



PROJECT MUSE®

Paisajes, territorios y lugares: La imaginación de las fronteras en
El baño del Papa

Marina Moguillansky

Studies in Latin American Popular Culture, Volume 34, 2016, pp. 147-167
(Article)

Published by University of Texas Press



➔ For additional information about this article

<https://muse.jhu.edu/article/618712>

Paisajes, territorios y lugares: La imaginación de las fronteras en *El baño del Papa*

Marina Moguillansky
Universidad Nacional de San Martín

Abstract

In this article we analyze the film *The Pope's Toilet* (*El baño del Papa*, Enrique Fernández and César Charlone, 2007) to explore the construction of an imaginary representation of material and symbolic frontiers between Brazil and Uruguay. We perform a cultural analysis of the film, based on its textual and visual structures, particularly the mise-en-scène and treatment of space. Following our analysis, we argue that the film constructs the representation of the frontiers using various semiotic strategies, among which the use of off-screen space becomes central. Brazilian space is almost not visible in the film, although it is central to the story, and the film takes advantage of this asymmetry to build suspense.

Resumen

En este artículo analizo *El baño del Papa* (Enrique Fernández and César Charlone, 2007) con el objetivo de explorar en el texto filmico la construcción de una representación imaginaria de las fronteras entre Brasil y Uruguay. Para ello, realizo un análisis cultural del film en su contexto social. Esta lectura se concentra, por un lado, en las estructuras narrativas y espectaculares del film, en particular la puesta en escena y el tratamiento del espacio. Por otro lado, la lectura atiende a los diálogos y a los contenidos temáticos del relato, en relación con los referentes extratextuales. Siguiendo nuestro análisis, argumento que el film construye una representación de las fronteras utilizando diversas estrategias semióticas y narrativas, resultando central el uso del fuera de campo. El territorio brasileño es casi invisible en la pantalla, a pesar de lo cual adquiere centralidad narrativa, y el film aprovecha este desequilibrio para reforzar el suspenso. El artículo muestra que la representación de la frontera en términos materiales y simbólicos propone demarcaciones territoriales, socioculturales e ideológicas.

La película *El baño del Papa* (Charlone y Fernández, 2007) narra la visita del Papa Juan Pablo II realizada en el año 1988 a Melo, un pequeño pueblo uruguayo que se ubica muy cerca de la frontera con el sur de Brasil. Este film construye en su relato una representación imaginaria de las relaciones articuladas en torno de la frontera entre Brasil y Uruguay. Se trata de una comedia ácida que muestra, con un registro semidocumental y una pulsión realista, la dinámica de las interacciones comerciales, sociales y culturales que se establecen en la frontera internacional, una película pequeña, que para algunos resultaba “demasiado uruguayaya” para funcionar en las pantallas grandes por fuera del Uruguay. Sin embargo, *El baño del Papa* ganó múltiples premios y se exhibió en los más prestigiosos festivales de cine del mundo.¹ Además fue estrenada en salas comerciales con un sorprendente éxito tanto de la crítica como del público en diversos países.²

En este artículo analizaré cómo se construye, a través del cine, la representación imaginaria de los vínculos interculturales que cruzan las fronteras cuyo estatus se ha visto trastocado en las últimas décadas por las transformaciones asociadas con la modernización y el proceso de integración regional en el Mercosur. Mi análisis del film se centra en las estrategias narrativas y visuales que se emplean para representar la frontera y los flujos que la atraviesan. Esta lectura se apoya, por un lado, en las propuestas teóricas y analíticas de los estudios del film, y por otro lado, en teorías sociales acerca de las fronteras, la construcción social de la realidad y la circulación cultural.

En la primera sección del artículo reviso los aportes de la literatura académica sobre la figuración de lugares, territorios y fronteras en el cine latinoamericano, proponiendo un análisis de ciertas tendencias dominantes entre las coproducciones contemporáneas en América Latina, que ilustro con referencias a películas concretas, con la intención de contextualizar el análisis del film *El baño del Papa*, insertándolo en el panorama actual del cine de la región. En la segunda sección, reconstruyo el proceso creativo y productivo que se fue generando en las etapas de preparación de *El baño del Papa*, revisando las trayectorias profesionales de los directores y productores, y atendiendo a las múltiples instituciones y organizaciones que incidieron en la forma que adquirió el film. En la tercera sección, despliego el análisis de la construcción imaginaria de la frontera en dicho film. Allí trabajo sobre el conjunto de personajes, la representación de los espacios y las circulaciones, la puesta en escena de los límites y las aperturas semánticas del tema de la frontera en el cine.

Lugares, territorios y fronteras en el cine latinoamericano

En los últimos años el cine latinoamericano tuvo un gran crecimiento a partir del auge de las cinematografías brasileña, mexicana y argentina. También hubo renovaciones interesantes del cine peruano y del ecuatoriano, mientras

que varias producciones uruguayas y algunas paraguayas se han destacado internacionalmente.³ Más allá de este crecimiento de las cinematografías nacionales —vinculado sin dudas con ciertas legislaciones de fomento y un mayor apoyo estatal— hemos sido testigos de la multiplicación de películas latinoamericanas que no se inscriben fácilmente en las categorías nacionales puesto que las transgreden.

Me refiero aquí a ciertas películas que transnacionalizan sus narraciones a partir de distintas estrategias. Un ejemplo de ello es la ubicación del relato en espacios donde se intersectan múltiples nacionalidades y soberanías, como en *El lugar donde estuvo el paraíso* (Herrero, 2001), film que transcurre en un pueblo de la amazonia peruana, donde confluyen personajes de distintas —y a veces no identificadas— nacionalidades, bajo las influencias de diversos países y agencias de inteligencia.⁴ Otra estrategia diferente es la construcción de un universo diegético sin identificación nacional alguna, como ocurre en *La ostra y el viento*, una película dirigida por el brasileño Walter Lima Jr., que se desarrolla en una isla que no es posible ubicar geográfica o nacionalmente.⁵ Otra expresión de esta transnacionalización se constata en las películas que conectan diferentes territorios a través de los itinerarios de los personajes, objetos o signos. Algunas películas latinoamericanas que propusieron este tipo de operación fueron *Babel* (González Iñárritu, 2006), que ensambla historias que transcurren en Marruecos, Japón, Estados Unidos y México; y también *Diarios de motocicleta* (Salles, 2004), que sigue el recorrido del Ernesto “Che” Guevara por toda América Latina, pero que además en su propio casting y esquema de coproducción incorpora a actores, técnicos y productores de diferentes países. Otros ejemplos que realizan este tipo de operaciones narrativas son los films *Whisky* (Stoll y Rebella, 2003), *Vereda tropical* (Torre, 2004), *Cobrador, in God we trust* (Leduc, 2006), *La punta del diablo* (Paván, 2006), *Matar a todos* (Schroeder, 2007), *Detrás del sol, más cielo* (Gularte, 2008).

La mayor parte de los films comentados hasta aquí han sido realizados en régimen de coproducción internacional. En efecto, los relatos sobre fronteras tienden a implicar situaciones de movilidad y traspaso de las mismas no sólo a nivel narrativo sino también en la propia producción, circulación y recepción de los films. En América Latina, las coproducciones cinematográficas se han tornado una tendencia muy frecuente a partir de la implementación del Programa Ibermedia, que provee estímulos financieros para esta modalidad.

Sin embargo, es escasa aún la literatura académica que se ha dedicado a estudiar las representaciones de las fronteras en el cine latinoamericano. La mayor parte de los trabajos existentes abordan la frontera entre México y Estados Unidos, en relatos centrados en las experiencias de los migrantes ilegales (Clot y Aguilar Pérez). Una excepción es el reciente dossier editado por Tzvi Tal y Verena Berger sobre la representación de las fronteras en el cine y en la televisión de América Latina. Allí, se señala la representación

audiovisual de las fronteras tanto geográfica como simbólica, ya que estas son concebidas como límites territoriales y como lugares que condensan tensiones entre identidad y otredad, inclusión y exclusión, igualdad y diferencia. En el dossier, la contribución de Depetris Chauvin destaca la importancia de la banda sonora en la creación cinematográfica de espacios nacionales, a través de la inscripción de las voces, que son portadoras de acentos y cadencias que nos remiten a identificaciones nacionales y/o regionales. Mi trabajo previo desglosa el repertorio de recursos narrativos, visuales y sonoros que son empleados en forma recurrente para representar las fronteras en el cine mercosureño.⁶

Las representaciones filmicas construyen tiempos y espacios en la pantalla a través de la figuración de lugares, fronteras y pasajes, que se articulan en trayectorias, circuitos y circulaciones. Las tramas de relaciones entre personajes y lugares, que se tejen en el film, expresan relaciones sociales e ideológicas que desbordan los sentidos literales del relato. Mi lectura del tratamiento visual y narrativo de la figuración de las fronteras en el cine se sustenta en una exploración de dichos desbordes a través de tres perspectivas analíticas. En primer lugar, recorro a los aportes de la antropología y la sociología cultural para analizar el texto filmico en sus contextos socioculturales y analizar a través suyo los regímenes de circulación de personas, objetos y mensajes que atraviesan las fronteras. En segundo lugar, empleo herramientas de la semiótica filmica para examinar las relaciones entre los espacios y los lugares visualizados en el film, destacando los elementos de la puesta en escena y los usos de ciertas técnicas cinematográficas en la regulación de lo que se muestra y cómo se lo muestra. En tercer lugar, me baso en los aportes de la narratología para plantear la construcción imaginaria del “fuera de campo” y sus usos para sostener el suspenso y dramatismo en el film.

La génesis de una película atípica

La historia de las coproducciones filmicas entre Brasil y Uruguay es exigua vista desde la perspectiva de Brasil, un país que produce en promedio alrededor de ochenta filmes por año, pero es muy importante desde la posición de Uruguay, donde la gran mayoría de las películas son realizadas en régimen de coproducción.⁷ Tradicionalmente, el principal socio de los cineastas uruguayos a la hora de coproducir se había ubicado del otro lado del Río de la Plata, en Argentina. Pero la creación del Programa Ibermedia a fines de la década de 1990 multiplicó las coproducciones con participación brasileña, chilena, mexicana y española.⁸ Luego, en los últimos años, se incrementaron las coproducciones que reúnen a productores uruguayos y brasileños, en respuesta a la creación en el año 2010 de un novedoso “Protocolo de Cooperación” que destina fondos bilaterales para financiar estos proyectos.⁹ La

filmación de *El baño del Papa*, sin embargo, fue anterior a la puesta en marcha de este último programa y constituyó en su momento una *rara avis* que respondía más bien a la singularidad de la trayectoria de algunos profesionales que atravesaron fronteras en sus itinerarios vitales y establecieron conexiones, tendiendo puentes que luego posibilitaron esta coproducción.

Los directores del film, César Charlone y Enrique Fernández, son ambos uruguayos que construyeron carreras vinculadas al mundo del cine desde distintas posiciones, superando obstáculos y sobrellevando intermitencias que no medraron su pasión compartida por hacer cine, y sobre todo, por filmar en Uruguay. César Charlone nació en Montevideo y se crió en Uruguay, pero hizo su formación universitaria como realizador cinematográfico en la Escuela de San Pablo. Luego, la mayor parte de su carrera profesional transcurrió en Brasil, alternando entre San Pablo y Porto Alegre; también pasó algunos años en Europa (Londres, sobre todo), importantes para su formación, y luego formó parte de la fundación de la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de Baños, en La Habana, Cuba. La singularidad de la trayectoria transnacional de Charlone le permitió construir un puente profesional entre productores brasileños, uruguayos y franceses.

Algunos de los nombres más prominentes de la retomada del cine brasileño se formaron en el mundo de la publicidad. No es casual, entonces, que en la formación profesional de Charlone haya tenido un importante peso su experiencia en spots comerciales, donde aprendió el oficio de la dirección de fotografía y donde además conoció a Fernando Meirelles. Éste invitó a Charlone a trabajar con él *Ciudad de Dios*, que sería un éxito mundial extraordinario y que significó para el uruguayo un impacto fundamental en su carrera, instalándolo como director de fotografía con alto reconocimiento internacional.¹⁰ Luego hicieron juntos *El jardinero fiel*, un film rodado en Kenia, Londres y Berlín, para el cual fueron contratados por la transnacional United International Pictures (UIP), propiedad de Paramount y Universal, dos importantes *majors* ubicadas en Hollywood.¹¹ Ya no sería una película brasileña sino “un film-mundo tanto por su forma de producción como por su contenido argumental, atravesado por la globalización” (Moguillansky 337). Al finalizar este rodaje, Charlone volvió a San Pablo, Brasil, para continuar con su profesión. Allí lo esperaba la propuesta de Enrique Fernández para realizar *El baño del Papa*.

Fernández, por su parte, nació en Melo (Uruguay), el pueblo en el que transcurre la película, ubicado muy cerca de la frontera con Brasil. En sus comienzos, trabajó como asistente de dirección y como camarógrafo. Su formación como director de cine y como guionista fue autodidacta, aunque reconoce que fue inspirador para él un curso que siguió en la Escuela de Cinematografía de la Cinemateca Uruguaya en la década de 1980. Más allá de esa experiencia, Fernández se formó como cinéfilo y lector, y se declaró admirador del neorrealismo italiano. También se formó en el oficio, trabajando como guionista, asistente de dirección y camarógrafo en cortometrajes de

ficción y en documentales (que fueron durante mucho tiempo casi la única producción en Uruguay). Estas experiencias las hizo principalmente en Uruguay pero también en Alemania, donde trabajó alrededor de cinco años. Actualmente, es profesor de guión cinematográfico en la Escuela de Cine del Uruguay. Su principal antecedente en el largometraje, antes de codirigir *El baño del Papa*, había sido su participación como guionista del film *Otario*, dirigido por Diego Arsuaga en el año 1997.

El proyecto de *El baño del Papa* comenzó con una visita de Enrique Fernández a Melo, su pueblo natal, en el año 1999. Allí escuchó la anécdota acerca de la visita del Papa Juan Pablo II y el impacto que había tenido en el pueblo. Aquello, según cuenta Fernández, le pareció un disparate y se propuso conversar con residentes de la zona donde había estado el Papa, que le confirmaron la versión. De allí surgió el primer guión de la película, que Fernández presentó al concurso del Fondo para el Fomento y Desarrollo de la Producción Audiovisual Nacional (FONA),¹² obteniendo el premio en el año 2002 con su proyecto ya titulado *El baño del Papa*. Este premio dota a los productores de una cifra inicial modesta que les permite participar en otras instancias para recaudar mayores fondos para sus filmes. En el caso de Fernández, obtuvo en 2003 el apoyo del Programa Ibermedia, que destina fondos a las coproducciones entre empresas de los países socios, que incluyen a casi todos los países latinoamericanos, más España y Portugal. Por último, la película obtuvo en el año 2005 el financiamiento del Fonds Sud Cinema de Francia en el año 2005.¹³

Luego de ganar el premio del FONA con el que comenzó oficialmente a emprender su proyecto de filmación, Fernández buscó apoyo financiero en diversos espacios. Según cuenta, se le ocurrió contactar a Danny Glover y Spike Lee, ambos afrodescendientes como él mismo, suponiendo que esa común condición podría solidarizarlos con su proyecto. Supo entonces que César Charlone, para entonces ya un reconocido director de fotografía —pero más accesible dada su nacionalidad uruguaya— había trabajado con Spike Lee en el film *Sucker Free City*, y por eso decidió contactarlo. A raíz de sus conversaciones, que comenzaron por correo electrónico, Charlone se interesó en el proyecto y decidió sumarse como codirector. Así se conocieron Charlone y Fernández, que nunca habían trabajado juntos, y que de hecho, nunca habían dirigido un largometraje.¹⁴ El intento de sumar el apoyo de Glover y Lee no prosperó, pero en cambio se gestó allí el proyecto de codirigir *El baño del Papa*.

Una tercera persona resulta importante para entender la génesis de la película que nos ocupa: Elena Roux, productora ejecutiva que se ocupó de articular los vínculos entre las distintas partes involucradas. Elena es una figura relevante del panorama audiovisual uruguayo: ella formó parte de una de las empresas productoras pioneras de la última etapa del cine uruguayo, el Centro de Medios Audiovisuales (CEMA), que desde la década de 1980 comenzó a producir videos y fue el semillero donde se formaron varios de

los directores actuales más interesantes como Esteban Schroeder, Carlos Ameglio, Diego Arsuaga. Roux se formó de manera autodidacta y sobre todo ejerciendo el oficio, principalmente trabajando en la producción de videos y de publicidades. Fue productora de *La historia casi verdadera de Pepita la pistolera*, que algunos señalan como el hito de la nueva etapa del cine uruguayo (Martínez Carril y Zapiola). Luego fue productora también de *Patrón* (Rocca, 1993) en coproducción con Argentina; de un film uruguayo comercialmente muy exitoso que fue *En la puta vida* (Flores Silva, 2001), en coproducción con Argentina y con España; y de *El último tren* (Arsuaga, 2002) también en coproducción con Argentina y España. En estas dos últimas películas, trabajó con apoyo del Programa Ibermedia. La participación de Elena como productora de *El baño del Papa* fue clave ya que tenía experiencia en el trabajo en coproducción y conocía bien las distintas fuentes de financiamiento, y a su vez tenía contactos con un productor francés, con quien ya había trabajado en una película previa, lo cual les permitió presentar el proyecto al Fonds Sud, que ayudaría a financiar la postproducción del film en laboratorios franceses. Resulta curioso y hasta paradójico, que un proyecto que comenzó buscando interesar a ciertos personajes de Hollywood, terminó siendo apoyado por el Fonds Sud, una iniciativa francesa dirigida a “foster diversity as a counter-hegemonic response to Hollywood domination” (Royer 145).

En el año 2006, cuando la película estaba llegando a sus últimas etapas, fue seleccionada por Cine en Construcción, una iniciativa conjunta del Festival Internacional de Cine de San Sebastián y los Rencontres Cinémas d’Amérique Latine de Toulouse, que había sido creada en el año 2002 con el objetivo de ayudar a la terminación y distribución de películas latinoamericanas que se encuentran en postproducción.¹⁵ Allí el film fue premiado con la subtitulación en francés, película virgen para la primera copia en 35mm, una campaña promocional y el estreno en salas francesas; a su vez, la colaboración del Instituto Cervantes garantiza la inclusión de los films premiados en sus exhibiciones itinerantes por las sedes que posee en diversos países (además de España). Más allá del premio, la propia participación del film en dicho espacio resulta auspiciosa para su posterior recorrido ya que los proyectos se exhiben a potenciales distribuidores y programadores de salas comerciales y de festivales cinematográficos.

Finalmente, para concretar la producción de *El baño del Papa*, se gestó un esquema de coproducción financiera con participación de las empresas Laroux (Uruguay), O2 (Brasil) y Chaya Films (Francia). Los distintos profesionales y empresarios que se reunieron en este proyecto cinematográfico disponían de contactos relevantes en Uruguay, Brasil y Francia; el atractivo del relato y la calidad del film hicieron el resto, logrando que esta película atípica fuese exhibida en los mejores festivales de cine del mundo, y luego distribuida ampliamente en las salas comerciales de diversos países. En la siguiente sección, me dedico a analizar la construcción imaginaria de la

frontera entre Uruguay y Brasil en el film desde la perspectiva de la sociología de la cultura, incorporando algunos elementos de la semiótica filmica y la narratología.

La construcción imaginaria de la frontera en *El baño del Papa*

La comedia dramática que analizaremos construye una ficción de carácter realista e inspirada en un acontecimiento real. En el año 1988, el Papa Juan Pablo II realiza una gira por América Latina que incluye una visita a Melo, un pequeño pueblo uruguayo situado a tan solo cincuenta kilómetros de la frontera con Brasil. Ante la perspectiva de la presencia del Papa, los habitantes de Melo esperan recibir a una multitud de visitantes desde zonas cercanas —y especialmente desde Brasil— para los cuales preparan puestos de venta de comida, bebida y suvenires. Crecen las expectativas de realizar un gran negocio para salir de la pobreza, y en muchos casos, los pobladores invierten en ello todos sus ahorros o llegan incluso a vender sus viviendas y a endeudarse.

En este contexto, la película incluye un núcleo ficcional que teje la historia algo insólita de Beto, quien decide construir un baño para los visitantes. El protagonista es un poblador que se dedica al contrabando hormiga de mercaderías brasileñas, haciendo viajes diarios en bicicleta hasta la primera ciudad fronteriza (Aceguá). Su esposa, Carmen, trabaja lavando ropa por encargo. Tienen una hija que sueña con estudiar periodismo y trabajar en la radio. Más allá de la malograda historia de los esfuerzos de Beto para construir un baño para los turistas, el film despliega varias tramas secundarias en torno a otros personajes que enriquecen la narración.

En primer lugar, se retrata el vínculo de Beto con su hija Silvia, quien desea estudiar periodismo. Para ello, la niña debería viajar a Montevideo y sus padres necesitarían juntar dinero para pagar sus estudios. Ellos no están de acuerdo con el proyecto, pues significaría una ruptura del núcleo familiar, con el consecuente desarraigo. Beto quisiera que su hija lo ayudara con los viajes a Aceguá, mientras que Carmen desea que su hija estudie algo más tradicional, como el oficio de “corte y confección”, que le permitiría vivir con ellos en Melo. En segundo lugar, cobra cierta centralidad la amistad de Beto con el “Negro” —tal vez un alter ego de Enrique Fernández, por su condición de afrodescendiente— quien junto a su mujer encara también un negocio para aprovechar la visita del Papa. Beto y el Negro son grandes amigos, se ayudan mutuamente, aunque también compiten y pelean, de manera amistosa, riéndose uno de los proyectos del otro. El vínculo entre ambos y los diálogos que desarrollan tematizan la condición de doble subalternidad de la familia afrodescendiente, y me permitirá plantear una lectura metafórica de la frontera, en tanto núcleo temático del film, como significante que articula dos posibles lecturas: la frontera nacional, que separa al Uruguay con respecto a Brasil; y la frontera social, interna, que escinde a ricos y

pobres, blancos y negros. Un tercer personaje relevante en la trama del film es el jefe de la Aduana, apellidado Melillo, quien es el enemigo declarado de los bagayeros, a quienes persigue cotidianamente dificultando sus negocios, humillándolos y quitándoles de vez en cuando sus mercaderías. El jefe de la Aduana es la contrafigura de Beto, su oponente y el obstáculo para que éste pueda concretar su objetivo. Es un personaje caracterizado como autoritario, violento y corrupto, que abusa de su posición de poder para obtener ventajas personales y que ejerce el control aduanero de manera discrecional.

Con respecto a la representación de las relaciones transfronterizas entre Uruguay y Brasil en este film, es notable que si bien *El baño del Papa* transcurre unos pocos años antes de la creación del Mercosur, en la narración se muestra una situación de intensa integración que atraviesa las fronteras nacionales. Esta integración no opera a través del comercio legal sino a través de intercambios informales y en algunos casos, de carácter clandestino. Dicha integración “en los hechos” entrelaza a los dos pueblos fronterizos de Brasil y Uruguay, que sostienen interacciones cotidianas inscritas en el corazón de las lógicas sociales que permiten sobrevivir a la población pobre del lugar. Es posible rastrear en el relato filmico ciertos signos de las interdependencias entre la población de Melo (Uruguay) y la población de Aceguá (Brasil) y una notoria familiaridad recíproca: los habitantes de Melo utilizan gas brasileño para sus hogares, hablan fluidamente el portugués, manejan *cruzeiros* (la moneda de Brasil en ese momento) y compran allí diversos productos en los cuales los favorece el cambio. El film no nos muestra la contraparte de estas interacciones en la población brasileña, al otro lado de la frontera, pero podemos intuir que existen similitudes. Casi con certeza, como ocurre en este tipo de espacios fronterizos, la evolución del valor de cambio de las monedas respectivas inclina periódicamente la balanza del comercio informal hacia uno u otro país.

Los *bagayeros* o *quileros* que cruzan la frontera trayendo mercancías más baratas (o que no se consiguen) son los agentes que producen día a día esa integración construida a base de interacciones semilegales. Los actores sociales que articulan su modo de vida en función de la frontera aparecen en el film retratados con gran detalle, utilizando pausas descriptivas, con lo cual se logra producir ilusión referencial (Barthes, “El efecto”). La vida de la frontera, sus rituales y ceremonias, la circulación de personas y de mercancías son elementos que van construyendo el universo diegético de la película.

La frontera como tropo que organiza el relato cinematográfico se refiere en principio al límite soberano entre los dos países, sin embargo sobre este sentido literal se construye una narración que tematiza la frontera social entre los pobres y los que no lo son. Los bagayeros y sus familiares constituyen sectores subalternos, puesto que en el film se los caracteriza como pobladores de una zona urbana socialmente marginal, que habitan casas precarias, tienen dificultades para pagar las cuentas y para llegar a fin de mes. La subalternidad en algunos casos no es sólo socioeconómica sino que se intersecta con la diferencia racial. En un diálogo entre Beto y su amigo “el Negro”, en

el cual discuten las ideas de ambos para aprovechar la visita del Papa, el primero pregunta: “¿Vos viste algún negro rico en Melo?”, ante lo cual el Negro responde: “No, pero yo voy a ser un pobre con plata”. Allí se pone en evidencia la existencia de una frontera simbólica infranqueable para la población afrodescendiente, que establece límites que no dependen de la acumulación de dinero puesto que se sostienen en dimensiones intangibles de la vida social.

La primera escena del film nos muestra a Beto, el Negro y un grupo más grande de bagayeros que retornan a Melo, montando sus bicicletas cargadas con mercancías compradas en Aceguá. En cierto punto del camino, se apartan de la ruta y se internan en el monte para cruzar la frontera sin pasar por el puesto de la aduana. Pero pronto son interceptados por “la móvil”, una camioneta conducida por Melillo, el jefe del puesto fronterizo, que tras una breve persecución logra detener a los bagayeros para interrogarlos, examinar sus cargas y en algunos casos, sancionarlos. En el mundo de los personajes del film, la oposición entre los bagayeros y las autoridades militares de la Aduana uruguaya que controlan la frontera es central y organiza la narrativa. Ello se expresa en la diferenciación de los personajes e incluso en la representación escindida de los espacios del pueblo que ocupa cada grupo en el universo de Melo. Los militares no acuden a la taberna donde los vecinos pasan sus tardes, no participan de las fiestas ni de los asados y habitan en una zona alejada del pueblo. La enunciación fílmica se ubica claramente del lado de los bagayeros, proponiendo al espectador una identificación afectiva con su situación y focalizando el relato desde la perspectiva del subalterno.

Resulta sintomático notar que en las situaciones narradas por el film, los controles aduaneros que ocurren en el cruce de la frontera son aplicados exclusivamente a las mercancías —y no a las personas— con lo cual se instituye una sanción de carácter moral sobre una actividad que se percibe como lesiva hacia la soberanía nacional. En este aspecto, el film representa con realismo una dinámica típica de la frontera, como señala la investigación etnográfica de Alejandro Grimson sobre las interacciones fronterizas, en la cual 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” (104).

Las articulaciones entre Melo y Aceguá, las ciudades fronterizas de Brasil y Uruguay, se producen en el film a través de dos tipos de flujos intermitentes: por un lado, los mensajes que son puestos en circulación por los medios de comunicación; y por otro lado, las mercancías que traen en sus viajes periódicos los bagayeros. Estos flujos de mensajes y mercancías, siguiendo al antropólogo Arjún Appadurai, generan desbordes de las fronteras nacionales y proveen de elementos transnacionales a la imaginación social. Estos flujos contribuyen así a que los sujetos desanclen sus vidas con respecto a los contextos locales.



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

En el film, los medios masivos de comunicación juegan un rol central puesto que alimentan las expectativas y los deseos de los pobladores de Melo. Desde el comienzo se nos muestra cómo los medios de comunicación tienen un rol central en la vida de Silvia (hija de Beto y Carmen), quien se imagina a sí misma como locutora de radio. Los medios aparecen entonces claramente 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 todo aquello que conoce por su experiencia cotidiana. Por otra parte, en el film la visita del Papa va siendo anticipada por las noticias radiales y televisivas que llegan a los pobladores de Melo, y que producen versiones sobre la cantidad de visitantes que se espera recibir en la ciudad. Resulta notorio cómo los periodistas asumen su identidad nacional —uruguaya— como el horizonte natural de articulación de la noticia. Sus voces se enuncian desde un “aquí” y “ahora”, construyendo un “nosotros”, que se superpone con la nacionalidad uruguaya. Por último, me interesa destacar un aspecto del uso de las imágenes televisivas en el film. En una secuencia destacada, vemos cómo la televisión local recoge testimonios de los pobladores sobre sus preparativos para la llegada del Papa. Se nos muestra una serie de pequeñas declaraciones esperanzadas actuadas por habitantes reales de Melo, que forman una suerte de catálogo de la población local (véase fig. 1). Los rasgos faciales y de dicción, reconocibles por el espectador, producen un efecto

de realidad. El uso de actores no profesionales difumina las fronteras entre ficción y realidad, uno de los rasgos característicos de los realismos contemporáneos. Considero que allí hay una relación intertextual que cita el recurso que ya había sido utilizado, de manera muy efectiva, por *Estación Central* (Salles, 1999), una película que sin dudas los directores Charlone y Fernández conocían bien.¹⁶

Los viajes de los bagayeros y las mercancías que éstos transportan constituyen el segundo tipo de flujo que conecta a Brasil y Uruguay. El film retrata en clave semidocumental, 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 sesenta 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 y 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 mercancías, en tanto, aparecen como convenientes por el precio o valor de cambio, pero poco deseadas por sus características, ya sea por su valor de uso o por su valor simbólico, como ocurre con la yerba mate. 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. Allí le dirá a Carmen, su mujer, que vaya a comprar yerba. Ella responde que hay yerba en la casa, y él insiste “Uruguay quiero. Comprá cuatro kilos”. Esta escena, que transcurre con tensión entre los personajes, muestra la preferencia por la mercancía doméstica aun cuando resulte más cara.

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. Dicha circulación de imágenes, relatos y objetos va conformando el sedimento de un imaginario: los habitantes de Melo construyen una imagen de Brasil a través de la información que traen los bagayeros y del flujo de noticias que cruzan la frontera a través de la radio y la televisión. Se trata aquí de la presencia de un mercado que pone en circulación ciertos bienes de manera arcaica, sostenido en la precariedad y paradójicamente fortalecido por la existencia de la frontera.

La película *El baño del Papa* es un film narrativo que elige una modalidad realista de representación, en la cual “la analogía entre los valores de los lugares diegéticos y de aquellos de los lugares sociales son generalmente mantenidas” (Gardies 76). Pero su recepción puede funcionar de modos muy diferentes en espectadores uruguayos y no uruguayos, en tanto los primeros forman parte de una comunidad interpretativa con mayores conocimientos

y familiaridad con los referentes extra textuales a los que alude el film. Con respecto a la representación de los espacios, trayectorias y distancias, resulta significativo que al espectador se le ofrezca 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 del público en un primer visionado ello resulta difícil de reconstruir. 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 toponímico 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: se trata de un pueblo pequeño, periférico y pobre. Para sostener esta lectura revisamos los comentarios sobre el film realizados por espectadores de distintos países y publicados en foros de Internet. Los espectadores uruguayos reconocen el lugar y manifiestan su agrado por el realismo que consigue 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.¹⁷

En este sentido, para los espectadores no uruguayos la ubicación relativa de los lugares en los que transcurre el film resulta difusa. La percepción del pueblo de Melo en el espacio diegético quedará más ligada entonces a las connotaciones estereotipadas que sugiere un lugar genérico y a la organización que ofrezcan los indicios textuales. Los espectadores entonces interpretan la figuración de Melo como la de un pueblo pequeño, pobre, fronterizo, como tantos otros.

Por otra parte, resulta central para la película el trabajo enunciativo en la inscripción del espacio de Brasil, que se construye en *El baño del Papa* a través de un juego de alternancias y comunicaciones entre el campo, el fuera de campo concreto (visto en alguna ocasión) y el fuera de campo imaginario (nunca visto). A través del desarrollo del film, el territorio brasileño va quedando relegado a un fuera de campo discursivo por las distancias que se van construyendo a través de diversos recursos representacionales y narrativos. La ambigüedad en el film es muy marcada con respecto a la caracterización de Aceguá, la ciudad fronteriza del lado brasileño, que aparece en pocas ocasiones, con planos cortos y breves, en una representación fragmentaria.



Figura 2: Planos cerrados que muestran a los bagayeros en Aceguá (Brasil), negociando por las mercaderías que van a llevar a Melo (Uruguay).

Los recorridos de los personajes allí son relatados con notorias 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). Así el film impide al espectador la construcción mental de una topografía del lugar, situando en Aceguá —que opera a su vez como sinécdoque del Brasil— un fuera de campo imaginario tanto para el espectador del film como para buena parte de los habitantes de Melo.

En la puesta en escena de las visitas a la ciudad brasileña se destaca el empleo de planos cortos y cerrados que no permiten al espectador formarse una idea cohesiva acerca del espacio en el que se encuentran los personajes (véase fig. 2). Con esta estrategia y en este punto, se quiebra parcialmente en *El baño del Papa* el modo de representación clásico o institucional, que según la definición de Noël Burch, tiende a “homogeneizar la discontinuidad y construir un todo coherente en el que el sujeto espectador se pueda orientar y situar fácilmente” (190). Este aspecto del film produce una representación con cierta indeterminación espacial, que difiere del tipo de construcción al que los espectadores estamos más habituados. La fragmentación visual de estas escenas contrasta largamente con el detenimiento con que el filme des-

cribe los viajes en bicicleta entre Melo y Aceguá, empleando planos abiertos, panorámicas y *travelings* que acompañan a los ciclistas.

Por otra parte, el film subraya el contraste entre Uruguay y Brasil a partir del uso de la fotografía, área clave en la que incidió la experiencia de Charlone. La representación de Melo como pueblo marginal y pobre se apoya en la elección de una fotografía sobria, que emplea tonos poco saturados y busca mostrar, de manera intencional,¹⁸ un mundo opaco y descolorido, que contrasta con las imágenes llenas de color en los comercios brasileños de Aceguá.

Si el relato filmico construye una distancia simbólica entre Brasil y Uruguay a partir de la puesta en escena y de la fotografía, me propongo 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” (283). A modo de hipótesis interpretativa, sugiero que el film plantea un subtexto —que se expresa tanto en los diálogos del guión como en la puesta visual— en el cual se construye la distancia ideológica entre Uruguay y Brasil. Esta distancia se compone de contrastes en diferentes niveles: por un lado, el socioeconómico, que nos muestra a un pueblo empobrecido en Melo, mientras que en Aceguá aparecen los retazos de una sociedad más pujante, con un desarrollo comercial y cierta prosperidad económica. En este sentido, la representación imaginaria de la superioridad económica de Brasil sobre Uruguay coincide con lo señalado previamente para otros filmes por Costa da Mata (2010).

Por otro lado, y más centralmente, el contraste se delinea en la dimensión ideológica con referencia a la religiosidad de la sociedad. En el film se enfatiza el carácter laico de los pobladores uruguayos (con la excepción de Carmen), que buscan hacer negocios con la visita del Papa, y la religiosidad de la población brasileña. La visita del Papa es vista como ocasión de salir de la pobreza para los uruguayos, que por otra parte proyectan en sus vecinos brasileños una religiosidad más intensa. Leyendo el texto filmico en su contexto, es posible reparar en que para el relato nacional del Uruguay su laicidad es un elemento central.¹⁹ 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.

De este modo, la construcción imaginaria de la frontera entre Brasil y Uruguay delimita espacios nacionales y culturales de pertenencia que contrastan en su constitución ideológica. Se trata entonces de una frontera que no sólo es geográfica y territorial, sino también simbólica, como sugerían Tal y Berger, ya que se postulan identidades diferenciales a uno y otro lado

de la misma: “Las fronteras separan y distinguen etnias y naciones, pero también lenguas, etnias, clases sociales o géneros” (9). Agregó a partir de mi análisis, que las fronteras también delimitan religiosidades e ideologías. Como señala Pinazza, esta película nos permite interrogarnos acerca de las consecuencias de un proyecto de integración regional que, con frecuencia, tiende a menospreciar las diferencias históricas y socioculturales.

Ahora bien, la construcción cinematográfica de la frontera uruguayo-brasileña y la regulación de lo que se muestra a los espectadores también cumple una función narrativa clave en *El baño del Papa*. El borramiento del territorio brasileño, su representación fragmentaria y las elipsis que nos ocultan lo que allí ocurre son puestos al servicio de la construcción del suspenso. El relato nos ubica como espectadores, dentro de la economía de conocimiento del film, en un sitio equivalente al de los pobladores de Melo: no tenemos acceso visual a lo que ocurre en Brasil en la víspera de la visita del Papa. El fuera de campo imaginario comienza a gestar en Brasil el espacio del deseo, pues allí se encuentran los ansiados visitantes que vendrán a Melo a dejar su dinero en los puestos 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 desde Brasil se sostiene en el discurso de los medios de comunicación. Los periodistas de la televisión entrevistan a los habitantes de Melo y les preguntan 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. En las últimas imágenes hay cierta reconciliación, un regreso a los valores familiares, al trabajo, el humor como resistencia frente a la pobreza. Como señala Pinazza en su análisis del film, paradójicamente, el frustrante resultado de esta historia es posible porque están en juego nociones fijas y estereotipadas acerca de las identidades colectivas. En este caso, la representación de los brasileños como pueblo religioso y a la vez económicamente poderoso, que debería acercarse en masa para recibir la visita del Papa.

Conclusiones

La representación cinematográfica de las fronteras en América Latina comenzó a cobrar centralidad en los últimos años. Este fenómeno responde, por un lado, a los cambios sociopolíticos en la región, con los procesos de integración regional que transforman el funcionamiento de las fronteras nacionales. Por otro lado, se trata de una tendencia cultural que se enraíza en la creciente práctica de la coproducción cinematográfica, que estimula las narraciones transnacionales que tematizan los viajes y desplazamientos a través de las fronteras. En el film que aquí analizamos, se suma el hecho decisivo de que los propios directores —César Charlone sobre todo— se formaron en trayectorias profesionales que habían cruzado las fronteras.

El cine despliega una serie de recursos narrativos y visuales para representar las fronteras y las relaciones sociales que se articulan sobre y a través de ellas. Los desplazamientos son visualizados con planos abiertos, se emplean close-ups sobre emblemas que denotan a los puestos de control fronterizo y a los límites de las naciones, la banda sonora registra el cambio idiomático. Los usos narrativos de la frontera se valen de las distintas formas del fuera de campo para sugerir más de lo que se muestra, y de esta manera se construyen imaginarios amplios sobre lo que se aloja más allá del límite nacional.

La tematización de las fronteras en el cine abre un campo semántico que permite problematizar no sólo los límites soberanos entre países, sino que se aluden con el tropo de la frontera a los múltiples significados que adquieren las mismas en términos simbólicos, ideológicos, políticos, económicos y sociales. Las fronteras entre países son espacios de separación y articulación de sociedades que interactúan, que se representan a través del contraste con el otro, por lo tanto en las narraciones cinematográficas aparecen los imaginarios nacionales atravesados por las alteridades constitutivas. En el caso que aquí examinamos, reconstruimos los retazos del relato de un Uruguay que se mira en el espejo de Brasil, que define así sus rasgos sociales, económicos pero también ideológicos. ¿Qué otros relatos nacionales, contruidos en la vecindad con los países limítrofes, podrían leerse de esta manera en las películas latinoamericanas que trabajan sobre las fronteras? La cultura popular en América Latina, de la cual el cine constituye un representante vital, se muestra tensionada por sus relaciones de inserción en mercados globalizados, a la vez que atravesada por escisiones internas, lo cual nos permite reflexionar sobre las maneras de narrarse, imaginarse y representarse de los pueblos en un mundo trastocado.

Notas

1. Durante el año 2007, obtuvo premios en el Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano, en el Festival de Biarritz—Cinemas et Cultures d'Amérique

Latine, en el Festival de Cine de San Sebastián, en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, en el Festival de Gramado en Brasil, en la Mostra Internacional de Cine de San Pablo, en el Festival Cero Latitud de Ecuador, en el Festival de Guadalajara y en el Festival Iberoamericano de Cine de Quito. Fue exhibida en la sección “Une certain regard” del Festival de Cannes. En toda su recorrida, obtuvo veintiocho premios.

2. La película se estrenó en salas de cine en Alemania, Argentina, Bélgica, Brasil, Colombia, Corea del Sur, España, Estados Unidos, Francia, Holanda, Inglaterra, Irlanda y Uruguay, entre otros (en total, se exhibió en veinticinco países).

3. Para un mayor desarrollo sobre las tendencias recientes del cine latinoamericano, cuestión que excede a los alcances de este artículo, remitimos a los lectores a los trabajos de Alvaray, Podalsky y Shaw.

4. *El lugar donde estuvo el paraíso* (Herrero, 2001) transcurre principalmente en Iquitos, Perú, donde el personaje que interpreta Federico Luppi trabaja como cónsul de un país que no se nombra pero podríamos suponer que es Argentina, bajo las presiones de un diplomático extranjero, en pareja con una ex cabaretera peruana, es visitado por su hija española. La selva de la Amazonia peruana aparece allí atravesada por múltiples soberanías, en una época identificada como “Tiempo de dictaduras militares en Latinoamérica”.

5. *La ostra y el viento* (Walter Lima Jr., 1997, Brasil) es un ejemplo entre muchos más. El film transcurre en una isla, y si bien es hablado en portugués, no hay identificaciones nacionales o regionales que nos indiquen dónde se encuentran los personajes.

6. En “Globalización, cultura y sociedad” analizo un corpus de coproducciones con participación de dos o más países del Mercosur. Entre los recursos visuales que señala se destacan las tomas aéreas y los planos abiertos para mostrar paisajes y límites; los movimientos de cámara desde algún transporte o personaje que atraviesa la frontera; los planos detalle de determinados emblemas y elementos característicos de los puestos de control aduanero y migratorio; y por último, los mapas y dibujos del territorio. En cuanto a los recursos narrativos, se apela a diversos tipos de desplazamiento de los personajes y/o las mercancías a través de las fronteras, utilizando con frecuencia las figuras del migrante, el turista, el prófugo, el refugiado y el viajante por oficio. Finalmente, en el nivel sonoro se destaca el empleo de música nacional fácilmente reconocible (diegética o extradiegética), así como el lenguaje y el acento del habla de los personajes.

7. Como señala Pablo Fernández, guionista y productor uruguayo: “En Uruguay, producción es sinónimo de coproducción, dependemos del Mercosur para conseguir hacer cine” (Festival Audiovisual del Mercosur). En la misma línea, Mariana Secco, productora uruguaya, señala: “En Uruguay no se cierra el círculo del cine, hay muchas cosas que no tenemos, hasta hace poco no había laboratorios, hay cuestiones de la postproducción o ciertos equipos, ciertos técnicos, que acá no hay, no los tenemos y por la escala de trabajo, quizás no los tengamos nunca. Incluso para la actuación, a veces algunos papeles no se pueden cubrir con uruguayos. No cerramos el círculo acá. Nosotros no somos Argentina, no somos un país grande, entonces es necesario coproducir” (Comunicación personal, 11/07/2010).

8. Con apoyo de Ibermedia hubo algunas coproducciones que reunían a productores uruguayos y brasileños: se filmaron *Corazones rotos* (Montero, 2001), *Diario de un nuevo mundo* (Nascimento, 2005), *Alma mater* (Buella, 2005) y *Fan* (Guillermo, 2007). Sólo las últimas dos transcurren en Uruguay.

9. En este programa, los aportes monetarios que hace cada país son proporcionales a su capacidad económica, beneficiando a un proyecto con participación mayoritaria de cada país (se apoya a dos proyectos por año).

10. *Ciudad de Dios* es un thriller que narra la transformación de la favela de Río de Janeiro en un espacio controlado por los narcotraficantes, con una estética ágil y un relato no lineal. Fue exhibida en el Festival de Cannes de 2002 con muchas repercusiones, y luego recibió cuatro nominaciones en los premios Oscar del año 2003: mejor director, mejor guión adaptado, mejor fotografía y mejor montaje (no ganó en ninguna categoría). Fue estrenada en casi todo el mundo convirtiéndose en un *blockbuster* global. En Brasil, generó una fuerte polémica entre los críticos de cine en torno a la “cosmética del hambre” que caracterizaría, según Ivana Bentes, al cine de la *retomada* brasileña, en contraste con la estética del hambre que había propuesto Glauber Rocha para el *cinema novo*.

11. *El jardinero fiel* también recibió cuatro nominaciones a los premios Oscar, en el año 2005, pero no en los rubros de actuación de Meirelles y Charlone. De todos modos, la inclusión del film en la ceremonia le garantiza visibilidad para el público latinoamericano.

12. Premio otorgado desde el año 1995, en convocatorias anuales y por concurso, por la Intendencia de Montevideo, con aportes de los canales privados de televisión abierta y cable y de la Asociación de Productores y Realizadores de Cine y Video del Uruguay. Se otorga a proyectos de filmes documentales y de ficción.

13. Fondo de ayuda selectiva para largometrajes realizados por directores de países del Sur, otorgado por el Ministerio de Cultura y Comunicación y el Ministerio de Asuntos Exteriores de Francia. Como mínimo, el 50 por ciento del monto de la ayuda recibida debe utilizarse en Francia, ya sea en producción o postproducción.

14. Enrique Fernández cuenta esta anécdota en una entrevista publicada por Vázquez.

15. Para más detalles sobre esta iniciativa puede verse el excelente artículo de Minerva Campos. El premio de Cine en Construcción ayudó a películas como *Bolivian* (Caetano, 2001), *El custodio* (Moreno, 2006) y *La perrera* (Nieto, 2007), entre muchas otras.

16. Se trata de un recurso muy empleado asimismo en el cine documental, que también habían transitado ambos directores.

17. Espectador español, en *Film Affinity*, <http://www.filmaffinity.com/mx/reviews/3/936095.html?orderby=1>.

18. Señalado por César Charlone en una entrevista en 2008.

19. En la reciente asunción del argentino Jorge Bergoglio como Papa Francisco, en el año 2013, el presidente uruguayo José Mujica fue uno de los pocos mandatarios latinoamericanos que no asistió.

Obras citadas

Alvaray, Luisela. “National, Regional and Global: New Waves of Latin American Cinema”. *Cinema Journal* 47.2 (2008): 48–65.

Appadurai, Arjún. *La modernidad desbordada: Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Trilce/Fondo de Cultura Económica, 2001.

Barthes, Roland. “El efecto de realidad”. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1994. 211–22.

- Bentes, Ivana. "Da estética à cosmética da fome", *Jornal do Brasil*, 08-07-2001.
- Bürch, Noel. *Praxis del cine*. 1986. Madrid: Fundamentos, 1986.
- Campos, Minerva, "La América Latina de 'Cine en Construcción': Implicaciones del apoyo económico de los festivales internacionales". *Archivos de la Filmoteca* 71 (2013): 13–25.
- Charlone, César. "Charlone: The Pope's Toilet". *MovieScope Magazine* 23 (2008).
- Chatman, Seymour. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.
- Clot, Jean Philippe, y Heidi E. Aguilar Pérez. "Una mirada a las representaciones cinematográficas de las regiones fronterizas en México". *Amérique Latine Histoire et Mémoire: Les Cahiers ALHIM* 23 (2012).
- Costa da Mata, Ariadne. "El país más grande del mundo: Visões do Brasil no novo cinema uruguaio". *Caderns de Letras* 26 (2010). 139–45.
- Depetris Chauvin, Irene. "Bandas de sonido transnacionales: Voz e identidad en el cine brasileño contemporáneo". *EIAL* 24.1 (2013).
- Fernández, Enrique. Declaraciones en rueda de prensa, Madrid, 24-4-2008. <http://www.labutaca.net/noticias/>.
- Festival Audiovisual del Mercosur. "Brasil empieza a voltearse para las coproducciones con América Latina". 2011. <http://www.famdetodos.com.br>.
- Gardies, André. *L'espace au cinéma*. Paris: Méridiens Klincksieck, 1993.
- Grimson, Alejandro. "Fronteras, estados e identificaciones en el Cono Sur". *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización 2*. Comp. Daniel Mato. Buenos Aires: CLACSO, 2001. 89–102.
- Lotman, Iuri. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Istmo, 1982.
- Martínez Carril, Manuel, y Guillermo Zapiola. *La historia no oficial del cine uruguayo*. Montevideo: Cinemateca Uruguay, 2002.
- Moguillansky, Marina. "Globalización, cultura y sociedad: Cambio cultural, géneros discursivos y estructuras del sentir". *Andamios: Revista de Investigación Social* 8.17 (2011): 323–44.
- Pinazza, Natalia. *Globalization and the National Imaginary in Contemporary Argentine and Brazilian Cinema*. Tesis doctoral. University of Barth, 2011.
- Podalsky, Laura. *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- Rocha, Glauber. *La estética del hambre*. Tesis presentada en Génova. Enero de 1965.
- Royer, Michelle. "National Cinemas and Transcultural Mappings: The Case of France". *Literature & Aesthetics* 20. 1 (2010): 139–148.
- Secco, Mariana. Entrevista realizada por Marina Moguillansky. 11/07/2010. Montevideo. Mimeo.
- Shaw, Deborah. "Deconstructing and Reconstructing 'Transnational Cinema'". *Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*. Comp. Stephanie Dennison. Londres: Tamesis, 2013. 47–65.
- Tal, Tzvi, y Verena Berger. "Identidades y fronteras en el cine y la televisión contemporáneos de América Latina". *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe* 24.1 (2013).
- Vázquez, Federico. "Cineasta Enrique Fernández habla del baño que bendijo al cine uruguayo". *Emol: Cultura y espectáculos*, 19/11/2008. <http://www.emol.com>.

Filmografía citada

- Alma mater* (Álvaro Buela; 2005, Uruguay, Brasil y Canadá)
El baño del Papa (Enrique Fernández y César Charlone; 2007, Uruguay, Argentina y Francia)
Bolivia (Adrián Caetano; 2001, Argentina y Holanda)
Cobrador, in God we trust (Paul Leduc; 2006, México, España, Argentina, Francia, Brasil e Inglaterra)
Corazones rotos (Rafael Montero; 2001, México, Brasil y Uruguay)
Detrás del sol, más cielo (Gastón Gularte; 2008, Argentina y Paraguay)
Diario de un nuevo mundo (Paulo Nascimento; 2005, Brasil y Portugal)
Diarios de motocicleta (Walter Salles; 2004, Argentina, EEUU, Chile, Perú, Brasil, Inglaterra, Alemania y Francia)
Fan (Gabriela Guillermo; 2007, Uruguay, Argentina, Brasil, Venezuela y Francia)
El jardinero fiel (Fernando Meirelles; 2005, Inglaterra, Alemania, EEUU y China)
El lugar donde estuvo el paraíso (Gerardo Herrero; 2001, España, Argentina, Alemania y Brasil)
Matar a todos (Esteban Schroeder; 2007, Uruguay, Argentina, Chile)
La ostra y el viento (Walter Lima Jr.; 1997, Brasil)
Patrón (Jorge Rocca; 1993, Argentina y Uruguay)
La perrera (Guillermo Nieto; 2006, Uruguay, Argentina, Canadá, España)
La punta del diablo (Marcelo Paván; 2006, Argentina, Uruguay y Venezuela)
Vereda tropical (Javier Torre; 2004, Argentina y Brasil)
Whisky (Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella; 2003, Uruguay, Argentina, Alemania y España)