentino. Uruguay, a pesar de las limitaciones de su mercado interno y de las capacidades de financiamiento público, consiguió también producir un interesante conjunto de películas renovadoras como *Whisky* y *25 Watts*. Por último, Paraguay celebró la filmación de *Hamaca paraguaya*, considerada una de las primeras películas del país.

La renovación cinematográfica de los países del Mercosur ha sido poco conocida por fuera del circuito de los festivales internacionales, ya que las pantallas de los países de la región –como las del resto del mundo – continúan mostrando con amplia predominancia los productos de la industria de Hollywood, y muy poco de lo que producen los socios del bloque u otros países de América Latina. Sin embargo, la formación del Mercosur involucró asimismo el inicio –si bien incipiente y limitado en sus alcances – de políticas cinematográficas regionales que procuran modificar este escenario a partir de la creación de la Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas del Mercosur (RECAM). Las políticas implementadas incluyeron hasta ahora la firma de numerosos tratados de coproducción, acuerdos para el

mejoramiento de la distribución y medidas para mejorar la circulación intrarregional de las películas producidas. Se han abierto así perspectivas de transformación, aunque la magnitud de estas políticas culturales resulte insuficiente para el panorama crítico del sector.

En este contexto de sustantivos cambios en la organización social, política, económica y cultural, la industria cinematográfica tiene un rol central –junto con las restantes industrias culturales – en la formación de un imaginario regional para el Mercosur, que amplíe el conocimiento mutuo y contribuya a fortalecer la dimensión simbólica de la integración del bloque. Según el antropólogo Gabriel Álvarez¹,

“la formación de comunidades imaginadas en el Mercosur (...) tiene una importancia capital en el pasaje del proceso de integración jurídica para el plano de la integración social y la construcción de una identidad supranacional que sea eficaz para reorientar las relaciones sociales.” (1999: 165).

En este sentido, resultaría central mejorar la circulación interna de la producción regional a través de una ampliación del muy limitado espacio (y el tiempo) que tiene actualmente el cine latinoamericano en nuestras pantallas.

Esta ponencia forma parte de mi trabajo doctoral en curso titulado “Imágenes (in)visibles. El espacio cinematográfico en el Mercosur: industrias, políticas y estéticas”. En esta oportunidad presentamos una puesta a prueba de las herramientas analíticas construidas en un primer acercamiento al corpus de películas coproducidas en el Mercosur en la última década. En primer lugar, revisamos brevemente los enfoques posibles para el estudio sociológico de películas y sus vínculos con lo real, para presentar luego el marco conceptual y analítico con el que trabajamos. En segundo lugar, abordamos el análisis de *El baño del Papa*, una coproducción uruguaya, brasileña y francesa, empleando las herramientas conceptuales definidas previamente.

La ficción como síntoma. El cine y las transformaciones sociopolíticas

Las ciencias sociales poseen una larga tradición en el análisis de los fundamentos sociales y económicos de la producción artística, en su construcción como ideología o discurso de clase. Podríamos retrotraernos a la teoría crítica de Georg Lukács, a la

¹ Su tesis de doctorado estudió los espacios de sociabilidad de los diplomáticos en el Mercosur. Véase *Mercosur ritual: políticos y diplomáticos en la política de integración del Cono Sur*.

sociología de la literatura de Lucien Goldmann o a la historia del arte de Arnold Hauser. Pero nos interesará centrarnos más bien en la búsqueda de indicios de lo real en el terreno de las obras de ficción, en considerar a la producción estética como discurso sobre su época. También en esta senda podemos rastrear antecedentes en los trabajos de Raymond Williams o Pierre Bourdieu, que procuraron emplear los escritos literarios como espejos de las transformaciones de la sociedad.

En su trabajo sobre el mundo del arte y la literatura, Bourdieu plantea la importancia de las obras literarias como fuente para el trabajo de las ciencias sociales, puesto que la literatura tendría la capacidad de “concentrar y condensar en la singularidad concreta de una figura sensible y de una aventura individual, que funciona a la vez como metáfora y como metonimia, toda la complejidad de una estructura y de una historia” (1992: 51). Según su análisis, las obras de ficción reflejan en su composición la estructura social en la que está inmerso su autor, y es el esfuerzo que implica el mecanismo de composición de una historia el que lleva al autor a poner de manifiesto las estructuras sociales. En su trabajo sobre Gustave Flaubert, Bourdieu despliega un análisis del sistema de personajes y sus relaciones en la novela, basado especialmente en sus recorridos espaciales, en sus trayectorias en la ciudad y en los detalles que caracterizan su posición en el espacio social. El análisis sociológico de Bourdieu comienza en la obra, se desplaza al autor y de allí –a través de la reconstrucción de su hábitus– continúa hacia la estructura social y sus transformaciones, que hacen síntoma en la ficción.

En nuestro trabajo nos inspiramos en la sociología de la obra literaria de Bourdieu para explorar las posibilidades de trasladar su propuesta metodológica a una sociología del cine. El objetivo es analizar en las películas la inscripción de los espacios identitarios locales, nacionales, regionales –y otros relevantes – en figuraciones de las películas. En particular, prestamos atención a los ambientes y a los viajes, a los recorridos y trayectorias de personas y objetos, y a la representación de fronteras políticas e identitarias. Para ello, realizamos un análisis de los aspectos representacionales e icónicos de los filmes (Casetti y di Chio, 1990)².

Cabe aquí considerar que no puede hacerse una importación sin más de los términos de una sociología de la literatura hacia el cine, por varios motivos. En principio, deberemos

² Según Casetti y di Chio, el análisis textual del film puede basarse en: a) los componentes cinematográficos; b) la representación; c) la narración y d) la comunicación. El análisis icónico forma parte de los componentes cinematográficos, y refiere al funcionamiento de los códigos que regulan la imagen.

tener en cuenta la especificidad material de la representación cinematográfica (el carácter analógico de la imagen, los límites y potencialidades del discurso audiovisual, la situación espectral). En segundo lugar, el campo del cine no tiene el mismo grado de desarrollo que el campo de la producción literaria, ni el mismo nivel de autonomía. Por su necesidad de importantes magnitudes de capital, la producción cinematográfica presenta una dependencia estructural –en la mayoría de los casos – con respecto al gran público o al Estado.

Cine, espacio y comunidad

*Los lugares, y por consecuencia el espacio,
dicen siempre otra cosa que los desborda
(André Gardies)*

¿Cómo se inscriben los espacios identitarios y sus fronteras en el cine? ¿Qué figuras de la comunidad pueden actualizarse visual o narrativamente? ¿De qué manera se articulan esas figuraciones en los recorridos y trayectorias de los personajes entre paisajes y lenguajes? Estas son algunas de las preguntas que formulamos para acercarnos al corpus de películas producidas en el Mercosur en los últimos años, con el objetivo de analizar la inscripción de las transformaciones sociopolíticas en la producción simbólica.

El punto de partida de nuestro análisis sociológico de la espacialidad en las películas es la idea de Iuri Lotman (1973) de que las representaciones artísticas construyen un sistema topográfico que expresa relaciones ideológicas y sociales que lo desbordan de manera sintomática. Ahora bien, para el análisis textual nos basaremos en aportes de los estudios formales, semióticos y narratológicos del cine.

La representación del espacio en el relato cinematográfico cumple distintas funciones. Las figuraciones espaciales operan organizando el material narrativo, caracterizando a los personajes y brindando expresión a relaciones ideológicas o psicológicas (Becerra, 2002). En cuanto a las funciones narrativas del espacio, es central el análisis de Stephen Heath que muestra como “es la significación narrativa la que en cualquier momento establece el espacio del cuadro para ser seguido y ‘leído’” (2000: 4). Los films son dramas de visión que deparan al espectador una inmersión de una espacialidad construida en función del relato.

El enfoque semionarratológico de André Gardies (1993) para el estudio del espacio en el cine se basa en la distinción de lengua y habla –que inaugura la semiología saussureana– para proponer una analogía con el funcionamiento del espacio en el cine. El espacio constituye un sistema (equivalente a la lengua) de carácter abstracto y existencia virtual, que es actualizado por los lugares, manifestaciones concretas y sensibles (equivalentes al habla). El análisis del espacio debe pasar entonces por una reconstrucción de la figuración de lugares en el film. La primera figuración es el lugar genérico, tipificado, que genera en el espectador una interpretación basada en las connotaciones estereotipadas del mismo (por ejemplo, una playa, una ciudad grande, una montaña). Del lugar en tanto espacio anónimo se distinguen los lugares con nombre propio, como la ciudad de París o el Obelisco en Buenos Aires, al cual el espectador asigna un sentido que proviene del referente extratextual. Un tercer tipo de lugar es el ficticio, cuyo significado es construido por el funcionamiento textual.

Desde una perspectiva similar, Seymour Chatman (1990) propone utilizar ciertas categorías de la narratología para el análisis del espacio en el cine. En particular, la distinción entre historia y discurso, que Gerard Genette retomara de Émile Benveniste para sus célebres análisis narratológicos. Chatman sugiere que podemos confrontar el espacio de la historia y el espacio del discurso en las películas. El espacio de la historia se corresponde con el conjunto de lugares en los que transcurren los acontecimientos de la historia, mientras que el espacio del discurso es la puesta en forma de los mismos, su representación estética. En tanto propiedad, el espacio del discurso se conceptualiza como el foco de atención espacial, que refiere a la “zona enmarcada hacia la que el discurso dirige la atención del público implícito, esa porción del espacio total de la historia que se ‘comenta’ o en la que nos centramos, según los requisitos del medio, a través de un narrador o del objetivo de una cámara” (1990: 102).

El análisis formal de la representación espacial en el cine debe tomar en cuenta la distinción propuesta por Noel Burch en *Praxis del cine*, entre el espacio del campo, el fuera de campo concreto y el fuera de campo imaginario. El primero es el espacio que aparece en la pantalla, contenido en el cuadro, es lo que podemos ver. Por fuera de los bordes de la pantalla se constituye el espacio del fuera de campo, del cual tenemos ciertos indicios que nos permiten una reconstrucción: las salidas y entradas al campo, las miradas hacia fuera, la banda sonora. El fuera de campo puede a su vez ser concreto cuando corresponde a un espacio que previamente estuvo en pantalla (lo hemos visto), o

imaginario cuando no ingresa en el campo. El corolario de estas reflexiones indica que el carácter del fuera de campo es fluctuante durante la película.

Análisis de un film: *El baño del Papa*

La película *El baño del Papa*, dirigida por los uruguayos Enrique Fernández y César Charlone, con guión del primero de ellos, fue una producción de Laroux (Uruguay), coproducida con las empresas O2 (Brasil) y Chaya Films (Francia). El film tuvo además apoyo financiero de diversos fondos internacionales y nacionales³. Fue estrenada en varios países luego de su celebrado paso por el Festival de Cannes⁴. La historia que cuenta esta película está basada en un hecho real: la visita del Papa Juan Pablo II a Melo, un pueblo pobre y periférico del Uruguay, ocurrida el 8 de mayo de 1988. Ante la perspectiva de esta visita, los habitantes del pueblo preparan una serie de emprendimientos para vender comida, bebida y souvenirs a las personas que viajen para ver al Papa, con la idea de hacer un buen negocio. La película se centra en la historia de Beto, un hombre que vive de hacer viajes en bicicleta hasta la frontera con Brasil para traerle mercaderías a los comercios de Melo. A Beto se le ocurre construir un baño para los numerosos visitantes que se espera recibir.

Un documento de época

La historia transcurre en 1988, año de la visita del Papa al Uruguay, y es por tanto anterior a la firma del Tratado de Asunción que daría origen al Mercosur. Aún así, la película muestra un escenario de intensa integración entre dos ciudades fronterizas de Brasil y Uruguay, que sostienen interacciones cotidianas –algunas de ellas ilegales– inscritas en el corazón del funcionamiento social. Vemos en el film ciertos rastros de esta interdependencia y familiaridad recíproca: los habitantes de Melo usan gas brasileño para sus hogares, algunos de ellos hablan fluidamente el portugués, manejan

³Del Programa Ibermedia, del Fondo para el Fomento y Desarrollo de la Producción Audiovisual Nacional (FONA, Uruguay), del Fonds Sud Cinema (Francia) y de la Agência Nacional do Cinema (ANCINE, Brasil).

⁴Fue exhibida en el año 2007 en el Festival Internacional de Cine de Cannes, en la sección “Un certain regard”, y a partir de su éxito allí, fue comprada por una distribuidora internacional (Bavaria Films) que le otorgó acceso a la distribución en mercados europeos. Ese mismo año se estrenó en Brasil y Uruguay, y a comienzos del 2009 se estrenó en la Argentina.

cruzeiros (la moneda de Brasil en ese momento), y compran diversos productos en los cuales los favorece el cambio. Los bagayeros o quileros son los agentes que producen día a día esa integración construida a base de interacciones semilegales, consistentes en cruzar la frontera trayendo mercancías más baratas o que no se consiguen del otro lado de la misma.

La interpretación de *El baño del Papa* desde el presente requiere atender a su carácter de documento de época⁵. Más aún, es la recreación de una forma de vida que prácticamente ha dejado de existir⁶, aunque se mantiene bajo nuevas modalidades (en la actualidad sólo las motos continúan haciendo viajes entre Brasil y Uruguay para transportar mercancías, pues no es rentable hacerlo en bicicleta). Los actores sociales que articulan su modo de vida en función de la frontera aparecen aquí retratados con gran detalle. La vida de la frontera, sus rituales, el pasaje de mercancías son hitos que van construyendo el universo diegético de la película. Dentro del mundo de personajes del film, cobra importancia la oposición entre los bagayeros y las autoridades militares de la Aduana uruguaya, que se ocupan de controlar el paso por la frontera. Los controles, resulta claro, se aplican a las mercancías y no a las personas. Se trata de una sanción casi moral sobre una actividad que permea la soberanía nacional⁷. Esta oposición es un operador narrativo central en la película, que se expresa en la diferenciación de los personajes, construye una ética que sustenta sus acciones y se muestra incluso como separadora de los espacios que ocupan en el universo de Melo (los militares no van a la taberna, no se mezclan en los asados, viven en una zona alejada).

⁵ Es una cualidad del cine en tanto tal por la indicialidad de las imágenes y su disposición mimética, que en el caso de *El baño del Papa* se ve intensificado este atributo pues se trata de una región muy transformada en los últimos años, especialmente en las dimensiones que interesan a nuestro análisis.

⁶ En los años que pasaron desde 1988 fueron muchos los cambios sociales, económicos y políticos que modificaron la situación de la frontera. En el año 1991, la creación legal del Mercosur, dio comienzo a un proceso de integración regional, que en 1995 daría existencia a la Unión Aduanera entre los países firmantes. Esto supuso un cambio de estatus de la frontera, por la cual comenzarían a pasar cada vez más los camiones transportando mercancías y fue haciéndose menos rentable el transporte en bicicleta. Esto, sin embargo, depende de la coyuntura que marca la relación entre las monedas uruguaya y brasileña. A continuación, veremos cómo es construye en el film la relación entre el pueblo de Melo y Brasil.

⁷ Podemos leer este retrato fílmico sobre la frontera brasileño-uruguaya en serie con la investigación de Alejandro Grimson sobre las transformaciones en la frontera argentino-paraguaya a raíz de la creación del Puente de Encarnación. A través de una etnografía, caracteriza el ritual del pasaje por la Aduana: “la clave radica justamente en la revisión de los bolsos. La conversión no se realiza a través del control del ingreso de personas, sino del ingreso de cosas. El control sobre los sujetos es el control sobre sus mercaderías” (2002: 104).

Las fuentes de la imaginación

La conexión entre Brasil y Uruguay se produce a través de dos flujos intermitentes: los medios de comunicación y los viajes, lo cual nos permite remitir a una interpretación basada en la antropología posmoderna de Arjún Appadurai (1991), que destaca el rol de la imaginación social construida en torno a los medios y las migraciones como flujos que permean las fronteras y desbordan la modernidad del Estado nación.

En la película, los medios de comunicación juegan un rol central. En primer lugar, la visita del Papa va siendo anticipada por las noticias radiales y televisivas que llegan a los pobladores de Melo, y que traen versiones sobre la cantidad de visitantes que se espera recibir en la ciudad. Aquí resulta notorio cómo los periodistas asumen su identidad nacional –uruguaya– como horizonte natural de articulación de la noticia. Sus voces asumen un aquí y ahora, un nosotros, que se superpone con la nacionalidad. En segundo lugar, los medios de comunicación tienen un rol central en la vida de Silvia, hija de Beto y Carmen, que se imagina a sí misma como locutora de radio. Los medios de comunicación aparecen aquí como fuentes de una imaginación desanclada con respecto a la localidad, pues le permiten a la niña articular un guión de vida muy diferente de lo que conoce por su experiencia cotidiana. En tercer lugar, la televisión local recoge testimonios acerca de los preparativos de negocios de cada poblador para la llegada del Papa. El film muestra una serie de pequeñas declaraciones esperanzadas actuadas por habitantes de Melo, que forman un muestrario de la población local, apelando a un recurso que ya había sido utilizado de manera muy efectiva por *Estación Central* (Salles, 1999). Las marcas físicas y de dicción, reconocibles por el espectador, producen un efecto de real.





1. Fotogramas de la serie de testimonios de habitantes de Melo, recordando una secuencia célebre de Estación Central.

El segundo tipo de flujo que conecta a Brasil y Uruguay es el de los viajes realizados por los bagayeros en forma cotidiana. El film retrata en clave documental, con secuencias largamente descriptivas, el desplazamiento cotidiano que realizan los habitantes de Melo hasta la primera ciudad brasileña luego de cruzar la frontera, situada a 60 kilómetros hacia el norte. Allí compran, por encargo de los comerciantes de Melo, distintos productos que no se consiguen o resultan más baratos en Brasil: yerba, jabón en polvo, pilas, whisky, entre otros. Los que hacen el viaje en moto se ocupan de transportar mercancías más pesadas, como garrafas de gas. Las mercancías que llegan desde Brasil son a veces objeto de deseo, puesto que algunos bienes no parecen poder conseguirse en Melo (las pilas, ciertos materiales de construcción, algunas estampitas). Otras, en tanto, aparecen como convenientes por el precio (valor de cambio) pero poco deseadas por sus características (valor de uso y valor simbólico), como la yerba. En una

escena de la película, Beto está en crisis porque no consigue viajes para juntar plata y construir el baño, llega a la casa malhumorado y le dice a Carmen:

“–Quiero tomar mate, andá a comprar yerba.
–...hay yerba.
–Uruguay quiero. Comprá cuatro kilos”

Los flujos transfronterizos permean los bordes del Estado Nación en forma cotidiana, poniendo en circulación mercancías, personas e imágenes acerca del país vecino. No borran la frontera sino que más bien la construyen y la significan de distintos modos. Sin embargo, podríamos pensar que dicha circulación de imágenes, relatos y objetos va conformando el sedimento de un imaginario en parte compartido y en parte diferenciado, dando origen quizás a un posible comienzo de una imaginación regional y posnacional. En el film, los habitantes de Melo construyen una imagen de Brasil a través de la información que traen los bagayeros y del flujo de noticias que proyectan la radio y la televisión.

La representación del espacio regional

El espectador encontrará muy poca información acerca de la distancia que separa a Melo de la primera ciudad brasileña o de cuánto demora el viaje en los medios de transporte disponibles. Algunos datos se mencionan rápidamente, y quizás resulte información conocida para el público uruguayo, pero para el resto de los espectadores en un primer visionado resulta difícil de reconstruir. El espacio regional se construye en *El baño del Papa* a través de un juego de alternancias y comunicaciones entre el campo, el fuera de campo concreto (potencialmente visto) y el fuera de campo imaginario (nunca visto). A través del desarrollo del film, el territorio brasileño va quedando relegado así a un fuera de campo discursivo por las distancias que se van construyendo a través de diversos recursos cinematográficos, representacionales y narrativos.

Según André Gardies (1993), el espectador elabora el espacio diegético a partir de hipótesis interpretativas que va construyendo con la combinación de las proposiciones fílmicas y de sus propios conocimientos. La película *El baño del Papa* es un film narrativo que muestra una modalidad realista de representación, en la cual como “la analogía entre los valores de los lugares diegéticos y de aquellos de los lugares sociales son generalmente mantenidas” (Gardies, 1993: 76). Pero la recepción de *El baño del*

Papa puede funcionar de modos muy diferentes en espectadores familiarizados con la geografía uruguaya y en espectadores que no tienen conocimientos al respecto.

Los nombres de las ciudades entre las que se mueven los personajes, la información de localización de Melo y Aceguá, la distancia que media entre ambas y el tiempo que lleva recorrerla son datos que el film va brindando al espectador pero de manera rápida y difícil de captar en un primer visionado. Así, para los espectadores uruguayos Melo resulta un lugar con nombre propio (lugar referencial) y su interpretación se ve cargada con la constelación de sentidos de sus saberes previos sobre el referente extratextual. Para el espectador no familiarizado, en cambio, Melo será aprehendido como un lugar genérico: poblado periférico, pequeño y pobre⁸. Para estos espectadores, la ubicación relativa de los lugares en los que transcurre el film resulta difusa y la percepción del espacio diegético quedará más ligada a las connotaciones estereotipadas que sugiere ese tipo de espacio y a la organización que ofrezcan los indicios textuales. Como el espectador no puede completar las lagunas con su conocimiento y entonces ciertas constelaciones de sentidos que podrían despertar los lugares que allí aparecen no son activadas.

La ambigüedad en el film es marcada con respecto a la caracterización de Aceguá, la ciudad fronteriza del lado brasileño, que aparece en pocas ocasiones y siempre con planos cortos y breves. Los recorridos de los personajes allí son relatados con numerosas elipsis, que no permiten formarse una imagen coherente de su extensión. Aunque como espacio-de-la-historia tiene una importancia central, casi no la veremos como espacio-del-discurso (Chatman, 1990), lo cual resulta paradójico dada la importancia que adquiere Brasil en el relato. Así el film impide al espectador la construcción mental de una topografía del lugar. Aceguá –que opera a su vez como sinécdoque del Brasil- forma parte del fuera de campo imaginario, según la distinción de Burch, puesto que prácticamente no lo vemos en pantalla. De allí que podamos proponer que el relato instaura cierta fragmentación y heterogeneidad con respecto a esta ciudad brasileña, cuya representación no alcanza a instituir un lugar reconocible.

⁸ Revisamos distintos comentarios, reseñas y críticas de espectadores de distintos países publicadas en la web confirmando esta hipótesis. Los espectadores uruguayos reconocen el lugar y sienten placer por el realismo de la representación cinematográfica, mientras que los extranjeros por lo general lo aprehenden como lugar común: “Se recrean los arquetipos del poblado chiquito con tanto acierto que casi podríamos estar ahí involucrándonos en la desigual lucha por la vida que les toca a los que tan sólo les resta la fe.” (Espectador de España, publicado en Film Affinity).



2. Plano cerrado de los bagayeros en Aceguá.



3. En el supermercado, eligiendo la mercadería.



4. Negociando por mercadería en Aceguá.

En los fotogramas presentados, se destaca el empleo de planos cortos y cerrados que no permiten formarse una idea coherente y completa acerca del espacio en el que se encuentran los personajes. Se trata de una representación del espacio tendiente a la disorganicidad (Casetti y di Chio, 1997) que lo muestra fraccionado y sin centro. Esta fragmentación visual contrasta largamente con el detenimiento con que el film describe los viajes en bicicleta entre Melo y Aceguá, empleando planos abiertos, panorámicas y travellings que acompañan a los ciclistas.



5. Iniciando el viaje hacia Aceguá. Plano abierto.



6. El paisaje entre Uruguay y Brasil, desde un plano fijo que muestra movimiento.



7. Continúa el viaje hacia Aceguá.



8. Llegando a la primera ciudad brasileña, Aceguá.

Si el relato fílmico construye una distancia entre Brasil y Uruguay, podemos arriesgar alguna lectura de este síntoma, recordando con Lotman que “la estructura del topos se presenta en calidad de lenguaje para la expresión de otras relaciones, no espaciales, del texto” (1973: 283). Es posible plantear que la película muestra una distancia ideológica entre Uruguay y Brasil, quizás figurada en esta no visualización del país vecino: es el contraste entre una sociedad laica y una sociedad religiosa. Según el director Enrique Fernández:

“La población uruguaya no es creyente, al contrario de lo que sucede en Méjico o Brasil, por ejemplo. Pero la llegada del Pontífice revolucionó a los vecinos de esta localidad porque vieron una gran oportunidad de negocio ante una clientela potencial enorme”. (Fernández, rueda de prensa en Madrid, 24-4-2008)

En efecto, la representación de los pobladores de Melo enfatiza el carácter laico de la mayoría de ellos, contra el cual contrasta la religiosidad de Carmen (esposa de Beto). La visita del Papa es vista como ocasión para salir de la pobreza por los uruguayos, que por otra parte proyectan en sus vecinos brasileños una religiosidad mucho mayor.

El lugar del deseo

El borramiento del territorio brasileño, y las elipsis que nos ocultan lo que allí ocurre, hacia el final del film comienzan a cobrar una función narrativa. Al no tener acceso

visual a lo que ocurre en Brasil en la víspera de la visita del Papa, el relato nos ubica como espectadores en un sitio equivalente, dentro de la economía de conocimiento, al de los habitantes de Melo. El fuera de campo imaginario comienza a gestar en Brasil un lugar del deseo, donde están los ansiados visitantes que vendrán a dejar su dinero en los puestos de comida y bebida preparados con hipotecas y préstamos de los pobladores. Durante los días previos a la visita del Papa, la construcción de la expectativa de una llegada masiva de visitantes, especialmente desde Brasil, se sostiene en el discurso de los medios de comunicación. La televisión entrevista a los habitantes de Melo y les pregunta acerca de sus expectativas de negocios, cuánta gente creen que va a llegar y cuánto piensan vender. En la mañana del día de la visita, el cronista del noticiero anuncia:

“Escuchen esto, mis amigos. Una fuente confiable nos informa que aparte de la gente que ha estado llegando desde Montevideo y los departamentos vecinos, hay en Aceguá una fila de más de diez kilómetros de ómnibus brasileños, esperando cumplir los trámites de ingreso a nuestro país. ¡¡¡Diez kilómetros de ómnibus, mis amigos!!!”

Finalmente, los rumores sobre los cientos de miles de visitantes resultarán una vana ilusión, y el final irónico de la película muestra a Silvia viendo a su padre por televisión, buscando desesperadamente clientes para su baño. Él está donde ella quería estar, en los medios, pero como certificado de defunción para el sueño de la adolescente de estudiar en Montevideo. La secuencia final, en sepia, retrata el fracaso de los emprendimientos de los pobladores y los desperdicios de comida no vendida. Pero en las últimas imágenes hay reconciliación, un regreso a los valores familiares, al trabajo, el humor como resistencia frente al desamparo de la pobreza.

Algunas notas para concluir

El análisis que presentamos es un primer abordaje del corpus fílmico construido para el estudio del cine reciente del Mercosur y su relación con las transformaciones sociales en los últimos años, realizado con la intención de probar el funcionamiento de las herramientas conceptuales elegidas. Por ello, no corresponde aquí proponer un conjunto

de conclusiones, ya que se trata de los comienzos de una investigación. Sí podemos, en cambio, articular algunas observaciones para, en vez de concluir, continuar el análisis.

En primer lugar, destacamos que el enfoque semio-narratológico de André Gardies resultó inspirador para la lectura del espacio en el film, permitiendo problematizar no sólo las representaciones cinematográficas sino también su puesta en ejercicio junto con los saberes del espectador. En ese sentido, agregamos como matiz la necesidad de considerar la distinción entre lugares genéricos y lugares con nombre propio como fluctuante según la cercanía cultural del espectador.

En segundo lugar, los conceptos de espacio-de-la-historia y espacio-del-discurso propuestos por Chatman conforman una distinción importante para el análisis del film, empleados en conjunto con los conceptos de campo, fuera de campo concreto y fuera de campo imaginario de Burch. Asimismo, incorporamos al análisis de la representación del espacio el eje propuesto por Casetti y di Chio en cuanto al carácter orgánico o disorgánico del mismo.

En tercer lugar, con respecto al análisis sustantivo del film, destacamos la centralidad temática de las narrativas autobiográficas y familiares como reinenciones de lo político en una nueva clave. Asimismo, como señala Amado, “en los relatos familiares –sociales y también representacionales– se encuentran las coordenadas que exhiben lo social y cultural desde sus fisuras” (2009: 45). Los núcleos temáticos de lo biográfico, lo familiar y lo político en su interrelación representarán entonces cuestiones a indagar en lo que sigue del análisis del corpus, especialmente la problematización de su dislocamiento espacial en un mundo regionalizado.

Bibliografía

Álvarez, Gabriel (1999). "Integración regional e industrias culturales en el Mercosur: situación actual y perspectivas" en García Canclini, N. y Moneta, C. (coords)(1999): *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Buenos Aires: Sela-Eudeba.

Amado, Ana (2009). *La imagen justa. Cine argentino y político (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.

Appadurai, Arjún (1990). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos aires: Fondo de Cultura Económica.

Becerra, Carmen (2002). "Aproximación al estudio del espacio: el espacio literario y el espacio fílmico" en *Boletín Gallego de Literatura*, n.27, pp. 25-38.

Burch, Noël (1970). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.

Casetti, Francesco y di Chio, Federico, (1990). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós

Chatman, Seymour (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.

Gardies, André (1993). *L'espace au cinéma*. Paris: Méridiens Klincksieck.

Grimson, Alejandro (2002). *El otro lado del río. Periodistas, Nación y Mercosur en la frontera*. Buenos Aires: Eudeba.

Konstantarakos, Myrto (2000). *Spaces in European Cinema*. Exeter, Portland: Intellect.

Stephen Heath (2000). *Espacio narrativo* en Cuadernos de Cátedra, Publicación de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Filmografía

El baño del Papa (2007), Dirigida por Enrique Fernández. Uruguay, Brasil y Francia.