



Facultad de
Información y
Comunicación



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

“Estética de la pobreza en el Nuevo Cine Uruguayo”

La representación visual en seis
películas nacionales (2000-2007)

Trabajo final de grado

Autora: Carolina Maneiro Pereira

Tutor: Luis Dufuur

Co tutor: Federico Pritsch

Uruguay, 2022

INDICE

| | |
|---|-----------|
| INTRODUCCIÓN O CONTEXTO | 3 |
| PREGUNTA PROBLEMA | 4 |
| PREGUNTAS ESPECÍFICAS | 4 |
| OBJETIVO GENERAL | 5 |
| OBJETIVOS ESPECÍFICOS | 5 |
| MARCO TEÓRICO | 6 |
| REPRESENTACIÓN AUDIOVISUAL | 6 |
| <i>Narración</i> | 7 |
| <i>Puesta en escena</i> | 8 |
| ¿QUÉ ENTENDEMOS POR “POBREZA”? | 8 |
| MISERABILISMO | 10 |
| <i>Miserabilismo en el cine</i> | 11 |
| CLASES SOCIALES | 12 |
| POBREZA EN URUGUAY | 13 |
| <i>Crisis del 2002 en Uruguay</i> | 14 |
| ANTECEDENTES HISTÓRICOS | 14 |
| ESTADO DEL ARTE | 18 |
| ANTECEDENTE SOBRE EL CINE URUGUAYO | 18 |
| ANTECEDENTES SOBRE LA REPRESENTACIÓN IDENTITARIA Y SOCIAL | 19 |
| ANTECEDENTES SOBRE EL IMAGINARIO SOCIAL | 21 |
| ANTECEDENTES SOBRE LA REPRESENTACIÓN SOCIAL EN EL CINE | 22 |
| <i>El cine de la marginalidad</i> | 23 |
| <i>El caso del cine mexicano</i> | 24 |
| <i>El caso del cine chileno</i> | 27 |
| <i>El caso del cine argentino y uruguayo</i> | 27 |
| ANTECEDENTE SOBRE LA PUESTA EN ESCENA | 30 |
| METODOLOGÍA | 32 |
| CATEGORÍA DE ANÁLISIS | 33 |
| <i>Técnicas de exploración</i> | 35 |
| ANÁLISIS DE LAS PELÍCULAS | 36 |
| RESULTADOS | 36 |
| <i>El Viñedo</i> | 38 |
| <i>En la Puta Vida</i> | 40 |
| <i>El Último Tren</i> | 42 |
| <i>Mala Racha</i> | 44 |
| <i>Alma Mater</i> | 46 |
| <i>El Baño del Papa</i> | 48 |
| DISCUSIÓN | 51 |
| CONCLUSIÓN | 65 |
| BIBLIOGRAFÍA | 68 |

INTRODUCCIÓN O CONTEXTO

A comienzos del nuevo siglo, el quehacer del cine uruguayo ha presentado una serie de cambios vertiginosos y, en palabras de Rosario Radakovich, durante los años 2000-2010 la industria cinematográfica nacional experimentó un “boom” de producciones locales en medio de un contexto cada vez más internacionalizado. Según la autora, el 'auge' del cine nacional en los años dos mil contradujo la percepción local previa de que este era una actividad meramente 'artesanal'" (Radakovich, 2014: 23). Y agrega que "el cine nacional logra en los años dos mil configurar 'una nueva hoja de ruta' no solo a partir de un importante desarrollo productivo e institucional sino también a partir de sus logros en el terreno del reconocimiento público nacional e internacional" (Radakovich, 2014: 25).

En este marco, el presente trabajo busca indagar en las formas de representación de la pobreza que adoptó el nuevo cine uruguayo. Para ello se analizarán seis *films* de producción nacional o co-producciones con otros países. Por otro lado, se parte de la investigación realizada por Radakovich (2014), para tomar como período de estudio la primera década del siglo XXI.

Para fundamentar lo expuesto cabe remitirnos a que, entre 2001 y 2017, se produjeron 128 *films* nacionales, siendo casi la mitad —62 cintas— del tipo no ficción, es decir producciones documentales. En la actualidad, este tipo de cine es mayoritario, en especial a partir de 2008. Las razones principales son de tipo artísticas y económicas. Por otro lado, se registraron entre 2001 y 2017, 66 largometrajes de ficción. Es importante destacar que en Uruguay son pocas las películas que han superado los 20.000 espectadores en la taquilla. (Fierro, 2018, s/n)

Si se tienen en cuenta también a los documentales, se asume que en el cine uruguayo "hay muchísimas producciones que tratan temáticas tanto de la agenda pública como de la cultura popular uruguaya" (Fierro, 2018, s/n). A partir del comienzo de este siglo, surge un "nuevo cine uruguayo", término utilizado por autores como Lema Mosca o Jorge Ruffinelli, pensado para el gran público y que toma en cuenta temáticas y estéticas visuales para desarrollar producciones (de ficción y no-ficción) cercanas a las vivencias de los uruguayos (Lema Mosca, 2019).

Una de las principales políticas sociales del gobierno uruguayo durante esta época fue reducir la pobreza y la marginalidad. Además, se crearon fondos que invirtieron en la producción cinematográfica local tales como ICAU. Por todo esto, no resulta incoherente sostener que desde comienzos del nuevo siglo se han creado películas que muestran -a través de su estética y temática- la pobreza como representación identitaria y social.

Por lo expuesto, en este trabajo surge la intención de analizar la forma en la que el "nuevo cine uruguayo" representó la pobreza a través de su estética visual y línea temática, pretendiendo generar una identidad e interés social en el imaginario o interpretación del espectador. Para tal fin, se pretende realizar un trabajo de carácter cualitativo de tipo análisis fílmico, tomándose como referencia las siguientes películas de ficción uruguayas (según orden de estreno): *El viñedo* (2000), *En la puta vida* (2001), *El último tren* (2002), *Mala racha* (2003), *Alma mater* (2004), y *El baño del Papa* (2007).

Cabe destacar que el análisis de los seis *films* seleccionados se llevará a adelante partiendo de una guía analítica a fin de cumplir con la descripción e interpretación de cada película. Para ello, se analizarán elementos que constituyen a la puesta en escena y a la narrativa con el objetivo de estudiar cómo, a través de la estética visual de las películas, se representa la pobreza.

PREGUNTA PROBLEMA

¿De qué forma el "nuevo cine uruguayo" aborda narrativa y visualmente la pobreza como tópico?

PREGUNTAS ESPECÍFICAS

- ¿Qué tipo de elementos estéticos de la puesta en escena aparecen representando la pobreza en las películas seleccionadas?

- ¿Cómo se construyen las narrativas de estas películas en relación con el tópico de la pobreza?

- ¿A qué tipo de imaginarios visuales-narrativos¹ apelan las películas en su representación social de la pobreza?

OBJETIVO GENERAL

Analizar la forma en que el “nuevo cine uruguayo” aborda narrativa y visualmente la pobreza.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Analizar los elementos estéticos que aparecen en la puesta en escena de las películas seleccionadas representando la pobreza.

- Analizar la función narrativa que ocupan los personajes en situación de pobrezas.

- Identificar los imaginarios visuales-narrativos a los que apelan las películas en su representación social de la pobreza.

¹ “Se considera como imaginario del Arte el conjunto de actos materiales y mentales que constituye el espacio psicocultural, reconocido de esta forma por la cultura occidental. Actualmente, se observa en ese imaginario cierta homología con los sistemas religiosos. Esto es mencionado por un artista como Boltanski, que observa un paralelo completo entre el funcionamiento del Arte y la manera de ver y sentir la religión. También lo menciona el sociólogo Pierre Bourdieu, quien afirma que existe en el mundo artístico una oposición al modo de vida cotidiano. Para ambos, se evidencia una separación semejante a la que se puede percibir entre lo sagrado y lo profano” (Bulhões, 2016, pág. 65)

MARCO TEÓRICO

REPRESENTACIÓN AUDIOVISUAL

Para comprender una película es necesario conocer cómo está construida y cómo su interpretación está mediada por un lenguaje particular y complejo.

Abordaremos la perspectiva de varios autores al respecto:

El lenguaje cinematográfico es el conjunto de elementos: encuadres, planos, ángulos de toma, movimientos de cámara, iluminación, vestuario, escenario, color, saltos en el tiempo, música, ruidos, diálogos; que permiten representar la realidad, intentando darle un nuevo significado y dar paso a la creación de metáforas y símbolos. (Martín, 2002)

Para Martín (2002), el lenguaje audiovisual tiene elementos específicos que permiten interactuar con la imagen, los aspectos morfológicos tanto visuales como sonoros.

Constituyen a la morfología visual elementos tales como el vestuario, el color, los escenarios, etc.; mientras que los elementos sonoros son los efectos de sonido, la música de fondo, voces, silencios, etc. Todos son necesarios para que se logre comprender una escena en su totalidad, todos los objetos que se muestran cumplen un objetivo para la comprensión de la película.

Stuart Hall (1997) teoriza dos procesos de representación; uno de ellos mediante el cual toda suerte de objetos, gente y eventos se correlacionan con conceptos o “representaciones mentales” que forman parte de nuestro imaginario, lo que nos permite interpretar el mundo que nos rodea mediante clasificaciones personales de cada uno. El otro proceso depende de un conjunto de correspondencias entre nuestro mapa conceptual y los signos, organizados en lenguajes que los representan; este proceso es el que permite vivir en sociedad debido a que habilita a las personas a comprenderse y acoplarse.

Para Busquets (1977) el cine es una forma de representación social, cultural y política del mundo, representa la realidad a través de las imágenes icónicas donde la imagen está presente como un tipo de signo que abarca la representación visual y sonora.

El sujeto de enunciación es el “organizador de la producción de sentido” del texto cinematográfico, selecciona sus códigos y sistemas de significación, su lenguaje y genera “una estrategia comunicativa que deja sus huellas en el significante a partir de la inferencia sobre la respuesta espectral que se plasma en la inserción de índices en el significante” (Gómez Tarín, 2011).

El cine puede comprenderse como un producto cultural generador de significados, concepciones del mundo e imaginarios colectivos (Morin, 1980), esta investigación pretende desglosar aquellos elementos visuales y narrativos presentes en seis películas de ficción para entender cómo estos signos ayudan a la construcción de la temática de la pobreza dándoles profundidad narrativa, llevando a la condición de pobre al status del símbolo y, por ende, de lo mitificable, lo narrable.

Narración

A continuación, se desarrollarán los aspectos conceptuales más relevantes a la hora de hablar de la narración. Esta puede ser entendida como “una concatenación de situaciones, en la que tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos” (Cassetti y Di Chio, 1991)

A los efectos del *film*, esto se analizará con los tres factores que identifican otras categorías: los “acontecimientos”, los “existentes”, y las “transformaciones”. La primera de estas se refiere al hecho de las cosas que suceden: ocurren “acontecimientos”, que son intencionales o accidentales, pueden ser personales o colectivos, ricos en consecuencias o acabados en sí mismos, de larga duración o momentáneos, etc. La segunda categoría tiene que ver con que estos acontecimientos se refieren a “personajes” (héroes o víctimas, definidos o anónimos, humanos o no humanos, etc.), que, por su cuenta, se sitúan en un “ambiente” que los acompaña o, de alguna forma, los completa. La unión simbiótica de personajes y ambientes da origen a la categoría de los “existentes”. La última de ellas da cuenta de que los sucesos cambian poco a poco la situación: en el suceder de los acontecimientos y de las acciones se registran “transformaciones”, que se manifiestan como rupturas con respecto a un estado precedente, o bien, como reintegración, siempre evolutiva, de un pasado renovado. (pp. 172-173)

Ranahit Guha afirma que es necesario no dejar fuera aquellas minorías, grupos oprimidos, sujetos al margen de la hegemonía en la narración de la historia (Guha, 2002). Atravesados por la crisis económica en Uruguay del 2002, este análisis pretende entender cómo se representó en la época del “boom” del cine nacional, a estos grupos marginados y pobres.

Puesta en escena

Para los autores Caseti y Di Chio, el *film* se puede analizar visualmente desde tres niveles: la puesta en escena (*setting* y contenidos de la imagen), puesta en cuadro (modalidad de asunción y presentación de contenidos) y puesta en serie (montaje y nexos entre las imágenes)

En esta investigación se profundizará específicamente en la puesta en escena:

constituye el momento en el que se define el mundo que se debe representar, dotándole de todos los elementos que necesita. Se trata, pues, de «preparar» y «aprestar» el universo reproducido en el *film*. Evidentemente en el nivel de la puesta en escena el análisis debe enfrentarse al contenido de la imagen: objetos, personas, paisajes, gestos, palabras, situaciones, psicología, complicidad, reclamos, etc., son todos ellos elementos que dan consistencia y espesor al mundo representado en la pantalla.

Este mundo se presenta, naturalmente, como dotado de una gran riqueza y de una gran complejidad: incluso en el *film* más plano y esquemático asoman un gran número de datos. Será necesario, entonces, intentar poner un poco de orden entre ellos, reagrupándolos en torno a algunas categorías para reconocer mejor su funcionamiento (Caseti y Di Chio, 1991).

¿QUÉ ENTENDEMOS POR “POBREZA”?

Pobre proviene del latín *pauper, -ēris (pauperem)* que significa “que posee poco”, “vale poco”, o “afligido, desvalido, desamparado” en términos eclesiásticos. Para este estudio, tomaremos las definiciones de *Pobreza según la sociología*, de Paul Spicker. A través de este texto, el autor intenta desentrañar aquellos significados existentes por fuera del formalismo académico, considerando más bien

que la pobreza adquiere distintas concepciones dependiendo del foco con el que se la aborda en momentos específicos.

En ciencias sociales, la pobreza es entendida en varios sentidos. Paul Spicker (2009) describe algunas de ellas, que analizaremos aquí mismo.

En primer lugar, Spicker (2009) reconoce que existe la *pobreza como un concepto material*. En este sentido, autores como Baratz y Grigsby hablan de la pobreza como “una privación severa de bienestar físico y bienestar mental, estrechamente asociada con inadecuados recursos económicos y consumos” (1971: 120). Se entiende como carencia material de bienes y servicios, la privación, la limitación de recursos.

Por otro lado, existe la concepción de la *pobreza como situación económica*. Como parte de este entendimiento del fenómeno se puede citar a la Organización Internacional del Trabajo, que considera que “al nivel más básico, individuos y familias son considerados pobres cuando su nivel de vida, medido en términos de ingreso o consumo, está por debajo de un estándar específico” (OIT, 1995: 6). Por otro lado, el Banco Mundial define a la pobreza como “la incapacidad para alcanzar un nivel de vida mínimo” (1990: 26). La Comunidad Europea, por su parte, ha definido la pobreza como la exclusión resultante de la limitación de los recursos: “Se considerarán pobres aquellas personas, familias y grupos de personas cuyos recursos (materiales, culturales y sociales) son limitados a tal punto que quedan excluidos del estilo de vida mínimamente aceptable para el Estado Miembro en el que habitan” (EEC, 1985).

Por otro lado, Spicker (2009) reconoce que la pobreza puede ser entendida como parte de un *juicio moral*. Piachaud, por ejemplo, sostiene que la pobreza no es miseria, sino una miseria inaceptable. Afirma que la “pobreza”, como término, “lleva consigo un juicio y un imperativo moral de que algo debería hacerse al respecto. La definición es un juicio de valor y se la debería ver claramente como tal” (1981)

Por otro lado, se encuentran definiciones de carácter oficial, que pueden ser rescatados de los estudios de caracterización de la indigencia, la pobreza e indicadores de desigualdad y distribución del ingreso a partir de la Encuesta Continua de Hogares (ECH). Los análisis se realizan a partir de distintas variables de

clasificación, como área geográfica, sexo del jefe del hogar, grupos de edad, ascendencia racial, entre otras. Según un artículo de economía publicado por *La Diaria* en 2020, la variable utilizada popularmente para esta definición es la pobreza monetaria.

“Según el INE, esta metodología define a un hogar como pobre si su ingreso se encuentra por debajo de un determinado umbral, llamado línea de pobreza, la cual refleja el poder adquisitivo mínimo necesario para adquirir una canasta de bienes y servicios considerados básicos en una sociedad”

Sin embargo, superar la línea de pobreza temporalmente “no significa que hayan salido de la vulnerabilidad social o de la pobreza más estructural”. Hoy en día, tanto internacional como nacionalmente, se considera la discusión de la pobreza con factores multidimensionales, que tiene dentro de sus variables, por ejemplo, la libertad de vivir la vida que desean vivir.

MISERABILISMO

Según la Real Academia Española (RAE), el “miserabilismo” es la condición de miserable, es decir, de ser “extremadamente pobre”. Por otro lado, en lo que refiere al cine, a la pintura y la teoría literaria, este concepto viene a dar cuenta de la tendencia a poner de relieve los aspectos más pobres de la sociedad y a considerar a la naturaleza humana como prisionera de su propia miseria.

Por otro lado, según Grignon y Passeron (1991)

(...) se sostiene que el relativismo cultural, cuyo principio liminar es que no se pueden jerarquizar culturas diferentes, se “manifestó en las ciencias sociales” como una continuación del populismo revolucionario, siendo que el populismo político recurre para definir su identidad a la inversión de las jerarquías culturales existentes, que “precede al antirracismo, incluso se acompaña, a veces, de racismo”, y que “desde el momento en que empieza a degradarse en populismo o miserabilismo, la descripción de las culturas populares tiende a retroceder hacia el etnocentrismo de clase...” (pág. 59)

Miserabilismo en el cine

Glauber Rocha, en 1965, presentó una tesis sobre el *Cinema Novo* y el Cine Latinoamericano en Génova. El *Cinema Novo* fue una corriente artística del cine brasilero que surgió a finales de 1950 y se caracterizó por mostrar contradicciones de la realidad, utilizando recursos del Neorrealismo Italiano y la *Nouvelle Vague*. Su lema fue “*Una cámara en la mano y una idea en la cabeza*” escrito inicialmente por Carlos A. Gutiérrez.

La primera etapa de este cine abordó la miseria de los campesinos, la pobreza y la desigualdad entre clases. Su segunda etapa, atravesada por un golpe de estado, analizó la situación económica y política, criticando la dictadura. En su última etapa y hasta 1985 la represión aumentó, sin embargo se contaba con el apoyo de capital extranjero; la representación se hizo mediante la sátira y se comenzó a representar a Brasil como un país exótico, tropical.

Al respecto de esta representación en la ficción, Rocha describe aquellos elementos que caracterizan esta corriente:

El Cinema Novo narró, describió, poetizó, discursó, analizó. Excitó los temas del hambre: personajes comiendo tierra, personajes comiendo raíces, personajes robando para comer, personajes matando para comer, personajes huyendo para comer, personajes sucios, feos, descarnados, viviendo en casas sucias, feas, oscuras; fue esta galería de hambrientos que identificó al Cinema Novo con el miserabilismo tan condenado por el Gobierno, por la crítica al servicio de los intereses antinacionales, por los productores y por el público, este último sin soportar las imágenes de la propia miseria (Rocha, 1965).

Este miserabilismo del *Cinema Novo* al que hace referencia Rocha se contrapuso a la tendencia de “cine digestivo”, cine industrial sin mayores objetivos, amable para el espectador: gente con dinero, casas bonitas, alegría, comedia; “como si, en la estufa y los departamentos de lujo, los cineastas pudiesen esconder la miseria moral de una burguesía indefinida y frágil” (Rocha, 1965).

CLASES SOCIALES

En términos simplistas, la RAE define a las clases sociales como un “conjunto de personas que pertenecen al mismo nivel social y que presentan cierta afinidad de costumbres, medios económicos, intereses, etc.”

Guillermo Rojas Brítez en *“Las clases sociales en Karl Marx y Max Weber: elementos para una comparación”* (2001) busca definir, a partir de diversos textos de los sociólogos, su posición respecto a la definición de clases sociales de cada uno. El autor destaca de Marx:

la incorporación de elementos políticos al análisis de la clase social, sin por ello abandonar la determinación económica ligada a la posición ante los medios de producción; mientras que de la posición de Weber reconoce la importancia del análisis microsociológico que se centra en factores como los ingresos y la provisión de bienes. (Rojas, 2011;9)

Anthony Giddens (1979), pretende atribuir un rol importante, pero no exclusivo, a los comportamientos y relaciones entre los individuos para la identificación de las clases.

(...) precisamente, el problema central que debe enfrentar el análisis de clases, a decir de Giddens, es el modo en que las relaciones estrictamente económicas se transforman en estructuras sociales “no económicas”, vale decir, identificar los factores que intervienen en el proceso a través del cual una categoría económica se convierte en un grupo o formación social efectiva e identificable (Giddens, 1979;113).

Ximena Triquell y Sandra Savoini en *“¿Miradas de qué clase? Construcciones cinematográficas de los conflictos de clase”* (2013), se basan en Pierre Bourdieu para complejizar el concepto de clase, adicionando al concepto las dimensiones sociales y culturales que adoptan los sujetos como consecuencia de pertenecer a las mismas.

Para Bourdieu, es importante comprender estas prácticas e identidades en las estructuras sociales externas (campos) y en las estructuras internalizadas en forma de esquemas de percepción, pensamiento y acción (habitus):

Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen habitus, sistemas de disposiciones duraderas y transponibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, en

tanto que principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda consciente de fines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para conseguirlos, objetivamente 'reguladas' y 'regulares' sin ser para nada el producto de la obediencia a reglas, y siendo todo esto, objetivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un jefe de orquesta. (Bourdieu, 1980: 88-89 en Triquell y Savoini, 2013).

POBREZA EN URUGUAY

Evolución de la pobreza extrema o indigencia y la pobreza

Se presentan los resultados, considerando tres umbrales diferentes para indigencia y pobreza: 1) la línea de indigencia y la línea de pobreza que se aplican en los informes del INE desde 2002; 2) la línea de indigencia y la línea de pobreza aplicadas por CEPAL; 3) la línea de indigencia y la línea de pobreza propuestas en el Taller Regional sobre Medición de la Línea de Pobreza en 1996. La incidencia de la pobreza se analiza por grupos de edades y por sexo del jefe de hogar.

Cuadro 3. Incidencia de la pobreza por tipo de línea, según región y período de la encuesta. 2001-2006. Localidades de 5000 habitantes o más.

| Región | Período de la encuesta | Porcentaje de personas pobres (Met.2002) | Porcentaje de personas pobres (CEPAL) | Porcentaje de personas pobres (Met.1996) |
|-------------|------------------------|--|---------------------------------------|--|
| Total | 2001 | 18.82 | 12.16 | 27.01 |
| | 2002 | 24.29 | 16.14 | 33.73 |
| | 2003 | 31.33 | 21.44 | 41.53 |
| | 2004 | 31.86 | 22.49 | 40.96 |
| | 2005 | 29.23 | 20.48 | 37.56 |
| | 2006 | 25.23 | 16.37 | 33.39 |
| | 2006 1er semestre | 26.15 | 17.37 | 34.48 |
| | 2006 2do semestre | 24.33 | 15.38 | 32.32 |
| Montevideo | 2001 | 18.44 | 11.63 | 27.67 |
| | 2002 | 23.46 | 15.61 | 33.59 |
| | 2003 | 30.37 | 20.94 | 41.63 |
| | 2004 | 31.84 | 22.77 | 41.54 |
| | 2005 | 29.49 | 20.83 | 39.24 |
| | 2006 | 26.51 | 17.91 | 35.75 |
| | 2006 1er semestre | 27.19 | 18.64 | 36.56 |
| | 2006 2do semestre | 25.84 | 17.20 | 34.95 |
| Resto 5000+ | 2001 | 19.20 | 12.68 | 26.35 |

Crisis del 2002 en Uruguay

Un hecho importante a destacar sobre el periodo definido en esta investigación es la crisis económica que sufrió Uruguay en el año 2002. En el año 1999 comenzó un período de recesión económica que se profundizó en los años siguientes, acumulándose entre 1998 y 2002 una caída del producto del orden del 17.5% (Bucheli y Furtado, 2004, p. 8). Esta crisis tuvo orígenes multifactoriales, de los cuales se destaca la recesión económica anteriormente mencionada, la crisis económica de Argentina en 2001, el foco infeccioso de fiebre aftosa que afectó la ganadería y la estafa por parte de los directivos del entonces Banco Comercial. Esta situación generó una gran agitación, mientras que en Argentina se vivía un caos social caracterizado por saqueos y desconfianza en las instituciones, se temía que en Uruguay ocurriera algo similar.

La pobreza alcanzó el 33%, la tasa de desempleo alcanzó su máximo histórico de 17%, el dólar aumentó un 40%, se calcula que el 56% de los niños vivía en la pobreza, hubo una fuerte emigración donde se estima que el 13% de la población vivía en el exterior.

En cuanto a este periodo, el cine nacional no estuvo exento a abarcar los temas que atravesaron a la sociedad:

Desde la peripecia de una pequeña burguesía en decadencia (*Whisky*, Stoll y Rebella, 2004; *La perrera*, Manolo Nieto, 2006) hasta el retrato de los márgenes de la sociedad sumidos en la lucha por la sobrevivencia, las drogas y la delincuencia (*Aparte*, Handler, 2003) pasando por diferentes miradas sobre el mundo del trabajo y la precariedad de la vida (*La espera*, Aldo Garay, 2002; *Alma Máter*, Álvaro Buela, 2005; *Gigante*, Adrián Biniez, 2009) o apelando a un cine ambientado en un pasado reciente pero inevitablemente sumergido en una crisis presente (*El baño del Papa*, Enrique Fernández y César Charlone, 2007). (Pristch, 2019)

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Este apartado se refiere a la evolución del cine uruguayo desde sus inicios hasta el denominado período “boom” de la cinematografía nacional, puesto que se

corresponde con el espacio temporal de la investigación.

Uruguay tiene casi tres millones y medio de habitantes, con lo cual lo primero que hay que señalar es que el mercado local para recuperar los costos de producciones cinematográficas puede no ser suficiente, puesto que se trata de un país con recursos económicos reducidos y, por lo tanto, con dificultades para invertir a gran escala si no tiene público para recuperar. En segundo lugar, durante décadas el cine nacional parece no esforzarse demasiado por realizar obras que generen identidad con su público. Si se observa a los primeros *films* (cortos y documentales) que aparecieron con el final de las guerras civiles, cabe decir que estos se caracterizaban por preferir mostrar carreras de bicicletas y felices vistas ciudadanas de parques urbanos (Martínez Carril & Zapiola, 2002:3).

Más tarde, surge la llamada “generación del 45” en coincidencia con el final de la Segunda Guerra Mundial: un tipo de cine independiente que a pesar de que causó impacto, no fue suficiente para que las películas de la denominada “generación crítica”, algunas célebres, pasen al olvido, hasta el punto de resultar “desconocidas por los nuevos directores cinematográficos como así también por casi toda la crítica de los últimos 30 años” (Martínez Carril & Zapiola, 2002: 3). No obstante, lo que sí hay que destacar, es la huella que dejó esta generación, puesto que:

Transformó radicalmente la cultura artística del Uruguay, generó el teatro independiente, promovió escritores y críticos como Benedetti, e inauguró una famosa cultura cinematográfica con espectadores alertas a calidades que de paso despreciaban quizás con razón al cine que se hacía en el país. Ese cine uruguayo pareció siempre un emprendimiento comercial imposible y una frustración expresiva (Martínez Carril & Zapiola, 2002: 6).

Es decir, el cine que llegaba al público era el que manejaban las distribuidoras comerciales, sobre todo Hollywood y con menor incidencia Buenos Aires, debido a una tensa relación entre Juan Domingo Perón y el Uruguay batllista. En este contexto, se puede decir que en un lapso de diez años se filman muchas más películas con propósitos meramente comerciales. Hasta 1949 se produjeron coproducciones con Argentina, pero rodadas en Montevideo (ejemplo: “Los tres mosqueteros”); y las pocas películas uruguayas que se filmaban trataban de

asemejarse al cine argentino (*Esta tierra es mía* de Martínez Arboleya; *Uruguayos campeones* de Fabregat, entre otras).

Ya en los años '60, una nueva generación de escritores (tales como Eduardo Galeano), artistas plásticos, críticos y también cineastas introducen una intensidad crítica a ese cine. Podemos decir que se trata de:

Un cine urgente, testimonial y militante que no está a espaldas del país ni de lo que por entonces proponen artistas, innovadores en la danza, el teatro independiente, los escritores, los músicos que inauguran el canto popular uruguayo y los críticos más activos (Martínez Carril & Zapiola, 2002: 7).

A decir verdad, con excepción de dos o tres de las películas urgentes de la generación del 60' (*Un vintén p'al Judas* de Ulive, por ejemplo, que se aproxima a algunas formas del ser uruguayo como ser, "la falluteada", "el cuento del tío", etcétera) el resto no causó interés en el público que iba al cine. Esto es producto de que "la distribución y exhibición no estaban pensadas para que se exhibieran, sino para la circulación del cine industrial internacional y, ocasionalmente, para el cine uruguayo que existía comercialmente" (Martínez Carril & Zapiola, 2002: 7).

Ahora bien, entre 1973 y 1985 el país fue gobernado por militares, y se considera a este período como el de la peor crisis institucional del siglo XX. En este marco, los militares tenían la vista en el cine y, al mismo tiempo, permitían que ingrese el dominio cinematográfico de las distribuidoras transnacionales norteamericanas. Con lo cual, fue un período en que resultó difícil lograr la real independencia del cine uruguayo de las principales potencias cinematográficas.

No obstante, a pesar de algunos intentos, recién a mediados de los años '90 en Uruguay existió continuidad de producción. Ahora bien, ¿por qué se dice que en los años '90 se produjo el comienzo de un cambio en la industria cinematográfica? Si se toma como referencia el libro de Rosario Radakovich (2014), se observa que, según la autora, "entre los años noventa y los dos mil la producción de películas en Uruguay se multiplicó" (Radakovich, 2014: 24), y según la investigación que ella realizó, este fenómeno de crecimiento se debió principalmente a que se produjeron aumentos de incentivos y fondos públicos del Estado hacia el sector audiovisual. En otras palabras, la autora señala que, durante el período indicado, el Estado colaboró

a través del fondo del Fomento y Desarrollo de la Producción Nacional Audiovisual (FONA) en muchas de las películas más relevantes que se realizaron por entonces, con excepción de *25 Watts* de Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll; siendo parte de los *films* que recibieron el incentivo *En la puta vida*, *El viñedo* y *El baño del papa*: tres de las cintas que en este trabajo se analizarán. A lo mencionado se debe sumar que se produjeron cambios en cuanto a lo tecnológico y esto habilita la posibilidad de favorecer la actividad cinematográfica local.

A partir de lo mencionado es que se llega a los años dos mil con la reafirmación del cine nacional

En un período y en condiciones de producción que habilitan y utilizan cada vez más la coproducción como mecanismo de financiamiento, con un impacto relativo en las condiciones de producción y características de las historias, los personajes y locaciones donde se desarrollan las películas, con éxitos importantes en la crítica y en los circuitos de exhibición “alternativa” –festivales especializados– aunque todavía con una compleja relación con el público local. Para ello mantiene el sello “latinoamericano” y “nacional” como parte de una marca identitaria ambivalente: por momentos “escenográfica”, por momentos sustantiva (Radakovich, 2014: 25)

Por lo anterior, la primera década de este comienzo de siglo XXI está considerada como el segundo nacimiento del cine uruguayo (Ruffinelli, 2015) o el "boom" o "auge" del cine nacional, en palabras de Radakovich (2014). De ahí que este recorrido por la historia del cine uruguayo fue útil para fundamentar la elección de período en la presente investigación, ya que en este trabajo se plantea como objetivo general de investigación “analizar la forma en que el ‘nuevo cine uruguayo’ aborda narrativa y visualmente el tema de la pobreza”. En otras palabras, lo mencionado en este apartado permite justificar no sólo el período de estudio, sino también el simbolismo de identificar como “el nuevo cine” a la etapa cinematográfica que se inicia con los años dos mil.

ESTADO DEL ARTE

ANTECEDENTE SOBRE EL CINE URUGUAYO

Con el aumento de incentivos y fondos públicos del Estado hacia la industria audiovisual, desde los años '90 el cine uruguayo vivió transformaciones que derivaron en que la primera década del dos mil se considerará como una etapa de auge para la cinematografía nacional. En este sentido, es de interés para esta investigación el trabajo realizado por Julieta Keldjian y Beatriz Tadeo Fuica (2016), puesto que indaga sobre este período a fin de analizar sus características.

Para llevar adelante el estudio, las autoras del artículo se basaron en tres problemáticas observadas por Dubois (maquinismo, analogía y materialidad), y a partir de ello el trabajo investiga “algunas particularidades de las estéticas de las producciones de los '90 y la actual situación para su acceso y preservación” (Keldjian & Tadeo Fuica, 2016: 132).

De acuerdo con las autoras, en la década de fines del siglo XX en Uruguay el video fue el puntapié para el incremento significativo de producciones nacionales, fomentando cambios estéticos y nuevas maneras de expresión. Para Keldjian y Tadeo Fuica (2016) puede no ser real la relación mimética con el objeto mostrado, pero sí lo es con la manifestación de la existencia del objeto. En otras palabras, lo que las autoras sugieren es que, si bien el espectador uruguayo puede no sentirse plenamente identificado con la situación de los personajes del *film*, puede reconocer lo posible y real de su existencia, ya que hay un vínculo que puede o no ser directo. “No se trata de una existencia en términos de esencia (sustancia) o que conozcamos a través del pensamiento (algo que sabemos), sino una manifestación de nosotros mismos, en términos fenomenológicos”, concluyen Keldjian y Tadeo Fuica (2016: 138).

Por lo tanto, esta investigación resulta relevante en la medida que hace referencia a la identificación de los espectadores uruguayos a partir de su imaginario, y por ello se considera que es de utilidad a los fines del presente corpus.

ANTECEDENTES SOBRE LA REPRESENTACIÓN IDENTITARIA Y SOCIAL

Amor López Jimeno y Nieves Mendizábal de la Cruz (2016) realizaron el análisis semiótico de un texto fílmico, basándose específicamente en la película griega *Un toque de canela* de Tasos Bulmetis (2003), argumentando su estudio en tres aspectos esenciales: la representación fílmica, su estructura narrativa y contextual, y señalando que este último eje es el más importante, puesto que “incluye tanto el proceso de creación como el de recepción por parte del espectador, en un peculiar acto de comunicación” (López Jimeno & Mendizábal de la Cruz, 2016: 1).

Los autores afirman que la película *Un toque de canela* de Bulmetis (2003) es “una historia que ejemplifica los conflictos de interculturalidad e identidad, en este caso dos pueblos enfrentados por la política, pero con culturemas comunes” (p. 2). Por lo tanto, el punto de conexión con el presente corpus es que, para López Jimeno y Mendizábal de la Cruz (2016), esta obra describe un nexo de identidad con la comunidad. Puntualmente, los autores se refieren a que Tasos Bulmetis “ha escogido el culturema de la cocina para simbolizar el problema de identidad e inadaptación de una comunidad a caballo entre dos países y culturas tradicionalmente enfrentados, Grecia y Turquía” (López Jimeno & Mendizábal de la Cruz, 2016: 2-3).

El cine organiza sus discursos de forma más amplia que el lenguaje articulado gracias al carácter iconográfico. Con esta base, los autores del trabajo realizan un análisis cualitativo de la película *Un toque de canela* segmentando en tres momentos, al igual que la narración. Para cada uno de esos momentos, definen el mensaje semiótico en los juegos de luz y sombras, los colores, la profundidad de campo, el movimiento de los personajes y de la cámara, y los planos. Tienen como unidad mínima el plano y no solo lo analizan de forma denotativa, sino también connotada, explicitando las decisiones de dirección al momento de hacer la representación de identidad.

Por lo expuesto, este análisis es de interés para el presente estudio, puesto que los autores analizan a través de culturemas la representación identitaria y social con respecto a la comida; mientras que en este corpus el aspecto contextual del cual hacen referencia los autores será tenido en cuenta mediante la representación

de la pobreza en las seis películas, y analizando su relación con el imaginario colectivo.

Por su parte, Diana Carolina Santanilla Cala (2009), en su estudio de seis películas, construyó categorías de análisis con una perspectiva y condiciones propias, partiendo de la base de que la fotografía cinematográfica contribuye a la producción del sentido de una película. Cala realizó una discriminación de imágenes y escenas y las evaluó a través de tres categorías: "Perceptos", "Objeto de la percepción" y "Modelo del signo icónico".

La autora arribó a la conclusión de que "la fotografía de una película es partícipe substancial del proceso de significación y su dinámica es sígnica" (Santanilla, 2009: 179) en donde se interpretan muchos mensajes a través de colores, luces, composiciones, texturas, decisiones fotográficas, que al mismo tiempo no pueden aislarse de la producción de sentido de toda la obra.

En otras palabras, si bien el estudio de Santillana (2009) está enfocado en la representación a través de la fotografía dándole sentido a la obra; en este caso, desde la estética visual, el proceso de significación estará signado por la puesta en escena, y su análisis permitirá vislumbrar en los elementos tenidos en cuenta (decorado, vestuario, locación, utilería) qué aporte hace cada uno a fin de representar la pobreza en las películas analizadas y que sea comprendido por el imaginario social.

Otro estudio que resulta de interés porque combina el análisis de las nociones representación social e imaginario, y toma como antecedente el cine neorrealista italiano, es la obra de Diego del Pozo (2003). El autor analiza la figura del "niño de la calle" en el cine latinoamericano.

Desde mediados del siglo XX la figura del niño o adolescente que vive en la calle ocupa las pantallas de los cines, representando la realidad, el día a día de estos jóvenes. En Latinoamérica este género fue inaugurado por el director Luis Buñuel en su *film Los Olvidados*, año '50, en pleno apogeo del cine neorrealista italiano.

Para su investigación, del Pozo (2003) no sólo tomó en cuenta la película de

Buñuel, sino también otros tres largometrajes con las mismas particularidades: la brasileña *Pixote: A lei do mais fraco* (1981) de Héctor Babenco, la peruana *Juliana* (1988) de Fernando Espinoza y Alejandro Legaspi y la colombiana *La vendedora de rosas* (1998) de Víctor Gaviria.

De acuerdo con del Pozo (2003) estas películas "dibujan la evolución y el desarrollo" (p85) del tema que él analiza, y agrega que "tienen como elemento en común la violencia, ejercida por y sobre los niños, que entra a formar parte del discurso fílmico" (Del Pozo, 2003: 85). En el ensayo se interpreta la representación de la violencia y sus implicancias dentro y fuera del *film*.

A modo de cierre, en su investigación del Pozo cita al crítico iraní Mas'ud Zavarzadeh, quien dice que las películas "no son construcciones cerradas, sino ejemplos de actos culturales en las cuales el espectador negocia su situación en la realidad de las prácticas; los textos fílmicos tienen una ideología que da forma a la sociedad donde son producidas" (Cfr. Del Pozo, 2003: 85).

La frase que toma el autor para su conclusión es significativa para el presente trabajo, puesto que, si bien la variable de estudio es la pobreza y no la violencia -como toma en cuenta del Pozo-, en el *film* se de-construye el acto violento sobre niños de la calle haciendo una representación fílmica, pudiendo resultar identificadora en los espectadores. Es decir, el autor conjuga las nociones de representación social e imaginario colectivo mediante la realidad de niños de la calle y toma en cuenta los antecedentes del cine neorrealista italiano. En tanto, a través de las películas que se analizarán, se busca definir el rol de la pobreza en los textos fílmicos, desde lo visual y narrativo, representando una ideología que es parte -en este caso- de la sociedad uruguaya.

ANTECEDENTES SOBRE EL IMAGINARIO SOCIAL

La investigación de Vicente Fenoll (2018) es de interés, puesto que toma como eje de análisis el imaginario social representado en el cine animado, tomando como tema de estudio la crisis argentina de 2001. Es decir, este trabajo resulta un antecedente valioso para el presente corpus, no solo por el aporte teórico que brinda

sino también por la óptica de análisis que realiza.

Fenoll (2018) parte del concepto de que "el imaginario es una creación incesante de figuras e imágenes que conforman lo que denominamos realidad social" (p. 1); y partiendo de ello se propone indagar cómo se representa en el cine animado cierto imaginario social relacionado con la crisis y con las consecuencias de la implantación del sistema neoliberal en Argentina" (Fenoll, 2018: 1). Para el estudio toma solo una película animada como referencia, "Mercano el marciano" de Juan Antín (2002); mientras que en este corpus el análisis fílmico se basará en seis cinematografías producidas o co-producidas en Uruguay.

Otro punto de coincidencia es que, en el estudio, Fenoll (2018) también hace referencia a un nuevo tipo de cine, en ese caso argentino. Incluso, lo toma como pilar para la conclusión de su trabajo, señalando que "el discurso de la película contrasta con el ofrecido en el Nuevo Cine Argentino, ya que emplea un discurso pedagógico y contestatario que legitima el uso subversivo de la fuerza, señalando directamente a los culpables de la crisis" (Fenoll, 2018: 1). Es decir, el análisis del autor sostiene que la película hace pedagogía y que apunta directamente a las causas de la crisis del 2001, argumentando que, en el imaginario social de esa situación, gran parte de la responsabilidad se focaliza en la misma sociedad argentina, puesto que, para entonces, se caracterizó por tener una "actitud acomodaticia ante el sometimiento económico" (Fenoll, 2018: 7). Con lo cual, si bien el objeto del tema difiere, se cree que el aporte de este trabajo puede ser valioso en cuanto a la forma en que Fenoll (2018) interpretó la realidad social argentina de comienzos del nuevo siglo.

ANTECEDENTES SOBRE LA REPRESENTACIÓN SOCIAL EN EL CINE

Uno de los objetivos específicos de este trabajo es "identificar los imaginarios visuales-narrativos a los que apelan las películas en su representación social de la pobreza". Al respecto cabe citar a Eliseo Verón y su estudio de la Semiosis, puesto que, si se habla de representación e imaginarios, se refiere a fenómenos sociales como procesos de producción de sentido.

Al hablar de sentido se entiende que este se encuentra entrelazado de manera inextricable con los comportamientos sociales, sin él no hay organización material de la sociedad, ni instituciones, ni relaciones sociales. Por lo tanto, la producción de sentido es “el verdadero fundamento de lo que corrientemente se llama ‘representaciones sociales’” (Rodrigo Alsina, 1989: 125-126).

En otras palabras, cuando los individuos realizan un análisis e interpretación de los objetos sociales, clasificándolos, pudiéndolos explicar y, además, evaluándolos, es porque tienen una representación social (RS) de ese objeto. Como bien señala Jodelet (1984), esto significa:

Que representar es hacer un equivalente, pero no en el sentido de una equivalencia fotográfica, sino que, un objeto se representa cuando está mediado por una figura. Y es solo en esta condición que emerge la representación y el contenido correspondiente (Jodelet, 1984, Cfr. Araya Umaña, 2002: 11).

De acuerdo con lo anterior, si se sigue la teoría de Verón se puede comprender que las personas interpretan la realidad que les rodea a través de explicaciones que extraen de los procesos comunicativos y del pensamiento social. De este modo, las representaciones sociales vendrían a sintetizar el grueso de dichas explicaciones y, por ende, a referirse a un tipo particular de conocimiento que juega un rol fundamental sobre cómo las personas piensan y organizan su vida diaria: el conocimiento del sentido común. Al respecto, para Reid (1998) el sentido común es, en principio, una forma de percibir, razonar y actuar. El conocimiento del sentido común es conocimiento social porque está socialmente elaborado (Araya Umaña, 2002).

El cine de la marginalidad

Es necesario diferenciar el cine de la marginalidad con el cine marginal (o underground), este último con características artesanales y difusión restringida a circuitos contraculturales, cómo lo distingue Christian León en “*El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*” (2005).

El cine latinoamericano a lo largo de la historia se ha caracterizado por la construcción de imágenes de poblaciones marginadas, con personajes que se ven

atravesados por las condiciones de pobreza y exclusión. Desde los años 20' o en la época de oro del cine mexicano “en todas estas formas de relato fílmico vemos esa necesidad de mostrar actores que habían sido borrados del imaginario colectivo en nombre del refinamiento y la alta cultura” (Christian León, 2005). Sin embargo, estas producciones son herederas de la cultura burguesa. Los pobres y los marginados eran representados desde una perspectiva hegemónica, de clase, lo que condiciona su representación desde la negatividad estereotipada o la lástima paternalista.

A partir de los 70's cineastas como Rocha, Littin, Solanas, Gutierrez, entre otros, se proponen una reinterpretación de la marginalidad, con personajes más orgánicos, portadores de una cultura nacional, con un destino colectivo:

Este destino puede ser la lucha de los grupos subalternos por mejores condiciones de vida, las reivindicaciones políticas y culturales de los sectores progresistas de la clase media o la asunción de la identidad nacional (León, 2005)

Estas nuevas formas de representación están presentes hasta la actualidad. En los 90's el contexto social fue propicio para nuevas representaciones, ya salidos los países de las dictaduras latinoamericanas. En esta etapa de ven un gran número de películas que muestran la vida de las personas marginadas sin condiciones paternalistas, estas películas “despojadas del discurso sociológico» articulan una “mirada hacia lo íntimo que no acepta ni condena la violencia” (Ruffinelli, 2000: 20): *Rodrigo D No Futuro* (Colombia, 1994), *Pizza, Birra, Faso* (Argentina, 1997), *Subterráneos* (Uruguay, 1998), *Ciudad de Dios* (Brasil, 2002), entre muchas otros.

A partir de esta característica del cine latinoamericano, esta investigación tiene como objetivo analizar estas perspectivas de realización que atraviesan a la estética visual y la narrativa.

El caso del cine mexicano

Siboney Obscura Gutiérrez (2011) analizó la representación de la marginación social en el cine de su país, el grado de violencia explícita y la desdramatización de la puesta en escena desde una lógica socio-cognitiva que subyace en las películas, “bajo el supuesto de que son resultado de un proceso histórico de interacción entre

el cine y su contexto ideológico y cultural” (2011: 160).

Parte de la noción de representaciones sociales elaborada por S. Moscovici (1961) y recuperada luego por la Escuela Francesa de Psicología Social que se entiende como “... una forma de conocimiento, elaborada y compartida socialmente con un objetivo práctico, que concurre a la construcción de una realidad común para un conjunto social.” (Jodelet, 1989: 36)

Entendiendo también que las representaciones sociales refieren una actividad mental en por la cual un grupo reconstituye la realidad y le atribuye un significado (Giménez, 2005).

Gilbert Durand (2005) asume que el imaginario se compone de esquemas cognitivos que funcionan según el principio de analogía y se representan mediante imágenes simbólicas organizadas dinámicamente, que surgen de las pulsiones y lo social.

Lo relevante de este estudio y que es de interés para la investigación, es la vinculación que realiza la autora entre los términos “representación social” e “imaginario”, buscando relacionar ambas nociones para analizar la construcción del imaginario colectivo sobre la pobreza en el cine de México.

Por lo tanto, la intención de la autora no fue discutir sobre estas nociones, sino

Servirse de ellos apenas como supuestos, como guías de orientación o como telón de fondo para explorar grosso modo el proceso de construcción visual de la marginalidad que ha elaborado el cine mexicano, mediante una serie de esquematizaciones, las cuales se pueden asumir como un imaginario cinematográfico de la pobreza (Obscura Gutiérrez, 2011: 162).

Para el caso, hace un recorrido histórico acerca de la representación de la marginalidad en el siglo XX e inicios del comienzo de siglo en el cine mexicano. Concluyendo, para la autora esta referencia existe y se da, ya que, la ficción es capaz de movilizar elementos del imaginario sociocultural y condensarlos en reflejos de la realidad social.

Otra investigación de interés sobre la representación de la pobreza en el cine

mexicano es “*Arañando el escándalo. La representación de la pobreza en el cine clásico mexicano: Nosotros los pobres, Ustedes los ricos y Pepe el Toro vs. Los olvidados*” de Julia Tuñón (2012).

Tuñón centra su investigación en melodramas, por su intención de causar un efecto de emoción en el público. Sus argumentos suelen centrarse en las vivencias de sus personajes, tragedias cotidianas, su sufrimiento y sus rutinas. Tiene como objetivo emocionar y en algunos casos convocar a las lágrimas, eso es expresado a través de representaciones hiperbólicas de lo visual y de lo verbal, siempre reafirmado con la música.

Este género permite tocar historias secretas, prohibidas, atravesadas por el pudor social, el respeto a la moral, lo prohibido. Sus argumentos implican historias de difíciles situaciones familiares o fraternas, muestran autoridades dominantes, amor y desamor, sexo “todos aquellos que implican una tensión entre el vínculo biológico, el psicológico y los límites impuestos por la cultura” (Tuñón, 2012).

En los filmes *Nosotros los pobres, Ustedes los ricos y Pepe el Toro* narran historias de familias que se definen a ellos mismos como “pobres” y su destino está condicionado por la voluntad de Dios, la desgracia, en estos relatos la pobreza no se define como un problema social determinado por decisiones políticas o la escasa educación de sus protagonistas, sino de decisiones divinas, trascendentes:

La representación de la pobreza nunca es inocente. En las entretelas de una historia fílmica se crea un imaginario, una serie de conceptos que construyen esas que Roger Bartra llamó redes imaginarias y que construyen el marco de lo concebible y las posibilidades de actuación (Tuñón, 2012:18)

Estas representaciones no sólo expresan la cultura, sino también una forma de concebir el mundo. Son construcciones culturales que, específicamente en el cine, producen personajes e historias a partir de las cuales los espectadores se construyen imaginariamente a sí mismos a través de temas sensibles para la sociedad.

El caso del cine chileno

Juan Pablo Silvaescobar y Valentina Rutich, ambos investigadores chilenos, publicaron en 2019 *“Cine en dictadura. Notas acerca de la representación de la pobreza en cinco películas chilenas”*.

Su propuesta consistió en analizar la representación cinematográfica de películas realizadas bajo la dictadura de Augusto Pinochet. Tocando temas como la producción simbólica y la Doctrina de Seguridad del Estado, que tuvo por finalidad desactivar y desmovilizar al movimiento popular chileno a través de aparatos represivos.

Sobre las películas analizadas, afirman que la representación de los pobres se presenta un constante estado de indefinición, fuera de funcionamiento social impuesto por el sistema dominante:

De ahí que la figura del pobre se encuentre atrapada dentro de un estado de ambigüedad e indeterminación que hace de la subjetividad marginal una inscripción fragmentada y dislocada respecto de una estructura narrativa mayor, por lo general hegemónica, que ordena la vida social como una realidad unificada y coherente y a la cual el pobre no puede acceder y, producto de esa clausura, el pobre se encuentra en un perpetuo estado de ambigüedad. (Silvaescobar & Valentina Rutich, 2019: 21).

Referencian a Brunner (1978) afirmando que dicha representación de la pobreza se encuentra clasificada, delimitada y definida por prácticas que, “discursivamente, vuelven nominables esas realidades, las describen, las aíslan, las clasifican y las ponen en relación con otras figuras en el orden del discurso” (Brunner, 1978: 3).

Estas producciones se encuentran atravesadas por el proceso dictatorial, impidiendo la manifestación de un “arte crítico”, con perspectivas antagónicas del discurso dominante o la perspectiva autoral.

El caso del cine argentino y uruguayo

La tesis de maestría de Federico Pritsch Armesto, *“Cine y subalternidad en el Río de la Plata del nuevo milenio”* realiza una indagación de la relación entre la

producción cinematográfica y los sujetos subalternos en Argentina y Uruguay. El autor plantea en su trabajo algunas preguntas que resultan altamente relevantes a las vistas del objetivo del presente trabajo: ¿tiene voz o puede ser oído el sujeto subalterno, o está representado por otros?, ¿cómo se construye la voz del subalterno en el cine?, ¿los directores logran transmitir la cosmovisión de esos sujetos subalternos?

Mediante el uso de diversos enfoques e ideas de autores varios, Pristch Armesto (2017) se acerca a lo que él denomina como una “taxonomía” del lugar ocupado por el subalterno en el discurso fílmico, ya sea como sujeto de representación y de enunciación. Para el autor, el lugar del subalterno en el cine ha sido mayoritariamente relegado a la condición de sujeto representado. Desde allí, se propone observar de qué manera diferentes cines han abordado de forma diferente esa representación, que él categoriza en diferentes niveles de mediación que permiten pensar los puntos de encuentro entre el cine y la subalternidad, así como el lugar del subalterno como sujeto de enunciación.

En orden de mayor exterioridad y distancia en la representación de personajes subalternos a mayor cercanía en el asumir la mirada del subalterno, la taxonomía de Pristch Armesto (2017) sería la siguiente: *cine industrial ‘sobre’*, *cine independiente o de autor ‘sobre’*, *cine político/paternalista*, *cine transculturado* y *cine subalterno*. Por supuesto, estas categorías ideales difícilmente se ven expresadas de manera pura en alguna película, ya que estas son difíciles de encasillar y normalmente se encuentran más bien en los bordes de la categorización.

Gabriel Eljaiek-Rodríguez (2013), por su parte, estudia el caso particular de las películas *Pizza, birra, faso*, *Bolivia* y *Los muertos*, que representaron una en el cine argentino una novedad por la inclusión y escenificación de personajes ubicados los límites de la sociedad, es decir, en situaciones de subalternidad. El autor analiza la manera en que estos filmes ponen en escena a los subalternos (o lo subalterno) y las implicaciones políticas de estas representaciones en el contexto de la cinematografía argentina contemporánea. Eljaiek-Rodríguez (2013) enmarca su análisis en los estudios subalternos latinoamericanos y los debates de uso del término, tanto en la academia como en las producciones culturales del continente.

Para Eljaiek-Rodríguez (2013), en las tres películas analizadas la escenificación de personajes subalternos pasó por los lugares comunes y las representaciones tradicionales de estos grupos. Si bien lograron hacer visibles a ciertos personajes y grupos sociales a través de la escenificación, redundando en una mayor visibilidad y acogida en lo que se denominó Nuevo Cine Argentino, el problema radica en una representación como “hablar por” los subalternos.

Lucia Pisciotano (2022) realiza un repaso general de las tres décadas de Nuevo Cine Argentino, utilizando el Cine de la Marginalidad como eje articulador del período. Para ella, este tiene una importancia nodal a lo largo de las últimas décadas. En Argentina, este proceso que encabezó el nuevo cine permitió en un primer momento, la ampliación de los márgenes estéticos. Sin embargo, a medida que se instalaron las nuevas formas del audiovisual en el siglo XXI, cada vez quedó menos lugar para un cine autoral, independiente o vanguardista. Bajo esta premisa, Pisciotano (2022) indaga en el avance de la industria audiovisual en Argentina.

Para la autora, la ampliación en las voces y miradas permitió la emergencia de otras minorías, disidencias y luchas que cobraron fuerza y visibilidad. La marginalidad, en este contexto, fue uno de los temas más relevantes que cruzaron todo el periodo. Para Pisciotano (2022), su importancia radica en que el contexto de crisis y profundización de desigualdades lo erigió como un tema relevante para la sociedad en su conjunto. Con la ampliación de las expresiones, se habilitó la creación de nuevas asociaciones de sentido, la disposición de nuevas sensibilidades, la dislocación de algunas miradas arraigadas, al menos hasta 2015 con el nuevo receso de la producción nacional de audiovisual.

Fouqueray (2009) estudia el tratamiento de sujetos no heterosexuales en textos fílmicos y literarios. Aquí, aparece un enfoque muy relevante en los estudios sobre la marginalidad en el cine: la representación de las disidencias sexuales y de género. La pregunta central de su trabajo es el determinar si esos sujetos son representados como marginales o no. El autor busca la respuesta a esa pregunta a partir del estudio de diferentes tipos de textos, entre los que está la película *Tan de Repente* (2002) de Diego Lerman. En cada texto se analiza la posición del sujeto no heterosexual en la estructura narrativa, en particular la lesbiana y la mujer trans, a partir de las investigaciones de Gino Germani sobre la marginalidad. Fouqueray (

(2009) concluye que, si bien los textos analizados realizan una crítica a los procesos de marginación, los textos se sienten incómodos por no lograr representar sujetos que, al asumir su sexualidad e independizarse, logran adquirir algún tipo de agencia.

Bajo el mismo enfoque de este autor caben destacar los estudios realizados por Camino (2007), en torno a la representación de las mujeres de “clases populares” en películas del Nuevo Cine Argentino, y el de Miguez (2009) alrededor de la representación de la prostitución y el tráfico de personas como trasgresiones de género y clase social en el cine uruguayo. La particularidad de este último trabajo es que toma a la película *En la Puta Vida* como eje para el análisis.

ANTECEDENTE SOBRE LA PUESTA EN ESCENA

El estudio de Miguel Santesmases Navarro de Palencia (2019) sobre “*El regreso de la puesta en escena cinematográfica como concepto teórico en los inicios de siglo XXI*” es de interés, puesto que el eje temático de su investigación es toda la puesta en escena. Con lo cual se considera un antecedente directo, ya que el autor –entre otros elementos-, toma en cuenta las categorías que se trabajarán en el presente trabajo: decoración, utilería, vestuario y espacio.

La tesis de Navarro defiende que hay un regreso del concepto cinematográfico desde comienzos de este siglo en varios de los países con una mayor tradición teórica como es el caso de Estados Unidos; viéndose asimismo reflejado en múltiples libros de publicación reciente. Partiendo de ello, el autor toma para su estudio del concepto de puesta en escena, un conjunto de libros sobre el término publicados en las últimas dos décadas en distintas partes del mundo.

Para su comprobación, trae a colación a Robert Gibbs, quien definió una lista de los elementos de análisis de la puesta en escena tomando como referencia a V. Perkins. Estos elementos son: el encuadre, la iluminación, el vestuario, la utilería, el decorado, el espacio, el color, los actores, el sonido y el montaje. Por lo expuesto, la investigación de Navarro es un antecedente directo a este corpus, puesto que estudia la puesta en escena y, dentro de ella, cuatro de los elementos que se analizarán en el presente estudio: la utilería, el espacio, el decorado y el vestuario.

En particular, en el artículo de Navarro el vestuario tiene un uso que está asociado tanto a su carácter de portador de color como su función, lo que produce inevitablemente una carga de carácter simbólico que refleja la personalidad del personaje.

Sobre el *atrezzo*, también llamado *utilería*, se cita a Klevan (2000, Cfr. Gibbs, 2002: 9), quien sostiene que "adquieren significados a través de su uso repetido, y producen asociaciones a lo largo de la narrativa". Al respecto, un claro ejemplo de esto es el inodoro en el desarrollo de la película *El Baño del Papa*.

En cuanto al decorado y la locación, son parte del contexto visual que contribuyen al desarrollo de la puesta en escena elegida por el director. Es decir, para Navarro desde la estética visual su realizador busca representar una ambientación acorde con el imaginario de los espectadores.

METODOLOGÍA

La investigación tiene el interés de indagar durante el período del denominado “boom” del cine de Uruguay (2000-2010), cómo se hace presente la variable pobreza representada visual y narrativamente en la filmografía nacional. Es decir, el tema de estudio es la representación social y el imaginario colectivo de la pobreza en el nuevo cine uruguayo. De ahí que el presente trabajo sea de carácter descriptivo e interpretativo.

Es realizado con un enfoque cualitativo, a partir de la recolección de datos históricos y teóricos sobre el cine uruguayo, la puesta en escena y la narrativa del cine.

Se trata de una descripción sobre la epistemología del análisis fílmico, ya que se recopilan y describen datos fílmicos sobre seis películas uruguayas seleccionadas, a fin de hallar en estas cintas la representación identitaria y social de la variable pobreza a través de la puesta en escena y la temática de los siguientes *films*: *El viñedo* (2000), *En la puta vida* (2001), *El último tren* (2002), *Mala racha* (2003), *Alma mater* (2004), y *El baño del Papa* (2007).

El alcance de esta investigación es exploratorio, ya que se centrará en el contenido de las escenas donde se muestre con mayor fuerza los estereotipos y representaciones de este fenómeno.

Por otro lado, se trata de una investigación interpretativa porque lo que se busca es analizar los *films* e interpretarlos para dar respuesta a la categorización de los elementos elegidos para el armado de este trabajo (puesta en escena y narración).

Como expresan Gómez Tarín & Marzal Felici (2002:7) "el punto de conexión entre la descripción y la interpretación es, lógicamente, el desarrollo de un proceso explicativo que se aplica en el establecimiento de nexos mediante los que el sentido cobra vida". Por lo tanto, se emplean herramientas de la Semiótica; siendo que se analizan las películas como texto e imágenes.

Este análisis se realizará a partir de la teorización de Casetti y Di Chio (1991) sobre cómo analizar un film, a partir de la descripción y la interpretación, en donde

se entiende por “descripción” al recorrido de una serie de elementos, uno a uno. Sin embargo, la interpretación:

No significa solamente desplegar una atención obstinada respecto al objeto, sino también interactuar explícitamente con él; no solo pasar revista, sino también reactivar, escuchar, dialogar. Es, por lo tanto, un trabajo que consiste en captar con exactitud el sentido del texto, aunque sea yendo más allá de su propia apariencia, empeñándose en una reconstrucción personal, pero sin dejar de serle fiel. (p 23)

Siguiendo esta referencia, la descripción prima en la etapa de descomposición del texto fílmico mientras que la interpretación emerge en la recomposición de datos.

Las dos fases son estrechamente complementarias: si se rompe una unidad en fragmentos es para reunirlos en una nueva unidad que nos diga cómo está hecha y cómo funciona la primera; a la disgregación de los elementos debe seguir una reagregación que consienta entender a la perfección la estructura o el mecanismo de lo que se tiene delante (pp. 33-34).

Para el caso, de acuerdo con los autores, hay una serie de pasos fundamentales que deben servir de guía para la intervención en el análisis fílmico. Estos son: 1) Segmentar; 2) Estratificar; 3) Enumerar y ordenar; 4) Recomponer y modelizar (Casetti & Di Chio, 1991).

CATEGORÍA DE ANÁLISIS

La unidad de análisis son las seis películas mencionadas anteriormente. Por un lado, se analizará la construcción narrativa y, por el otro, la puesta en escena, para analizar cómo las películas seleccionadas representan la pobreza, y son ejes para la construcción de identidad e interés social en el imaginario o interpretación de los espectadores.

Esto se hará siguiendo la conceptualización de Casetti y Di Chio (1991) sobre puesta en escena según los niveles sobre los que se articula la imagen, y los tres niveles de representación, descritas anteriormente en este texto.

| Tópico | Categoría de análisis | Descripción | Ejemplo | Fuente |
|------------------|-----------------------|---|--|-----------------------|
| Puesta en escena | Los informantes | Elementos que definen en su literalidad todo cuanto se pone en escena | Edad, la constitución física, carácter, género | Análisis filmográfico |
| | Los indicios | Nos conducen hacia algo que permanece en parte implícito: los presupuestos de una acción. | El lado oculto de un carácter, el significado de una atmósfera, la foto en la pared que deja implícita la profesión del personaje. | Análisis filmográfico |
| | Los temas | Definen el núcleo principal de la trama. Indican la unidad de contenido en torno a la cual se organiza el texto; lo que pone explícitamente en evidencia. | La marginalidad, el hambre. | Análisis filmográfico |
| | Los motivos | Unidades de contenido que se van repitiendo a lo largo de todo el texto: situaciones o presencias emblemáticas, repetidas, cuya función es la de sustanciar, aclarar y reforzar la trama principal. | Reiteradamente aparece el maquillaje, máscara, el espionaje | Análisis filmográfico |
| Narrativa | Acontecimientos | Hechos que ocurren en la historia | Alguien va a la escuela | Análisis filmográfico |
| | Personajes | Héroes o víctimas, definidos o anónimos, humanos o no humanos | La niña, que es pequeña y pobre | Análisis filmográfico |
| | Transformaciones | Rupturas con respecto a un estado precedente o reintegración de un pasado renovado | La niña estudia y sale del contexto marginal | Análisis filmográfico |

Técnicas de exploración

En este trabajo surge la intención de analizar cómo el "nuevo cine uruguayo" representa la pobreza a través de su estética visual y línea temática, generando identidad e interés social en el imaginario o interpretación del espectador. Para tal fin, se pretende realizar un trabajo de carácter cualitativo de tipo análisis fílmico, tomándose como referencia las siguientes películas uruguayas (según orden de estreno): *El viñedo* (2000), *En la puta vida* (2001), *El último tren* (2002), *Mala racha* (2003), *Alma mater* (2004), y *El baño del Papa* (2007).

Cabe destacar que el análisis de los seis *films* seleccionados se llevará a adelante partiendo de una guía analítica a fin de cumplir con la descripción e interpretación de cada película. En primer lugar, se analizarán elementos que constituyen la puesta en escena con el objetivo de estudiar cómo a través de la estética visual de las películas, se representa la pobreza. En segundo lugar, se analizará la construcción temática de las películas para indagar si en la narrativa de estas se encuentran explícita o implícitamente la pobreza. En tercer lugar, se presentará una ficha técnica con datos obtenidos de las distintas películas.

ANÁLISIS DE LAS PELÍCULAS

RESULTADOS

A continuación, se realizará un detalle del análisis fílmico realizado en las seis películas del nuevo cine uruguayo aquí analizadas: *El Viñedo* (2000), de Esteban Schroeder; *En la Puta Vida* (2001), de Beatriz Flores Silva; *El Último Tren* (2002), de Diego Arsuaga; *Mala Racha* (2002), de Daniela Speranza; *Alma Mater* (2004), de Álvaro Buela; y *El Baño del Papa* (2007), de César Charlone.

Como se ha planteado anteriormente en este trabajo, se usó para el análisis la conceptualización de Caseti y Di Chio (1991) sobre puesta en escena según los niveles sobre los que se articula la imagen, y los tres niveles de representación, descritas anteriormente en este texto.

Para ello, se realizará, para cada película, un análisis basado en el cuadro adjunto en el apartado de Metodología.

El Viñedo

| Tópico | Categoría de Análisis | Hallazgo | Concepto |
|------------------|-----------------------|---|--|
| Puesta en escena | Informantes | —La vestimenta que lleva Lucas Santos: musculosa, jeans desalineados, un tatuaje. Sus hermanos visten parecidos: ropas siempre informales, sucias, con gorras y viseras. | Caracterización informal de la pobreza |
| | | —Los chicos que son definidos como “delincuentes” por la policía y los compañeros periodistas de Joaquín Santi. | Criminalización de la pobreza |
| | Indicios | —La preocupación inicial de Joaquín por los hermanos como elemento que presagia el trauma. | La historia familiar como hecho universal que acerca a las otredades |
| | | —Las casas de las personas y familias pobres, casi sin luz y lúgubres, alumbradas por luces de velas como si se trataran de altares religiosos. La resolución de la trama se da justamente producto de la superstición. | Pobreza, religión y superstición |
| | | —Los sonidos de animales se hacen escuchables solo en las escenas en el barrio. | Ruralismo y pobreza |
| | Temas | —La injusticia. | El pobre como víctima del sistema y la pobreza como tragedia |
| | | —La explotación. | |
| | | —La pobreza | |
| | Motivos | —Aparece reiteradamente la alusión al espionaje. La fotografía como elemento crucial de la investigación. | Pobreza como otredad |
| | | —La alusión a la incomunicación con la familia mediante los teléfonos. Las llamadas telefónicas del trabajo sí se contestan. | Destrucción capitalista de la familia |
| | | —La provincia como alusión a la pobreza y el progreso asociado a las urbes, como "Buenos Aires" | Ruralismo y pobreza |
| | | —La presencia de los medios de comunicación como moldeadores y constructores de una determinada interpretación de la realidad por los sectores populares. | Pobreza como otredad construida discursivamente |

| | | | |
|-----------|-----------------|---|--|
| Narrativa | Acontecimientos | —Joaquín Santi está investigando un caso policial cuando, de forma lateral, entra en contacto con Lucas Santos. Gracias a este encuentro, se da con el caso del viñedo. | La historia familiar como hecho universal que acerca a las otredades |
| | | —Un niño de clase baja, hermano de Lucas Santos, desaparece luego de que sus hermanos reportan que fue perseguido por una camioneta negra y disparado en los viñedos del magnate Hoffmann. | El pobre como víctima del sistema y la pobreza como tragedia |
| | | —Joaquín Santi investiga el hecho, pero se encuentra con sucesivas trabas que no le permiten obtener información: los vecinos no quieren colaborar y Hoffmann obstruye la investigación gracias a la coacción de sus recursos económicos. | |
| | | —Joaquín obtiene el dato de un antiguo colaborador de Hoffmann que reconoce que el patrón ha usado la violencia y la autodefensa en el pasado como recurso para proteger sus viñedos. | Traición de clase |
| | | —La familia de Lucas Santos recurre a una Medium espiritual para que les diga el paradero del cuerpo de su hijo. Se lo informan a Joaquín Santi, que va al lugar de los hechos y corrobora que la información es verdadera. Se resuelve el caso en contra del patrón Hoffmann. | Pobreza, religión y superstición |
| | Personajes | — Joaquín Santi: Hombre de clase media acomodada. Tiene entre 45 y 55 años de edad. Es periodista y está alienado por su trabajo. Padre de una niña y en pareja con una mujer. Todavía no supera el trauma de la muerte de su hermano cuando eran solo unos niños. Es el héroe de la película. | Destrucción capitalista de la familia |
| | | — Lucas Santos: Hombre joven de clase baja. Metido en problemas con la policía. Es quien genera el contacto entre su familia y el barrio luego del caso de la desaparición del niño del viñedo. | Pobreza como otredad |
| | | — Hoffmann: Hombre de clase alta, propietario de los viñedos. Tiene entre 65 y 75 años. Es el antagonista. No aparece sino hasta el final del film. | El rico como invisible y omnipresente |
| | | — Nieto: Hombre de clase media acomodada. Tiene entre 45 y 55 años. Es competencia de Joaquín en el periódico. Mujeriego, parece triunfar en el trabajo. | Destrucción capitalista de la familia y de la moral tradicional |

| | | | |
|--|------------------|---|---------------------------------------|
| | Transformaciones | —Joaquín Santi resuelve el caso del niño desaparecido y gracias a eso puede superar el trauma de la muerte de su hermano. Puede, ahora sí, prestarle atención a su familia. | Destrucción capitalista de la familia |
| | | —Lucas Santos reconoce a Joaquín. Le entrega su billetera en muestra de respeto. | Criminalización de la pobreza |

En la Puta Vida

| Tópico | Categoría de Análisis | Hallazgo | Concepto |
|------------------|---|--|--|
| Puesta en escena | Informantes | —Desde el comienzo, en la discusión con su madre, se plantean los aspectos del personaje de Elisa: madre soltera, pobre y con problemas con los hombres. | Feminización de la pobreza |
| | | —Placido le declara a Elisa del hecho de que él, en realidad no es rico, sino que tiene deudas y que difícilmente ella consiga poner su peluquería. | Ambigüedad de la riqueza |
| | Indicios | —La madre de Elisa le “advierte” acerca de los hombres que la van a dejar plantada. | Feminización de la pobreza |
| | | —Al huir de su casa, Elisa se lleva solo a sus hijos y al único elemento del cual es realmente dueña: su secador de pelo. Estas dos cosas representan la tensión de su vida. | Destrucción capitalista de la familia |
| | | —Las áreas pobres y marginales aparecen solo de noche, en contexto de caos: ya sea por la lluvia, por las peleas, por las calles atestadas de gente. | Criminalización de la pobreza |
| | | —Jacqueline le explica a Elisa el hecho de que hay que “aprender a manejar a los tipos”. | Feminización de la pobreza |
| | Temas | —La prostitución. | El pobre como víctima del sistema y la pobreza como tragedia |
| | | —La explotación. | |
| | | —La pobreza | Destrucción capitalista de la familia |
| | | —La familia | |
| Motivos | —Aparece reiteradamente la alusión al espionaje. La fotografía como elemento crucial de la investigación. | Pobreza como otredad | |

| | | | |
|------------|---|---|--|
| | | —La alusión a la incomunicación con la familia mediante los teléfonos. | Destrucción capitalista de la familia |
| | | —Montevideo como alusión a la pobreza y el progreso asociado a Europa. | Capitalismo de centros y periferias |
| | | —La feminidad como el rol de la madre protectora. | Feminización de la pobreza |
| | | —Los medios de comunicación como arma principal para la transmisión de la lucha de los marginados y explotados sociales. | Pobreza como otredad construida discursivamente |
| | | —La doble subalternidad de los afrodescendientes y de las mujeres trans. | Paradigma posmoderno |
| | | —La frontera y la transnacionalidad como un espacio que se construye a partir de las marginalidades más allá de los límites estatales o nacionales. | Transnacionalidad de las relaciones económicas |
| Narrativa | Acontecimientos | —Elisa Sánchez abandona su hogar con sus dos hijos y se propone poner su peluquería y casarse con García, su amante. | Destrucción capitalista de la familia |
| | | —García rechaza divorciarse de su mujer para encarar una nueva vida con Elisa, por lo tanto, esta abandona ese camino y elige dedicarse a la prostitución. | |
| | | —En el prostíbulo conoce a Placido, el hombre del que lentamente se enamora y con el cual decide emprender su viaje a Barcelona, donde buscará acumular la suficiente plata posible para poner la peluquería de sus sueños. | |
| | | —Tras una discusión por territorio entre las chicas brasileñas y las uruguayas, Placido asesina a una de estas primeras. La policía empieza a perseguirlos, y Elisa decide colaborar con ellos sin entregar a Placido, ya que busca poder casarse con él. | El pobre como víctima del sistema y la pobreza como tragedia |
| | | —Elisa empieza a ocultar el dinero que gana a Placido, pero él sospecha y la descubre. Placido le ofrece casamiento a Elisa. | |
| | | —Lulú aparece muerta en la calle y Elisa decide colaborar con los policías, esta vez sí entregando a Placido. Declara en su contra en el juicio. | |
| | | —Elisa vuelve a Uruguay, brinda un discurso contra la red de prostitución y acepta, finalmente, su misión de madre. | Resistencia y lucha de clases |
| Personajes | — Elisa Sánchez: Mujer joven, de entre 25 y 35 años. De clase baja, pobre. Sueña con ser peluquera. Atractiva. Es madre soltera de dos hijos varones pequeños. Es la heroína de la película. | Feminización de la pobreza | |

| | | | |
|--|------------------|---|---|
| | | — Lulú : Mujer joven, también de clase baja. Es la mejor amiga de Elisa. Comparte su sueño de poner una peluquería. Además, es quien la acompaña durante todo el film. Será el personaje víctima que impulsará la transformación de Elisa. | El pobre como víctima del sistema y la pobreza como tragedia |
| | | — Placido : Hombre de entre 45 y 55 años. Trabaja de proxeneta en Montevideo y en Barcelona. Es el interés amoroso de Elisa y se transformará en el transcurso de la película en el antagonista de la historia. | Destrucción capitalista de la familia y de la moral tradicional |
| | | — Marcelo : Hombre joven, policía en Barcelona. Es quien investiga la red de prostitución internacional de Placido. | Criminalización de la pobreza y de la subalternidad |
| | Transformaciones | —Elisa se desencanta de Placido y de su promesa de progreso en Barcelona. Tras la muerte de Lulú, decide denunciar la red de prostitución y acepta su misión de ser madre de sus dos hijos varones. | Pobreza y familia |
| | | —Placido pasa de ser el aliado de Elisa al villano de la película. | Destrucción capitalista de la familia y de la moral tradicional |

El Último Tren

| Tópico | Categoría de Análisis | Hallazgo | Concepto |
|------------------|-----------------------|---|---|
| Puesta en escena | Informantes | —La constitución visual del pueblo es clara: se eligen personas vestidas con ropas sencillas, casi sucias y hasta andrajosas, se prescinde del uso de actores, se toman preferentemente personas de tez oscura, de todas las edades y géneros. | Caracterización informal de la pobreza |
| | Indicios | —La presentación de El Profesor tiene varios indicios: sus estantes llenos de libros, las fotos de su mujer, el examen ergonómico que insinúa su problema cardíaco. | El pobre como alguien sin voz propia. Sabiduría simbolizada en la vejez |
| | | —La presentación de Pepe introduce la cuestión de su pasado: la bandera de España colgada en su pared, la confección de una especie de dinamita, su relación de padre-hijo con Guito evidenciada en la enseñanza y en la distancia con el padre biológico del niño. | La resistencia como una lucha con historia |

| | | | |
|---|-----------|--|---|
| | | —La representación de los pueblos del interior como marginales y pobres se apoya en una fotografía sobria, que emplea tonos poco saturados y busca mostrar, de manera intencional, un mundo opaco y descolorido | Ruralismo y pobreza |
| | Temas | —La vejez. | La pobreza como una categoría más de una amplia gama de subalternidades. Paradigma posmoderno. |
| | | —La soberanía. —La valentía y la heroicidad | Resistencia y lucha de clases |
| | Motivos | —Aparece constantemente la alusión a la chatarra, tanto en la imagen como en el diálogo. | Agotamiento de los capitalismos nacionales |
| | | —La jubilación como motivo de angustia y la vejez como patología. La superación de esos paradigmas | Paradigma posmoderno |
| | | —El pueblo asociado a los ámbitos rurales. La relación de la máquina con la sensibilidad del pueblo. Por ejemplo: los hombres montados a caballo que se asoman para saludar y los niños del colegio que vitorean a la locomotora y a sus héroes. | Ruralismo y pobreza |
| | | —Los medios de comunicación como arma principal para la transmisión de la lucha de los marginados y explotados sociales. | El pobre como alguien sin voz propia |
| | Narrativa | Acontecimientos | —En la asamblea de los Amigos del Riel, los hombres votan a favor o en contra de la misión de salvar a la Locomotora. El resultado sale a favor, por lo cual comienza la operación. |
| —Los hombres roban la locomotora y esta comienza su trayecto de protesta a lo largo del país. | | | |
| —Jimmy comienza a operar para recuperar el control de la locomotora. En la primera intervención realizada en conjunto por la policía, fallan: los hombres se arriesgan para poder salir de la situación. Jimmy y la policía se enteran de la presencia de Guito en el tren. | | | |
| —Los veteranos deciden hacer mediático el caso y brindan información a la prensa. Jimmy presiona mediante los padres de Guito para que el tren frene. Pepe acepta dejar que Guito se baje y seguir la misión sin él. | | | |

| | | | |
|--|--|--|---|
| | | —Cuando los hombres paran en una de las estaciones para cargar agua, Dante empeora su problema con la memoria, por lo cual debe abandonar la misión. La gente local ayuda a los hombres a cargar agua. | Solidaridad comunitaria de las clases populares |
| | | —Jimmy y la policía tienden una trampa para la locomotora y la guían hasta una vía muerta. Los hombres se rinden, pero la gente evita que la locomotora pueda volver a las manos de Jimmy. | |
| | Personajes | — El Profesor: Hombre de entre 70 y 80 años. Profesor de Historia. Tiene un problema cardíaco que puede hacer que la misión en el tren sea la última. | La pobreza como una categoría más de una amplia gama de subalternidades. Paradigma posmoderno |
| | | — Pepe: Hombre de entre 65 y 70 años. Mecánico, trabaja en un taller alquilado. Es español. | |
| | | — Dante: Hombre de entre 75 y 85 años. Vive en un geriátrico. Tiene alzhéimer bastante avanzado. | La niñez como símbolo de la aspiración social |
| | | — Guito: Niño. Apadrinado por Pepe. | |
| | Transformaciones | — Jimmy: Hombre de entre 35 y 40 años. Se dedica a los negocios. Es el antagonista | Destrucción capitalista de la familia y de la moral tradicional |
| | | —El Profesor acepta que no hace falta ser un mártir para poder ser un héroe: no hace falta terminar la vida. | El pobre como alguien sin voz propia |
| | —Pepe decide, al fin, aceptar que no todo es innegociable y deja ir a Guito. | La niñez como símbolo de la aspiración social | |

Mala Racha

| Tópico | Categoría de Análisis | Hallazgo | Concepto |
|--------|-----------------------|----------|----------|
|--------|-----------------------|----------|----------|

| | | | |
|------------------|--|--|---|
| Puesta en escena | Informantes | —En la primera escena, los informantes son pocos: los personajes son casi despersonalizados y tienen rasgos únicos. Esto cambia en las siguientes escenas: los personajes ya poseen nombres, empleos, parejas y trabajos. La profundidad construida tiene un sentido práctico: en la primera escena, los personajes son casi sujetos abstractos que, más que representar individualidades, representan simbólicamente a sujetos idealizados: la mujer trabajadora con una vida repetitiva y un demonio. En ese sentido, son iguales al maestro de ceremonia. En los otros relatos, se dan indicios claros de las motivaciones y de la historia fuera de campo de los personajes. | La pobreza como colectivo, no como individuos |
| | Indicios | —El tango “Salud, dinero y amor”, que resume el argumento de la película y que funciona como hilo conductor significativo de las 4 historias contadas. | La riqueza como algo más allá de lo material |
| | | —En la primera de las historias contadas, los planos generales introducen un barrio vacío y expectante. Parece un barrio a las afueras de la ciudad. | Ruralidad y pobreza |
| | Temas | —La fortuna | Pobreza como destino |
| | | —La tragedia cotidiana | |
| Motivos | —La vida, la muerte, la salvación: son cosas no definidas por la decisión de los individuos, sino de las coincidencias y de las circunstancias fortuitas. | Destrucción capitalista de los vínculos humanos | |
| | —Los departamentos de la ciudad, todos despersonalizados y sin individualidad, hacen que Mariana no pueda concretar su amor. La ciudad y su planificación como hostiles para la generación de vínculos sinceros. | | |
| Narrativa | Acontecimientos | —Mujer empleada en un restaurante es tentada por un misterioso hombre con poderes. A pesar de ello, este no logra conseguir que ella caiga porque no se da cuenta que en verdad es sorda. | Pobreza como destino |
| | | —Horacio Martínez planifica suicidarse por intoxicación de fármacos. Sin embargo, su plan queda trunco ya que el asistente de Berta, la farmacéutica, cambió adrede las pastillas para dormir por laxante. | |
| | | —Graciela tiene un día de furia y mata a una mujer anciana en un arranque de ira. | |
| | | —Mariana conoce a Juan en la Rambla. Ambos tienen un amorío de una noche. La noche siguiente, cuando ella va a comprar el desayuno, se da cuenta que no sabe el número de departamento ni su apellido. | |

| | | | |
|------------------|---|--|---|
| | Personajes | — El Presentador: Hombre de entre 70 y 80 años. Es jugador, vive en el Casino. Aparenta clase alta. | Sabiduría simbolizada en la vejez |
| | | — Ella: Mujer de entre 50 y 55 años. Sorda. Trabaja limpiando y atendiendo un restaurante. Perteneciente a clase baja | La pobreza como colectivo, no como individuos |
| | | — El: Hombre de entre 30 y 35 años. Aparente clase media. Tiene poderes sobrenaturales. | Destrucción capitalista de la familia y de la moral tradicional |
| | | — Horacio Martínez: Hombre de clase alta, de entre 40 y 45 años. Deprimido | |
| | | — Graciela: Mujer madre de dos hijos, de entre 35 y 40 años. Ama de casa. | |
| | — Mariana: Mujer joven, de entre 25 y 30 años. | | |
| Transformaciones | — Graciela es una mujer muy paciente con los tratos de los demás hacia ella, que en general son indiferentes y desconsiderados. Al final, explota en una reacción furiosa: asesina a Tota, su vecina de arriba. | | |

Alma Mater

| Tópico | Categoría de Análisis | Hallazgo | Concepto |
|------------------|-----------------------|---|--|
| Puesta en escena | Informantes | — La postura de Pamela al comienzo de la película, en un plano contrapicado, encerrada en el baño, que simboliza el encierro de su mente: su timidez, como está ensimismada, y como se siente vigilada constantemente. La misma oposición se hace en el montaje del inicio con las imágenes del parque: la niña corriendo, que es la niñez de su personalidad, su inocencia y virginidad; el animal encerrado, que es el instinto encadenado de Pamela; y, por último, la estatua de piedra que muestra a una mujer mirando a su hijo, elevada en los cielos, como símbolo de trascendencia. Aquí ya está planteado el conflicto de la película | Pobreza, religión y superstición. Pobreza y salvación. La niñez como símbolo de la aspiración social |
| | Indicios | — La película transcurre en un clima onírico de posibles alucinaciones (un siniestro ángel de la guarda, voces que atestiguan el llamado de dios, etcétera) que, sin embargo, no se resuelven definitivamente y establecen una ambigua posibilidad mística. | Pobreza, religión y superstición |

| | | | |
|-----------|--|---|---|
| | | —El maquillaje como parte simbólica de la pérdida de la virginidad de Pamela. | Feminización de la pobreza |
| | | —La relación con una mujer trans que simboliza la conquista de la feminidad, el camino que debe recorrer Pamela. | La pobreza como una categoría más de una amplia gama de subalternidades. Paradigma posmoderno |
| | Temas | —La religión y lo místico. | Pobreza, religión y superstición |
| | | —Las clases populares y su relación con los valores tradicionales. | |
| Motivos | —La religión y el misticismo como parte indisociable de las lógicas en las que las clases populares se autodefinen y con piensan a sí mismas y sus narrativas. | | |
| Narrativa | Acontecimientos | —En un día normal de trabajo, Pamela es visitada por un hombre de sombrero y misterioso. A partir de este hecho, la vida de Pamela empieza a tomar el rumbo de un viaje místico. | |
| | | —Pamela conoce a Katia, una mujer trans que la ayudará en su viaje interno místico en busca de la trascendencia. Ella cree que está embarazada del salvador del nuevo milenio. | |
| | | —Pamela busca alguien con quien pueda criar a su presunto hijo, que se revela ser parte de una fantasía suya. Recurrirá a especialistas para encontrar una pareja ideal. | Pobreza y familia |
| | Personajes | — Pamela : Mujer de 34 años, pequeña y tímida. Trabaja como cajera en un supermercado de Montevideo. Concorre a un templo religioso dirigido por un pastor brasileño. Visita regularmente a su madre autista. Personaje insignificante e introvertido. | La niñez como símbolo de la aspiración social |
| | | — Katia : Mujer trans de edad similar a la de Pamela, extrovertida, alta y con facilidad para conversar. Se dedica al trabajo sexual. Es la amiga que guía a Pamela en su transición. | La pobreza como una categoría más de una amplia gama de subalternidades. Paradigma posmoderno |
| | Transformaciones | —En una especie de paradoja, Pamela se humaniza al finalizar su viaje místico: deja de ser un personaje insignificante e introvertido para trascender en una mujer empoderada. | Pobreza, religión y superstición |

El Baño del Papa

| Tópico | Categoría de Análisis | Hallazgo | Concepto |
|------------------|-----------------------|--|---|
| Puesta en escena | Informantes | —La oposición entre los bagayeros y las autoridades militares de la Aduana uruguaya, expresada en la diferenciación de los personajes e incluso en la representación escindida de los espacios del pueblo que ocupa cada grupo. 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. | Estado cómplice de la explotación |
| | | —Melo como un pueblo pequeño, pobre, fronterizo | Ruralidad y pobreza |
| | Indicios | —El baño que se convierte en el centro de las luchas y los sueños de una familia. Representa los sueños y anhelos de toda una población en busca de mejores oportunidades económicas. | Pobreza y salvación |
| | | —El énfasis en las tomas generales del paisaje y en los sonidos de ambiente: foco en las calles de tierra, en los pantanos, en los sonidos de las aves, en las vacas y en los grillos (aunque estos no aparezcan en escena). | Ruralidad y pobreza |
| | | —En la puesta en escena de las visitas a la ciudad brasileña se emplean planos cortos y cerrados que no permiten al espectador formarse una idea cohesiva acerca del espacio. Indeterminación espacial. | Caracterización decadente de la pobreza |
| | | —La representación de Melo como pueblo marginal y pobre se apoya en una fotografía sobria, que emplea tonos poco saturados y busca mostrar, de manera intencional, un mundo opaco y descolorido, que contrasta con las imágenes llenas de color en los comercios brasileños de Aceguá | Caracterización decadente de la pobreza |
| | Temas | —La fortuna | Pobreza y salvación |
| | | —La salvación | |
| | | —La pobreza y marginalidad | |
| | | —La corrupción | |

| | | | |
|-----------|-----------------|---|--|
| | Motivos | —La presencia de los medios de comunicación como moldeadores y constructores de una determinada interpretación de la realidad por los sectores populares. También producen imaginación desanclada de la localidad | Pobreza como otredad construida discursivamente |
| | | —La religión como transformadora del trabajo de un medio de subsistencia hacia un medio de trascendencia. | Pobreza, religión y superstición |
| | | —La idea de la apuesta y de la lotería como medio para obtener la salvación | Pobreza y marginalidad como destino telúrico |
| | | —La doble subalternidad de los afrodescendientes. | Paradigma posmoderno |
| | | —La frontera y la transnacionalidad como un espacio que se construye a partir de las marginalidades más allá de los límites estatales o nacionales. | Transnacionalidad de las relaciones económicas |
| Narrativa | Acontecimientos | —Juan Pablo II, el “Papa viajero”, pisará por primera vez el pueblo para dar un discurso a sus fieles. La esperanza se enciende entre los lugareños. Estos especulan que con la llegada de su Santidad arrastrará a decenas de miles de personas desde Brasil. Nace una esperanza de poder alcanzar los sueños postergados. Algunos hipotecan su casa para solicitar un préstamo o gastan sus pocos ahorros. Casi todos apuestan al rubro alimenticio (compran pan, chorizos, pizzas). Beto se jacta de pensar con su cabeza: elige poner un baño. Piensa que, entre tanta comida y bebida, piensa, los fieles desarrollaran ganas de satisfacer sus necesidades primarias. | Pobreza, religión católica y salvación |
| | | —Silvia desea viajar a Montevideo para estudiar periodismo y sus padres necesitan juntar dinero para pagar sus estudios. Ellos no están de acuerdo con el proyecto, pues significa la ruptura del núcleo familiar. Beto quisiera que su hija lo ayude con sus viajes, mientras que Carmen desea que su hija estudie algo más “tradicional”, como el oficio de “corte y confección”. | Pobreza y marginalidad como destino telúrico. La niñez como símbolo de la aspiración social |
| | | —Beto sabe que el dinero para su proyecto no es suficiente. Debe pedirle plata a Carmen (su esposa) y, además, hacer más viajes para poder llegar a tiempo con el armado de su proyecto. El personaje entra en crisis y llegará a tropezar con sus propios límites, haciendo algunos viajes para uno de los oficiales de vialidad, justamente encargado de velar por el tráfico irregular en la zona fronteriza. | Criminalización de la pobreza y de la subalternidad. Destrucción capitalista de la familia y de la moral tradicional |

| | | | |
|--|------------------|--|---|
| | Personajes | — Beto : Hombre de clase baja, de entre 50 y 55 años. Padre de Silvia y esposo de Carmen. Trabaja de quintero, transporta contrabando de Uruguay a Brasil en pequeñas cantidades. | Criminalización de la pobreza |
| | | — Silvia : Niña, hija de Beto y Carmen. Aspira a convertirse en periodista o reportera de televisión. | La niñez como símbolo de la aspiración social |
| | | — Carmen : Esposa de Beto y madre de Silvia. Trabaja lavando ropa por encargo. | Feminización de la pobreza |
| | | — “Negro” : Hombre afrodescendiente, amigo de Beto, de edad similar. Compiten constantemente de forma amistosa | La pobreza como una categoría más de una amplia gama de subalternidades. Paradigma posmoderno |
| | Transformaciones | — Beto comprende que la integridad de su familia y del pueblo no pueden estar por encima de nada. Sin embargo, los sueños no se abandonan. Se reconcilia con su familia, en especial con su hija | Pobreza y familia |

DISCUSIÓN

En este apartado, se desarrollarán algunos de los principales hallazgos obtenidos en el análisis filmográfico de las seis películas y se identificará la forma en que estos construyen significados y narran alrededor de la pobreza y la marginalidad

El primer *film* de la lista es *El Viñedo* (2000). En esta película, la pobreza aparece de manera muy clara. En primer lugar, se desarrolla en un ámbito rural, por fuera de la ciudad. El personaje principal tiene que trasladarse por ruta para llegar a los barrios pobres. Aquí se plantea la primera dualidad instalada desde la puesta en escena: la pobreza como parte de los márgenes físicos de la vida de la ciudad, en la periferia. Este es un punto clave a la hora de entender la particularidad con la que estará representada la pobreza, la vida de las personas pobres.

Esta construcción se repite en otros de los filmes aquí analizados. En *El último Tren* (2002), el viaje realizado por los veteranos los hace sumergirse al interior del Uruguay y conocer pueblos semiabandonados, que expresan algún tipo de tiempo idílico anterior perdido, de esplendor. Tomar contacto con la pobreza es evidentemente el salir de la ciudad, el trasladarse kilómetros de distancia. Recién cuando bajan en una estación abandonada, es cuando tienen contacto con los locales, que son representados con las formas estereotipadas en que son representadas las personas pobres.

En *El Baño del Papa* (2007) esta construcción de la pobreza es incluso más evidente, ya que todo el desarrollo de la película se da en un pueblo pequeño, rodeado de llanura y campo. El personaje protagonista, en este caso, se traslada en bicicleta a través de las rutas escoltadas a ambos lados por campo.

Sin embargo, esta visión dual que pone a la opulencia y a la clase media en los ámbitos urbanos y que coloca a la pobreza por fuera de la ciudad, en el campo, es relativizada por las otras películas analizadas en este trabajo. En *la Puta Vida* (2001) hay una clara construcción de escenarios de marginalidad por dentro de la ciudad. En este espacio, la relación entre la pobreza y la “riqueza” (o podría decirse, un buen pasar de clase media) es fluida y, por momentos, una relación simbiótica en la que ambos sacan provecho de las características de su condición.

La trama de prostitución y trabajo sexual desarrollada en *En la Puta Vida* (2001) sitúa dentro de la ciudad (ya sea en las escenas que acontecen en Montevideo o las que suceden en Barcelona) a una pobreza que puede ser directamente asociada a la condición de las feminidades que venden su cuerpo en la calle. Esto es planteado de forma diferencial por momentos de la película: en Montevideo, Elisa vende sus servicios sexuales en un lugar “controlado y organizado”, en donde los espacios de trabajo están delimitados caprichosamente y los códigos son claros; en Barcelona, en cambio, la transacción se da en la calle y con grandes niveles de incertidumbre y conflicto. No por nada, las calles son representadas como lugares de disputa constante por el territorio: atestadas de feminidades, violencia física, suciedad, ruidos, vicios varios. De cierta manera, *En la Puta Vida* (2001) plantea diferencias de valor en cómo la pobreza y la marginalidad se desarrollan en el contexto mismo de la ciudad, no por fuera de ella.

También la diferenciación entre la cualidad de pobre o no pobre es más ambigua en estos *films* que ponen el acento en la relación de la pobreza con la ciudad. Continuando con el análisis de *En la Puta Vida* (2001), la construcción narrativa del personaje de Placido, un proxeneta que opera en el mercado internacional de la prostitución que en Montevideo lleva una vida de relativos lujos y comodidades a diferencia del estilo de vida que lleva en la ciudad de Barcelona. En esta última, se oculta en un complejo de habitaciones descuidadas y a las afueras de la ciudad. Huye de la policía por sus actividades ilícitas, cuestión que es puesta en contraste con la relación que establece con la misma en Montevideo. Allí, Placido es capaz de manejar a la policía mediante coimas y arreglos de palabra: no solo vive una vida acomodada, sino que tiene influencia y poder en el trato con la ley del lugar gracias a sus recursos económicos. Esto no lo puede hacer en España, donde la policía se comporta de manera implacable en su búsqueda y la influencia que puede establecer a través de sus recursos económicos es nimia.

Este último punto tiene un desarrollo paradigmático en la escena en la que Placido mata a una de las chicas brasileñas que disputaban el territorio con las mujeres uruguayas. La resolución al conflicto se da mediante la violencia y no mediante la coacción económica, como había sido resuelto en Montevideo ante el evento ocurrido contra la policía. En ese momento, el descenso del personaje de

Placido hacia la figura trágica se precipita y es lo que permite a la protagonista, Elisa, darse cuenta de que en realidad la cuestión de la riqueza es una cuestión de perspectiva. Placido no es ya para nosotros, los espectadores, el galán acomodado del Río de la Plata, sino que aparece más bien como un empresario lejos del éxito, perseguido por la policía española e internacional, “hasta el cuello de deudas”, como él dice, y dependiente de los pocos ingresos obtenidos de la trama de prostitución de Barcelona. La farsa de la riqueza permite entender al pasar económico como una cuestión de perspectiva y, por lo tanto, ambigua. Elisa, que construyó desde su marginalidad imaginarios idealizados del progreso económico, descubre lo que se encuentra detrás del telón: lo que antes se mostraba como desdeñable, que era su vida en Uruguay, ahora es visto como deseable. Sucede en el *film* una inversión en donde lo económico termina estando subordinado a otros valores asociados previamente con la pobreza: la familia, el barrio, la simpleza y austeridad.

Estos últimos elementos mencionados están ligados estrechamente a las representaciones de la pobreza en estas películas pertenecientes al nuevo cine uruguayo.

En *El Viñedo* (2000), la cuestión de la relación con la familia es parte central de la construcción de la diferencia entre los entornos urbanos de clase media y los rurales pobres. El personaje de Joaquín Santi presenta un conflicto directo, visualizado desde las primeras secuencias de la película, que tiene relación con la forma en que no puede conciliar su trabajo de periodista con la familia, en particular con su mujer y su hija. Es un hombre profundamente alienado: no se acuerda de los eventos importantes, llega tarde a las citas que organiza con su mujer, no puede terminar las conversaciones que entabla con ella, nunca se lo ve compartiendo escena con la hija, etc.

La diferencia crucial se encuentra en el momento en el que se dirige a la casa humilde en el barrio a las afueras de Montevideo, cerca de los viñedos. Allí, la relación familiar es algo visible desde el mismo instante en que tiene las primeras conversaciones con la gente del lugar. En primer lugar, ante la pregunta de Joaquín al respecto de si tiene hermanos, Lucas Santos le responde que tiene cinco, lo que da a entender la idea de familia numerosa. La segunda vez que el protagonista se dirige al barrio, para comprobar si Lucas Santos le robó efectivamente la billetera

que perdió, este aparece rodeado de sus hermanos, dando a entender que estaban jugando. A partir de allí, rara vez se muestra a la gente del barrio a solas: siempre están rodeados en comunidad, todo lo contrario, a Joaquín, que siempre es acompañado por “El Gordo”, su compañero de trabajo.

El momento clave, sin embargo, es cuando la familia le confía a Joaquín la investigación del caso del chico perdido en los viñedos. La puesta en escena es paradigmática: toda la familia alrededor de la casa humilde a pesar de que la única que mantiene la conversación es la madre. La presencia del entorno de la familia está en todo momento como contención y protección, custodiando la entrada de la casa, como si se tratara de una asamblea.

Si bien en esta película la cuestión de la pobreza es menos ambigua que en *En la Puta Vida* (2001), se repite el tratamiento de la riqueza, representada en la figura de Hoffmann, dueño de los viñedos y patrón del barrio. Se trata de un personaje enigmático, que no aparece físicamente hasta el final de la película y que, de todas formas, ejerce su influencia a lo largo de las acciones de todos los personajes: afecta las decisiones tomadas por el periódico donde trabaja Joaquín, los testimonios de las personas del barrio y a la policía. En este sentido, el poder está planteado de manera similar a la película de Beatriz Flores Silva, en la que las soluciones a los problemas se dan gracias a herramientas económicas y no mediante el uso de la fuerza.

Esta última afirmación puede contener polémica, ya que el nudo del conflicto en el *film* de Esteban Schroeder es la desaparición y presumido asesinato en manos del patrón del viñedo de un niño humilde que irrumpió en su propiedad. Sin embargo, el detalle de que el asesinato no haya sido perpetrado en sus manos, sino por empleados de él (descrito de manera detallada en la escena en la que Joaquín entrevista al hombre anciano que confirma el modus operandi) hace que esta cualidad de la riqueza esté resaltada. La violencia es impune porque es parte natural del orden encabezado por el patrón. Este no aparece sino hasta el final, ya luego de que Joaquín logre resolver el paradero del niño desaparecido, que no es más que un cuerpo yaciendo en el fondo de un pozo.

En cambio, la pobreza es eminentemente corpórea. No es invisible, sino que está completamente expuesta. Esto es claro en los elementos de las fotografías: el “pibe” es detalladamente fotografiado en una de las primeras escenas de la película, mientras que Hoffmann no tiene rostro.

Por otro lado, en *En la Puta Vida* (2001), la cuestión de la familia en relación con el personaje aparece temprano como tema en la película y ampliamente ligado al contexto de la pobreza. La película comienza con una escena en casas pobres al margen del Río de la Plata en Montevideo, un día de lluvia. Elisa se va de la casa de su madre de la mano con sus dos hijos pequeños y varones en un contexto para nada favorecedor: se lleva sus elementos de peluquería, que son los únicos bienes materiales visibles y que representarán durante toda la película su pretensión de ascenso social. En este comienzo, la decisión de “abandonar” su situación de pobreza está ligada narrativa y visualmente con el hecho de dejar a su madre, es decir, a su familia. Este hecho se profundizará conforme avance el *film*, ya que, para partir hacia Europa como parte de su sueño emprendedor, debe dejar en Montevideo a sus dos hijos.

Si bien esto es significativo, ya que lo que dice entre líneas es que para ascender socialmente es necesario “liberarse” de las ataduras de las responsabilidades y del resguardo familiar, la película complejiza mucho más esta relación. Dentro del plan aspiracional de Elisa, la idea de familia no está ausente, sino más bien lo contrario: busca un hombre con el cual poder casarse. En este plan también falla. El primero de estos hombres es García, uno de los “padres” de los chicos. Es un hombre casado que considera a Elisa nada más que una amante. Ella, sin embargo, busca que García se divorcie y se vaya a vivir con ella. Este impulso es repetido en la relación que desarrolla con Placido: su idea todo el tiempo es la de que estos hombres se casen con ella. Sin embargo, estos sujetos la rechazan, por diversas razones, evidenciando la incompatibilidad que tiene el orden de la familia con una vida “pudiente” o “rica” dentro del capitalismo y la sociedad bajo el modelo uruguayo.

Esta construcción que se ha desarrollado aquí acerca de las aspiraciones de ascenso social de Elisa puede entenderse también desde cómo la película de Flores Silva concibe que se forja la identidad de las clases bajas o pobres. Elisa, por su

condición de nacer dentro de un contexto de pobreza material, ha adquirido en su historia el valor social de la familia como uno de los pilares que constituyen la noción de seguridad de la vida. Esto tiene sentido en el contexto en el que viven las clases bajas, donde el desamparo en manos de un Estado ineficiente y la ausencia cada vez mayor de formas estables y útiles de contención social hacen de la institución de la familia uno de los elementos más imprescindibles para la supervivencia. Sin familia, la vida en la marginalidad o en la pobreza es sumamente frágil e inestable.

Esto se refuerza en los diálogos de la película. En el prostíbulo, la madre le dice a Elisa que para realizar el trabajo “hay que ser una madre” y le pregunta si tiene hijos. Al irse a Europa, Elisa abandona esa misión encomendada de ser madre que entra en conflicto con la misión del ascenso social y el de ser “una mujer de negocios”.

Quizá uno de los puntos más importantes y que refuerza este elemento que aquí se desarrolla es el hecho de que, en el *film* de Flores Silva, no hay familia por fuera de la pobreza. Esto es construido alrededor del personaje de Placido. Pero también hay momentos claves que evidencian la presencia que la familia tiene en el entramado de valores de Elisa. El ejemplo paradigmático es el momento de la muerte de la chica brasileña, Coco, en el que, luego del corte del momento de la investigación policial, en un primer plano de la cara de Elisa ella le pregunta a Placido si la mujer que asesinó “tenía familia”. La reacción de él es de desinterés total por cualquier información que tenga que ver con la vida de dicha persona.

Las primeras palabras en el discurso final que Elisa da a la televisión del Uruguay al volver son: “yo lo único que quiero es recuperar a mis hijos”. He aquí que en el cierre Elisa reconoce su misión y su destino encomendado para la protección de sus hijos. La escena siguiente es el reencuentro de la restitución de la familia. A pesar de que el sueño de ascenso social de la protagonista queda inconcluso, la película termina con el hecho que puede ser entendido como el más significativo para el crecimiento del personaje y su consumación heroica.

La cuestión de la constitución de la familia vuelve a aparecer en *Alma Mater* (2004), esta vez anclada a otro elemento que se repite en la representación de los

contextos pobres en varias de las películas aquí analizadas: la relación entre los pobres con la religión o la espiritualidad.

En el *film* de Álvaro Buela, la protagonista no es una persona que sea evidentemente pobre. En este punto, la representación de “lo pobre” es un poco más ambigua. Sin embargo, dado al trabajo que desempeña (cajera de un supermercado), su estilo de vida (simple, austero, sin lujos de ningún tipo) y al barrio en el que vive (presentado normalmente a la noche, desierto, con las calles descuidadas y las paredes pintadas con insignias como la A de anarquía y frases como “Basta de cárceles”), puede entenderse que su vida está mucho más cercana a la de la clase baja que a la de las clases medias.

Pamela es una mujer tímida y con una vida social casi nula. Su relación más cercana es con una congregación dirigida por un pastor/predicador brasileño. Su vida empieza a tomar un rumbo diferente cuando un hombre desconocido la visita en su trabajo y le dice cosas que, en el momento, pueden ser vistas como profundamente crípticas. La protagonista, en ese momento, empieza a sentir señales de estar embarazada, más allá de la ausencia total de relación sexoafectiva con hombres de cualquier tipo. Durante el desarrollo de la película, la única relación realmente significativa que desarrolla es con Katia, una mujer trans, trabajadora sexual, que la asiste y pronto genera un vínculo de contención. Esto es significativo: si bien Katia no es una persona que resalta por su pobreza, si es posible calificarla de “marginal” por su condición de género y ocupación. Al ser ella el único vínculo real de Pamela, es posible afirmar que lo que se desarrolla es una amistad que corresponde a los márgenes de la vida social.

Katia ayuda a la protagonista a realizar la transición de su personalidad y de su carácter. A pesar de hacerse evidente el hecho de que Pamela en verdad no está embarazada, su amiga la ayuda en la misión de concebir a un hijo que tiene el carácter de “Mesías”: Pamela posee y construye alrededor suyo la posibilidad de ser una especie de Virgen María del nuevo siglo, que dé a luz a un nuevo salvador para la humanidad. Esa idea es apoyada con las señales físicas que experimenta, que, sin embargo, son descartadas de lleno en el momento en el que se deja atender por un ginecólogo. Así, los desvaríos de Pamela quedan finalmente sepultados a simples delirios de trascendencia que, a su vez, son apoyados por Katia. Aquí, la

trama de la película gira en torno a la misión que ambas se proponen: encontrar un padre para el supuesto hijo de Pamela.

Si bien dicha misión no tiene, como en *En la Puta Vida* (2001), el objetivo de sacar a Pamela de una situación de pobreza o de un contexto de escasez de recursos económicos, en el *film* de Buena Vista la familia sí funciona como un elemento de búsqueda de trascendencia. La constitución de una familia estable anclada en los pretendidos valores religiosos de la congregación a la que asiste se transforma en su finalidad. Si bien su hijo no es un Mesías, sí opera como un salvador en el sentido que le da a su vida un sentido más allá de una existencia planteada, en los términos de la película, como monótona y sin sentido.

En este sentido, cabe hablar de un elemento íntimamente relacionado al plano de lo religioso y que de alguna forma está presente como temática en todas las películas: la idea de la “salvación” entendida como el “salvarse de la pobreza”. Una escena significativa, que puede hacer referencia al poder adquisitivo, es cuando en la primera cita pregunta si es propietario y alquila, un aspecto importante para desarrollar su proyecto de vida: tener un hijo.

La película más paradigmática en este punto es la de César Charlone, *El Baño del Papa* (2007). La visita del Papa a un pequeño pueblo de Uruguay de Melo revoluciona a sus habitantes. La película hace foco en dos personajes, que pueden ser entendidos como sus protagonistas: Beto, el hombre obsesionado con hacer un baño para que los visitantes de la ciudad (que estiman serán 50 mil personas) lo usen y así él se salve; y Silvia, su hija, que aspira a ser reportera de noticiero televisivo.

La salvación en esta película opera de formas diferentes para ambos personajes. Beto es un hombre mayor, que vive principalmente de “changas”, sin un empleo fijo, sujeto a los abusos de sus superiores y a los maltratos de vecinos aprovechados. La idea de la visita del Papa despierta en este hombre una ambición desmedida que se representa a través de un impulso irrefrenable en busca de un golpe de suerte que pueda sacarlo “milagrosamente” de su situación de pobreza. Esta idea de la salvación como producto de un acto casi providencial puede verse

repetida también en la película de la película analizada anteriormente, *Alma Mater* (2004).

En cambio, la hija de Beto, Silvia, posee otra forma de percibir la oportunidad. Su sueño es claro: quiere ser reportera para la televisión. Como tal, su ambición tiene un propósito que no se vale de la suerte, sino del ímpetu personal anclado en la realización de un oficio. La visita del Papa al pueblo, más que una casualidad que puede operar como un milagro de salvación, es vista por ella como una circunstancia que puede apuntalar su carrera. Su ambición, entonces, no es la salvación milagrosa que la aleje de la pobreza, sino el aprovechamiento de la situación para empezar una carrera profesional. Sin embargo se encuentra con una traba, la ignorancia de sus padres y sus limitaciones económicas.

Por supuesto, ya hemos desarrollado anteriormente con detenimiento la forma en que esta misma idea de salvación como la salida de la situación de pobreza es puesta en cuestión en la película *En la Puta Vida* (2001). Como vemos, en los *films* del nuevo cine uruguayo analizados aquí, la idea de una “salida fácil” a la situación económica de las personas pobres es planteada como una idea perversa o pervertida.

En ese sentido, la pobreza se construye como una situación apremiante que, sin embargo, no es necesariamente peor que las experiencias de vida del hombre de clase media, alienado por su trabajo en *El Viñedo* (2000) y en *En la Puta Vida* (2001) (en este último caso, correspondiente a la construcción del personaje de Placido). La aspiración desmedida es valorada en términos negativos porque significa un desarraigo con las condiciones presentes de la existencia. En *El Baño del Papa* (2007), los caprichos desarrollados por Beto someten a su familia y a su pueblo a una situación de constante estrés e incluso llega a perjudicar los anhelos de superación de su hija Silvia. Es decir: la ambición desmedida al abandono de la situación de pobreza significa abandonar ciertos aspectos que estos filmes toman como virtuosos.

Este último punto es importante en varios aspectos. En las películas analizadas la pobreza y la marginalidad no pone el acento en la violencia, en la delincuencia, en la miseria, en el abuso u otros aspectos clásicamente asociados a

dichos contextos. En todas ellas las personas que se asocian directamente a personas “pobres” son hacedores de virtudes que la sociedad uruguaya capitalista y en crisis de comienzos del siglo XXI están perdiendo: la familia, la espiritualidad (puntos aquí ya desarrollados con extensión), la solidaridad y la conciencia de la lucha política.

Estos dos últimos puntos son los que interesan ahora en el análisis: de qué forma las películas deciden poner en escena el reservorio de humanidad que representan los pobres o marginales en estas películas del nuevo cine uruguayo.

En primer lugar, el plano de la solidaridad, de la construcción de una comunidad anclada en valores tales como la ayuda, el soporte y la protección colectiva del otro, ya fue desarrollada (en otros términos) en las consideraciones en torno al rol que la familia tiene en estos *films*. Sin embargo, esto no quiere decir que esto sea lo único y último que se pueda rastrear en estas películas en torno a este aspecto.

De las seis películas aquí analizadas, la que plantea en términos más concretos este punto es *El Último Tren* (2002) de Diego Arsuaga. Cabe, sin embargo, antes de ingresar en el análisis detallado del punto en cuestión, hacer algunas aclaraciones acerca de la trama. La película comienza en una asamblea de la Sociedad de los Amigos del Riel en la que una serie de veteranos hombres se reúnen para debatir (luego nos enteramos) la toma ilícita de una locomotora que está a punto de ser vendida para ser usada en Hollywood. El *film* toca como problemática algunos de los principales problemas de finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI en Latinoamérica: la pérdida progresiva de soberanía ante el avance del imperialismo norteamericano y el neoliberalismo como principal movimiento político en el continente.

La locomotora es, efectivamente, tomada por asalto por tres hombres veteranos y un niño: El profesor, Dante, Pepe y Guito. La misma recorre el interior de Uruguay como forma de protesta ante la claudicación de la soberanía. En la parte trasera de la máquina, estos hombres colocan una bandera que reza: “El patrimonio no se vende”.

Se trata, de las seis películas, la que tiene más directamente asociada una reivindicación política en el plano de la primera historia de la trama, junto, por supuesto, a *En la Puta Vida* (2001) que expresa su rechazo a la trata de personas y el mercado internacional de la prostitución.

Durante el trayecto que estos hombres realizan en la película, son perseguidos por la policía. De nuevo, las fuerzas del Estado aparecen como complotadas con el poder de turno, que en el caso de esta película vuelve a ser un poder de tipo económico: quien lidera la persecución es el empresario Jimmy, la persona encargada de vender la locomotora al exterior como parte de un negocio estrictamente personal.

Hay dos puntos de inflexión en esta película que están estrechamente relacionados con la forma en la cual está representada la pobreza. El primero de ellos es cuando los hombres bajan en una vieja estación con el objetivo de cargar agua a la locomotora. Recorren el establecimiento y repasan viejos recuerdos enterrados entre la chatarra y el metal oxidado que inunda el lugar. Esto es importante: la chatarra aparece en diálogos y en imagen como símbolo asociado a la vejez, que es una de las temáticas principales de la película. En el momento en el que se están por rendir, aparece la gente del pueblo para ayudarlos. Estos que se corresponden con la caracterización de los contextos de pobreza descritos al comienzo de este capítulo (sujetos del ámbito rural, combinados con jóvenes vestidos con gorras de visera, remeras musculosas sin mangas, algunos con el torso semidesnudo) se solidarizan con la misión de los veteranos, los ayudan a cargar agua de un arroyo.

La segunda intervención del “pueblo” se da en la escena de cierre de la película. En ese punto, El Profesor y Pepe (que son los últimos que quedan a bordo de la locomotora luego de que se apearan Guito y Dante) son dirigidos por la policía por una vía muerta a una inminente colisión. En esta escena cargada de tensión, El Profesor decide tomar el control del vehículo a último momento para frenarlo, aceptando la derrota. En ese momento la gente que está a los lados de las vías del tren, expectantes por la resolución de la situación que ha sido fuertemente mediatizada, se acerca hacia donde están El Profesor y Pepe para saludarlos como

héroes. Son personas que tienen la misma representación visual que los que ayudaron a los veteranos a cargar agua en el pueblo.

La escena tiene un cierre aún más significativo en el momento en el que Jimmy quiere retomar el poder de la locomotora. Las personas, reunidas sobre las vías del tren, impidiendo que este arranque, se desparraman. Jimmy, sin embargo, les pide ayuda para poder mover la locomotora. He aquí el momento de la toma de conciencia del pueblo. Un primer plano contrapicado del rostro de una de las señoras que allí se encuentra, que posee marcados rasgos originarios, hace las veces de representar la elevación de ese pueblo rural y pobre del interior del Uruguay. Ahora, las características de los héroes son trasladadas a esa masa. Esos hombres, mujeres y niños se sientan sobre las vías, impidiendo que Jimmy se lleve la locomotora, que ya es parte indisociable de la lucha política.

Esa toma de conciencia del pueblo, asociado en general a las clases populares es similar a la última escena de la película *En la Puta Vida* (2001). En el momento en el que Elisa está en la televisión, exponiendo su discurso contra la prostitución internacional, la trata y pidiendo la restitución de sus hijos, en paralelo, sucede que las mujeres del prostíbulo, sus antiguas compañeras, empiezan a tomar conciencia. Esto es representado, primero, mediante un plano picado en el que se encuadra a todas estas mujeres mirando el discurso. Luego, cuando deciden ir a la embajada, el plano picado se transforma lentamente en un plano contrapicado para, luego, ascender bruscamente y apuntar a las mujeres que se encuentran en los balcones. Estas sí, ahora, son representadas como la mujer de *El Último Tren* (2002), en un plano contrapicado: son las mujeres que toman conciencia de su posición, pasan de la impasibilidad a la acción, se transforman en heroínas.

Esta toma de conciencia es un poco ridiculizada en el *film* de Daniela Speranza, *Mala Racha* (2002). La película es una antología de pequeñas historias que tienen como eje central el tema de la suerte o, más bien, la mala suerte. En general, las historias tienen resoluciones que resaltan la arbitrariedad de los hechos que les suceden a las personas, como las casualidades pueden definir el destino.

La historia más relevante para el análisis que aquí se pretende hacer es la primera. Esta comienza con unos planos generales de un barrio típico urbano.

Luego, ingresa en un restaurante que es atendido por una mujer solitaria. El contexto es en general ese: las calles vacías, los negocios también. En la escena, entra un hombre misterioso, con carácter seductor, al restaurante. Le habla a la mujer, pero ella no parece prestarle mucha atención. Sin embargo, el hombre insiste en la charla.

En seguida los gestos y las intenciones del hombre se desnudan: está intentando tentarla con algo. Le ofrece “cambiarle la vida” y, en un momento le dice que puede darle “mucho plata”. La señora insiste en su indiferencia, como si en verdad no escuchara lo que tiene para decir el hombre. En ese momento, el hombre le hace demostraciones de su poder: enciende fuego con los dedos y hace avivar las llamas del horno solo con un gesto de sus manos. El hombre se nos revela, así, como una representación de una especie de demonio que tienta a la mujer. Sin embargo, esta parece no darse cuenta de lo que sucede, actúa con naturalidad. El sujeto se frustra: le ofrece belleza, hombres. Pero ella parece no inmutarse. Él se rinde, se retira del lugar ofuscado.

La escena es resuelta con la mujer saliendo del local, queriendo devolverle el vuelto de su paga. Allí, confundida, hurga en su bolsillo por un cigarrillo y encuentra el aparato que le permite oír. Tenía algún tipo de sordera, y realmente no podía escuchar a aquel hombre.

Aquí, por supuesto, la cuestión de la conciencia está trastornada. Esta obra funciona como comedia porque muestra lo absurdo de una situación que se resuelva, dice el Presentador, “para bien o para mal” por una coincidencia. Los personajes ante todo ignoran: no se preocupan por el otro y están ensimismados en sus pensamientos y preocupaciones personales. Esta falta de comunicación se repite en todo *Mala Racha* (2002), pero queda evidente en esta primera escena.

Esta mujer trabajadora, asumiblemente humilde por cómo se la representa a ella y al barrio, parece empoderada al comienzo, haciendo caso omiso a las ofertas de ese hombre que puede ser una especie de demonio ofreciendo un contrato maligno. Sin embargo, se nos revela al final que esa postura es producto de una disfuncionalidad, del hecho de no poder escuchar, de estar coartada de sus facultades físicas. Nos queda la duda de si, de haberlo escuchado, de haber

prestado sincera atención a las señales de poder sobrenatural mostradas por el hombre, hubiese aceptado su ofrecimiento y su “salvación”, esa “vida mejor” prometida y atravesada por el dinero. También, queda en duda cuales son los costos de dicha salvación. Por lo tanto, la historia queda trunca.

CONCLUSIÓN

A partir de este trabajo se ha realizado un repaso alrededor de las construcciones estéticas más relevantes encontradas en el nuevo cine uruguayo. Mediante el análisis de seis *films* realizados entre los años 2000 y 2007, se pudo acceder a los aspectos más acuciantes de la representación de la pobreza y de la marginalidad en el arte uruguayo de comienzos del siglo XXI.

La representación de la marginalidad y la pobreza empezó a tener una gran centralidad durante aquellos años en el cine latinoamericano en general. Este fenómeno tuvo su origen en los profundos cambios sociopolíticos y económicos experimentados en la región. La irrupción de un capitalismo liderado por las ideas del neoliberalismo en los años 90 tuvo como una de sus consecuencias la aparición, en varios países del continente, de clases populares cada vez más sumidas en características totalmente novedosas de miseria y pobreza. La profundización de la influencia de los capitales internacionales en la economía interna del Uruguay trajo aparejado el conflicto cada vez mayor entre formas y valores tradicionales del tejido social y las presiones extranjerizantes y apátridas provenientes del sector externo. En ese sentido, el nuevo cine uruguayo, nacido en las raíces de este conflicto, intentó no solo producir un arte eminentemente nacional, sino que también se empezó a preocupar por esos grupos sociales rezagados por un sistema que tuvo entre sus consecuencias la exclusión.

Es así como el cine desplegó recursos narrativos y visuales para representar los contextos de pobreza y marginalidad del nuevo sistema económico; también, buscaron encontrar aquellas estrategias de resistencia producidas por los grupos excluidos ante esos cambios y encontrar las formas en las que el cine transformó, mediante su representación simbólica, los imaginarios sociales y visuales de la pobreza.

En general, este trabajo ha encontrado en las seis películas una preocupación por tematizar aspectos tales como la religión como perspectiva de salvación, la familia como núcleo de la comunidad, la conciencia de clase y comunitaria como forma de resistencia, y la suerte o la fortuna como mecanismos operadores de la salida material a la situación social.

Hemos visto cómo existen diversas formas de concebir los contextos de pobreza y marginalidad: aquellas que hacen énfasis en la ruralidad (*El Último Tren*, *El Baño del Papa*), las que plantean una tensión entre esta y la ciudad como espacio de progreso (*El Viñedo*) y las películas que plantean la ambigüedad de la relación pobre y no-pobre en el interior mismo del espacio urbano (*En la Puta Vida*, *Mala Racha* y *Alma Mater*). Así, los *films* de las primeras dos categorías tienden a hacer una visión nacional de la pobreza, en la que el ámbito pueblerino es un ámbito de comunidad, con valores contrarios a los de la ciudad, que cada vez más pierde los rasgos de la cultura tradicional que se diluye en el progreso material. De esta forma, se tiende a hacer un énfasis en el paisaje: gran presencia de planos generales que muestran la naturaleza, la presencia de sonidos de animales, los espacios concurridos en asambleas amistosas, la presencia del mate como elemento que simboliza la vida en comunidad. En cambio, la puesta en escena de las películas de la última categoría tiende a mostrar espacios urbanos lúgubres, sin armonía: las calles vacías y opresoras de *Alma Mater* y *Mala Racha*, y la calle atestada y violenta de *En la Puta Vida*. Los ámbitos de marginalidad aquí son oscuros y suelen ser presentados en planos cerrados o en planos generales con una composición de elementos caótica.

Así, como se ha mostrado en este trabajo, la tematización de la pobreza y de la marginalidad en el nuevo cine uruguayo ha abierto un campo semántico, que invita a problematizar la forma en que estos contextos son pensados e imaginados. A partir de esos imaginarios, que son completos y que no responden a una unicidad de sentido, sino que son conflictivos, se puede empezar a pensar la manera en que estos sectores sociales se piensan a sí mismos. Esta labor ya ha sido adelantada por un *film* como *El Baño del Papa*, que tiene una gran preocupación por dar una voz propia y protagonista a los intereses y preocupaciones de un mundo que todavía hoy resta por ser entendido y estudiado. A la pobreza y a la marginalidad se anudan una serie de términos simbólicos, ideológicos, políticos y sociales.

Queda preguntarse por otros tipos de relatos nacionales que pueden construirse alrededor de los contextos de pobreza y marginalidad. Estas películas han adelantado algunos puntos posibles: la transnacionalidad cada vez mayor de las

economías populares, las fronteras, la fe y la religión que pervive en estos ámbitos en comparación con la lógica laica de la globalización económica.

BIBLIOGRAFÍA

Araya Umaña, S. (2002). *Las representaciones sociales: Ejes teóricos para su discusión*. Sede Académica, Costa Rica. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO). Costa Rica.

Bulhões, M. A. (2016). Lo imaginario del arte: mitos y ritos en tiempos contemporáneos. *Revista De Teoría Del Arte*, 11, 63-82. Obtenido de <https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/39981>

Busquets, L. (1977). *Para leer la imagen*. Madrid: ICCE.

Camino, S (2007). *Marginalidad y cuestiones de género: la representación de la mujer de las clases populares en el "nuevo cine argentino*. IV Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires

Casetti, F. & Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film. Instrumentos Paidós Colección dirigida por Umberto Eco*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

Dalmasso, M.T. (2017). *La Teoría de los discursos sociales o Socio-semiótica. El legado de Eliseo Verón. Tercera Época. Serie Transformaciones* (julio-diciembre de 2018). Rosario, Santa Fe: Universidad de Rosario (Argentina) Versión electrónica: designisfels.net.

Del Pozo, D. (2003). Olvidados y Re-Creados: La Invariable y Paradójica Presencia del Niño de la Calle en el Cine Latinoamericano. En: *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*. Vol. 32, No. 1 (mayo de 2003) , págs. 85-97. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/29741770?seq=1>

Eljaiek-Rodríguez, G. (2013). Mira quién habla: Subalternos en tres películas del Nuevo Cine. *imagofagia*, (08).

Fierro, J. (2018). *Cómo es el cine uruguayo*. En: *Sotobosque*. Montevideo, Uruguay. Disponible en: <https://www.sotobosque.uy/post/audiovisual-if>

Fouqueray, C. (2009). *Marginalidad y sujetos no heterosexuales en narrativa y cine de Argentina y Uruguay* (Unpublished master's thesis). University of Calgary, Calgary, AB. doi:10.11575/PRISM/2668

Gómez Tarín, F. & Marzal Felici, J. (2002). *Una propuesta metodológica para el análisis del texto fílmico*. Castellón (España): Universitat Jaume I.

Grignon, C., & Passeron, J. C. (1991). *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y literatura*. Nueva Visión: Buenos Aires.

Jodelet, D. (1984). La representación social: fenómenos, concepto y teoría. En: Moscovici, Serge (comp.). *Psicología Social II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales*. Barcelona: Ediciones Paidós.

Keldjian, J. & Tadeo Fuica, B. (2016). El cine en los noventa: interacciones entre prácticas y soportes. *Cuaderno de Claeh*. Segunda serie, año 35, n.º 104, 2016-2-ISSN 0797-6062 - ISSN [en línea] 2393-5979. Pp. 131-141. Disponible en: <http://claeh.edu.uy/publicaciones/index.php/cclaeh/article/view/253/200>

Lam Díaz, R.M. (2005). *Metodología para la confección de un proyecto de investigación*. Instituto de Hematología e Inmunología. Apartado 8070, Ciudad de La Habana, Cuba.

Lema Mosca, Á. (2019). El (nuevo) cine en Uruguay: la coproducción. *Archivos de la Filmoteca*, 77, 111-124.

López Jimeno, A. & Mendizábal de la Cruz, N. (2016). Análisis semiótico de un texto fílmico: culturemas y símbolos en "Un toque de canela" de Tasos Bulmetis (2003). En: *Tonos digital*, N°30. Murcia: Universidad de Murcia, Editum. Disponible en: <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/47867/1/Analisis%20semiotico%20de%20un%20texto%20filmico.pdf>

Martín, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.

Martínez Carril, M. & Zapiola, G. (2002). *La historia no oficial del cine uruguayo (1898 – 2002)*. Ediciones de la Banda Oriental. Uruguay. Disponible en: https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/bitstream/123456789/41053/1/La_historia_no_oficial_del_cine_uruguayo.pdf

Miguez, C. (2009) Delito femenino y transgresiones de género y clase social en

el cine uruguayo. *Tiresias*, 3, pp. 114-133.

Pisciottano, L. (2020). **Obscura Gutiérrez, S.** (2011). La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano. *Cultura Representaciones Sociales*. Vol.6 N°11. Ciudad de México. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/pdf/crs/v6n11/v6n11a7.pdf>

Estéticas del hambre e imágenes de la marginalidad. Desde los nuevos cines latinoamericanos al cine argentino contemporáneo. Dossier, *Revista de la Carrera de Sociología*. Vol. 10, núm. 10, pp. 132-161. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:xkcnelQFi7IJ:https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/entramadosyperspectivas/article/download/5889/5201+&cd=3&hl=es-419&ct=clnk&gl=ar>

Pisciottano, L. (2022). Controversias del margen. Un repaso por el cine argentino de la marginalidad en las últimas décadas. *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo (RICD)*, 4(16).

Pritsch Armesto, F. (2017). La mirada de los otros. Reflexiones sobre cine y subalternidad en el Río de la Plata. *El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales*, (5),35-49. [fecha de Consulta 13 de Julio de 2022]. ISSN: 2448-6930. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=531562401004>

Radakovich, R. (Coord.) (2014). *Industrias creativas innovadoras. El cine nacional de la década. Capítulo 1: El cine de los años dos mil*. Editorial: Ministerio de Educación y Cultura (MEC). Montevideo, Uruguay. Disponible en: <https://www.academia.edu/10815123>

Santanilla Cala, D. (2009). *Análisis semiótico-visual de las películas ganadoras a mejor fotografía en el festival de San Sebastián*. Pontificia Universidad Javeriana.

Bogotá: Facultad: Comunicación y Lenguaje. Disponible en: <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/5223/tesis174.pdf?sequence=3&isAllowed=y>

Santesmases Navarro de Palencia, M. (2019). *El regreso de la puesta en escena cinematográfica como concepto teórico en los inicios de siglo XXI*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias de la Información. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/49365/1/T40755.pdf#page=16&zoom=100,0,0>

Valles, M. (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social: Reflexión metodológica y práctica profesional. Capítulo 3: Diseños y estrategias metodológicas en los estudios cualitativos*. Primera reimpresión. Madrid: Editorial Síntesis.