



Facultad de  
**Información y  
Comunicación**



UNIVERSIDAD  
DE LA REPÚBLICA  
URUGUAY

**Maestría en Información y Comunicación**

Tesis para defender el título de la Maestría en  
Información y Comunicación

**La construcción y el diseño de los personajes en el cine  
nacional de ficción (2000-2015):  
una mirada hacia el retrato de los uruguayos.**

Autora: María Paula Terra Barral

Director de tesis: Dr. Federico Beltramelli

Montevideo, Uruguay

Noviembre, 2022



Facultad de  
**Información y  
Comunicación**



**UNIVERSIDAD  
DE LA REPÚBLICA  
URUGUAY**

El Tribunal docente integrado por los abajo firmantes, aprueba la Tesis:

**La construcción y el diseño de los personajes en el cine nacional de ficción (2000-2015):  
una mirada hacia el retrato de los uruguayos.**

Tesista: María Paula Terra Barral

Maestría en Información y Comunicación

Fallo:

Tribunal:

Profesor/a:

---

Profesor/a:

---

Profesor/a:

---

## **Agradecimientos**

A Emma y Pablo por entender mi esfuerzo y dedicación y ser un pilar fundamental de apoyo. A Tiago por auxiliarme siempre.

A mis padres por cultivar mi perseverancia y enseñarme a crecer continuamente.

A mis hermanas y amigas por acompañarme en todo mi camino.

A Santiago, Juan, Daniel y Álvaro, amigos-colegas de FIC, que me han sabido aconsejar y secundar en este trayecto .

A mi tutor y director académico Federico Beltramelli, por su orientación y sus correcciones y por alentarme a seguir, siempre entusiasta.

Y a todos quienes me introdujeron, docentes, colegas y amigos, de la academia, el cine y el arte, en las numerosas formas de narrar y comunicar historias y que contribuyeron a despertar mi interés en la creación, composición y diseño de quienes las retratan.



3.3.2.4a. <i>El Departamento de Arte como                   productor de significados</i> .....	69
3.3.2.4b. <i>Las funciones del espacio</i> .....	72
3.3.2.5. Por el relacionamiento con los demás personajes.....	75
3.3.3. Los Arcos de transformación.....	76
<b>4. Marco Metodológico</b> .....	<b>79</b>
<b>4.1. Objetivo general y objetivos específicos</b> .....	<b>79</b>
<b>4.2. Estrategia metodológica</b> .....	<b>79</b>
<b>4.3. Categorías, subcategorías, variables y subvariables</b> .....	<b>81</b>
4.3.1. Rasgos.....	81
4.3.1.1. Rasgos físicos.....	82
4.3.1.2. Rasgos psicológicos.....	84
4.3.2. Roles.....	85
4.3.2.1. Ocupación.....	85
4.3.2.2. Familia. ....	86
4.3.2.3. Orientación sexual.....	86
4.3.2.4. Creencias religiosas.....	87
4.3.2.5. Nivel socioeconómico.....	87
4.3.2.6. Educación / Formación.....	87
4.3.3. Arco de transformación.....	88
<b>4.4. Sistematización de datos</b> .....	<b>88</b>
<b>4.5. Selección del corpus y justificación de la elección</b> .....	<b>90</b>
4.5.1. Muestra de largometrajes seleccionados y criterio de periodización.....	90
4.5.2. Delimitación del objeto de estudio: los personajes uruguayos y protagónicos.....	93
<b>5. Análisis</b> .....	<b>96</b>
<b>5.1. El último tren (2002)</b> .....	<b>97</b>
<b>5.2. La espera (2002)</b> .....	<b>107</b>
<b>5.3. El viaje hacia el mar (2003)</b> .....	<b>114</b>
<b>5.4. Whisky (2004)</b> .....	<b>132</b>
<b>5.5. Alma Mater (2005)</b> .....	<b>148</b>
<b>5.6. La perrera (2006)</b> .....	<b>157</b>
<b>5.7. El baño del Papa (2007)</b> .....	<b>163</b>
<b>5.8. Acné (2008)</b> .....	<b>176</b>

<b>5.9. Gigante (2009)</b> .....	182
<b>5.10. Hiroshima (2009)</b> .....	189
<b>5.11. Norberto apenas tarde (2010)</b> .....	196
<b>5.12. La vida útil (2010)</b> .....	202
<b>5.13. 3 (2012)</b> .....	209
<b>5.14. La demora (2012)</b> .....	218
<b>5.15. Tanta agua (2013)</b> .....	226
<b>5.16. Los enemigos del dolor (2014)</b> .....	235
<b>5.17. Mr. Kaplan (2014)</b> .....	243
<b>6. Resultados y Discusión</b> .....	248
<b>6.1. Caracterización sociodemográfica de los personajes</b> .....	248
<b>6.2. Religión: los auto declarados ateos</b> .....	261
<b>6.3. De la apariencia de los personajes</b> .....	262
<b>6.4. Sobre el comportamiento de los personajes</b> .....	264
6.4.1. Los tipos psicológicos y sus posibles relaciones con el imaginario nacional.....	264
6.4.2. Del <i>Uruguay gris</i> al <i>Uruguay feliz</i> : una incipiente lectura de la hipótesis sugerida.....	269
6.4.3. El retrato del <i>ethos</i> igualitario.....	271
<b>Reflexiones Finales</b> .....	273
<b>Referencias</b> .....	277
<b>Referencias bibliográficas</b> .....	277
<b>Películas</b> .....	286
<b>Base de datos de películas</b> .....	287
<b>Anexo</b> .....	293

## Tabla de Cuadros y Figuras

### Cuadros

- Cuadro 1:** *Tipos psicológicos según Lacroix (1966) a partir de la combinación de las tres variables: emotividad, actividad, resonancia.* / p. 54
- Cuadro 2:** *Ejemplo de cuadro a completar por cada personaje.* / p. 89
- Cuadro 3:** *Corpus de filmes seleccionados* / p. 92
- Cuadro 4:** *Delimitación de objeto de estudio: corpus compuesto por 35 personajes* / p. 95
- Cuadro 5:** *El Profesor (El último tren, 2002)* / p. 105
- Cuadro 6:** *Dante (El último tren, 2002)* / p. 106
- Cuadro 7:** *Silvia (La espera, 2002)* / p. 113
- Cuadro 8:** *Desconocido (El viaje hacia el mar, 2003)* / p. 126
- Cuadro 9:** *Rodríguez (El viaje hacia el mar, 2003)* / p. 127
- Cuadro 10:** *Rataplán (El viaje hacia el mar, 2003)* / p. 128
- Cuadro 11:** *Siete y Tres Diez (El viaje hacia el mar, 2003)* / p. 129
- Cuadro 12:** *Vasco (El viaje hacia el mar, 2003)* / p. 130
- Cuadro 13:** *Quintana (El viaje hacia el mar, 2003)* / p. 131
- Cuadro 14:** *Jacobo (Whisky, 2004)* / p. 145
- Cuadro 15:** *Marta (Whisky, 2004)* / p. 146
- Cuadro 16:** *Herman (Whisky, 2004)* / p. 147
- Cuadro 17:** *Pamela (Alma Mater, 2004)* / p. 155
- Cuadro 18:** *Katia (Alma Mater, 2004)* / p. 156
- Cuadro 19:** *David (La perrera, 2006)* / p. 162
- Cuadro 20:** *Beto (El baño del papa, 2006)* / p. 173
- Cuadro 21:** *Carmen (El baño del papa, 2006)* / p. 174
- Cuadro 22:** *Silvia (El baño del papa, 2006)* / p. 175
- Cuadro 23:** *Rafael (Acné, 2008)* / p. 181
- Cuadro 24:** *Jara (Gigante, 2009)* / p. 187
- Cuadro 25:** *Julia (Gigante, 2009)* / p. 188
- Cuadro 26:** *Juan (Hiroshima, 2009)* / p. 195
- Cuadro 27:** *Norberto (Norberto apenas tarde, 2010)* / p. 201
- Cuadro 28:** *Jorge (la vida útil, 2010)* / p. 208
- Cuadro 29:** *Rodolfo (3, 2012)* / p. 215
- Cuadro 30:** *Graciela (3, 2012)* / p. 216

- Cuadro 31:** *Ana (3, 2012) / p. 217*
- Cuadro 32:** *María (La demora, 2012) / p. 224*
- Cuadro 33:** *Agustín (La demora, 2012) / p. 225*
- Cuadro 34:** *Alberto (Tanta agua, 2013) / p. 232*
- Cuadro 35:** *Lucia (Tanta agua, 2013) / p. 233*
- Cuadro 36:** *Federico (Tanta agua, 2013) / p. 234*
- Cuadro 37:** *Nelson (Los enemigos del dolor, 2014) / p. 241*
- Cuadro 38:** *Pedro (Los enemigos del dolor, 2014) / p. 242*
- Cuadro 39:** *Wilson (Mr. Kaplan, 2014) / p. 247*
- Cuadro 40:** *Distribución de las subvariables analizadas en los protagonistas varones. / p. 248*
- Cuadro 41:** *Distribución de los niveles socio económicos y de formación en los protagonistas varones según su lugar de radicación. / p. 250*
- Cuadro 42:** *Distribución de las subvariables analizadas en los protagonistas mujeres. / p. 251*
- Cuadro 43:** *Distribución de los niveles socio económicos y de formación en las protagonistas mujeres según su lugar de radicación. / p. 253*
- Cuadro 44:** *Distribución de las subvariables analizadas en los protagonistas. / p. 257*
- Cuadro 45:** *Distribución de personajes y de filmes de acuerdo a la identidad de género. / p. 261*

## **Figuras**

### **Fotogramas largometraje: *El último tren (2002)***

#### **Figura 1/ p. 100**

Fotogramas presentación personaje el Profesor, representación de estatus, situación conyugal, nivel socio económico, formación, narrados a partir la composición de los ambientes, elección del vestuario y la ocupación, y por oposición con Pepe

Minutaje en orden de izq. a der. y descendente: 00:08:06, 00:09:15, 00:03:11, 00:04:28.

#### **Figura 2/ p. 102**

Fotogramas dentro del hogar de ancianos donde habita Dante: una habitación compartida y los espacios de recreación con otros residentes. Fotogramas que representan la evolución en los rasgos psicológicos de Dante, el avance de su deficiencia mental representada a partir de su apariencia

Minutaje en orden de izq. a der. y descendente: 00:05:51, 00:07:14, 00:10:52, 01:07:15.

#### **Figura 3/ p. 104**

Escena en la que el pueblo a través de una cadena humana ayuda a cargar agua en el tren. Y secuencia final del filme, el pueblo se compromete ante la acción social, se sientan sobre las vías del tren y se convierten en héroes como Pepe y el Profesor, quienes esposados levantan sus brazos en claro símbolo de triunfo.

Minutaje en orden de izq. a der. y descendente: 01:09:38 al 01:11:20 y 01:16:00 al 1:22:00.

## **Fotogramas largometraje: *La espera* (2002)**

### **Figura 4/ p. 108**

Secuencia que nos introduce en el espacio y el tiempo donde se desarrollará el film, ilustra la época del año, el tipo de edificio donde habita la protagonista y las condiciones en que se encuentra.  
Minutaje: 00:00:00 al 00:03:05.

### **Figura 5/ p. 109**

Fotogramas que ilustran las condiciones deficientes de vivienda que habita el personaje.  
Minutaje :00:04:30 al 00:08:45.

### **Figura 6/ p. 110**

Silvia en su puesto de trabajo en la fábrica de costura. Silvia almuerza sentada en el cordón de la vereda sobre la fachada de su lugar de trabajo. Silvia se desplaza caminando desde su trabajo a su domicilio.  
Minutaje de izq. a der.: 00:10:11, 00:13:07, 00:09:54.

### **Figura 7/ p. 111**

Silvia se ocupa de todas las tareas que hacen al bienestar de su madre, además de ser quien se encarga de las tareas del hogar en su totalidad. Silvia habita en el living de su casa, allí duerme y encuentra su espacio de intimidad.  
Minutaje en orden de izq. a der. y descendente: 00:06:01, 00:08:18, 00:15:06, 00:12:08

## **Fotogramas largometraje: *El viaje hacia el mar* (2003)**

### **Figura 8/ p. 116**

Secuencia de presentación de los personajes  
Minutaje: 00:00:00 al 00:05:00 .

### **Figura 9/ p. 117**

Presentación de personaje Desconocido.  
Minutaje: 00:06:31 al 00:10:33.

### **Figura 10/ p. 118**

Indicios gráficos que son funcionales para determinar un tiempo y un lugar: Onda, Minas y almanaque con inscripción “enero 1963”.  
Minutaje en orden de izq. a derecha: 00:06:07, 00:05:39, 00:10:50

### **Figura 11/ p. 119**

Rataplán imita a la orquesta en el desfile.  
Minutaje: 00:01:50

### **Figura 12/ p. 122**

Rataplán sale de su casa, se observa una casa de clase media, su mujer lo despide.  
Minutaje: 00:08:40

### **Figura 13/ p. 123**

Una gigantografía de una mujer joven, esbelta y de gran belleza acapara la atención del Desconocido, Rataplán, Quintana y Siete y Tres.  
Minutaje: 00:12:32

### **Figura 14/ p. 124**

Quintana toma mate sentado a la puerta de su casilla de chapa. Siete y Tres se acicala frente al espejo para irse al viaje, la bolsa de arpillera con sus pertenencias lo espera en la puerta de la misma. Rodríguez invita a los demás compañeros a subirse a su camioneta, se visualizan los cajones de frutas y verduras que en

ella traslada. Vasco y Rodríguez viajan en la camioneta, una estatuilla de una virgen reposa sobre el capo de la misma.

Minutaje en orden de izq. a der. y descendente: 00:07:10, 00:08:00, 00:19:17, 00:22:50.

### **Fotogramas largometraje: *Whisky* (2004)**

#### **Figura 15/ p. 133**

Presentación de Jacobo, quien maneja su vehículo y desayuna en el bar. Y presentación de Marta, quien espera a Jacobo en la puerta de la fábrica diariamente.

Minutaje en orden de izq. a der. y descendente: 00:00:47 ,00:04:35, 00:04:59

#### **Figura 16/ p. 136**

Tres secuencias que se desarrollan en 3 días distintos del relato, refuerzan a partir de la puesta en cuadro, el concepto de rutina diaria de Marta y Jacobo.

Minutaje de secuencias día 1, 2 y 3: 00:05:10 al 00:13:30, 00:14:30 al 00:20:15 y 00:25:54 a 00:28:50

#### **Figura 17/ p. 137**

Jacobo aún guarda las pertenencias de su difunta madre.

Minutaje : 00:22:04 al 00:25:33

#### **Figura 18/ p. 138**

Se representa la transformación que se observa en la casa de Jacobo, el espacio escenográfico muta, en esa transformación existe el desdoblamiento en el plano ficcional de los protagonistas en nuevos seres, nuevos personajes.

Minutaje en orden de izq. a der. y descendente: 00:22:02 al 00:31:38.

#### **Figura 19/ p. 139**

Sesión fotográfica de Marta y Jacobo, la fotografía decora el hogar con intención de ser vista.

Minutaje en orden de izq. a der. y descendente: 00:24:27, 00:33:00, 00:30 40 al 00:30:58.

#### **Figura 20/ p. 140**

Presentación de Herman que llega a Montevideo y conoce a Marta.

Minutaje: 00:33:00 al 00:35:10.

#### **Figura 21/ p. 142**

Transformación de Marta reflejada a partir del uso del vestuario en la escena de salida nocturna en Piriápolis.

Minutaje en orden de izq. a der.: 01:11:28, 01:13:28

#### **Figura 22/ p. 143**

Secuencia de fotogramas que ilustran distintos momentos de los personajes Jacobo y Herman a partir del uso del color.

Minutaje en orden de izq. a der. y descendente: 00:31:54, 00:43:02, 01:13:12, 01:15:30.

#### **Figura 23/ p. 144**

Fotogramas que ilustran la estrategia en la representación desde la puesta en cuadro, Jacobo y Marta como esposos. Los símbolos dramáticos a partir de la función poética del espacio representan la a muerte de ese otro ser que habían construido.

Minutaje en orden de izq. a der. y descendente: 00:21:31, 1:27:47, 1:27:00, 1:27: 34.

### **Fotogramas largometraje: *Alma Mater* (2004)**

#### **Figura 24/ p. 150**

Fotogramas que ilustran la presencia protagónica del color rojo dentro de la paleta cromática del largometraje, recurso expresivo que refuerza la transformación de Pamela.

Minutaje en orden de izq. a der. y descendente: 00:03:21, 00:23:16 , 00:20:38, 00:10:13, 00:13:40, 01:20:59, 00:07:28, 00:55:38, 01:25:28, 01:26:28.

**Figura 25/ p. 151**

Retratate simbólico a Pamela en su nacimiento como líder espiritual, se representa a Pamela como una virgen.

Pamela y Katia se amalgaman.

Minutaje en orden de izq. a der. y descendente: 00:51:09, 00:47:24, 00:49:48, 00:58:33.

**Figura 26/ p. 152**

Los dormitorios (ambientes) de Pamela y Katia ayudan a representar los atributos de los personajes, refiere a una función descriptiva y expresiva de los espacios.

Minutaje en orden de izq. a der. y descendente: 00:13:59, 00:25:08, 00:33:50, 00:34:30

**Fotogramas largometraje: *La perrera (2006)***

**Figura 27/ p. 159**

Características como ociosidad, holgazanería, inactividad, desocupación, son representadas a partir de las acciones, diálogos y la elección en los elementos de ambientación y su disposición en ese espacio escenográfico que los fotogramas representan

Minutaje en orden de izq. a der. y descendente: 00:04:13, 00:10:37, 00:13:25, 00:13:53, 00:14:10

**Figura 28/ p. 160**

David va a un instituto de educación secundaria y observa a los estudiantes con añoranza.

Minutaje de izquierda a derecha: 00:29:17, 00:29:33

**Figura 29/ p. 161**

David mejora su apariencia.

Lo vemos en la institución universitaria en la capital

Minutaje de izquierda a derecha: 01:35:00, 01:36:00

**Fotogramas largometraje: *El baño del papa (2007).***

**Figura 30/ p. 165**

Se representa a Silvia como un personaje más instruido académicamente que sus padres.

Minutaje en orden de izq. a der. y descendente: 00:11:52, 01:01:26, 01:19:00

**Figura 31/ p. 167**

Contrapunto entre los símbolos del tigre y del gato

Minutaje en orden de izq. a der. y descendente: 00:16:28, 00:59:47, 00:12:38

**Figura 32/ p. 168**

Los fotogramas ilustran la representación simbólica que utiliza el film a partir de un juego de sombras y luces para ilustrar ciertos rasgos de las personalidades de los protagonistas

Minutaje en orden de izq. a der. y descendente: 00:01:21, 00:06:46, 00:09:47, 00:32:10, 00:32:26

**Figura 33/ p. 169**

Se representa el nivel socioeconómico bajo de la familia

Minutaje en orden de izq. a der. y descendente: 00:12:14, 00:21:18, 00:35:17, 42:24

**Figura 34/ p. 170**

Se representa la práctica del catolicismo en los personajes

Minutaje de izquierda a derecha: 00:22:02, 00:32:31

**Figura 35/ p. 171**

La Secuencia nos retrata la situación de pérdida a la que debieron enfrentarse los habitantes del pueblo tras la partida del Papa.

Minutaje de la secuencia: 01:26:49 al 01:25:47

**Fotogramas largometraje: *Acné* (2008)****Figura 36/ p. 177**

A partir de la elección de atreznos dispuestos en el espacio, diálogos y acciones se representa el judaísmo del protagonista.

Minutaje de izquierda a derecha: 00:44:03, 00:25:30

**Figura 37/ p. 178**

Diferentes informantes e indicios nos denotan que Rafel pertenece a una clase socioeconómica alta.

Minutaje en orden de izq. a der. y descendente: 00:32:51, 00:13:08, 00:20:37, 01:10:12

**Figura 38/ p. 179**

Rafael y sus amigos juegan al póker, se representa la transición hacia la adultez, imitando las conductas de su padre.

Minutaje: 00:15:13

**Figura 39/ p. 180**

Rafael cumple su deseo de besar a una chica.

Minutaje:01:17:52

**Fotogramas largometraje: *Gigante* (2009)****Figura 40/ p. 183**

Se representa la rutina diaria de Jara. Se conoce a Julia a través del monitor de seguridad.

Minutaje en orden de izq. a der. y descendente: 00:04:51, 00:37:10, 00:31:59, 00:12:44, 00:13:02, 00:16:15 ,00:13:44.

**Figura 41/ p. 184**

Se visualizan las viviendas de ambos personajes, se representa el nivel socioeconómico medio.

Minutaje de izquierda a derecha: 00:17:37, 00:09:39, 00:45:56.

**Fotogramas largometraje: *Hiroshima* (2009).****Figura 42/ p. 189**

Se visualiza la vivienda de Juan, refiere a su nivel socioeconómico.

Minutaje de la secuencia: 00:06:40 a 00:12:40

**Figura 43/ p. 192**

Se observa un accionar cíclico en la atmósfera por detrás de los personajes, diferentes pacientes y trabajadores de la salud repiten las mismas acciones reiteradas veces mientras Juan y su novia permanecen inmóviles escuchando música.

Minutaje de la secuencia: 00:29:00 a 00:31:00

**Figura 44/ p. 193**

Fotogramas que ilustran El diseño sonoro y el uso de la elipsis sonora en los diálogos.

Minutaje de izquierda a derecha: 00:12:41, 00:12:43, 00:36:36

**Figura 45/ p. 194**

Fotogramas que ilustran la carencia de gestualidad y expresión facial de Juan.

Minutaje en orden de izq. a der. y descendente: 00:27:01, 00:52:11, 00:57:36, 00:60:22, 01:06:06, 01:10:30.

### **Fotogramas largometraje: *Norberto apenas tarde* (2010)**

#### **Figura 46/ p. 197**

Presentación de Norberto: la apariencia del personaje contrapuesta a la de su superior, y las acciones narradas lo presentan como un personaje de perfil bajo, retraído, que busca no sobresalir.

Fotogramas que nos introducen la vivienda de Norberto

Minutaje en orden de izq. a der. y descendente: 00:02:37, 00:02:16, 00:03:45, 00:04:30

#### **Figura 47/ p. 198**

Norberto a la salida del teatro ve los afiches, con el nombre la obra de su profesor y con el taller de actuación (índices gráficos)

Minutaje : 00:15:08 al 00:15:14

#### **Figura 48/ p. 200**

Escena final del largometraje: Norberto rejuvenece, logra su añorada soledad y vuelve a ser libre.

Minutaje : 1:10:45 al 1:11:42

### **Fotogramas largometraje: *La vida útil* (2010).**

#### **Figura 49/ p. 203**

Se representan las diversas tareas que Jorge desarrolla en la Institución

Minutaje de izquierda a derecha: 00:09:40, 00:17:57, 00:11:41

#### **Figura 50/ p. 205**

Símbolos dramáticos nos revelan finalmente el inminente cierre de la Cinemateca

Minutaje en orden de izq. a der. y descendente: 00:35:28, 00:35:35, 00:36:03, 00:36:50

#### **Figura 51/ p. 206**

Escena en ómnibus urbano, comienzo de lo que distinguimos como un segundo momento del relato determinado por la transformación de Jorge

Minutaje : 00:38:46 al 00:39:46

#### **Figura 52/ p. 207**

Diferentes escenas representan a Jorge que comienza a vivir mirando su nueva realidad como si fuese un personaje de cine.

Minutaje en orden de izq. a der. y descendente: 00:45:24, 00:52:06, 00:53:27 al 00:54:51(escena escaleras)

### **Fotogramas largometraje: *3* (2012)**

#### **Figura 53/ p. 212**

Presentación de Rodolfo.

Los rasgos psicológicos y hábitos personales de los protagonistas son representados a partir de la caracterización por oposición entre ellos, visualizada en la ambientación de sus espacios personales, en la relación con sus ambientes. También se manifiesta su nivel socioeconómico.

Minutaje en orden de izq. a der. y descendente: 00:05:58, 00:08:25, 00:09:26, 00:18:08, 00:14:20, 00:18:14:00:07:00,00:38:14, 00:14:07

#### **Figura 54/ p. 214**

Los tres personajes comparten una siesta, Rodolfo de alguna manera logra su meta.

Minutaje escena final: 01:52:24- 01:52:48

## **Fotogramas largometraje: *La demora* (2012)**

### **Figura 55/ p. 218**

María baña a Agustín.

Minutaje de primer escena: 00:00:30- 00:03:30

### **Figura 56/ p. 219**

María caracterizada a través de su vestuario, maquillaje y pelo

Minutaje de izq. a der.: 00:06:52, 00:06:04

### **Figura 57/ p. 220**

El espacio escenográfico ayuda a la caracterización de los protagonistas: se representa un ambiente en malas condiciones de vivienda.

Minutaje de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo: 00:11:08, 00:20:47, 00:04:26, 00:04:35.

### **Figura 58/ p. 222**

Escena final del filme: María encuentra a Agustín en el lugar donde lo había abandonado y le tira el vapor de su boca a sus manos mientras lo acaricia.

Minutaje escena: 01:15:20 al 01:17:26

## **Fotogramas largometraje: *Tanta Agua* (2013)**

### **Figura 59/ p. 227**

Alberto discute por teléfono en su modesto auto.

En la cabaña, Alberto, Lucia y Federico comen la torta de jamón y queso que les envió la madre, sin dirigirse la mirada, ilustra el vínculo que el protagonista mantiene con su ex mujer y sus hijos.

Minutaje de izq. a der.: 00:02:11, 00:18:39

### **Figura 60/ p. 230**

Primerísimo primer plano de los billetes con los que paga Alberto donde a través de un índice gráfico se nos ilustra su ocupación

Minutaje: 00:31:22

### **Figura 61/ p. 231**

Se ilustra características de la cabaña, ambiente donde se desarrolla gran parte del relato, espacio de pequeñas dimensiones y comodidades básicas, atributos entre otros que refuerzan la caracterización de los personajes.

Minutaje de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo: 00:07:57, 00:09:03, 00:19:11, 00:57:45.

## **Fotogramas largometraje: *Los enemigos del dolor* (2014)**

### **Figura 62/ p. 236**

Presentación de Nelson, violentamente golpea un teléfono público.

Reencuentro de Nelson y el Alemán en la comisaría, se reconoce a Nelson con su uniforme de Guarda de seguridad, sus ojos se visualizan rojos, lo cual nos indica un estado anímico.

Minutaje de izq. a der.: 00:02:03, 00:20:56, 00:22:03

### **Figura 63/ p. 237**

Espacio escenográfico como estrategia caracterizadora de Nelson: el sótano a donde lleva a los protagonistas y su vivienda que compartía con su ex-pareja.

Minutaje secuencia sótano: del 00:52:37 al 00:54:30

Minutaje secuencia vivienda de Nelson: 00:054:41 al 00:55:57

**Figura 64/ p. 239**

Pedro observa al Alemán y decide auxiliaria.

Secuencias que ilustran la función descriptiva y expresiva del espacio escenográfico con el que Pedro se relaciona.

Minutaje de las secuencias: 00:12:41 y del 00:09:37 al 0:14:57

**Fotogramas largometraje: *Mr. Kaplan* (2014).**

**Figura 65/ p. 245**

Wilson juega al flipper en el bar alcoholizado.

Wilson y Jacobo salen en busca del alemán nazi por primera vez, tras acudir Jacobo en busca de su ayuda.

Escena dentro de la vivienda de Wilson, éste le relata a Jacobo como fue que lo despidieron de la policía.

Se retratan varios de sus rasgos y roles además de su estado anímico.

Minutaje de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo: 00:22:26, 00:23:37, y del 00:39:34 al 00:42:18.

## Resumen

La producción de películas uruguayas se multiplicó varias veces después del 2000; si observamos los largometrajes producidos en la década de los 90, podemos constatar un fenómeno que algunos autores describen como el boom del cine nacional, e incluso otros, como el inicio del Nuevo Cine Uruguayo. Esta tesis explora en el diseño y la construcción de los personajes uruguayos de la cinematografía nacional de ficción entre el 2000 y el 2015, indagando en la caracterización de nosotros mismos en el juego identitario nacional, de cómo nos vemos, nos pensamos y percibimos como sociedad. Las estrategias presentadas como las responsables de aportar al diseño y caracterización de los personajes cinematográficos, posibilitan su deconstrucción y sistematización. Se analizan, identifican y miden los principales atributos de los protagonistas que constituyen su manera de verse, vivir, sentir y ser. Se encuentran constantes en su diseño y composición, que nos acercan una mirada local de cómo el cine nacional actual nos caracteriza como uruguayos, relativos a su dimensión sociodemográfica y a ciertos rasgos identitarios históricamente arraigados del imaginario popular que intenta definir nuestro *ser* uruguayo.

**Palabras Clave:** cine uruguayo, diseño y construcción de los personajes, caracterización, rasgos identitarios.

## **Abstract**

The production of Uruguayan films increased several times over after 2000; if we consider the feature films produced in the 90s, we can verify a phenomenon that some authors have described as the national cinema boom, and even others, as the beginning of the Uruguayan New Cinema. This thesis explores the design and construction of Uruguayan characters in national fictional cinematography between 2000 and 2015, examining the characterization of ourselves in the national identity play, how we see ourselves, reflect and perceive ourselves as a society. The strategies presented as those responsible for contributing to the design and characterization of cinematographic characters, enable their deconstruction and systematization. The main attributes of the protagonists that constitute their way of seeing themselves, living, feeling and being, are analyzed, identified, and measured. Patterns are found in their design and composition, which provide us with a local glance at how current national cinema characterizes us as Uruguayans, aspects pertaining to its sociodemographic dimension and certain identity traits historically rooted in the popular imagination that try to define our Uruguayan *nature*.

**Keywords:** Uruguayan cinema, design and construction of characters, characterization, identity traits.

## 1. Introducción.

La historia de la cinematografía uruguaya muestra que sus nacimientos han sido numerosos. Una cantidad importante de hitos inaugurales y unos seis nacimientos nos hablan de una historia de más de 120 años de cine nacional (Lema, 2020). Pero lo cierto es que, sobre finales de los años 90 y principios del año 2000, el cine nacional comenzó a ser prolífico, continuo y reconocido nacional e internacionalmente, transformándolo en una verdadera industria nacional.

El interés por este crecimiento ha suscitado numerosos estudios sobre el cine uruguayo. El trabajo coordinado por Radakovich y publicado por investigadores de la Universidad de la República en 2014, *El cine nacional de la década*, (2014) explora en los distintos factores que evidencian el aumento y su impacto en la cantidad de producciones cinematográficas y su reconocimiento nacional e internacional. Además de la oportunidad que trae la tecnologización y digitalización creciente, existe a su vez una constante profesionalización del área, un cambio en el paradigma de lo que hace a la participación y apoyo del Estado en las industrias creativas que resulta ser un pilar fundamental en el aumento de la producción y una materialización de la coproducción que permite no solo el crecimiento exponencial de la cinematografía local, sino que además posibilita que sea reconocida puertas afuera. Las temáticas recurrentes abordadas desde la cinematografía nacional actual también abordadas en los estudios mencionados, además de la coexistencia de diversas generaciones de autores y formas de producción y otros factores nos hablan de un cine heterogéneo, por lo que Amieva (2012) sostiene que es imposible definir la existencia de un solo cine nacional.

Este boom del cine uruguayo, también es abordado por Stolovich (2004) desde el interés por sus factores económicos, estudiando las distintas fuentes de financiación que posibilitan la existencia del cine de esta época y el anterior, el mercado uruguayo como mercado no autosustentable para una industria cinematográfica, así como otras temáticas relacionadas a la economía del cine. También se han abordado temas vinculados a las diversas políticas culturales y públicas existentes y su proyección a futuro (Duarte, 2014) y la universalización de los gustos en un cine globalizado y coproducido (Dufuur, 2014). Por su parte Ruffinelli publicó en 2015 una sistematización de la cinematografía uruguaya de

lo que el autor identifica como el Nuevo Cine Uruguayo y Lema (2020), en su tesis de doctorado, hace un intenso recorrido de la historia del cine uruguayo en donde aborda algunas de las temáticas señaladas por los demás autores descritos, segmentada a partir de lo que él entiende pudieron ser varios nacimientos del cine nacional, definiendo al último nacimiento justamente sobre esta época, que lo describe como un cine actual, desarrollado y reconocido.

Esta investigación entiende la importancia de conocer nuestro cine, además de a través de los estudios ya citados, desde su potencial como representación social, su “capacidad transformadora de lo imaginario cultural global” (Lipovetsky y Seroy, 2007, p. 27), capaz de reflejar la mentalidad de una nación (Kracauer, 1985; Sorlin, 1985) e incidir “en la formación de la identidad social” (Imbert, 2015, p. 13). La visión del mundo representada a través del cine uruguayo puede también mostrarnos una visión de nosotros mismos, de cómo nos ven o cómo nos pensamos y percibimos como individuos y como sociedad.

Con la siguiente investigación se pretende explorar en las estrategias utilizadas por guionistas y realizadores en el diseño y la construcción de los personajes uruguayos de ficción del cine nacional entre el 2000 y el 2015, período que nos ha brindado una vasta cantidad de historias, vivenciadas a través de los personajes que allí habitan. A través de un estudio en profundidad de ellos y a partir de una deconstrucción de las estrategias estudiadas, se busca establecer las principales características identitarias que se definen y representan de los mismos. Identificar, codificar y sistematizar los principales atributos, roles, rasgos físicos y psicológicos que los personajes poseen, en suma, su caracterización, posibilitará establecer constantes en su construcción y diseño y acercarnos entonces a una posible forma en que el cine nacional actual ha encontrado de caracterizar a los uruguayos.

Para dicho objetivo, se ha realizado una revisión bibliográfica que recorre diversos trabajos académicos procedentes de la literatura, el cine, las bellas artes, el teatro, la narratología, la semiótica (Bob Naves, 1987; Chatman, 1990; Egri, 1947; Greimas, 1971; Gentile et. al, 2007; Hamon, 1977; Propp, 1965) y otros centrados en el estudio del guion y la narrativa audiovisual (Chion, 2009; McKee, 2002; Sánchez Escalonilla, 2001; Vale, 1996; Vanoye, 1996) que, dentro de su abordaje, estudian el diseño y la construcción del personaje, aunque no como una cuestión central ya que en la mayoría de los casos posan su atención en lo que refiere a la estructuración y organización del relato. También se consultaron autores que sí dedican publicaciones completas al estudio específico sobre la composición de los personajes desde la escritura del guion (Davis, 2004; Galán, 2007),

que también han aportado a la construcción del marco teórico de esta tesis. Desde el ámbito de la comunicación son menos los que han profundizado en el estudio y análisis de los personajes para el medio audiovisual, desde un abordaje que explore en sus características identitarias de forma global y desde una apuesta teórico-práctica. En este sentido sí podemos citar dos autores que han nutrido este trabajo, Pérez Rufi (2016), doctor de la Universidad de Sevilla que presenta dentro de sus líneas de investigación a la composición y análisis de los personajes cinematográficos y Lasierra (2017), que, en su tesis doctoral, estudia la composición de los personajes para las series televisivas de ficción. Por último, fueron fuentes bibliográficas que contribuyeron enormemente, tanto al cuerpo teórico como al metodológico de esta tesis, las de Casseti y Di Chio (1998), teóricos italianos que centran sus estudios en el análisis y la comunicación audiovisual y Diez Puertas (2006), investigador en el campo del cine español y autor de numerosas publicaciones vinculadas a la narrativa cinematográfica.

Una dificultad que se ha presentado en el estudio de lo que hace a la construcción psicológica de los personajes, es la poca bibliografía que profundiza, desde la escritura del guion, sobre las teorías provenientes de la psicología que han aportado a la construcción de la psiquis de los que vivencian nuestras historias. Para ello debimos extender nuestra búsqueda hacia otras áreas como la psicología (Allport, 1974; Hernández, 2013; Maquilon, 2021; Quintana, 1996; Sánchez, 1963; Vicuña, 2006), que se aleja de nuestro campo de estudio específico, pero que sin dudas ha aportado en lo que hace la discriminación de los rasgos de carácter y temperamentales de los personajes a partir de la creación de tipologías caracterológicas que nos han sido funcionales a la hora de atender las variables sobre las cuales observar.

La tesis se estructura de la siguiente manera. Tras este primer capítulo introductorio y con el fin de enmarcar el tema en su contexto espacio-temporal, el capítulo dos presenta un breve recorrido de las transformaciones que atravesado el cine uruguayo de ficción a partir de finales de la década del 90 y principios de los años 2000, en el entendido que es una parte fundamental, a la hora de elegir el objeto de estudio a abordar, el poder profundizar sobre los estudios del cine actual. Es también allí que se intenta fundamentar la importancia que tiene para este trabajo el estudio del cine y de los personajes de atraviesan nuestros relatos, como una forma de explorarnos y quizás hasta reconocernos a los uruguayos a través de sus personajes y sus características identitarias más importantes.

En el tercer capítulo, tras el estudio del marco teóricos descrito con anterioridad, nos intentaremos acercar a una definición del personaje cinematográfico, para después poder profundizar en lo que hace a la composición y caracterización de ellos y a las estrategias de las cuales se valen guionistas y realizadores para el diseño, construcción y caracterización de los mismos.

El capítulo cuarto presenta el marco metodológico. Se plantea una tesis de carácter exploratorio -descriptivo, a partir de un análisis cualitativo de contenido de la cinematografía nacional de ficción ubicada entre el 2000 y 2015. Se fundamenta la selección del corpus de filmes y de personajes a analizar. El estudio en profundidad se desarrolla a partir de los conceptos estudiados y desarrollados en el capítulo tres de la tesis, donde se determinan las estrategias para la caracterización de los personajes y su representación y las cualidades fundamentales en la caracterización de los personajes. Se establecen un número de categorías, subcategorías, variables y subvariables de análisis a partir de una descomposición de sus rasgos y roles más importantes que hacen a su dimensión física, psicológica y sociológica. A partir de la identificación y codificación de estas cualidades identitarias, se propone una sistematización de las mismas que permite medir, a partir de un análisis cuantitativo, las constantes que se presentan en las caracterizaciones de los personajes. Son 35 los personajes analizados, presentes en 17 películas, corpus determinado de acuerdo con condiciones justificadas dentro del marco metodológico.

El capítulo cinco presenta el análisis del corpus seleccionado que se segmenta en 17 apartados, uno por cada filme que compone el corpus. El capítulo seis expone los resultados alcanzados. Se discute en relación a las constantes halladas en la construcción de los personajes uruguayos del cine nacional actual y se plantean algunas coincidencias y divergencias en relación a estructuras sociodemográficas de la población uruguaya y los rasgos identitarios que habitan parte de nuestro imaginario popular.

Por último, en el capítulo dedicado a las reflexiones finales, se explicitan los alcances en el cumplimiento de los objetivos fijados, la metodología propuesta y se esbozan nuevas hipótesis para profundizar en este campo de estudio, que sin dudas presenta aun muchas áreas de vacancia para el caso uruguayo.

Las interrogantes planteadas en esta tesis tienen un particular interés para mí, tanto desde el terreno académico como docente e investigadora del Departamento de Medios y Lenguajes de la Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República,

como desde mi práctica profesional como Directora de Arte en el medio audiovisual y cinematográfico, rol que me ha enfrentado a cuestionar su alcance a la hora de aportar a la construcción y diseño de los personajes. La dirección de arte dota de sentido y significado los espacios donde habitan los personajes, la carga de datos e información explícita e implícita relevante, que muchas de las veces son responsables de revelarnos cualidades que hacen a sus dimensiones psicológicas y sociológicas, sus estados de ánimo, la manera en que reaccionan ante las peripecias que les toca atravesar en el correr de la trama, su composición familiar, ocupación, formación, estatus, entre otros. Sus herramientas expresivas son los colores, las formas, las texturas, las luces y sombras que rodean al personaje (Gentile et al., 2007), lo definen y le permiten que ese espacio pueda convertirse en un espacio funcional, descriptivo, dramático, expresivo, poético, simbólico (Canet y Prósper, 2009, como se citó en Lasierra, 2017; Vanoye, 1996). A su vez es el responsable del Departamento de Arte, donde trabajan vestuaristas y caracterizadores, los grandes responsables de aportar, fundamentalmente, a la composición del personaje en sus rasgos físicos y su apariencia. Por tanto, es para mí un gran desafío poder abordar el trabajo de esta investigación desde mi doble perfil, académico y profesional y establecer entre ellos un intercambio rico y profundo que pueda aportar, en alguna medida, a este campo del conocimiento.

## 2. Contextualización y fundamentación.

### 2.1. Un cine en expansión: el cine uruguayo y su crecimiento post 2000

*La mayor fascinación para los historiadores de cine (...) consiste en descubrir los orígenes de los fenómenos. El Incipit vita nova del que se han desprendido películas diferentes y renovadoras que, por serlo, han acabado definiendo creativamente una época artística dentro de una tradición centenaria del «séptimo» arte en términos nacionales. Me estoy refiriendo aquí al que se ha llamado muchas veces Nuevo cine uruguayo.*

Jorge Ruffinelli

El cine uruguayo ha crecido de forma importante en las últimas décadas. La producción de películas uruguayas se multiplicó varias veces a partir del año 2000 en relación con la cantidad de largometrajes producidos en la década de los 90 (Radakovich et al., 2014). A partir del 2000 se reafirman los pilares del cine y “se acelera su ritmo de producción, (...) diversifican las propuestas estéticas, temáticas y géneros abordados” (Radakovich, 2013, p. 5).

Este período fue catalogado como “el boom” del cine uruguayo (Radakovich, 2013), el sexto y último nacimiento del mismo (Lema, 2020) e incluso, el surgimiento del Nuevo Cine Uruguayo (Ruffinelli, 2015) y es un período plagado de transformaciones, en sus formas de financiación, realización, distribución. Un período determinado por una constante profesionalización, un intercambio con la región que nos permite también un rico crecimiento desde experiencias recíprocas, la creación de espacios de formación específica profesional, el uso de las nuevas tecnologías que abrazan lo digital y permiten una producción, distribución y consumo más democrático (Stolovich, 2004; Radakovich et al., 2014) y una política estatal y de coproducción de apoyo a la cinematografía que también indica un mayor reconocimiento público a la industria. En este apartado haremos un breve recorrido a través de este período y sus transformaciones, las que posibilitaron que hoy conozcamos a los personajes que allí habitan.

#### 2.1.1. Formación, tecnologización y políticas públicas

La formación técnica había sido importante ya desde mediados de siglo XX, cuando “el sistema de coproducción con la industria argentina estableció un primer contacto entre actores y realizadores de ambos países” (Lema, 2020, p. 143), lo cual favoreció el

intercambio e incluso la instrucción por parte de técnicos argentinos con más experiencia en el oficio. Por otro lado, algunos jóvenes realizadores habían tenido la posibilidad de estudiar en el extranjero, donde ya existían centros dedicados a la enseñanza cinematográfica para la formación en aspectos técnicos y manejo de equipamiento nuevo, cosa que no sucedía en el Uruguay de esa época. A su regreso volcaron estos conocimientos a otros jóvenes entusiastas a partir de talleres, cursos y publicaciones. Finalmente, es también gracias a la creación en esta época de diversas dependencias privadas y públicas, como lo fueron el Departamento Cine Arte del Sodre en 1943, la Sociedad Anónima Uruguaya de Exhibidores Cinematográficos y la empresa Cinematográfica Uruguay Filmadora y Exhibidora en 1946, la fundación del Cine Universitario en 1949, la proliferación de cineclubes sobre finales de los años 40 y principio de los 50, la apertura del Instituto Cinematográfico de la Universidad de la República (ICUR) en 1950, la fundación de la Cinemateca Uruguay en 1953, que posibilitó la formación técnica de jóvenes cineastas que se convertirían en los primeros profesionales dejando atrás cierto amateurismo en la materia (Lema, 2020).

La primera Escuela de Cine del país a cargo de Cinemateca, que brindó talleres y cursos cortos fue inaugurada recién en 1977, clausurada por el gobierno militar a los pocos años y reabierta en 1981. Pero fue en 1994 que se crea la Escuela de Cine de Uruguay, miembro de la Federación de Escuelas de la Imagen y el Sonido de América Latina. Ésta es la primera carrera de formación específica profesional, de más de tres años de duración, que tiene ya desde sus inicios tuvo a docentes y directivos consagrados de la cinematografía nacional. Vale aclarar que en 1980 ya había surgido la Licenciatura en Comunicación Social de la Universidad Católica del Uruguay (en aquel entonces Instituto de Filosofía, Ciencias y Letras) y en 1984 se funda la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, lo que actualmente forma parte del Instituto de Comunicación de la Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República. Años más tarde de la fundación de la Escuela de Cine del Uruguay, se crea la Carrera de Comunicación de la Universidad de Montevideo y de la Universidad ORT.

Todas estas carreras, por más de estar vinculadas en estos primeros años a la formación audiovisual no ofrecían una carrera de formación específica del quehacer cinematográfico, especialmente durante sus primeros años de existencia. Después del año 2000 la enseñanza secundaria y terciaria de saberes cinematográficos se amplía y especializa, creándose además numerosas otras instituciones, carreras y cursos avocados a este fin

(Fundación Dodecá, BIOS, Uruguay Campus Film, Universidad de Trabajo del Uruguay, Licenciatura en Lenguajes y Medios Audiovisuales y otros).

Es por la década del 80, que la industria cinematográfica suma la posibilidad de grabar en VHS, Súper VHS, U-Matic y Betacam, lo cual redujo los costos de producción de forma muy considerable posibilitando la experimentación de aficionados que hasta el momento no habían podido transitar ese camino. El aumento en la producción y acceso a contenidos audiovisuales fue bien claro sobre la década del 90, donde el uso de las nuevas tecnologías estaba ya instaurado.

(...)el video fue una manera de enfrentar la entrada a un mundo globalizado, que empezaba a presentarse como posmoderno, capaz de conectar las tradiciones artísticas uruguayas a otras manifestaciones del mundo.

La cinematografía también se empapó de esa variación audiovisual, sobre todo, cuando sus realizadores comprendieron la enorme variedad que se abría a sus universos creativos gracias al video y la experimentación del medio. (Lema, 2020, p. 264)

Es así que estudios realizados durante los 2000 señalan los avances tecnológicos, en particular la digitalización, como una gran oportunidad para el crecimiento del sector audiovisual, no solo por la posibilidad de pasar de lo analógico a lo digital en relación a los medios de producción, sino también en relación a los cambios en sus modos de distribución, intercambio y consumo, con lo que involucra una democratización de los bienes culturales (Stolovich, 2004; Radakovich et al., 2014).

Pero, sobre todo, el fuerte crecimiento y desarrollo de la producción cinematográfica se consolida a partir de una política estatal de apoyo a la cinematografía lo cual también indica un mayor reconocimiento público del cine nacional.

En la década de los noventa surgen las primeras políticas públicas destinadas al sector audiovisual. Dentro de la órbita del Ministerio de Educación y Cultura nace el Instituto Nacional del Audiovisual (INA, luego ICAU) que premiaba a la realización audiovisual mediante un concurso y premio de 2.500 USD. Por iniciativa de la Intendencia Municipal de Montevideo (integrado por canales privados, de cable y la Asociación de Productores y Realizadores de Cine y Video del Uruguay) se crea el Fondo de Fomento y Desarrollo a la Producción Audiovisual Nacional (FONA). La creación del FONA fue fundamental para motorizar la producción de cine nacional, a través de él se ha premiado desde su creación en 1994 y hasta el 2021 a más de 90 largometrajes. Su premio se ha incrementado

en este tiempo de 14.000 USD a 195.000 USD, lo cual ha permitido a jóvenes y reconocidos cineastas poder ver nacer, crecer y exhibir sus obras. También en 1994 se funda la Asociación de Productores y Realizadores de Cine y Video del Uruguay (ASOPROD), con el objetivo de promover el cine nacional, que busca generar vínculos con los actores públicos “que definen las políticas sociales y económicas para apostar por una inversión genuina que nutra uno de los sectores de mayor crecimiento de la economía nacional” (ASOPROD, sf.).<sup>1</sup>

Otros apoyos del gobierno departamental por esta época y dentro de las políticas públicas tendientes a fomentar el crecimiento y desarrollo de la industria local, lo configuran la creación del Programa de Apoyo a la Coproducción Internacional en el año 2000 que apoya con recursos pertenecientes a la ciudad y un monto de 70.000 USD a los proyectos audiovisuales en sus etapas finales de realización y en 2004 el Programa Montevideo Socio Audiovisual, también a cargo del gobierno Departamental, a partir del cual nacen dos convocatorias por año que otorgan recursos a producciones audiovisuales nacionales, tanto para cine como para televisión (MVD Socio Audiovisual, sf.).<sup>2</sup>

Con la promulgación de la Ley de cine 18.284 en 2008 se crea el Instituto de Cine y Audiovisual de Uruguay (ICAU, luego INCAU), que tiene como uno de sus principales objetivos el “fomentar, incentivar y estimular la creación, producción, coproducción, distribución y exhibición de obras cinematográficas y audiovisuales uruguayas en el país y en el exterior” (Dirección Nacional de Impresiones y Publicaciones Oficiales [IMPO], 2008, art. 2)<sup>3</sup>. Además, es el organismo que traza las políticas vinculadas a la administración del Fondo de Fomento Cinematográfico creado por esta ley, a través del cual concede incentivos y ayudas económicas a través del sistema de Fondos Concursables. Durante el plan anual que se publica a final de cada año, el ICAU estipula los mecanismos de asignación de estos fondos y los montos correspondientes, que tienen distintos destinos : aportar en distintas etapas de un proyecto cinematográfico (desarrollo, guion, producción, postproducción, promoción, distribución, exhibición), la formación y el perfeccionamiento profesional, investigación, auspicio a actividades y eventos, nuevos formatos;

---

<sup>1</sup> Este y otros objetivos se especifican en la página web oficial de ASOPROD: <http://asoprod.org.uy> (consultado el 18/08/22)

<sup>2</sup> Información disponible en <https://mvdaudiovisual.montevideo.gub.uy/es/mvd-socio-audiovisual> (Consultado el 18/08/22)

<sup>3</sup> Texto de la Ley 18.284 disponible en <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/18284-2008> (consultado el 24/10/2018)

siempre estableciendo como prioridad el desarrollo y la producción de proyectos cinematográficos y audiovisuales.

### 2.1.2. La coproducción internacional.

Otro aspecto a destacar dentro del crecimiento del cine nacional es el aumento en la apuesta de la coproducción cinematográfica, tanto con países europeos como latinoamericanos. En este sentido, la inclusión de Uruguay en la fundación del Programa Ibermedia en 1997 es un hito a destacar. Este programa busca promover un espacio audiovisual iberoamericano, a partir del apoyo en la formación profesional, la creación de redes entre empresas de la industria y la coproducción de cine de ficción y documental entre la comunidad que involucra a más de veinte países.

La coproducción es un factor clave para el desarrollo de lo que Hjort y Petrie (2007) llaman “cinema of a small nation”. Esto es: la industria de un país con baja demografía (3.200.000 de habitantes), espacio geográfico pequeño (176.000 m<sup>2</sup>), un pasado colonial y una tendencia al transnacionalismo. En un mercado tan pequeño como el uruguayo, la realización únicamente local resulta casi inviable. El número de espectadores no es suficiente para que se retribuyan los costes de la producción, y no existen demasiados espacios alternativos que colaboren financieramente con los productores (festivales, programación televisiva, ediciones en DVD, etc). (Lema, 2019, p. 112-113)

La primera película financiada enteramente a partir de apoyos brindados por otros países fue *El Dirigible*, estrenada en 1994, bajo la dirección de Pablo Dotta. El filme más costoso hasta ese momento, con un presupuesto de 800.000 USD, fue financiado gracias a la Fundación Rockefeller que en 1991 lo becó para desarrollar su proyecto. Fue también una figura clave su productora ejecutiva Mariela Besuievsky, rol dentro de la producción cinematográfica que se desarrolla también sobre esta época y que nos habla de la continua profesionalización de la industria. Con ella fundaron la productora Nubes Montevideo y obtuvieron fondos provenientes de diversas instituciones, fundaciones y embajadas (Estados Unidos, Reino Unido, Cuba, México, Francia y otros) (Tadeo Fuica, 2017). Este filme se encuentra dentro de lo que Ruffinelli (2015) señala como uno de los filmes que dieron inicio al Nuevo Cine Uruguayo, una obra ambiciosa para la época que además fue pionera en el ingreso al circuito de festivales de renombre. *El dirigible* ganó premios en el Festival de La Habana y en Cartagena de Indias y fue admitido en el Festival de Cannes y presentado como “la primer película del cine uruguayo” (Lemas, 2019, p. 115).

Muchas películas siguieron este camino y así entre los 70 largometrajes de ficción uruguayos estrenados desde el año 2000 y hasta el 2015<sup>4</sup>, 40 fueron a partir de lograr coproducciones con países como Brasil, Argentina, España, Alemania, México, Francia, Bélgica, Holanda, Estados Unidos, y otros <sup>5</sup> y entre todos los filmes estrenados entre el 2000 y el 2010 la coproducción representa un 70% (Radakovich et al., 2014).

### 2.1.3. Puertas adentro: la formación de público local.

Según Duarte (2014) a partir del año 2000 se ha manifestado un incremento en el interés por parte de los uruguayos de acercarse a “imágenes cinematográficas propias” (p. 11), de esta forma “los hábitos de consumo cultural de cine uruguayo de la población contribuyen a la dinamización de la intervención pública” (Duarte, 2014, p. 10). De todas formas, se ha presentado una fluctuación considerable de espectadores entre el período de estudio entre 2003 y 2009 y lo mismo parece suceder en el período entre 2009 y 2017. Según el informe publicado por el ICAU en enero de 2018<sup>6</sup> el número de espectadores de películas nacionales en el circuito comercial uruguayo en el período 2009- 2019 presenta una gran oscilación de un año a otro: en 2011 se presenta el pico de mayor asistencia en que se duplica la cantidad de espectadores con respecto al 2010, para después en 2012 volver a caer a la mitad. El próximo pico alto de público lo tuvo el 2017, año en el que a su vez se da el mayor aumento en la cantidad de estrenos de cine nacional registrados desde 2009, son 19 las películas (ficción y documental) estrenadas en ese año.

Vale destacar que de las películas nacionales más vistas entre el 2009 al 2019, todas pertenecen al género de ficción salvo una, el documental *Maracaná* (2014) de la productora Coral Films que logró una cifra de 23.151 espectadores el año de su estreno.

Por otro lado, existe una gran dificultad que sortea el cine nacional que es la de lograr que se proyecten sus películas en las salas comerciales del país: los distribuidores y exhibidores comerciales cuestionan la posibilidad de rentabilidad económica que puede tener el cine uruguayo en cartelera (Rey y Soria, 2015). En este sentido, en una entrevista al medio

---

<sup>4</sup> La cantidad de estrenos de largometrajes de ficción nacional se extrajo del libro publicado por Ruffinelli (2015), mayor catálogo de cine nacional que sistematiza todos los estrenos realizados durante este período.

<sup>5</sup> La lista completa con los 40 largometrajes que obtuvieron coproducción durante este período se puede consultar en el Anexo de esta tesis.

<sup>6</sup>Recuperado en <http://www.icauc.mec.gub.uy/innovaportal/file/106558/1/espectadores-cine-nacional-por-ano-y-mas-vistas-2009-2017.pdf>. (Consultado el 18/08/22)

de comunicación gráfico El País, Gabriel Massa, distribuidor de cine independiente desde 2004 y responsable desde el año 2017 de la programación de cine nacional y latinoamericano que se proyecta en la sala B del Auditorio Nelly Goitiño, explicó la importancia de la existencia de esta sala. Massa expresa que la sala tiene por objetivo la difusión y promoción de cine nacional y latinoamericano y junto a ello posibilita a los espectadores a acceder a “documentales que al círculo comercial no van a ir”(TV Show, 2018) , con un claro criterio de selección que se enfoca a la generación y formación de público. Junto a la sala del Sodre, las otras salas que se identifican en Montevideo como dentro del “circuito cultural”, o sea aquel circuito donde sus actores no se orientan por criterios de difusión vinculados a la recaudación (Rey y Soria, 2015), son la Sala Zitarrosa (Intendencia de Montevideo), las del Cine Universitario y las salas de Cinemateca Uruguay, que en 2018 inauguró su nueva sede. En los últimos años también se destaca el trabajo desarrollado por el Municipio A que a través de distintos ciclos de exhibición viene acercando de forma gratuita el cine nacional al público de la zona oeste de Montevideo en distintas salas como lo son los centros culturales Florencio Sánchez, Alba Roballo y Julia Arévalo entre otros. Las pantallas itinerantes gratuitas han sido también importantes agentes exhibidores, funcionales para el acercamiento del público nacional al cine uruguayo. Entre ellas se encuentra Efecto Cine, que desde su estreno en 2008 y hasta el 2022 ha acercado a más de 1.770.000 espectadores a sus funciones (Efecto Cine, sf.).<sup>7</sup>

Aunque con la Ley de Cine se intentó promover acciones tendientes a la exhibición de mínimos de producción nacional de obras de ficción, documentales y animación en los medios televisivos nacionales (IMPO, 2008, Art. 2<sup>8</sup>) aún es muy difícil el apoyo desde ese sector. En relación con los procesos de circulación y exhibición de cine uruguayo Duarte (2014) sostiene que:

(...) la influencia de la ley se limita a delinear un espacio de discusión y a la legitimación de una serie de actores que participarán en el mismo, no a la sanción de un marco regulatorio. Esto deja abierta la discusión sobre la oportunidad de cuotas de pantalla en salas de exhibición del circuito comercial, la posibilidad de limitar los estrenos en las mismas o la pertinencia de generar formas de exhibición alternativas. (p. 20)

En esta discusión, la televisión aparece como la pantalla de exhibición que permitiría un mayor alcance a personas y una mayor ganancia del sector, el modelo de política

---

<sup>7</sup> Datos extraídos de [http://www.efectocine.com/index\\_1.html](http://www.efectocine.com/index_1.html) (consultado el 18/08/2022)

<sup>8</sup> Disponible en <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/18284-2008> (consultado el 25/10/2018)

audiovisual integral necesita asumir la relevancia estratégica de la televisión (Duarte, 2014). Este romance deseado entre cine nacional y televisión ha tenido algunos aislados encuentros que se han incrementado con el tiempo<sup>9</sup>, pero está claro que, como expresa Mario Handler en una entrevista, “aún no han entendido que el matrimonio del cine y la TV es necesario” (El Observador, 2016)<sup>10</sup>. Finalmente, algo que sí se observa como un gran impacto en la difusión del cine nacional es la transición hacia la televisión digital y las políticas públicas de inclusión digital a través del tendido de la fibra óptica a los hogares de los uruguayos a través de la empresa de Telecomunicaciones Pública ANTEL (Beltramelli et al., 2018). En este sentido, cada vez son más las plataformas digitales que han sumado cinematografía uruguaya a sus contenidos por streaming, como son el caso de Retina Latina y Vera TV.

#### 2.1.4. Puertas afuera: los festivales.

Algunos estudiosos del tema, vinculan la consolidación que tiene el sector audiovisual tras lograr una producción ininterrumpida y vasta de largometrajes de ficción y documentales a lo largo del tiempo (Radakovich, 2013) con la inclusión y el éxito que la cinematografía uruguaya ha tenido en festivales europeos, el lograr visibilidad en el ámbito de los festivales extranjeros parece ser un elemento a tomar en cuenta. Radakovich (2014) sostiene que dos películas fundamentales en este sentido, tras haber obtenido un alto impacto en la crítica nacional y vasta premiación a nivel internacional son *25 Watts* (2001) y *Whisky* (2003), largometrajes de ficción producidos por Control Z. Estas películas constituyen, a su entender, un hito en el cine nacional, sus vastas premiaciones le permitieron ser una fuente de gran prestigio para sus ganadores, algo fundamental en un sistema de producción independiente.

Según Dufuur (2014) el suceso de auge de cine nacional ya se ve de forma incipiente a partir del estreno de *La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera* (Beatriz Flores Silva, 1993) y *El dirigible* (Pablo Dotta, 1994) entre otras donde también se encuentran las mencionadas con anterioridad de la casa productora Control Z. Al igual que Radakovich, el autor sostiene que el hecho de obtener premios y “elogios en diversos festivales

---

<sup>9</sup> Se han desarrollado ciclos de cine nacional en las pantallas públicas principalmente entre el 2020 y el 2022 como son *El Cine Nacional te acompaña*, *Somos Cine*, *Ciclo de cine nacional*.

<sup>10</sup> Disponible en <https://www.elobservador.com.uy/nota/un-leve-respiro-para-el-cine-nacional--20161210500> (consultado el 25/10/2018)

(...) fomenta aún más la novel industria cinematográfica” (p. 49), pero abre una interrogante acerca de la posibilidad que el desarrollo del cine uruguayo sea “un efecto de una política cultural global que apunta a universalizar los gustos” (p. 49). Más allá que reconoce la existencia de diversos estilos en los tratamientos de los temas, Dufuur mantiene que los mismos se encuentran “más cercanos a un planteamiento de una realidad global que a temas locales” (p. 50). También Radakovich señala que, tras entrevistar a directores referentes de la época, muchos de ellos sostienen que no se filman historias locales con valor de “locales” sino con una orientación “minimalista” pero “global”. Se filma a nivel local, pero “se cuentan historias universales” (2013, p. 8). En este sentido, las producciones de Control Z de tendencia individualista (Dufuur, 2014; González Drambrauskas, 2013) permiten apelar a fuentes de financiación extranjera y obtener éxito gracias a que si bien narran tramas que ocurren donde fueron realizadas, “las peripecias por las que pasa el personaje, incluso las locaciones, pueden ser replicadas en otras partes del mundo. Es decir, que hay universalidad del contexto físico y dramático” (González Drambrauskas 2013, p. 3), los filmes adquieren “una perspectiva universal” (Dufuur, 2014, p. 52). Álvaro Lema (2019) lo identifica como un cine universalista, que busca tener reconocimiento a partir de temáticas generales y que sea de fácil identificación para públicos heterogéneos de cualquier parte del mundo. Por su lado, David Martin-Jones y María Soledad Montañez (2013) van un poco más allá con esta idea y plantean la idea del auto-borramiento ex profeso de la nación específicamente de las producciones de Control Zeta, con el fin de atraer el público internacional.

El hecho es que el que se hayan incrementado las coproducciones internacionales como forma de financiamiento de los filmes garantiza la exhibición en otros países, lo cual aumenta el público extranjero. El recorrido entre los festivales de renombre internacional y la premiación en los mismos permite un retorno económico a la vez que asegura una distribución internacional (González Drambrauskas, 2013; Radakovich et al., 2014). La visibilización del cine nacional en los festivales de gran renombre también concede reconocimiento entre la crítica nacional, e internacional, y legitima contenidos jerarquizándolos por sobre otros.

Los festivales de cine operan como espacios de legitimación, creando redes que entrelazan lo comercial con lo cultural-artístico. Son formas de jerarquización y clasificación de contenidos, estéticas y nombres, mediante la aportación de prestigio con valor simbólico-cultural. Asimismo, funcionan como espacios de creación de públicos específicos

(cinéfilos/amateurs) que median entre los agentes productores de la industria y la crítica especializada. (Lema, 2019, p. 120)

El cine nacional se dio así paso a la proyección internacional, con sus mejoras en las condiciones de producción y su carácter local a la vez que universal afianzado, el cine uruguayo de principios de este siglo “logró colarse en la escena mundial gracias al éxito de películas claves que darían cuenta de una mutación irrefutable en su zigzagueante trayectoria” (Lema, 2020, p. 303). Esta presencia de películas en el circuito extranjero es también un factor que influye, según un estudio hecho por la Universidad de la República al público local. Un análisis realizado a partir de los largometrajes con más espectadores en salas de cine uruguayas, concluye que éstos a su vez han participado y han obtenido reconocimiento en el circuito de los festivales internacionales de renombre (Lema, 2019).

### 2.1.5. El Nuevo Cine Uruguayo

Lema (2020) sitúa al cine actual, impulsado por lo que se define como auge o, en palabras de Radakovich (2014), *boom* del cine nacional, como un re-nacimiento del cine uruguayo, y lo ubica en su trabajo como el sexto y por ahora último nacimiento de la cinematografía nacional. Pero ese nuevo estilo a la hora de producir cine nacional señalado párrafos antes fue también abordado en el libro del autor Jorge Ruffinelli (2015) y forma parte de su segunda y tercera hipótesis que plantea sobre el surgimiento de lo que él sí denomina: Nuevo Cine Uruguayo. En su publicación el autor plantea tres hipótesis como posibles generadores del origen:

(a) *La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera y El Dirigible.*

La primera hipótesis que él traza como posible origen, y en este sentido coincide con Dufuur (2014) en cuanto al quiebre que significaron para la cinematografía uruguayo, se funda a partir del estreno de dos películas, la primera de 1993 realizada por Beatriz Flores Silva y titulada *La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera*, la segunda estrenada un año después y dirigida por Pablo Dotta, *El Dirigible*. En este sentido Álvaro Lema (2020) encuentra en el primer film una fiel representación de un momento de transición del cine nacional, “mediante una vuelta fresca al realismo social y un costumbrismo actualizado” (p. 291).

El cine uruguayo, al igual que otros cines de la región, había adquirido durante las décadas anteriores un marcado apego a códigos propios de la literatura realista y del teatro

grotesco trasladados a la pantalla cinematográfica, lo que perjudicaba el eterno interés del cine por mostrar una realidad más verosímil (Aguilar, 2006:37). En cambio, aquí aparecen aspectos de cercanía para la sociedad de la época, que no solo conceden a la historia un marco referencial, sino que, por momentos, alcanzan protagonismo absoluto. (Lema, 2020, p. 289)

A su vez, la película de Beatriz Flores Silva tuvo como una de sus características diferenciales a la tradición de largometrajes nacionales, la mirada de la mujer sobre personajes femeninos. A este respecto, Lema (2020) refiere a cómo esta película es una de las primeras enfocadas en la condición femenina, según lo indican algunos estudios de género, un mundo de mujeres que se antepone al masculino.

Tanto Ruffinelli como Lema sostienen que ambas películas que marcan para el primer autor un posible re-bautismo de un cine nacional son muy distintas entre sí.

Si Pepita la Pistolera intentaba reconstruir la identidad nacional a partir del naturalismo costumbrista y la recreación de hechos y situaciones reales, *El dirigible* en cambio, venía a cuestionar todo lo consabido, en aras de hacer explícita la falta de conciencia histórica en el país. (Lema, 2020, p. 296)

Pero más allá de las distancias en relación a la apuesta estética, temática y sus formas de producción<sup>11</sup>, en palabras de Ruffinelli (2015) ambas “dejaron entrar aire fresco en el cine uruguayo” (p. 15). Por último, según el autor, ambos filmes elevaron al cine uruguayo a un nivel de exigencia que al menos los demás directores se verían obligados a seguir e inauguraron un nuevo modelo de cine con una nueva sensibilidad.

(b) *25 watts*.

La segunda hipótesis que traza Ruffinelli ubica al nacimiento de un Nuevo Cine Uruguayo a partir del estreno de *25 watts* en el año 2000. “Stoll y Rebella se convierten en los elementos aglutinadores, pero no únicos, de una generación, de un estilo, de una poética y de una ética cinematográficas de un cine al fin reconocible” (Ruffinelli, 2015, p. 37). Este cine además de plantear una nueva estética minimalista como característica principal plantea una novedosa forma de producir cine a través de cooperativas, en las que una generación de cineastas participó muchas veces como actores, técnicos o productores en las películas de sus amigos, un conjunto que incluye, además de a Rebella y Stoll, a Daniel

---

<sup>11</sup> También en su tesis Lema (2020) compara ambas formas de producir los filmes, mientras la producción de Beatriz Flores Silva fue reducida y no superó los 100.000 USD, *El Dirigible* fue pionero en la gestación de filmes que buscaron ser financiados por organismos provenientes de distintos países .

Hendler, Federico Veiroj, Arauco Hernández, Adrián Biniez, Manolo Nieto, Fernando Epstein, entre otros.

(c) *Cortometrajes inaugurales: Rebella, Stoll, Veiroj y Hendler.*

La tercera hipótesis no rastrea el origen a partir del estreno de una película que haya tenido impacto como en las hipótesis anteriores, sino que lo sitúa a partir de la creación de diferentes cortometrajes realizados por Rebella, Stoll, Veiroj y Hendler previos a los largometrajes que los consagraron como realizadores cinematográficos reconocidos nacional e internacionalmente, pero en palabras de Ruffinelli (2015) se advirtió “la eficacia y el sentido del minimalismo” (p. 40):

En estos cortometrajes hay un momento fundacional del Nuevo cine uruguayo, y de un estilo de narración y comunicación filmica entre los personajes que no existía hasta este momento: el uso del silencio y de los diálogos aparente (o realmente) insustanciales y casuales, la no-actuación, el rechazo del melodrama, todos aquellos elementos identificatorios de una idea de cine llevada a la práctica sin temor por las consecuencias. (Ruffinelli, 2015, p. 41)

En cuanto a la concepción de estilo, Steimberg (1998) lo define como “un modo de hacer postulado socialmente como característico de distintos objetos de la cultura y perceptible en ellos” (p. 42). En la primera de las proposiciones de Steimberg se indica la similitud entre género y estilo: tanto el estilo como el género se definen por características temáticas, retóricas y enunciativas. Esto es, “tanto en las clasificaciones de estilo como en las de género se circunscriben conjuntos de regularidades, que permiten asociar entre sí componentes de una o varias áreas de productos culturales” (Steimberg, 1998, p. 43). Pero en el estilo el componente enunciativo suele ocupar el primer lugar, entre conjuntos de rasgos que pueden aparecer vaga o conflictivamente especificados. Desde esta perspectiva, podríamos decir que se identifica según Ruffinelli un estilo en la forma de narrar inaugurada por los cortometrajes realizados por parte de Rebella, Stoll, Veiroj y Hendler que marca un quiebre en la estética del discurso cinematográfico uruguayo y que expresa ciertas regularidades presentes en los componentes narrativos de sus filmes. A partir de su repetición y sus modalidades de producción características, se permiten asociar entre sí a los filmes e identificarlos como un nuevo estilo en la cinematografía nacional que se va a ver continuada después por la productora Control Z y otras.

A partir de las tres hipótesis precedentes, podemos inferir que el Nuevo cine uruguayo definido por Ruffinelli (2015) es lo que conocemos como un cine actual que a partir del

año dos mil crece de forma importante y se define como un corpus estético-productivo heterogéneo que se configura en un campo cultural cinematográfico reconocible en la década.

Un campo cultural es un espacio social que se legitima en base a reglas comunes y se hace notorio, irrumpe socialmente bajo una cierta configuración que desde el exterior es reconocible y autorizada como tal a tener voz –o imagen en este caso– propia. (...) Este campo cinematográfico se configura heterogéneo y multigeneracional. A veces mínimo, a veces épico, costumbrista, en clave autoral o comercial, siempre es reconocible como cine nacional. (Radakovich et al., 2014, p. 33- 34)

Este campo cultural que presenta ciertas innovaciones en cuanto a algunos aspectos específicos, a decir, la universalidad en las formas de narrar las historias locales, la singularidad de las historias universales narradas, la diversidad estética y narrativa que imposibilita definir al cine nacional como un solo cine (Amieva, 2012) y la apertura a nuevos géneros cinematográficos, responde por sobre todo a un cine país con identidad propia (Radakovich et al., 2014).

## **2.2. El cine como representación social.**

*La pantalla revela al mundo, evidentemente no como es, sino como se le corta, como se le comprende en una época determinada (...), reconstruye las jerarquías y hace captar aquello sobre lo que inmediatamente se posa la mirada. (...) Al lado de las series visuales ya admitidas aparecen otras visiones, que, retomadas, remodeladas de una película a otra, se convierten en las referencias implícitas de los semas empleados en la comunicación. Mediante el cine, (...), se difunden los estereotipos visuales propios de una formación social.*

Pierre Sorlin

El teórico de cine Bazin define como realismo ontológico a la capacidad extraordinaria que presenta el cine en cuanto a la posibilidad de persuasión de las imágenes, la inmediatez y la densidad de lo que aparece en la pantalla. El realismo tanto existencial como funcional permite al cine participar en la vida del mundo y reproducir los perfiles de las cosas documentando así su existencia (Cassetti, 2005).

Lipovetsky y Serroy en su libro *La pantalla global* (2007) plantean en su enfoque que pensar el cine consiste en:

Poner de relieve lo que dice el cine sobre el mundo social humano, cómo lo reorganiza, pero también cómo influye en la percepción de las personas y reconfigura sus expectativas. Ni sistema cerrado, ni puro espejo social, debe interpretarse de forma global, por dentro y por fuera, como efecto y como modelo imaginario. (p. 27)

Para los autores se debe reconocer en el cine “una capacidad transformadora de lo imaginario cultural global. Una economía del cine a la vez cultural y socio estética, transpolítica y antropológica” (p. 27). El cine en esta visión es un producto de las condiciones sociales del momento en que se ubica, capaz de crear y modificar imaginarios.

A diferencia de Bazin, que defiende la capacidad de autonomía del espectador para interpretar los datos que se le presentan sin dirigismo, para los autores desde una posición más pesimista ven en la representación la imposibilidad de la neutralidad ya que su propia condición de representación lleva siempre consigo un trabajo ideológico (Ruis Moscardó, 2017).

Kracauer, sociólogo, periodista y teórico crítico del cine Alemán, sostiene que el vínculo entre el cine y la realidad es testimonio de lo existente, “el medio (cine) debe analizar las personas y las cosas con la actitud del explorador o del científico” (como se citó en Cassetti, 2005, p. 50), o sea que también habla del valor documental que presenta el medio. Por otra parte, en el libro *De Caligari a Hitler. Historia Psicológica del cine alemán*, publicado por primera vez en 1947, el autor mantiene que las películas son capaces de reflejar la mentalidad de una nación, lo que “las películas reflejan son tendencias psicológicas, los estratos profundos de la mentalidad colectiva que —más o menos— corren por debajo de la dimensión consciente” (Kracauer, 1985, p. 14). Analizar un corpus de películas pertenecientes a una determinada época permitiría, según esta perspectiva, estudiar la mentalidad peculiar de una nación, esto es “las tendencias colectivas que prevalecen dentro de una nación en una determinada etapa de su desarrollo” (Kracauer, 1985, p. 16). Años después, este pensamiento lo trabaja Pierre Sorlin, que investiga en torno a las relaciones entre historia y cine y entre sociología y cine y sus implicancias culturales y educativas, cuando expresa que “se podría establecer un vínculo entre los rasgos estilísticos y los temas narrativos de un film y su contexto nacional” (Sorlin, 1997, p. 34). El autor plantea que el cine es capaz de representar características de la mentalidad de una nación. Esto:

(...) engloba el bagaje intelectual característico de las diferentes subdivisiones de la sociedad, es decir, no solamente las palabras, las expresiones específicas, las formas de locución, sino también las actitudes, los modos, los rituales, los símbolos. (Sorlin, 1985, p. 23)

El cine como expresión cultural y entendido como un bien cultural y simbólico que forma parte de las industrias culturales, responde a unos determinados intereses y una determinada visión del mundo, es “soporte y polea de transmisión de las representaciones sociales (Imbert, 2015, p. 11), representaciones que “condicionan nuestra aprehensión de la realidad e inciden en la formación de la identidad social (Imbert, 2015, p. 13), por lo que constituye una propuesta de definición de quiénes somos.

También en este sentido, Moragas Spa (1990) afirma que “el flujo de los contenidos difundidos por los medios de masas son los que definen la visión del mundo y de las relaciones sociales, lo bueno y lo malo” (p. 107). Por su parte, Banegas (2008) define al cine como un producto cultural capaz de convertirse en constructor cultural de la realidad ya que es uno de los medios de comunicación que proporciona “mayores modelos de identificación y proyección de una representación de nación” (p. 78).

En vista de ello, podríamos decir que esta visión del mundo representada a través del cine puede también mostrarnos una visión de nosotros mismos, de cómo nos ven o como nos pensamos y percibimos como individuos e incluso como sociedad a través de las características identitarias que se definen y representan a partir de la construcción narrativa y el diseño de los personajes de los filmes, los personajes que vivencian las historias que nuestro cine narra. Siguiendo esta línea de pensamiento, Pérez Ruffi (2016) en sus estudios acerca de la construcción narrativa de los personajes del cine clásico de ficción sostiene que:

La atención a la articulación del personaje, por ejemplo, en función de su género, etnia o procedencia podría incluso llegar a explicar el modo en que ha sido percibido un grupo no ya de personajes, sino de personas, y cómo han sido representadas a través del cine. (p. 3)

Para resumir, podríamos indicar que los medios de comunicación en general y el cine en particular tienen la capacidad de contribuir en modelar la imagen de una sociedad que bien puede estar alejada y con la que no se tenga contacto directo, pero se la conozca a partir de su cine y de la representación que se haga de los personajes que allí habitan, sus atributos, rasgos físicos y psicológicos, sus vínculos, intereses, problemáticas, formas de

actuar y reaccionar ante determinados acontecimientos, sus emociones y creencias reflejadas y sus características sociodemográficas narradas. Es el cine capaz de cultivar nociones de la realidad, e incluso capaz de generar, difundir y perpetuar “estereotipos visuales propios de una formación social” (Sorlin, 1985, p. 28).

### **3. El personaje cinematográfico: su construcción, diseño y representación.**

*“La necesidad humana de comunicarse con los dioses y con los otros hombres marcó la génesis del teatro y el nacimiento del personaje arcaico. (...) De conducir estas ceremonias se ocuparía, por sus condiciones especiales para tales actos comunicativo-rituales, el chamán, el mago, sacerdote y hechicero, posiblemente el primer actor/personaje de la historia.”*

Jose Luis Alonso De Santos

*“Toda historia está guiada por los personajes».”*

Robert Mc.Kee

#### **3.1. Hacia una definición de personaje.**

Cassetti y Di Chio, en su libro *Cómo analizar un film* (1998), plantean que en el cine “las tramas narradas son siempre, en el fondo, tramas «de alguien», acontecimientos y acciones relativos a quien(...) tiene un nombre, una importancia, una incidencia y goza de una atención particular: en una palabra, un «personaje»” (p. 177) .

Por más que parezca una tarea sencilla el definir el concepto de personaje, es una tarea en la que han confluído y discutido muchas perspectivas. Desde la literatura, el teatro, las diversas corrientes de las teorías del guion, la psicología, se han generado grandes contrapuntos, lo que ha provocado visiones diversas en relación a su concepción y evolución. Lasierra (2017), en su tesis de doctorado donde profundiza acerca de las distintas estrategias del diseño de los personajes en una serie televisiva, mantiene que deberíamos atender al concepto de personaje como “una realidad amplia, compleja y holística, que ha ido progresando a lo largo de la historia” (p. 39) y que “reducir el concepto de personaje a una sola definición que sea común y aplicable de forma genérica a cualquier personaje de ficción es una cuestión que se antoja casi imposible” (p. 42).

Cassetti y Di Chio (1998) plantean 3 perspectivas posibles de cómo categorizar a los personajes: como persona, como rol y como actante. Estas 3 perspectivas son retomadas por Emeterio Diez Puertas (2006), quien las amplía y en un breve recorrido se remite a identificar las cualidades básicas de 4 teorías:

(a) *Personaje como actante.*

Esta perspectiva entiende al personaje como una función del relato. “Se trata de una entidad subordinada y al servicio de la acción. El relato es el destino de un personaje que debe cumplirse, (...) un incidente desencadenante creará en el protagonista un deseo y no

parará hasta conseguirlo o fracasar (p. 169). Así el personaje puede ser objeto, sujeto, oponente, destinador, ayudante, entre otras funciones que distingue originalmente Greimas (1971), y que dependerán de la función que vayan a desarrollar esos personajes (por ejemplo, si son ellos quienes trazan el objetivo de la acción o si son quienes se oponen al objeto de deseo de otros personajes, si son el propio objeto de deseo, o asisten a alcanzarlo, entre otros). Lasierra (2017) identifica a éste como “uno de los modelos de construcción que menos individualiza a los personajes” (p. 64) ya que no le atribuye rasgos ni atributos, sino meras funciones dentro del relato. Es por esto que identifica que, más allá que es claro que la relación entre personajes y acción es indisoluble, no ha tenido demasiado éxito dentro de los ámbitos más prácticos del análisis de personajes cinematográficos como por ejemplo los estudios realizados por Pérez Ruffi (2008). Este autor centra su trabajo en el análisis de los personajes cinematográficos y sostiene que:

La aplicación del modelo actancial al estudio del personaje cinematográfico revelaría su aplicación forzada debido a la complejidad narrativa de los relatos cinematográficos, en ocasiones casi de imposible simplificación a un esquema estructural de estas características. Alonso de Santos afirma que las funciones son intercambiables dependiendo del papel que jueguen los personajes en la trama principal y en cada una de las subtramas (Alonso, 1998:259). Barthes percibe como la mayor dificultad originada por dicha clasificación la "ubicación (y, por lo tanto, la existencia) del sujeto en toda la matriz actancial, cualquiera sea su fórmula" (Barthes, 1974:31). (...) La vigencia de la metodología analítica actancial en su aplicación al estudio del personaje debe pues cuestionarse ante la escasa eficacia que permite o, al menos, integrarse dentro de otras metodologías que permitan un estudio que no obvie la complejidad del personaje en sus diferentes manifestaciones. Sujeto y acción, y enlazamos aquí con el concepto inicial esgrimido del personaje, no pueden ser separados de forma artificial: uno implica el otro. (p. 2)

(b) *Personaje como carácter.*

Diez Puertas (2006) caracteriza a esta teoría como una que:

(...) defiende la subordinación de la acción al personaje y entiende que el retrato de tipos es el deber primero de la narración. Además, concibe al personaje como un ser dominado por un rasgo particular, un rasgo que hace de él una conducta totalmente previsible: el rústico, el gamberro, el hipócrita, el avaro, el cándido, el celoso, el colérico. El personaje solo hace aquello que debe y que sabemos por anticipado. (p. 170)

El personaje, según esta teoría, no tiene posibilidad de cambio, puesto que lo determina ese rasgo particular por el cual se va a regir durante todo el discurso. Esta concepción de personaje es trabajada por otros autores como Pavis y Alonso de Santos (como se citó en Lasierra, 2017) como personaje tipo, que serían aquellos personajes que son reconocibles por poseer características básicas muy marcadas ya conocidas para los espectadores en general o los miembros de una cultura dada. Es una perspectiva que se acerca a la del personaje como estereotipo donde es habitual representar grupos sociales reducidos.

(c) *Personaje como individuo.*

Esta teoría es la que define al personaje como “un conjunto de rasgos psicológicos, sociológicos y biofísicos que hacen de él algo vivo, imprevisible, sorprendente y capaz de cambiar” (Diez Puertas, 2006, p. 170). A diferencia de la teoría anterior, en esta concepción el personaje sí tiene la posibilidad de cambiar, es una concepción más abierta del personaje, pero donde también (al igual que la del personaje como carácter) la acción se encuentra en segundo término y donde se expone en profundidad las características de la personalidad del personaje. Aquí “el relato es un proceso destinado básicamente a presentar y construir la caracterización. La trama consiste en una esencia (personaje) que actúa (un ser que hace)” (p. 170). Esta concepción de personaje parecido a un individuo crece según Lasierra (2017) a medida que se desarrolla la psicología como ciencia que “desde finales de siglo XIX termina influyendo sobre la construcción del personaje de forma determinante” (pg. 50). Es la concepción que se origina a partir del trabajo realizado por Lajos Egri (1947), en su libro *Cómo escribir un drama*. Esta obra que viene de los estudios de la dramaturgia ha influido fuertemente a los teóricos que desde el medio audiovisual conciben al personaje como un conjunto de atributos y características que emulan al ser humano. Egri recorre a través de una reflexión profunda las estrategias de construcción del personaje que se centran en dotar de todos los atributos físicos, psicológicos y sociales posibles, modelo que permite según su autor conocer en profundidad al personaje durante el proceso creativo. “El carácter es el material fundamental con el que estamos obligados a trabajar, por lo que debemos conocerlo tan a fondo como nos sea posible”(Egri, 1947, p. 49). Egri establece tres dimensiones fundamentales para componer a un personaje, la fisiológica, la sociológica y la psicológica.

(d) *Personaje como un tipo.*

Esta es la concepción que según Diez Puertas (2006) concibe a los personajes teniendo en cuenta principalmente su rol o papel social ya que es la condición social que “determina la manera de ser y de pensar del hombre” (pg. 170). Es así que el autor sostiene que en esta teoría los personajes se conciben a partir de la relación que establecen con la sociedad, su rol social, por lo que incluso muchas veces sus nombres están determinados por ese rol: el burgués, el sacerdote, el militar, el pobre. Otros autores como Alonso de Santos (como se citó en Lasierra, 2017) definen esta teoría como la del personaje como rol, donde el personaje se distingue “en función de sus relaciones interpersonales, o papeles sociales que desempeña (o ha desempeñado) en su sociedad” (p. 122). Por lo tanto, es el personaje del cual se espera determinado comportamiento social, que cumpla con determinadas responsabilidades y poseedor de determinados derechos “en virtud de las normas de conducta que delimitan una posición o una escala específica” (pg. 122)

Por su parte, en el proceso de creación de los personajes para el cine, Galán (2007) (quien propone una clasificación ya trabajada por Baiz Quevedo en sus estudios sobre escritura de guion publicados en 1990) distingue solamente dos grandes visiones que nuclearían todas las teorías abordadas por los autores antes mencionados: una existencialista y una dinámica. En la existencialista el personaje se define a partir de sus atributos físicos, rasgos psicológicos, cualidades, historia de vida, correspondiente entonces a la corriente de teorías que imita el carácter de las personas para diseñar a los personajes, sería la que se aproxima al personaje como persona, al personaje como individuo, que toma el ser del personaje en primer término. La segunda visión sería la dinámica, donde el personaje se torna un “conjunto de actividades, transformaciones antropomórficas que cobran sentido y significación a medida que representan un hacer” (p. 2), por lo que esta segunda toma como elemento principal a la acción, el hacer.

En palabras de Diez Puertas (2006), todas estas teorías tuvieron su vigencia, pero a la consideración del personaje como persona, que dominó los estudios literarios hasta mitad del siglo XX se le contrapone el planteado desde la semiótica estructuralista, que considera al personaje como un elemento más junto al tiempo y al espacio del texto filmico en cuanto a su nivel representacional, sería la del personaje como construcción textual (Triquell, 2012). En esta línea y dentro del entendido de la visión de personaje

como una construcción textual, Philippe Hamon (1977) señala que el personaje: (a) no es una noción que se emplee únicamente en la literatura por lo que no está ligada “a un sistema semiótico (sobre todo lingüísticamente) exclusivo” (p. 2), ya que encontramos personajes en la pintura, la historieta, el teatro, los films, etc; (b) no es exclusivamente antropomórfico, los personajes pueden no tener formas humanas y así desde un animal hasta un libro podrían bien en este sentido convertirse en un personaje de un film y de la misma forma, según el autor los fenómenos de la naturaleza se podrían identificar como personajes; (c) es tanto reconstrucción del espectador como una construcción del texto.

En la narrativa estructuralista la acción ocupa el primer término y es ella quien “crea el personaje, de modo que el relato es un hacer que hace un ser (personaje). El personaje es producto de los sucesos de la trama” (Diez Puertas, 2006, p. 173). Aquí el hacer determina al ser, y “las funciones que el personaje representan en un relato tienen relevancia a la hora de trazar la caracterización de este” (Lasierra, 2017, p. 85). Cumple así una función desde lo actancial y desde el momento que se construye la fábula ya hay decisiones en relación a la caracterización del personaje que debieron tomarse. Por ejemplo, si pensamos en la trama de la película uruguaya *El Baño del Papa* (2007), podemos sostener que para poder llevar adelante las acciones principales de construir un excusado en frente de su casa e intentar alquilar el servicio para los pobladores y visitantes que vayan a ver al Papa el día de su histórica visita a Melo en el año 1985, objetivo que lo lleva a atravesar múltiples dificultades, el personaje debe de poseer ciertos rasgos psicológicos que le permitan atravesar eso, debe al menos ser osado, impulsivo, arriesgado, soñador. Por lo tanto, estas características que posee el personaje son necesarias para la concepción inicial de la historia, "en otras palabras, cuando nos planteamos componer los personajes, vemos que ya hemos tomado algunas decisiones importantes sobre ellos" (Diez Puertas, 2006, p. 171).

Como recoge Chatman (1990, p. 119) las ideas de algunos formalistas y estructuralistas se basan en la premisa que Aristóteles sostiene al comienzo de la *Poética* (trad. 1999) donde expresa que “la acción es lo primero, es el objeto de imitación, los agentes que realizan la acción van en segundo lugar” (pg. 1). Desde este punto de vista, es erróneo considerar a los personajes como seres humanos. En acuerdo con esta misma teoría Triquell (2012) sostiene que el principal problema en relación a la confusión entre personajes y personas “reales” es que desplaza el estudio del film al de la realidad construida por la diégesis. Esta confusión parece ignorar un principio básico de la

constitución de todo relato como es su carácter de discurso y, específicamente, aquellas características que diferencian al relato cinematográfico de la realidad, fundamentalmente el ser construido por alguien con una intencionalidad.

Lo cierto es que todas las teorías descritas “tienen su parte de razón” y “son más o menos pertinentes según el estilo del autor o el género” (Diez Puertas, 2006, p. 170). Y aunque como mencionamos en el párrafo anterior cuando se construye una fábula ya hay decisiones tomadas sobre algunos atributos de los personajes necesarios para atravesar, eso no es suficiente. Debe existir un trabajo de caracterización y composición del personaje que le de vida al mismo. Aunque para Galván (2007) las diferencias entre teóricos, investigadores y autores de los manuales de guion son claras cuando “se centran en un determinado aspecto de la caracterización, por ejemplo la biografía como elemento esencial a la hora de definir el personaje (en el caso de Egri o Seger) o la acción (en el caso de Swain)” (pg. 2), u otros teóricos como Propp (1965) sostienen que el personaje es una manera de hacer por sobre todas las cosas, en oposición a Chatman (1990) y Bobes Naves (1987) que destacan fundamentalmente la importancia de los rasgos y los atributos personales como unidades descriptivas que constituyen la manera de ser del personaje, para Diez Puertas (2006) es posible nuclear y cohesionar las perspectivas que se habían presentado como opuestas hasta el momento para considerarlos como elementos dramáticos “solidarios”. Es así que sostiene una triple dimensión del personaje que funciona en conjunto: la trabajada por la narrativa estructuralista (función), la que profundiza la narrativa psicológica (rasgos) y la que determina la materialista (roles), las tres determinan esa triple caracterización, que hace que para el autor el personaje se componga “desde la función (actantes o papeles narrativos) y desde el carácter individual y social (rasgos y roles)” (Diez Puertas, 2006, p. 173).

### **3.2. Composición y caracterización de los personajes.**

Distinguiremos la composición de los personajes desde su carácter individual (rasgos) y su carácter social (roles), composición que se basa en la teoría psicológica, tomando como base e imitando el carácter de las personas ya que es verdad que “los personajes (...) no son personas. (...) Pero también es verdad que un personaje se comprende porque lo comparamos con personas” (Diez Puertas, 2006, p. 183).

De hecho, hay autores que manifiestan que es imposible pensar un concepto sin el otro. En este sentido, a Lasierra (2017) afirma que no se puede negar la relación que existe entre persona y personaje, en definitiva, son los personajes quienes representan a las personas. Mc Kee (2002) en su libro sobre la escritura de guiones manifiesta estar de acuerdo en que es necesario distinguir entre personajes y personas ya que los primeros actúan como metáforas de la naturaleza humana. Esa metáfora que nos evoca una visión sobre esa naturaleza humana hace que nos relacionemos a los personajes como si fueran reales. Los rasgos de los personajes se diseñan para que resulten claros y reconocibles, aunque la naturaleza humana no siempre es así. Otros teóricos como Swain, Blecker o Doc Comparato (como se citó en Lasierra, 2017) coinciden en que la elección de los rasgos de los personajes está determinada por la acción dramática a desarrollar (poniendo el hacer, antes del ser) o sea se eligen los caracteres de forma tal que ese personaje sea capaz de llevar adelante la acción que se le presenta y que sea consecuente con lo que le sucede durante el relato. Pero está claro que estos atributos que componen a los personajes en definitiva son una simulación de una persona, en el que se manifiestan ciertos rasgos de su personalidad elegidos por un propósito dramático.

Para definir la personalidad de un personaje, o sea componer su forma de ser y su identidad, la imagen ofrecida por cada personaje se debe atender a su conducta y al contexto (Diez Puertas, 2006). Su conducta sería su rasgo en acción, su accionar y el contexto que presenta el personaje, “comprende a su vez, la situación y la posición social (rol)” (pg. 171). Podemos resumir la fórmula que presenta el autor de la siguiente manera:

$$\textit{Personalidad} = \textit{conducta (rasgo en acción)} + \textit{Contexto (situación + rol)}.$$

El contexto se compone por la situación y el rol. La situación se define por el espacio, el tiempo, y el modo en que el personaje aparece en escena (Diez Puertas, 2006) y lo trabajaremos en profundidad en el apartado 3.3.2.4.

En los siguientes dos apartados nos dedicaremos a estudiar todas las dimensiones que conforman los atributos de los personajes, en resumen, su caracterización a partir de los rasgos y los roles que poseen.

### 3.2.1. Los rasgos. El carácter individual de los personajes

Los personajes poseen cualidades personales físicas que construyen de alguna manera el soporte de cada uno (Cassetti y Di Chio, 1998), y no físicas que forman parte fundamental en la construcción de la personalidad de los mismos. Según Diez Puertas (2006), los rasgos configuran el carácter individual del personaje, por el cual un personaje se diferencia de otro a partir de lo que debería ser “una cualidad relativamente duradera” (p. 171). Distinguiremos entre rasgos físicos y rasgos psicológicos.

#### 3.2.1.1. Rasgos físicos

Son fundamentalmente las características anatómicas del personaje. Un personaje puede ser gordo, flaco, blanco, afrodescendiente, rubio, morocho, mujer, hombre, rengo, ciego, joven, anciano. Esto último, para Diez Puertas (2006), referidos a la propia edad que represente el personaje, pues también el ser joven o anciano son considerados por el autor como roles sociales.

La categoría de rasgos físicos es la que Egri (1947) define como dimensión fisiológica del personaje, donde distingue entre sexo, edad, altura y peso, color de piel, pelo, ojos, aspecto general (gordo, flaco, prolijo, desalineado, entre otros tantos), defectos, deformidades y/o enfermedades.

Diez Puertas (2006) sostiene que lo importante a la hora de componer los rasgos físicos del personaje en el proceso narrativo de la escritura del guion es detallar solo los que se considere como obligatorios para el relato dramático y establecer desde el guion los que le dan complejidad a la trama. En su libro, el autor elabora una tabla de caracterización detallada donde incluye los ya mencionados dentro de la dimensión fisiológica que establece Egri y suma específicamente a la vestimenta “ya que el aspecto físico está condicionado (se resalta, se oculta) por la indumentaria: ropa y objetos personales” (p. 201). La vestimenta es a su vez fundamental a la hora de presentarnos otros rasgos y roles que el personaje posee, el modo en que se encuentra el personaje durante el transcurso del relato, parte fundamental de la situación.

Por su lado, Rib Davis (2004) en su libro dedicado al desarrollo de personajes, establece ciertas categorías base para establecer la construcción física de los mismos. Una de ellas es el género, el autor sostiene que el guionista debe de ser consciente de las expectativas

que vienen asociadas al género en torno al tipo de comportamiento esperado, donde el desafío para el guionista puede estar en desafiar el estereotipo marcado por el género. La segunda categoría que establece es la raza y la tercera es la edad. De la raza detalla su importancia al especificar que puede “afectar a prácticamente todo en una persona (educación, formación, perspectivas de trabajo, vida social, aspiraciones... todo)” (p. 25), y ejemplifica con variados ejemplos de la cinematografía donde muchas de las decisiones que un personaje toma se ven limitadas por su color de piel o procedencia. En relación a la edad, Davis la considera un factor fundamental que determina al personaje ya que “nos guste o no la edad afecta a todas las relaciones del personaje” (p. 43). La edad condiciona los elementos biográficos del mismo, sus rasgos y los roles que desempeña durante el relato, además de la conducta que se espera del mismo y las acciones que desarrolla, así la trama construida alrededor del personaje debe de corresponder con la edad que se estableció del mismo para que sea verosímil. Por su parte, Eugene Vale (1996) en su libro *Técnicas del guión para cine y televisión*, expresa que la edad es uno de los aspectos obligatorios de la caracterización, ya que ésta influencia de forma considerable en todo comportamiento humano.

Un hombre viejo y otro joven reaccionarán de distinto modo ante los negocios, el amor y ante toda clase de problemas. Una mujer joven tendrá un comportamiento distinto al de otra edad mediana o madura. De modo que el conocimiento de la edad de un ser humano implica mucha información con respecto a la caracterización. Es fácil exponer este conocimiento por la apariencia del actor o de la actriz. (pg. 79)

Por otro lado, Davis (2004) señala la apariencia, donde incluye factores amplios como lo son los defectos físicos, altura, peso, vestimenta, elementos que Egri y Diez Puertas habían subdividido en diversas categorías.

Finalmente cabe destacar que tanto Davis como Egri mantienen que la dimensión fisiológica del personaje, su aspecto físico o incluso sus defectos o deformidades (como los categoriza Egri) afectan el comportamiento de los mismos y su carácter psicológico. Al respecto, Egri (1947) expresa que “nuestro conjunto físico colorea, ciertamente, nuestra perspectiva de la vida. Nos influye constantemente, contribuyendo a hacernos tolerantes, desafiantes, humildes, o arrogantes. Afecta nuestro desarrollo mental, sirviendo como base para los complejos de inferioridad y superioridad” (p. 50). También desde esta visión, Davis (2004) sostiene que “es poco probable que alguien que tenga una

marca de nacimiento a lo largo de la cara no se sienta afectado psicológicamente por ello” (p. 49).

### 3.2.1.2. Rasgos psicológicos.

Los rasgos psicológicos aluden al comportamiento que el personaje desarrolla durante el relato cinematográfico. “Una acción repetida da cuenta de un hábito y éste de un rasgo de carácter” (Triquell, 2012, p. 55). Así un personaje puede ser valiente, cobarde, gracioso, calmado, pasivo, inteligente, celoso, rencoroso, tímido, perezoso, divertido, de acuerdo a las acciones que desarrolle durante el relato, a la forma en que lo veamos reaccionar ante estímulos, ante determinadas situaciones, o sea, a partir de su comportamiento representado. En la acción, en el comportamiento que lleva adelante el personaje, dice Sánchez escalonilla (2001) es que “un protagonista descubre su interioridad” (p. 276).

Ese comportamiento expresa los rasgos psicológicos de los personajes, rasgos que desde la psicología se han dividido en dos grandes grupos, los rasgos de carácter y los rasgos temperamentales, utilizados éstos últimos para crear tipologías temperamentales, elementos de los que se ha valido el cine para la creación de sus personajes. En esto profundizaremos en los próximos apartados.

#### 3.2.1.2a. *De lo aprendido y lo heredado*

Existe una “tendencia directiva”, dice Diez Puertas (2006), en los personajes que fomenta o insta a la repetición de determinados comportamientos.

Quando esta tendencia directiva es muy acusada, hablamos de que la persona es un carácter. Esto es, utilizamos la palabra carácter con dos significados: personalidad (la conducta en el contexto) y tipo (personaje dominado por un solo rasgo: el rústico, el cobarde, el codicioso, el vanidoso) y si ciertos rasgos se mantienen desde la infancia y en cierto modo, derivan de la herencia o bien de las características físicas de la persona, se habla de temperamento. El temperamento es la base emocional sobre la que se desarrolla el carácter. En definitiva, el rasgo marca la conducta, o lo que es lo mismo, la conducta es el rasgo (tímido, colérico, avaricioso) en acción. (p. 172)

Así los rasgos psicológicos se pueden dividir en dos tipos, los que se adquieren durante el desarrollo de nuestra vida, a partir de los valores familiares, la educación, y la propia adaptación del humano a la sociedad (los que el autor llama rasgos de carácter) y los que

poseen los seres humanos desde su nacimiento, los hereditarios (los que señala como rasgos de temperamento), que son los que se reconocen con mayor facilidad y los que parecería no se pueden evitar. El temperamento:

Comprende la actitud afectiva básica del individuo y de la intensidad, susceptibilidad y velocidad con que responde a los estímulos sensoriales. Reaccionamos según nuestro temperamento y estas reacciones nos modifican y hacen de nosotros un hombre concreto. Cada persona, dicen los psicólogos, es el resultado de su manera de reaccionar según su temperamento. (Diez Puertas, 2006, p. 184)

También sobre la composición de la personalidad de los personajes trabaja el autor de la obra publicada en 2014, *Estrategias de guion cinematográfico: el proceso de creación de una historia*, el Prof. Antonio Sánchez Escalonilla. En él dedica un capítulo a la creación del personaje donde se refiere a los “dos principios integradores de la personalidad: el temperamento y el carácter” (p. 276). Según el autor, el temperamento es lo innato de la personalidad, con lo que nacemos y morimos, tiene una naturaleza genética y biológica, no es algo que podemos escoger libremente. El carácter en cambio es “la marca que dejan en la personalidad los actos libres de un individuo y la educación recibida” (p. 276).

Ambos siguen los lineamientos también trazados por la psicología de la personalidad, donde el investigador y psicólogo Gordon Allport es un gran referente. En *Psicología de la personalidad* (1974) el autor distingue entre la herencia, o sea rasgos personales determinados por los genes y el ambiente o la experiencia, lo que llama el medio social, y para el autor ambas influencias (herencia y experiencia) influyen sobre las cualidades de los individuos:

Como toda cualidad es influida probablemente por los determinantes originales inherentes al sistema genético y al mismo tiempo por el curso de la vida en un ambiente activamente estimulante, resulta por consiguiente imposible atribuir con seguridad cualquier rasgo de la personalidad a la influencia de la herencia o de la experiencia. Siempre actúan ambas. Este punto de vista podría ser expresado en forma de ecuación:  $personalidad = f(herencia) \times (ambiente)$ . Los dos factores casuales no se suman sino que están interrelacionados como multiplicador y multiplicando. (p. 123)

Para todos los autores mencionados, los rasgos psicológicos de carácter serían los que adquirimos y moldeamos durante nuestra vida, nuestro ambiente y experiencia, de acuerdo a lo que nos tocó transitar, a los vínculos que formamos, a las dificultades y problemáticas que nos puedan haber robustecido o por el contrario reblandecido. Los

hereditarios componen los rasgos temperamentales, son con los que nacemos y difícilmente varíen, pero tampoco nos determinan. Así por ejemplo, dice Diez Puertas (2006), “el hombre de temperamento sentimental tiene cierta disposición hacia la timidez, pero según otros rasgos adquiridos a lo largo de su vida puede ser un tímido muy educado o un tímido pervertido” (p. 184). Lo que expresa esta visión, es que quien haya nacido con una predisposición a la timidez, la emotividad, o la calma, la tendrá siempre, a no ser, como menciona Sánchez Escalonilla (2001) “que se produzca una fractura en la raíz psicológica de la persona. Los cambios temperamentales no suelen ser habituales, pero cuando se producen afectan de tal modo la personalidad que podríamos hablar del nacimiento de un nuevo individuo” (p. 277). En el caso de los personajes, esta fractura se reconocerá como un cambio traumático o temperamental del arco de transformación (categoría trabajada por Sánchez Escalonilla y que más tarde Diez Puertas retoma y simplifica) donde el mismo está determinado por la acción dramática del personaje y la evolución de los rasgos psicológicos representados. Este tema será abordado con más detalle en el apartado 3.3.3.

### 3.2.1.2b. *Los tipos psicológicos y su uso en la construcción dramática de los personajes cinematográficos.*

Los rasgos temperamentales han sido utilizados por estudiosos del tema, psicólogos y médicos principalmente para establecer distintas tipologías. Y estas tipologías han sido adoptadas por guionistas y autores como estrategias para ahondar en la construcción dramática de los personajes cinematográficos. En este sentido, Sánchez Escalonilla (2001) expresa que,

El número inabarcable de hábitos en cada personaje convierte al carácter en una dimensión compleja: por cada persona particular, encontramos un carácter particular. Por ese motivo los guionistas suelen prestar más atención a unos pocos hábitos concretos que definan mejor a su personaje (...)

Una clasificación completa de caracteres resultaría tarea imposible, a causa de la complejidad particular de cada persona. En cambio, los temperamentos se han tipificado desde los tiempos de Hipócrates, el médico de la antigüedad clásica, debido a su condición de pilares básicos de la personalidad. (p. 277-278)

Tanto Diez Puertas como Sánchez Escalonilla, autores que han profundizado en las teorías de guion y las estrategias a la hora de la construcción narrativa de los personajes

cinematográficos, así como otros estudiosos del tema como Seger, Horton, Machalski (como se citó en Lasierra, 2017) sostienen que es importante conocer estas tipologías y corrientes provenientes de la psicología de la personalidad y profundizar sobre sus posibilidades a la hora de caracterizar y “dar mayor hondura a la creación de un personaje” (Lasierra, 2017, p. 195).

Entre estas corrientes se encuentran los temperamentos clásicos de Hipócrates, los tipos psicológicos según Carl.G. Jung y los tipos psicológicos según Jean Lacroix. Voy a mencionar simplemente a los dos primeros y me detendré en exponer detalladamente el tercero.

Hipócrates (como se citó en Diez Puertas, 2006; Lasierra, 2017; Sánchez Escalonilla, 2014) clasifica los temperamentos en cuatro según el predominio de un humor determinado en el cuerpo humano: *sanguíneo, flemático, colérico y melancólico*. Estos tipos se definen a partir de cuatro rasgos psicológicos que él subclasifica entre: extravertido (activo, impulsivo, sociable, abierto, volcado al mundo exterior), introvertido (tímido, poco sociable, pesimista, retraído), estable (calmado, seguro, satisfecho, con templanza emocional) e inestable (agresivo, ansioso, inseguro, excitable).

A las personas dominadas por la sangre, el autor los define como optimistas, alegres, cariñosas, persistentes; las personas flemáticas las describe como reflexivas, silenciosas, imperturbables; los coléricos, impacientes, irascibles, obstinados, vengativos y los melancólicos, meditabundos, tristes, tímidos, sensibles, indecisos, sentimentales

El psicólogo Carl.G. Jung en su libro *Tipos Psicológicos* (1921), discrimina entre dos actitudes, la introversión y la extroversión, que, al combinarse con las cuatro tendencias o funciones básicas del individuo, dan lugar a ocho categorías u arquetipos psicológicos (como se citó en Diez Puertas, 2006; Lasierra, 2017; Sánchez Escalonilla, 2014).

El *reflexivo extravertido* es equilibrado, líder, regula sus pensamientos y juicios por la objetividad, el *reflexivo introvertido* está lleno de dudas interiores, a veces confunde la verdad subjetiva con la objetiva y todos sus razonamientos tienen un fuerte componente personal. El tipo *sensible extravertido* es un individuo comprometido que actúa por el bien de los demás, fiel a sus valores, inflexibles en sus convicciones, mientras el *sensible introvertido* vive anulado por su conflicto interior, manifiesta muy poco, pero puede llegar a ser explosivo en sus reacciones. El individuo *perceptivo extravertido* es pragmático, realista, sabe bien como es el mundo y considera válido lo que percibe del

mundo exterior, mientras el *perceptivo introvertido* lo ve todo desde su perspectiva interior. Por último, el *intuitivo extravertido* es visionario, saca provecho de un negocio detrás de cualquier cosa, pero el *intuitivo introvertido* busca proyectos de orden más espiritual, una mejora no material sino más bien espiritual (como se citó en Diez Puertas, 2006; Lasierra, 2017; Sánchez Escalonilla, 2014).

La clasificación que trabaja el psicólogo francés Jean Lacroix en su libro *Psicología del hombre de hoy* (1966, como se citó en Diez Puertas, 2006; Lasierra, 2017) reconoce 8 tipos psicológicos básicos: *nervioso, sentimental, colérico, apasionado, sanguíneo, flemático, amorfo, y apático* (Tabla 1). Esta tipología continúa la línea planteada por el psicólogo y filósofo Le Senne en su libro *Tratado de Caracterología* (1945, como se citó en Hernández, 2013; Quintana, 1996) que a su vez sigue el esquema originado por Heyman y Wiersma de la escuela de Groninga (Sánchez, 1963). En sus estudios, todos estos autores sostienen que los seres humanos se pueden clasificar teniendo como base tres variables: la *emotividad*, la *actividad* y la *resonancia*.

Quintana en su libro *La psicología de la personalidad y sus trastornos* (1996), explica que:

- (a) la emotividad es la capacidad de vibración interna en presencia de los estímulos, (b) la actividad es la tendencia congénita a obrar y a buscar las ocasiones para hacerlo, (c) la resonancia de las impresiones es la reacción momentánea (primaria) o prolongada (secundaria) que produce una sensación en la conciencia. (p. 109)

Podemos, dice Diez Puertas (2006), hacernos ciertas preguntas acerca de la persona, de su accionar y reacción representada que nos ayuden a identificarlos como (a) *emotivo o no emotivo*, (b) *activo o no activo* y (c) *primario o secundario*. En este sentido, seguir estos lineamientos para preguntarnos sobre los personajes puede servir como modelo para la construcción (o deconstrucción) dramática de la personalidad de los personajes, teniendo en cuenta sus rasgos temperamentales.

La *emotividad* podría responder a la pregunta: ¿el personaje se emociona o permanece frío? Todas las personas tenemos la capacidad de conmovernos, pero algunos presentan mayor sensibilidad ante determinados estímulos internos o externos, según lo que expresa la psicóloga Maquilón (2021). Una persona *emotiva* puede ser inquieta, sensible, afectiva, apasionada, violenta, arrolladora, efusiva, enérgica y poseedora de un humor variable. Por el contrario, entenderemos a una persona *no emotiva* cuando actúa de forma templada, impasible, no expresa sentimientos ni emociones fuertes, es indolente, retraída,

exterioriza poco y a razón de eso a veces se presenta como poco sociable (Diez Puertas, 2006; Maquilón, 2021). "La emotividad, por lo tanto, es la conmoción orgánica y psicológica ante un suceso" (Diez Puertas, 2006, p. 188) y se encuentra próximo a lo que Hipócrates refirió como estable e inestable.

La *actividad* "es la cantidad de acción que gastamos ante una reacción dada" (Diez Puertas, 2006, p. 188). La actividad responde a la pregunta: ¿es dada a la acción o inactiva? Una persona activa lleva adelante las acciones que se le presentan sin vacilar, es impetuosa, productiva, diligente, enérgica, ambiciosa, con gran iniciativa, busca soluciones, es trabajadora (Diez Puertas, 2006; Maquilón, 2021). El *activo* posee una necesidad espontánea de actuar, se siente empujado hacia la acción "La persona activa es perseverante, no aplaza tareas, (...) no se rinde fácilmente, si se le presenta algún obstáculo será un refuerzo para continuar con la acción" (Maquilón, 2021, p. 36). Una persona *inactiva*, en cambio, es débil a la hora de actuar, no hace nada de verdad, o actúa de forma lenta, pasiva, muestra falta de vigor, es perezosa, duda, retrocede, se desanima y con frecuencia abandona (Diez Puertas, 2006; Maquilón, 2021).

La *resonancia* hace referencia a la duración de las representaciones, "puede ser de una duración relegada al momento presente (carácter primario) o bien se prolonga indefinidamente (carácter secundario)" (Diez Puertas, 2006, p. 188). Así una persona *primaria* es incapaz de reflexionar, o actúa de manera precipitada, una persona que improvisa, es impulsiva, se deja llevar por el momento sin pensar en las consecuencias; suele reaccionar de forma contundente ante las ofensas que recibe, pero olvida y perdona rápidamente. Los primarios viven más el presente, son más aventureros y les gusta el cambio, tienen por ello mayor capacidad de soltura y presentan muchas veces mayor entusiasmo, pueden actuar de forma dispersa y superficial. Por el contrario, las personas de resonancia *secundaria*, son analíticas, racionales, reflexivas, no se dejan llevar por impulsos. Su vida interior es su ámbito principal, actúan con calma midiendo los pasos a tomar, son conscientes de su accionar y de su forma de ser. Pueden ser resentidos, intolerantes, les toma mucho más tiempo olvidar un disgusto o perdonar un agravio. Son muchas veces prisioneros de sus rutinas, constantes, organizados, buscan el orden y la sistematización en su vida (Diez Puertas, 2006; Maquilón, 2021).

Estas variables combinadas son las que construyen los ocho tipos psicológicos en la teoría que formuló Le Senne, a la que después siguieron otros como Berger (Vicuña, 2006;

Sánchez, 1963), Grieger (Maquillón, 2021) y Lacroix (Diez Puertas, 2006, Lasierra, 2017).

**Cuadro 1.** *Tipos psicológicos según Lacroix (1966)<sup>12</sup> a partir de la combinación de las tres variables: emotividad, actividad, resonancia.*

<b>Emotividad</b>	<b>Actividad</b>	<b>Resonancia</b>	<b>Tipo</b>
Emotivo	Inactivo	Primario	<i>Nervioso</i>
Emotivo	Inactivo	Secundario	<i>Sentimental</i>
Emotivo	Activo	Primario	<i>Colérico</i>
Emotivo	Activo	Secundario	<i>Apasionado</i>
No Emotivo	Activo	Primario	<i>Sanguíneo</i>
No Emotivo	Activo	Secundario	<i>Flemático</i>
No Emotivo	Inactivo	Primario	<i>Amorfo</i>
No Emotivo	Inactivo	Secundario	<i>Apático</i>

*Nota:* De “Narrativa Filmica: escribir para la pantalla”, pensar la imagen; Diez Puertas, E; 2006, p. 188.

Los trabajos desarrollados por estos autores arrojan ciertas características más específicas de cada uno de los ocho tipos y formas de comportamiento que surge de la combinación de las variables antes descritas (como se citó en Vicuña, 2006; Sánchez, 1963; Maquillón, 2021; Hernández, 2013; Diez Puertas, 2006).

(a) *Tipo Nervioso.*

Los nerviosos son presentados como individuos de humor variable, muchas veces negativos y extravagantes. Los caracterizan como personas inquietas pero que trabajan de forma irregular y solamente en oficios que les son agradables, ya que tienen la necesidad de sentir determinada pulsión para poder salir de la inactividad, buscan la diversión como objetivo primero. Son, además, según los estudiosos del tema, personas inconstantes en sus afectos y relaciones, son amables, compasivos, impacientes, irreflexivos.

(b) *Tipo Sentimental.*

Los sentimentales son calificados como seres meditativos, introvertidos, tímidos, muchas veces melancólicos, faltos de valor y ánimo. Asimismo, los describen como seres

<sup>12</sup> Jean Lacroix (1966). *Psicología del hombre de hoy*, Barcelona, Fontanella.

comprensibles, con un gran sentido del deber, soñadores, desinteresados, fieles y cuidadosos.

(c) *Tipo colérico.*

El colérico es descrito como un individuo optimista, de buen humor, de gran vitalidad, fuerte y alegre. Mencionan su gran capacidad oratoria capaz de captar la atención de otros, pero su actuar es algo precipitado por lo que podría dejarse llevar por la ira fácilmente. Asimismo, lo describen como individuos que se aburren fácilmente de la rutina, impacientes y que carecen muchas veces de medida.

(d) *Tipo Apasionado*

Los del tipo apasionado se caracterizan, según los autores, por ser ambiciosos, organizados, responsables, serviciales y por tener gran capacidad de mando. Le adjudican gran valor a la familia, son activos, ingeniosos, de pasiones y sentimientos intensos. Esto último puede afectar su capacidad para confiar y perdonar, suelen ser rencorosos, vengativos e intolerantes.

(d) *Tipo Sanguíneo*

Los sanguíneos son personas prácticas, diplomáticas, con iniciativa, los mueve la acción y el éxito, son persistentes. Por su carácter primario y activo actúan de forma rápida y sin vacilar, pero de forma templada debido a su no emotividad.

(e) *Tipo Flemático*

El tipo flemático es aquel que se rige por una rutina, puntual, objetivo, amante de sus hábitos. Generalmente son personas tranquilas, tolerantes, prudentes, no toman grandes riesgos ni se aventuran de forma entusiasta en nuevos proyectos, pero sí son personas que actúan, aunque lentamente. No pueden expresarse o demostrar sentimientos fácilmente.

(f) *Tipo Amorfo*

El amorfo no actúa, ni reflexiona, ni se deja llevar por la emoción fácilmente. Son muy tolerantes, de buen carácter se presentan como sociables, gentiles. Son bastante perezosos, les falta muchas veces objetivos claros, necesitan de otros que los empujen a la acción.

(g) *Tipo Apático*

El tipo psicológico catalogado como apático es pasivo, meditativo, sereno, hermético. Llevan una vida marcada por los hábitos, son conservadores, honestos. Se reconcilian con mucha dificultad, son tenaces en sus enemistades, lo cual los lleva a ser solitarios y ser reticentes a generar nuevos vínculos y experiencias.

Los diferentes tipos psicológicos desarrollados, que dividen a los seres humanos según determinadas características que le son innatas y hacen a sus rasgos temperamentales, se han prestado como un modelo para la construcción dramática de la personalidad de los personajes y por tanto también permiten la condición de ser reconocidos y deconstruidos y poder así perfilar a los distintos personajes dentro de cada tipo.

### 3.2.2. Los roles: el carácter social de los personajes.

Los roles refieren a las distintas posiciones que un personaje ocupa dentro de la sociedad en que la trama es narrada o sea desde el carácter social y su vinculación con las instituciones que lo determinan o influyen de alguna manera en sus comportamientos según las normas establecidas (Diez Puertas, 2006). Egri (1947) lo define como la dimensión sociológica del personaje, mientras Pérez Rufí (2016) subcategoriza esta dimensión, además, entre la vida profesional, vida personal y vida privada de los personajes. Así, el personaje puede ser padre, madre, empresario, obrero, jubilado, religioso, universitario, anciano, doctor, pobre, rico, casado, soltero, homosexual, heterosexual, indigente. Formarían parte de la dimensión sociológica su condición de ocupación, su profesión u oficio, educación, clase socioeconómica, composición familiar, condición sexual.

Estos roles obligan a ese individuo a comportarse de una forma determinada, pues el rol conlleva un conjunto de normas: debe acudir puntualmente a su trabajo, debe respetar el código de circulación, está obligado a presentar la declaración de hacienda ... todo rol supone una conducta dirigida: un “deber ser”. Este comportamiento obligatorio deriva del hecho de que los roles se organizan en torno a una función importante para la sociedad: una institución. La institución es un conjunto de roles complementarios. No puede existir el rol de profesor si no existe el rol de alumno. Son instituciones la familia, la escuela, la iglesia, el club, la empresa, el estado (...).

Hablamos de carácter social porque los roles vienen impuestos por el sistema económico y social. Este sistema utiliza la familia, el aparato educativo, y los medios de comunicación como instrumentos de sacralización y de difusión de roles. Dicta cuáles son las cualidades personales que la sociedad premia y castiga. (Diez Puertas, 2006, p. 172)

Así es que también, de acuerdo a la sociedad donde ese personaje habite en el filme será la conducta esperada, ese “deber ser” variará de acuerdo a las normas que esa sociedad establece como propias o que le son naturales.

Si una persona posee un rasgo que le inclina al ahorro, y a su vez, en su sociedad se valora que el ciudadano (rol) sea ahorrativo, le resultará fácil vivir en esa sociedad. Pero si vive en una sociedad consumista, puede que la tomen por un tacaño. El actual rol (deber social) del trabajador le exige, por ejemplo, ser productivo y competitivo. En otras palabras, los roles surgen de la estructura social y contienen una forma de comportamiento asumida por varios personajes. (Diez Puertas, 2006, p. 172)

Un rol que caracteriza fuertemente a los personajes refiere al de su ocupación, y es que es de esperar que ésta determine buena parte de las acciones que pueda desarrollar en la trama, o su forma de comportarse, el ritmo o estilo de vida que se represente, la vestimenta que use el personaje, su estatus, los elementos que le sean propios. También su ocupación puede ser parte importante de los obstáculos que se le presenten o los objetivos que se proponga. Egri (1947) considera que el guionista debe no solo caracterizar a su personaje a partir de la elección de su profesión u ocupación, sino también establecer cuántas horas le dedica al trabajo, cuál es su actitud hacia el mismo, las condiciones en que lo desarrolla, si pertenece a alguna agremiación. Davis (2004) se expresa en relación a la importancia de la ocupación como rol a la hora de caracterizar a un personaje y sostiene que “la ocupación se considera un elemento principal (quizás el elemento principal) en la definición de nuestro ser y el de otros. Así pues, la ocupación de los personajes se debe escoger con especial cuidado” (p. 44). Lo más importante para el autor refiere a cómo los personajes se relacionan con su trabajo, ya que esto puede aportarnos datos importantes de su personalidad. Vale (1996) concuerda con esta visión sobre la gran importancia de la ocupación en la vida de los personajes. En este sentido, expresa que:

El tipo de ocupación caracteriza en gran medida al ser humano. El obrero tiene una vida distinta a la del científico. El artista comercial hace y conoce cosas distintas que el vendedor de vino y la vida del importador de tabaco es muy distinta de la del granjero.

El mero conocimiento de la ocupación de una persona, es decir, de su posición en el mundo, puede revelar mucha información. (p. 79)

Pero es importante, según el autor, no reducir ocupación a profesión, puesto que una ama de casa, que se ocupa exclusivamente de las tareas del hogar no configura una profesión, pero sí una ocupación.

Por otro lado, Davis (2004) sostiene que la ocupación determina muchas veces el nivel de educación, esto refiere también a los conocimientos, capacidades e inteligencia demostrada (Perona, 2010, como se citó en Lasierra, 2017), un nivel socioeconómico, un estatus, y un nivel de ambición, elementos importantes para la acción dramática, especialmente si se busca generar una contraposición entre la ocupación del personaje y lo que éste podría ser capaz de hacer, o entre la ocupación y su nivel de formación (Davis, 2004; Pérez Rufi, 2005).

En relación al nivel educativo y socio-económico, ambos también factores que determinan roles, Davis (2004) sostiene que podrán afectar la forma en que el personaje hable o actúe. Es difícil de todas formas, dice el autor, identificar la clase social del personaje, “un trabajador de una planta de perforación puede ganar más que un profesor universitario” (p. 27), deberemos atender en todo caso a la sumatoria de elementos, el nivel de vida, el empleo, su contexto, la educación, el habla y especialmente el conflicto que devenga del bienestar o no del personaje.

La familia que rodea a los personajes y lo definen también dentro de su caracterización de roles afecta a su construcción desde la historia pasada del personaje, lo que Davis (2004) califica como “antecedentes familiares” (p. 36), el rol como hijo, hermano, nieto entre otros, y la historia presente del mismo, lo que llama “la propia familia”, esto es

(...) la familia en cuya creación participa el personaje, más que la familia en la que uno ha nacido. Así pues, nos estamos refiriendo al cónyuge o pareja, a los hijos propios o de la pareja, y a las relaciones entre este personaje y los mencionados miembros de la familia. (p. 36)

Egri (1947) denomina a esto como “la vida de hogar” (p. 54) donde especifica entre otras cosas el “estado legal del carácter matrimonial” (p. 54). Vale (1996) profundiza sobre el entorno familiar de los personajes y las relaciones que se establecen dentro del mismo, y alega sobre la importancia de los vínculos y las relaciones familiares representadas, así como de todas las relaciones que establece el personaje, sus amistades y enemistades, las

relaciones con vecinos, con compañeros de trabajo. Estas relaciones son importantes, dice el autor, para revelar información del personaje: “porque se supone que un padre tiene una actitud distinta hacia sus hijos que hacia los extraños, y se supone que el hombre casado actúa distinto que el soltero” (p. 79). Y acá queda en clara evidencia a lo que se refería párrafos anteriores Diez Puertas (2006) cuando definía a los roles según ese “deber ser”, lo que todos esperamos de cada uno de ellos.

Vale (1996) menciona además que “debemos reconocer que desde el momento en que esas relaciones existen, las personalidades de dos seres entran en contacto porque las conecta la relación. Siendo así, cada una de ellas puede revelar información sobre la otra” (p. 79-80). La relación con el entorno (el familiar y todos ellos) serán usados entonces como estrategias caracterizadoras por guionistas y realizadoras, algo en lo que ahondaremos más adelante.

En relación a la sexualidad, Davis (2004) distingue únicamente entre personajes homosexuales y heterosexuales y menciona que muchas veces no es necesario estipular su sexualidad desde el momento de la escritura del guion y creación del personaje, pero que existen filmes donde la orientación sexual se convierte en fundamental para los objetivos del personaje dentro del relato. Otros autores incluyen la orientación sexual de los personajes dentro de lo que se entiende como la categoría de género, y así Perona (2010, como se citó en Lasierra, 2017) discrimina entre personajes “macho”, “hembra”, e indica que también existe la identidad “homosexual”. Por su parte, Pérez Rufi (2016) describe tres componentes básicos de lo que determina como la vida exterior del personaje: vida profesional, personal y privada; y ubica la condición sexual de los mismos dentro de la categoría vida personal. Allí se ubicarán para el autor todas sus relaciones personales, “podemos abarcarlo desde cuestiones acerca de su estado civil, la identidad de su pareja, la condición sexual, la relación pasada y presente de este y la relación con sus amigos, entre otros aspectos” (p. 545).

Dentro de la categoría vida privada podría ubicarse la religión y las creencias en general, “la faceta más íntima del personaje (...) sus gustos, aficiones y los detalles personales caracterizadores independientes a la vida profesional y relacional” (p. 545). El rol que cumple la institución de la Iglesia o cualquier creencia religiosa para un personaje puede ser fundamental a la hora de construir el relato y revelarnos rasgos de los mismos, a partir de los valores asociados y a la posibilidad de contraponer o no esos valores a los rasgos que del personaje se presenten o al rol que cumpla. La religión se ubica dentro la

dimensión sociológica para Egri (1947) y dentro de la categoría que Davis (2004) nombra como las creencias del personaje (donde entran además otras creencias), la relación que se establece entre el personaje, sus creencias y la institución nos determinará su rol como creyente, agnóstico, católico, judío, protestante, etc.

### **3.3. Estrategias caracterizadoras de los personajes: de la representación y el diseño.**

#### **3.3.1. Los niveles de la representación.**

El cine se ha convertido en algo naturalmente narrativo, donde se establece una doble dimensión, por un lado, lo que narran los contenidos de la imagen, por otro lo que narra la forma de presentar esos contenidos: la relación que se establece entre esas imágenes y la forma de organizarlas.

De ahí deriva una cierta ambivalencia del término: no sólo porque en el lenguaje común narración sea algo que (como sucede con representación) indique tanto la acción constituyente como el objeto constituido, tanto el acto de narrar como el resultado de ese esfuerzo, sino porque al referirse a este estado la palabra remite tanto a lo que aparece en la pantalla, como a la manera en que aparece, o mejor aún, tanto al tipo de mundo que toma consistencia en el film como al tipo de discurso que se hace cargo de él. (Cassetti y Di Chio, 1998, p. 172)

En otras palabras, la dimensión narrativa del cine se constituye por esa dualidad, que responde a dos preguntas, el qué y el cómo: qué mundo se me presenta y cómo es representado.

Cassetti y Di Chio (1998) plantean la posibilidad de dividir los niveles de representación en tres:

#### *(a) Puesta en escena*

Este nivel refiere a los contenidos que forman parte de la imagen. Esto es, existen personajes que tienen determinadas características físicas, desarrollan acciones, habitan espacios que poseen además sus propias características (formas, colores, texturas), visten prendas, mantienen diálogos y son portadores de determinados objetos. A partir de este nivel “se define el mundo que se debe representar, dotándole de todos los elementos que

necesita” (p. 125). Dentro de este nivel los autores distinguen entre los informantes y los indicios. A la primera categoría “pertenecen los elementos que definen en su literalidad todo cuanto se pone en escena” (p. 127). Son informantes la edad, la compleción física del personaje, su género, los datos geográficos del espacio donde se desarrolla la historia, las intenciones expresadas a partir de los diálogos, todo esto que nos permite comprender el mundo que se nos es presentado. Los indicios en cambio “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.”(p. 27) Así el color de piel de un personaje (informante), nos podrá informar acerca de su descendencia étnica, y su introversión como comportamiento reiterado (informante) durante el film nos ayudará a comprender parte de su temperamento. Pero la foto de ese personaje saltando de un paracaídas, con otra a su lado practicando rafting, podrían tomarse como indicios según esta categorización, ya que nos brindarán información implícita sobre su carácter aventurero, su osadía, o valentía; una biblia sobre su mesa de luz y una cruz en la cabecera de la cama actuarán como indicios que nos refieran sobre sus valores religiosos.

Así como el nivel de la puesta en escena, hace referencia al qué vemos: qué mundo se nos representa, qué personajes, paisajes, trama, cuáles acciones, cuáles objetos; el nivel de la puesta en cuadro hace referencia al cómo lo vemos.

#### (b) *Puesta en cuadro*

Se relaciona con la fragmentación que se hace de esa puesta en escena, lo que la cámara nos arroja como imagen, el cómo se presentan esos contenidos, lo que los autores definen como el nivel de la modalidad de representación de los contenidos. Es el nivel que “define el tipo de mirada que se lanza sobre ese mundo” (p. 133) . Incluye la selección del punto de vista, la elección de que se incluye y que se obvia a partir de los encuadres, los valores de plano (escala), los grados de inclinación y angulación, la elección de los movimientos y su recorrido. ¿Cómo se observan a los personajes y los elementos que están en cuadro? ¿Se los sigue sistemáticamente a partir de movimientos de cámara? ¿Se los observa de cuerpo de cuerpo entero o en primeros planos? ¿Nos sorprenden con su aparición desde un encuadre inclinado?

Filmar un objeto significa también decidir desde qué punto mirarlo y hacerlo mirar (ya sea de frente, desde lo alto, desde abajo, de cerca, de lejos, ) y estas elecciones no están exentas de consecuencias, pues subrayan o añaden significados a los propios del objeto encuadrado. (p. 87)

(...) Por ejemplo, la decisión de filmar a una persona o un objeto en picado (toma desde arriba) o en contrapicado (toma desde abajo) determina directamente toda una serie de connotaciones: el encuadre desde abajo, más o menos acentuado, puede contribuir a poner de relieve la majestuosidad de un personaje o su soberbia, según que la figura engrandecida manifieste sobre el espectador un «dominio» marcado positiva o negativamente; mientras que el encuadre desde arriba sitúa al personaje, por así decirlo, en manos del espectador, lo normaliza, o bien, si es muy acentuado, subraya su debilidad, su impotencia, e incluso su mezquindad o su timidez. (p. 89)

La elección de filmar un objeto entonces desde un punto de vista y no desde otro tiene una intención retórica, define formas y efectos. Entre estas intenciones retóricas podemos encontrar imágenes que adquieren un valor simbólico (tanto desde la puesta en escena como desde la puesta en cuadro), que según la categorización que sostiene Marcel Martin (1985), son imágenes capaces de “sugerirle al espectador más que lo que puede brindarle la sola percepción del contenido aparente” (p. 102), o sea más que el contenido explícito y legible de forma inmediata, son imágenes que siguieren significados más profundos. Dentro de esta categoría, el autor distingue entre lo que entiende pueden significar diferencias en cómo se originan esos valores mas amplios y discrimina entre dos causas. Por un lado, la “composición simbólica de la imagen” (p.107) que refiere a cómo el realizador decide componer lo que finalmente resulta en pantalla, por ejemplo contraponiendo dos acciones de forma simultánea, un personaje con un objeto o en un decorado que nos sugiera una idea mas alla de lo que vemos o una acción contrapuesta a un elemento sonoro. Por otro lado, en donde el valor simbólico puede estar dado por la disposición de esos elementos en cuadro, y los símbolos dados por el “contenido latente o implícito” (p.110) de la propia imagen. Dentro de éstos<sup>13</sup>, los símbolos dramáticos son los que usualmente abundan con mayor frecuencia (Martin, 1985) y definen a las imágenes que “desempeñan un papel directo en la acción al proporcionarle al espectador elementos útiles para la comprensión del relato” (p. 112). Los símbolos dramáticos pueden ser utilizados estratégicamente para poder aportar a la caracterización de los personajes, son capaces de sugerir sus estados anímicos y rasgos psicológicos, o conducir al espectador a comprender la resolución de sus conflictos o el desenlace de la trama del filme.

---

<sup>13</sup> Marcel Martin (1985) distingue dentro de esta categoría a los símbolos plásticos, dramáticos e ideológicos.

(c) *Puesta en serie*

El último nivel de representación que describen Casseti y Di Chio (1985), refiere al trabajo de montaje, “es el nivel que, en la representación cinematográfica, une a una imagen con otra que la precede o que la sigue” (p. 125). A través de estos nexos que se establecen conocemos los cambios que pueden haber transitado ciertos escenarios, advertimos el avance de las acciones de los personajes, focalizamos la atención en elementos que pueden haberse introducido en la imagen repentinamente por lo que decodificamos que quizás vayan a desempeñar una función importante en la historia o en la descripción o presentación de un personaje, por ejemplo. También en este nivel se pueden advertir intenciones retóricas a partir de lo que Marcel Martín (1985) entiende por metáforas, aquellas donde la elección de las imágenes que se yuxtaponen produce en “la mente del espectador un golpe psicológico cuyo fin es facilitar la percepción y asimilación de una idea que el realizador quiere expresar a través de la película” (p. 102). Dentro de esta categoría el autor distingue, al igual que con los símbolos, entre distintos tipos de metáforas, siendo las metáforas dramáticas las que aportan “un elemento explicativo útil para la consecución y comprensión del relato” (p. 103). Entendemos que estas pueden también ser útiles para la comprensión por parte del espectador de las situaciones por las que los personajes atraviesan.

A su vez, en el montaje se terminan muchas veces por concebir las elipsis, cuando se recurre a eludir cierta parte de la realidad cinematográfica. Desde el encuadre dramático, Marcel Martín (1985) define a la elipsis como la supresión de todos los tiempos inútiles de la acción, pero desde su uso retórico se pueden encontrar elipsis expresivas (de estructura o de contenido) que buscan efectos dramáticos y pueden sugerir significados simbólicos. Aunque, es posible encontrar para el autor un significado más profundo también en la elección de no suprimir esos momentos débiles que definíamos anteriormente. En este sentido expresa,

(...) al tener que ser significativo todo lo que se muestre en la pantalla, no se habrá de mostrar lo que no lo es, a menos que por razones precisas el realizador trate de crear una impresión de lentitud, de ociosidad, de hastío, incluso de intranquilidad y más generalmente, el sentimiento de que va a pasar algo: planos bastantes extensos y aparentemenete vacíos de acción generan, en efecto, una sensación semejante. (p. 84)

Estos tres niveles que arrojan categorías sintéticas de análisis son entonces fundamentales a la hora de pensar en la caracterización y representación de los personajes: la elección

de los contenidos que forman parte de la imagen de esos personajes, desde sus atributos físicos más visibles hasta aquellos que forman parte de su vida íntima, privada, y que quizás solo se podrán presuponer por pequeños indicios que de ellos se incluyan; pero también la decisión de lo que no se muestra, lo que se oculta, la disposición de los elementos en cuadro y en la escena, la elección de un punto de vista que podrá arrojarnos determinada visión sobre los personajes, cómo se presentan estos personajes en cuadro, desde dónde el espectador podrá observarlos, el orden que se le dará a los sucesos en la trama que nos podrán ir introduciendo acerca de sus caracteres, son las herramientas fundamentales con las que el relato pasa de una dimensión narrativa a una representativa.

Así, la puesta en escena, puesta en cuadro y puesta en serie dialogan conjuntamente para lograr crear sentido y, como lo expresa Sorlin (1985), aunque cada plano dispone de varias interpretaciones, la posición que ocupan en la cadena dirige una determinada lectura, se orienta al espectador y se carga de significado a partir de esa organización interna, la elección de los objetos revelados y la relación que entre ellos se manifiesta.

### 3.3.2. Los elementos caracterizadores en el diseño del personaje: sus formas y estrategias.

Cuando nos preguntamos acerca de las formas y estrategias que en la cinematografía utiliza para comunicar las características identitarias de los personajes, todas ellas incluidas dentro de lo que en el apartado anterior describíamos dentro de los tres niveles de representación, podemos resumirlas a partir de las siguientes categorías:

#### 3.3.2.1. Por la sola presencia del personaje en escena.

Esto es lo que podemos reconocer de su fisonomía y su vestimenta, parte de los que algunos autores ya trabajaron como la apariencia, que hace a su dimensión fisiológica. De esta forma muchos de los rasgos físicos de un personaje se pueden advertir a partir de cómo lo vemos en pantalla, su color de piel, su edad aproximada, su género, su complejión física. También gran parte de la dimensión sociológica se podrá conocer a partir del vestuario, maquillaje o peinado con el que el personaje se retrate. Podremos advertir su condición socioeconómica por la utilización de prendas elegantes y sofisticadas, podremos conocer el rol de esclavo de un personaje a partir de las marcas de

latigazos en la piel, o inferir su creencia religiosa al ver un hombre con un kipá en su cabeza y podremos diferenciar entre dos niñas que atienden a diferentes centros escolares, si a una la observamos vestir una túnica escolar y a la otra un uniforme en colores neutros, corbata y jumper, o con un escudo con un nombre anglosajón en su pecho. Sobre esta capacidad de significación a partir del uso del vestuario, el maquillaje y el peinado, todas áreas que se nuclean dentro del trabajo que desarrolla el Departamento de Arte de un filme, ahondaremos en el apartado 3.3.2.4a.

### 3.3.2.2. Por las acciones que el personaje desarrolla.

El cine no tiene las posibilidades descriptivas de una novela que bien se pueden valer de la descripción minuciosa de sus actitudes y rasgos para caracterizar a un personaje; el cine debe mostrar el carácter, hacer visible y reconocible estas aptitudes a partir de lo que los personajes hacen o dejan de hacer.

Concebimos el carácter en estado de existencia latente y que sólo sale a la superficie a través de las acciones de una persona. Para hacer manifiesto un carácter debemos mostrarlo en acción. Las características determinan nuestras decisiones con respecto a ciertas acciones. Por ejemplo: un ser humano no es bueno o malo, pero actuará o reaccionará como "bueno" o "malo". Llamamos buena o mala a una persona según como actúe, bien o mal. En tanto una persona no actúe o reaccione no será buena ni mala, aunque las características existan en forma latente y se hagan manifiestas en el momento en que haya que tomar una decisión con respecto a una acción. (Vale, 1996, p. 81)

Y así, la generosidad solo podrá evidenciarse cuando la persona se enfrenta a la posibilidad de brindar sin pedir a cambio, el enojo en el grito, la violencia en el golpe, la dedicación y responsabilidad en la forma de llevar adelante las diversas actividades cotidianas, del ámbito privado, personal o laboral.

Esto nos lleva a la deducción más importante con respecto a la exposición dramática del carácter. Aunque el cine no puede describir características, puede presentar acciones. Y ya que la característica y la acción están indisolublemente ligadas, el espectador puede llegar de la acción a la característica que la determinó (Vale, 1996, p. 81).

Y volvemos aquí a lo que párrafos atrás definíamos como conducta, la conducta es el rasgo en acción (Diez Puertas, 2006, Triquell, 2012), la acción se presenta como determinante entonces para poder evidenciar la conducta de personajes, sus rasgos psicológicos. La forma en que ellos reaccionen ante las dificultades u obstáculos que se

le presentan durante el relato será primordial para evidenciar su carácter y temperamento, y en este sentido Mc Kee (2001) distingue el actuar bajo presión como algo clave para revelar lo que define como su “verdadera personalidad.” El autor dice,

La verdadera personalidad sólo se puede expresar a través de las decisiones tomadas ante dilemas. Cómo elija actuar la persona en una situación de presión definirá quién es, cuanto mayor sea la presión, más verdadera y profunda será la decisión tomada por el personaje. (p. 281)

La verdadera personalidad tiene como clave para el autor la búsqueda de un deseo, lo que el personaje quiere y anhela, su motivación. En este sentido, Diez Puertas (2006) expresa que “solo hay relato si un personaje tiene un deseo y si ese deseo genera un proyecto que trae sentido y orden temporal a los sucesos que se narran” (p. 150), por lo que esa búsqueda por lograr ese objetivo, esa motivación que mueve al personaje se convierte en central al relato, y las formas en que el personaje actúe en ese camino hacia ese deseo nos dará mucha información importante acerca de su psiquis.

Por último, es importante atender a si el personaje hace lo que dice hacer, esta combinación entre el hacer y el decir nos puede dar información acerca de las contradicciones internas que el personaje presenta y esto nos lleva directamente al siguiente punto, los diálogos como portadores de información y como estrategia caracterizadora.

3.3.2.3. Por los diálogos que el personaje pronuncia en escena, o que otros personajes dicen de él.

Los diálogos, esto es, el texto que pronuncian los personajes, va a actuar como gran revelador de atributos de los personajes, tanto lo que pronuncien los propios personajes, como lo que pronuncien los demás, sea por el contenido o por su forma.

Una conversación, dice Davis (2004) tiene la potencialidad de poder revelar “la clase, edad, raza y situación geográfica, además de la actitud y el estatus de un personaje determinado”(p. 61). Y esto lo logra a partir de dos cosas, lo que dice y el cómo lo dice:

Por ejemplo, algunos jóvenes hablan en un idioma que es totalmente comprensible para el resto de la humanidad, pero otros usan el lenguaje de manera que queda latente que es un joven quien está hablando. A veces este es el resultado de formar parte de un grupo cultural determinado, mientras que otros personajes parecen emplear esta «jerga juvenil»

para que queden excluidos aquellos que no forman parte de su grupo (...) Del mismo modo, la clase social puede causar un fuerte efecto en el lenguaje, como la etnicidad o la región de origen. (p. 62)

Los diálogos entonces podrán obrar en favor de brindarnos información también sobre la formación, cómo se exprese un personaje con escasa formación académica no deberá ser la misma que un universitario, o de su ocupación, una ama de casa no deberá expresarse con el mismo léxico que utiliza un abogado. También en este sentido Canet y Prósper (2009, como se citó en Lasierra 2017) coinciden en que el habla nos puede “develar información relevante acerca de su origen, su procedencia, sobre el contexto en el que vive su profesión, su nivel intelectual y cultural” (p. 330). Por su parte, Vanoye (1996) expresa que “la caracterización social de los personajes pasa por el vocabulario y la sintaxis” (p. 159) y que a partir del contenido y la forma de los diálogos se expresan también la emoción, el humor. Así como Vanoye, Vale (1996) se expresa al respecto y manifiesta que el diálogo “se puede tornar muy expresivo para el carácter ya que hablar de cierta manera revela los gustos o disgustos de una persona” (p. 81). Así el tono empleado en un diálogo puede develarnos cierto sarcasmo, ironía, mal humor, alegría, aceptación, resignación, ansiedad, calma.

Por último, Diez Puertas (2006) distingue entre una caracterización directa y una indirecta que se hace sobre los personajes a partir del uso del diálogo. La caracterización directa es cuando los roles y rasgos de un personaje se conocen a partir de lo que otros personajes digan sobre el primero en cuestión, o cuando se presenta un narrador diegético o extradiegético que nos brinda información sobre el mismo, o cuando se escucha a través de una voz en off el propio pensamiento del personaje. La caracterización indirecta es la que trabajamos en los párrafos anteriores, en la que el personaje se ve retratado a partir de sus propios diálogos, por el contenido de los mismos o por su forma.

3.3.2.4. Por el espacio, el tiempo, y el modo en que ese personaje aparece en escena.

Al definir narración, Casseti y Di Chio (1998) establecen que ésta es siempre una “concatenación de situaciones, en las que tienen lugar acontecimientos y en las que operan personajes situados en ambientes específicos” (p. 172). Al ambiente lo definen

como “el conjunto de todos los elementos que pueblan la trama y que actúan como su trasfondo” (p. 76) y definen que remite a dos cosas:

(...) por un lado, al entorno en el que actúan los personajes, al decorado en el que se mueven; por el otro a la situación en la que operan, a las coordenadas espacio-temporales que caracterizan su presencia. De ahí las dos funciones del ambiente: por una parte, amueblar la escena; por otra, «situarla». (p. 176)

A esta unión simbiótica entre personaje y ambiente es a la que los autores nombran como la categoría de los existentes; éstos están en continuo diálogo y relación, los personajes existen dentro de un espacio que constituye el sustento de la acción y actúa como caracterizador de ese personaje, ayuda también a definirlo.

Decíamos que componer un personaje significa componer su personalidad, de la cual es parte su conducta (Diez Puertas, 2006), su rasgo en acción, teniendo en cuenta el contexto, (la situación y el rol). En este sentido, también el autor toma los conceptos trabajados por Casseti y Di Chio y describe a la situación como “el *lugar* (espacios y cosas) el *momento* (tiempo) y el *modo* (propiedades y relaciones) en el que se encuentren los personajes según el autor” (p. 211).

En relación al *lugar*, nos referimos a los espacios escenográficos o escénicos donde se desarrolla el relato, las cosas y los componentes físicos que caracterizan cada escena y por extensión la película. Los elementos que poblarán estos espacios podrán ser informantes o indicios, según la categorización trabajada anteriormente, son parte de los *ambientes*. El *momento* refiere al período cronológico en el que se desarrolla la trama del filme dentro de ese espacio: día, noche, estación y año. También hace referencia a la incidencia que el pasado pueda tener en relación a la acción que se desarrolla. “La experiencia de los personajes forma parte del pasado, pues la experiencia ayuda a actuar o explica por qué en determinada situación se repite una acción, esto es, el personaje prevé que cierto suceso puede repetirse” (Diez Puertas, 2006, p. 213). Su accionar del momento puede verse modificado por lo que ocurrió en el pasado, existe una transformación de su conducta en relación a la experiencia adquirida por los momentos transitados. Finalmente, el *modo* se refiere al estado anímico de los personajes en ese espacio y ese tiempo dados: cómo se encuentran los personajes, cómo se vinculan con el resto de los demás personajes que ocupen ese espacio y ese tiempo, puede estar cansado, asustado, alegre, dolorido, enojado. “El estado de ánimo es la situación emocional y física del personaje en la escena.

Es una actitud o disposición del personaje que le lleva a obrar en cierta dirección por una influencia concreta y de forma momentánea” (Diez Puertas, 2006, pg. 214).

#### 3.3.2.4a. *El Departamento de Arte como productor de significados.*

El Departamento de Arte de una producción cinematográfica de ficción nuclea diversas figuras y especialidades, el Diseñador de Producción o Director de Arte, según el país de origen o la envergadura del proyecto, es el responsable del mismo, donde también confluye el trabajo para la concepción y realización del vestuario, maquillaje y peluquería.<sup>14</sup>

La Dirección de Arte de un film será la encargada de dotar de sentido los espacios donde habitan los personajes y cargarlos de datos e información, indicios que nos ayuden a comprender cómo se componen. La tarea del director de arte cinematográfico radica en crear un espacio tridimensional compuesto de colores, formas, texturas, luces y sombras que rodean al personaje y sea funcional, tanto para definirlo como para que éste pueda moverse en él con libertad y se convierta en espacio dramático (Gentile et al., 2007).

Diez Puertas (2006) sostiene que “cuando componemos el espacio, hacemos algo más que decorar el lugar donde va a transcurrir la acción. El espacio escenográfico (...) debe transformarse, en primer lugar, en espacio dramático" (p. 217). A éste lo define como:

el espacio creado por los personajes según su forma de ocupar el lugar y su forma de moverse en él, es el espacio construido por la acción. Me refiero a los desplazamientos de los personajes en función del conflicto, a las miradas y a las relaciones de proximidad o de lejanía entre los personajes y entre estos y los objetos. (pg. 217)

---

<sup>14</sup> El Diseñador de Producción es una figura principalmente del mercado anglosajón y en proyectos de gran envergadura. En ese caso puede trabajar con uno o varios Directores de Arte a su cargo. En el mercado Latinoamericano y Europeo es más corriente que la figura principal del Departamento de Arte sea la del Director de Arte. Dentro del Departamento de Arte trabajan escenógrafos, ambientadores, asistentes de arte, productores y coordinadores de arte, diseñadores gráficos, carpinteros, herreros, pintores, utileros, vestuaristas y asistentes de vestuario, maquilladores, peluqueros, especialistas en efectos especiales y todos los oficios necesarios para el correcto desarrollo de la propuesta elaborada por el Departamento (Gentile et al., 2007).

El espacio dramático también nos brinda información de las relaciones emocionales y posiciones de poder entre los personajes que ocupan un mismo espacio doméstico, relación que puede verse construida también a partir códigos de composición del encuadre (tipo de plano, ángulo, profundidad de campo, movimiento de plano, fuera de campo), parte de lo que Cassetti y Di Chio (1998) habían definido como puesta en cuadro.

El espacio cinematográfico responde al mundo donde la historia transcurre, nos aporta información y conocimiento, refiere a los datos objetivos que la imagen establece: el contexto geográfico, histórico-temporal, social, cultural. Son los ambientes, los objetos que en ellos habitan, el vestuario, maquillaje y el peinado que nos brindan indicios sobre los rasgos y los roles que los personajes poseen o desarrollan. La apariencia como categoría expuesta por Davis (2004) dentro de los rasgos físicos del personaje, incluye los defectos físicos, altura, peso, vestimenta, todos elementos que se construyen también a partir del trabajo del Departamento de Arte. Éste tiene la posibilidad de componer al personaje en sus rasgos físicos de forma incluso profundamente distinta a como el actor que lo representa es en la realidad, y aportar en la creación de su dimensión física, sociológica y psicológica. Según Davis (2004), “incluso el personaje que no presta atención a lo que viste está poniendo de manifiesto (de manera consciente o no) algo sobre él, quizás porque quiera aparentar espontaneidad, naturalidad, descuido o ir contracorriente” (p. 49) por lo que es a partir del vestuario que se puede ayudar a exponer esos rasgos de su psicología. También, como expresa Pérez Rufi (2016), la vestimenta puede apoyar a exponer la clase socioeconómica a la que pertenece el personaje, situarlo en un periodo histórico en concreto, develar información acerca de su profesión, al igual que sugerir su temperamento. Y por esto es que como también mencionábamos en el apartado 3.3.2.1, que hacía referencia a la representación de atributos del personaje por su sola presencia en escena, el vestuario, el maquillaje y su peinado hacen una parte fundamental de esto.

Pero también somos capaces como espectadores de conocer la composición familiar de un personaje a partir de las fotos que estén sobre su estufa, conoceremos su formación porque veremos un título universitario colgado detrás de un escritorio, podremos entender que se encuentra en un puesto de trabajo importante y de responsabilidad en una empresa, porque lo veremos con un traje de vestir de buena calidad, un reloj costoso, sentado en un gran despacho, luminoso, con mobiliario de categoría, o podremos inferir su condición

económica al verlo en una casa modesta, construida por bloques y techo de chapa, a las afueras de una ciudad, o inmersa en un barrio marginado de la misma.

También es importante entender que los roles se diferencian por sus status. El status es el conjunto de privilegios específicos que posee un rol. El rol de director general tiene más status que el rol de secretaria. Lo vemos en su indumentaria, en el tipo de automóvil que conduce, en el tamaño de la placa de su despacho.... El status proviene de la herencia o de alguna circunstancia independiente del sujeto (edad, sexo, raza) o bien es adquirido a lo largo de su vida. El status influye en la conducta porque todos intentamos incrementarlo o al menos, mantener el que ya tenemos. (Diez Puertas, 2006, pg. 173)

Desde el Departamento de Arte se aporta a la construcción del personaje también en este sentido, estableciendo las divergencias de estatus entre unos y otros, mostrando sus diferencias desde sus relaciones sociales e institucionales, a partir de la elección de elementos que le son propios o con los que el personaje se relaciona. A los objetos que forman parte del espacio escenográfico, que pueden o no ser propios del personaje, se los denomina *atrezos*, aunque en Uruguay y gran parte de Latinoamérica se utiliza más el término *utilería*.

En *Escenografía Cinematográfica* (Gentile et al., 2007) los autores sostienen que “los objetos juegan un rol fundamental, ya que cumplen el papel de índices o símbolos con respecto a los sentimientos e intenciones de los personajes” (p. 263) y expresan que la *utilería* en cuanto a su funcionalidad expresiva es igual de importante que los propios decorados y mientras que entre ellos exista una simbiosis narrativa adecuada, proporcionará al espectador la ilusión de realidad en lo que ve.

Ahora bien, los espacios deben convertirse en referenciados, que describan y caractericen, pero también en espacios connotados, cargados de sentido, y es así que:

En ocasiones nos encontramos con un espacio psicológico, ya que el lugar refleja un paisaje de la mente de un personaje (su estado del alma) o bien lo retrata. (...) En realidad, todo espacio tiene ese sentido. Si nuestro domicilio o nuestra habitación nos retratan es porque son una metáfora de nuestra psicología. Su aspecto exterior muestra nuestro estado interior. (Diez Puertas, 2006, pg. 220)

Por lo tanto, desde el Departamento de Arte se logra contribuir a representar lo que el autor señalaba como el *modo*, que forma parte de la *situación*, y por ende del *contexto*, necesario para construir la personalidad del personaje. Ese *modo* comprende el estado anímico de los mismos, el cómo se encuentran los personajes en el espacio y en el tiempo

dado y que podría representar un quiebre en el mismo. Esto nos ayudará a entender su carácter, como enfrenta las peripecias que le tocan vivir; el maquillaje pálido, ojeroso, nos ayudará a entender que el personaje se ve abatido por una situación, cansado, derrotado, a partir del vestuario podremos observarlo sucio, deprimido, su barba crecida, si pensamos en un personaje que por ejemplo durante todo el relato había sido retratado de forma impoluta y bien acicalado, nos revelará sobre su desánimo o su apatía, y los platos y trastos sucios apilados en la piletta de la cocina, la persiana baja que no deja entrar la luminosidad, los pañuelos arrojados sobre el sillón y la alfombra, nos connotarán la falta de voluntad y tristeza que el personaje siente, y cómo quizás ante determinadas situaciones adversas que le tocan vivir (recordemos en este sentido a Mc Kee y lo que describió como la verdadera personalidad) es un personaje que no logra atravesarlas con robustez, muestra falta de vigor, debilidad, pasividad. En definitiva, nos ayuda a revelarnos como un ser inactivo, como lo describiría Jean Lacroix según su clasificación antes mencionada, a partir de lo cual sumando otras variables, como lo serán la emotividad, y la resonancia, se podría clasificar al personaje dentro de uno de los tipos psicológicos trabajados.

#### 3.3.2.4.b. *Las funciones del espacio*

Según lo visto al momento, entendemos que el espacio cinematográfico cumple al menos tres funciones dentro de lo que hace a la construcción narrativa y dramática de los personajes y la trama. Por un lado, cumple una función referencial o descriptiva, donde a partir de ella se sirve para cargar de datos al filme y de rasgos y roles a los personajes, en segundo lugar, una función de carácter expresivo donde a partir de formas, colores, texturas, luces y sombras tiene la posibilidad de cargar de significado los espacios transformándolos en espacios connotados, y por un último una función del tipo dramático donde se nos presenta el espacio construido para la acción que allí se debe desarrollar.

Autores como Francis Vanoye (1996) y Cannet y Prósper (como se citó en Lasierra, 2017) han distinguido en sus textos las funciones del espacio cinematográfico y describen las relaciones que se establecen entre los personajes y los ambientes. Podemos resumir lo abordado por los autores a partir de cinco funciones:

(a) *Función pragmática y funcional / Función referencial y descriptiva.*

Vanoye distingue a la función pragmática y referencial cuando los espacios y los atrezzo están únicamente “subordinados a la acción, y a la simple caracterización de los personajes: contexto histórico, contexto social, género, situaciones” (p. 66). Canet y Prósper subdividen esta misma función en dos, referencial y descriptiva. Especifican que en el primer caso el espacio es “únicamente requerido para dotar de verosimilitud y realismo a la historia” (p. 347). Este sería el caso, por ejemplo, de un parque abierto a la luz del día en pleno verano donde los niños juegan, el banco donde los personajes cobran su sueldo, la calle céntrica donde hacen compras. Son espacios que no significan más que lo que muestran, nos ayudan a reconocer el momento del día, el clima, sirven a la acción, contextualizan la situación que allí se desarrolla. La función descriptiva del ambiente (el segundo caso) refiere a cuando éste ofrece información valiosa sobre los personajes que allí habitan. Según los autores, “el escenario, sobre todo aquel considerado privado, puede ser un recurso de presentación indirecta de las características que lo definen al personaje” (p. 350). En este caso se ubicarían sus domicilios, y todos los espacios que lo comprenden, su barrio, probablemente su espacio de trabajo, o la escuela a la que acude su hija. Son espacios que nos ayudan a definir rasgos y roles que los personajes poseen, son sus espacios privados pero también sus espacios institucionales. El tipo de escuela a la que su hija acude nos podrá brindar información acerca de la educación que recibe, de su nivel socio económico y socio cultural, incluso quizás hasta de sus creencias religiosas.

(b) *Función expresiva*

Refiere a los espacios que se convierten en una extensión de la psiquis de los personajes, su estado anímico, sus rasgos psicológicos. Este concepto está muy relacionado a lo que antes mencionábamos acerca del modo en que se encuentran los personajes, cuando el espacio se convierte en un espacio psicológico que refleja un estado del alma (Diez Puertas, 2006). Aquí, dice Vanoye, “el decorado es una especie de superficie de proyección del ser del personaje, o de la relación de los personajes. Se trata aquí de una utilización expresiva- incluso expresionista- del decorado” (p. 66). Así el autor ejemplifica con filmes donde se representan los desórdenes de una época o la confusión psíquica de un personaje<sup>15</sup> a partir de abarrotar los lugares con numerosos objetos, la utilización densa de texturas y colores, la elección de habitaciones opresivas, sin

---

<sup>15</sup> *Le Docteur Petiot* (1990)

ventilación ni luz, calles desiertas, depósitos en abandono. Canet y Prósper (2009, como se citó en Lasierra, 2017) mencionan que estos espacios tienen como función principal la de expresar los sentimientos que fluyen del mundo interior del personaje. Aquí los conflictos que los personajes puedan estar viviendo se podrán traducir al espacio que habitan lo que nos ayudará a comprender sus peripecias, la forma de atravesar sus obstáculos, las dificultades, la posibilidad o no de superarlos y por lo tanto la evolución de los personajes dentro del relato.

(c) *Función dramática.*

Se vincula con lo que mencionábamos en el apartado anterior con respecto al espacio dramático, tiene que ver con las formas de ocupar el espacio, pero se relaciona directamente con la interacción del personaje con ese espacio. En este caso, dice Vanoye (1996), “son los propios recursos del decorado y del espacio los que proporcionan la materia de acción” (p. 67). También aquí Canet y Prósper (2009, como se citó en Lasierra, 2017) utilizan esta denominación para referir a los espacios que se van transformando a medida que se desarrollan las acciones. Desde esta perspectiva los espacios con centrales para que la acción se desarrolle de la manera en que se pensó, son los espacios que generalmente sufren grandes metamorfosis, o expropiaciones, o donde se desarrollan importantes conflictos, incluso aquellos por ejemplo donde la conexión entre uno y otro es fundamental para que los objetivos y metas se continúen.

(d) *Función poética o simbólica/ Función estructural*

Aquí los espacios son utilizados como recurso simbólico para expresar temas más globales, significados más profundos en relación a los temas que el filme comunica. Se encuentran “en estrecha relación de significado simbólico” (Vanoye, 1996, p. 67), son los espacios que refieren a otro contenido más profundo que el propio espacio donde se desarrolla, que no sirve a la caracterización específica de la situación que sucede allí o de un personaje, sino que sirve a efectos de vincularnos con conceptos más generales del filme como puede ser la muerte, el fin de un ciclo o de una historia, el pasado, la soledad. A esta función Canet y Prósper (2009, como se citó en Lasierra, 2017) la denominan como *estructural*, ya que aquí el ambiente se torna “un factor determinante a la hora de estructurar el relato [...] En esta ocasión es la acción la que está subordinada al espacio” (p. 349) y ejemplifican con tramas donde la estructura central del relato está dada por la condición de sus escenarios opuestos, lo que narran un adentro/afuera, arriba/abajo,

ciudad/naturaleza. Aquí bien podríamos situar a su vez el pensamiento de Diez Puertas (2006) cuando expresa que:

El espacio escenográfico debe transformarse en espacio connotado o retórico (...) es preciso que este espacio se cargue de significado profundo, de contenido retórico. Hay que convertir el espacio escenográfico en espacio polisémico. Esto se produce cuando los espacios se suceden con algún sentido profundo, y por lo tanto, hay una transición espacial significativa. (p. 218)

El autor ejemplifica con el filme *Blade Runner* (1982), ambientada en una ciudad futurista caótica que se estructura verticalmente, donde arriba vive Tyrrell, el dios creador de los replicantes y quien decide su fecha de muerte, más abajo vive J.F. Sebastian, uno de los técnicos fabricantes de los replicantes, y abajo del todo se encuentran las calles oscuras, lluviosas, caóticas, donde hombres y máquinas conviven. La misión de los replicantes en el filme es ascender, existe acá un claro predominio de la transición vertical estructurada a partir del espacio escenográfico, donde la “ascensión vertical es la misma que la cultura cristiana fija para llegar a Dios” (p. 219), reconoce el autor.

(e) *Función atmosférica.*

Por fuera de las trabajadas por Vanoye (1996), se encuentra esta función que es distinguida por Canet y Prósper (2009, como se citó en Lasierra, 2017) y que refiere a las sensaciones que puede transmitir un determinado ambiente, sensaciones que son capaces de ser expresadas por empatía hacia el espectador. Ese sería el caso de los espacios tenebrosos, casas abandonadas, bosques sombríos y oscuros que nos transmiten miedo, temor, riesgo o cenas a la luz de las velas, o escenas en playas desoladas que nos pueden evocar el romanticismo o el amor.

### 3.3.2.5. Por el relacionamiento con los demás personajes.

Recordemos como Diez Puertas (2006) y Vale (1996) se referían a ese *deber ser* de los roles, el que este impuesto a partir del sistema económico y social, lo que todos esperamos como comportamiento natural asociados a determinados roles. Y aquí el relacionamiento con el otro es un factor fundamental, la conducta esperada de un padre hacia su hijo, de apoyo, sustento emocional y económico, y lo que nos puede develar el hecho que ese comportamiento esperado no se cumpla y se dé el opuesto. O la conducta generosa, confiable, respetuosa que se espera de un jerarca de la iglesia, y lo que nos revela un

comportamiento egoísta, violento, o irrespetuoso del mismo. Por supuesto esto no se puede desprender de lo que antes mencionábamos de la importancia del diálogo y el accionar de los personajes como agentes caracterizadores de los mismos, pues en todos estos rasgos retratados media la acción y el diálogo.

Pero dentro esta categoría vamos a sumar algo que muchos teóricos (Chion, 2009; Davis, 2004; Diez Puertas, 2006; Egri, 1947; Triquell, 2012) han definido como una clara estrategia en la construcción y caracterización de los personajes, la caracterización por contraste o por oposición.

Para componer un personaje, dice Triquell (2012) "es importante tener en cuenta que la caracterización se realiza no sólo por determinación –los roles y rasgos que definen a un personaje– sino, fundamentalmente, por oposición –rasgos y roles que diferencian a los personajes entre sí" ( p. 57). Es por eso que muchas veces se compone a los personajes a partir de trabajar con parejas de rasgos opuestos: alto-bajo, jefe-empleado, valiente-cobarde, analítico-impulsivo, ciudadano-campestre. Acá lo que se busca es subrayar las diferencias que separan a los personajes y es en esa oposición, en ese conflicto, que se puede conocer, a partir de reacciones contrapuestas a una misma situación dramática por ejemplo, el verdadero sentir o pensar de un personaje, o evidenciar las situaciones divergentes de sus contextos. Este contraste puede verse subrayado por las características propias de los espacios en que esos personajes habitan y accionan, y como vimos en el apartado anterior, utilizar la composición del ambiente como estrategia para acentuar esa segmentación entre dos personajes.

Por último, el contraste entre dos personajes puede generar lo que se conoció en el apartado 3.1. como *personajes tipos*, si estos tienen un rasgo dominante, podrán ser reconocidos como el tacaño y el generoso, el alegre y malhumorado, o el culto y el ignorante.

### 3.3.3. Los Arcos de transformación

Se debe tener en cuenta que hay determinados rasgos y roles de los personajes que pueden cambiar a lo largo del relato y configuran así el arco de transformación de los mismos. Este viene determinado por las acciones dramáticas que los personajes desarrollan durante el filme y la evolución que presentan en relación a sus rasgos y roles retratados desde el inicio del mismo.

Los cambios que los personajes atraviesen durante el relato podrán servir también a la caracterización de ellos y como estrategia para develarnos su evolución, su posibilidad de reinventarse, de crecer, de transformarse, de crecer.

Sánchez Escalonilla (2001) trabaja una categoría donde establece los tipos de transformaciones que pueden darse, categoría que más tarde es retomada y resumida por Diez Puertas (2006).

(a) *Arco de personaje plano*

Se refiere al personaje que no presenta casi evolución de su personalidad. “Los tipos de arco plano son incapaces de dejar de ser como son. Su encanto reside con frecuencia en este inmovilismo psicológico” (Sánchez Escalonilla, 2001, p. 293). Para Diez Puertas, un personaje que no ofrece ningún tipo de evolución, o sea, lo que identifica como un personaje plano, es un personaje que no presenta arco de transformación.

(b) *Arco moderado.*

Es el que presenta alguna transformación, aunque no profunda, pero sí evidente, tanto en algún rol que desempeñe o en algún rasgo, sea este físico o psicológico (Diez Puertas, 2006). Este es el caso de un personaje que evoluciona en relación a su composición familiar, o su estado civil, de ser casado a viudo, o en su formación u ocupación, de estudiante a profesional, o su condición socio económica, de pobre a rico. También podríamos considerar un arco moderado si pasa de ser un personaje que generalmente actúa de forma calma a violentarse, y del mismo modo si finalmente aprende de sus errores y comienza a ser un poco más previsor y no actuar a último momento. En relación a los rasgos psicológicos de carácter Sánchez Escalonilla menciona que este sería el caso de los personajes que pueden “experimentar un cambio moderado en forma de refuerzo del carácter, cierta inestabilidad o conmoción de la intimidad, sin que llegue a producirse una auténtica transformación” (p. 296).

(c) *Arco radical y Arco Traumático.*

Ambos autores distinguen el arco radical como en el que existe una transformación en la personalidad. Este arco “supone un cambio en los hábitos del personaje tan importante que a menudo se manifiesta en el inicio de una vida nueva” (Sánchez Escalonilla, 2001, p. 293), una vida muy distinta a la retratada al comienzo del filme. El autor señala que este arco puede afectar una parte de su base temperamental. Así un personaje se convierte en un personaje complejo y no plano, al atravesar conflictos y tensiones internas que lo

modifican y transforman, puede pasar de ser introvertido a extravertido, de primario a secundario, “supone un cambio fundamental porque se modifica un rasgo muy profundo” (Diez Puertas, 2006, p. 208). Para Diez Puertas, este tipo de arco también permite un cambio en su tipo psicológico, es el arco que caracteriza a un personaje que pasa de un temperamento a otro definido por otro tipo psicológico. Bajo esta perspectiva, un personaje puede pasar de ubicarse en un temperamento colérico a apasionado, de apático a sentimental. Sánchez Escalonilla define este tipo de cambio como el de un arco traumático. “Quienes viven una crisis así experimentan un cambio de personalidad tan definitivo que podemos hablar realmente del nacimiento de una nueva persona” (p. 296), circunstancias que se pueden deber a experiencias vinculadas a la muerte o a grandes pérdidas, alteraciones radicales en el tipo de vida, obsesiones patológicas.

(d) *Arco de transformación circular* .

Es el caso de los personajes que, tras atravesar un cambio ya sea este moderado o radical, producido generalmente durante el nudo del relato y tras alcanzar el clímax del mismo hacen un retroceso a la situación inicial. Existe aquí una involución que cierra el arco de transformación del personaje en un círculo (Sánchez Escalonilla, 2001). Esa personalidad inicial “A”, dice Diez Puertas (2006), se transforma durante el relato en una personalidad “B”, y al final del mismo vuelve a su situación inicial, nunca vuelve a ser el mismo. Culmina convirtiéndose en una suerte de personalidad mancomunada entre lo que era “A” y “B” puesto que existe en el personaje un aprendizaje adquirido, una huella de lo supo ser. Es en este tipo de arco que describe una evolución donde,

(...) el desenlace no nos devuelve al protagonista en un estado idéntico al que se mostró en el planteamiento. Como ocurre en todo arco de transformación, la experiencia (casi siempre positiva) finaliza con un personaje que, si bien regresa al punto de partida, se encuentra en un nivel de satisfacción moral superior a la inicial. (Sánchez Escalonilla, 2001, p. 297)

Es entonces que podemos sintetizar lo trabajado por estos apartados, utilizando las palabras de Vale (1996) cuando afirma que, “el problema no es entonces sólo el de concebir una caracterización plausible, semejante a la vida, sino el de transmitir esta caracterización al espectador” (p. 77). Y es de todas estas estrategias estudiadas que se valdrán, quienes participan como agentes activos en el diseño y construcción de los personajes cinematográficos para lograrlo.

## **4. Marco Metodológico.**

### **4.1. Objetivo general y objetivos específicos.**

#### **Objetivo general:**

Estudiar la construcción narrativa y el diseño de los personajes uruguayos en el cine nacional de ficción desde el año 2000 y hasta el 2015, a través de las características identitarias que se definen en sus filmes.

#### **Objetivos específicos:**

\_ Indagar y reconocer las estrategias utilizadas para la composición y el diseño de los personajes de la cinematografía nacional actual, en relación a su caracterización, a partir de su deconstrucción.

\_ Explorar, identificar, sistematizar y medir las principales cualidades (rasgos físicos, psicológicos y roles) que componen la dimensión física, psicológica y sociológica de los personajes protagónicos del cine uruguayo de ficción del 2000 al 2015 y hacen a su caracterización identitaria.

\_ Analizar en profundidad los resultados obtenidos a partir de su sistematización, estudiar, y exponer, en el caso de encontrarse, la existencia de aspectos compartidos por los filmes o tendencias en las representaciones, constantes en la composición y el diseño de los personajes analizados.

\_ Contrastar relaciones coincidentes y divergentes entre los resultados obtenidos y características propias sociodemográficas de los uruguayos y rasgos identitarios que refieren a sus valores, creencias y comportamientos.

### **4.2. Estrategia metodológica**

La investigación de carácter exploratoria- descriptiva realiza, en una primera instancia, un análisis cualitativo de contenido de los personajes de la cinematografía nacional de

ficción, a partir de la selección de un corpus de filmes y personajes. Ambas selecciones se detallan y justifican en la sección 4.5. de este capítulo.

El análisis se estructura a partir de conceptos estudiados y desarrollados en la sección 3.2. de la tesis, a partir de un marco de referencia conceptual que se entiende determinan las cualidades fundamentales en la caracterización de los personajes. Estos conceptos se han ordenado de modo tal que se establecen un número de categorías, subcategorías y variables y subvariables de análisis (detalladas dentro del siguiente apartado) que discriminan entre los *rasgos físicos* (Davis, 2004; Diez Puertas, 2006; Egri, 1947; Vale, 1996), *rasgos psicológicos* (Diez Puertas, 2006; Hernández, 2013; Lacroix, 1966, como se citó en Diez Puertas, 2006; Lasierra, 2017; Le Senne, 1945, como se citó en Hernández, Maquillon, 2021; Quintana, 1996; Sánchez, 1963; Sánchez Escalonilla, 2001; Triquell, 2012; Vicuña, 2006) y *roles* (Davis, 2004; Diez Puertas, 2006; Egri, 1947, Pérez Rufí, 2016; Vale, 1996) que los personajes poseen, para finalmente identificar su *arco de transformación*, estudiado en el apartado 3.3.3. (Diez Puertas, 2006; Sánchez Escalonilla, 2001).

Se plantea un análisis a través de la deconstrucción de los personajes narrados y representados, a partir de un reconocimiento de las subvariables propuestas. Para tal fin se tienen en cuenta todos los conceptos tratados en la sección 4.3 donde se trabajan las estrategias para la caracterización de los personajes y su representación. Se atienden entonces:

- los distintos niveles de representación, estos son la puesta en escena, en cuadro y en serie (Cassetti y Di Chio, 1998),
- la presencia de los personajes en escena (Davis, 2004; Diez Puertas, 2006; Egri, 1947; Vale, 1996),
- las acciones que desarrollan (Diez Puertas, 2006; Mc Kee, 2002; Triquell, 2012; Vale, 1996),
- los diálogos que pronuncian en escena, o que otros personajes dicen sobre ellos, su contenido y su forma (Canet y Prósper, 2009, como se citó en Lasierra 2017; Davis, 2004; Diez Puertas, 2006; Vanoye, 1996; Vale, 1996),
- el espacio, el tiempo, y el modo en que esos personajes aparecen en escena (Cassetti y Di Chio, 1998; Diez Puertas, 2006), por lo que se analizará el trabajo que desde el Departamento de Arte se realiza en la construcción de la apariencia de los mismos, sus

ambientes, su estado anímico (Canet y Prósper, 2009, como se citó en Lasierra, 2017; Casseti y Di Chio, 1998; Davis, 2004; Diez Puertas, 2006; Gentile et.al, 2007; Pérez Rufi, 2016; Vanoye, 1996).

Todo esto nos permite aproximarnos a una comprensión de las dimensiones propuestas, la física, psicológica y sociológica, además de los arcos de transformación por los que atraviesan los personajes.

A partir del análisis cualitativo descrito se propone, en una segunda instancia, identificar y sistematizar las cualidades (rasgos y roles) fundamentales y los arcos de transformación que hacen a la caracterización los personajes estudiados, estos son, sus características identitarias lo que nos permite medir e identificar constantes a partir de un análisis cuantitativo de contenido. Esto sirve como base para identificar patrones repetidos, aspectos compartidos por los filmes o tendencias en las representaciones, incluso posibles relaciones entre las caracterizaciones de los personajes y lo que se identifica como características propias de los uruguayos, sociodemográficas, identitarias o del imaginario popular nacional, por lo tanto, nos permite realizar inferencias generales sobre el corpus y sus implicancias.

Esto nos conduce a desarrollar una tabla donde inventariar todo aquello que sea relevante del objeto para el cumplimiento de los objetivos propuestos, lo cual facilitará el análisis cuantitativo de contenido a desarrollar.

### **4.3. Categorías, subcategorías, variables y subvariables.**

A continuación, se presentan las categorías, subcategorías y variables propuestas para el análisis cualitativo de los objetos de estudio. Seguidamente se presenta la tabla elaborada con el fin de sistematizar los datos recabados para su posterior análisis cuantitativo.

#### **4.3.1. Rasgos.**

Para Casseti y Di Chio (1998) los personajes poseen una “precisa cualidad física que construye, por así decirlo, su soporte”, de la misma manera que son poseedores de ciertas cualidades psicológicas que forman parte fundamental en la de su personalidad. Los

rasgos configuran el carácter individual del personaje, por la cual un personaje se diferencia de otro, atenderemos rasgos físicos y rasgos psicológicos.

Estos rasgos (categorías) a su vez se dividen en las siguientes subcategorías:

#### 4.3.1.1. Rasgos físicos.

Los rasgos físicos son principalmente las características anatómicas del personaje. Aquí nos interesa discriminar los rasgos que entendemos como fundamentales para la caracterización del personaje (Davis, 2004; Diez Puertas, 2006; Egri, 1947; Vale, 1996), los que se pueden considerar las variables base para la construcción de los personajes por ser factores que pueden influir de forma importante en su comportamiento. Ellas son:

(a) *Identidad de género: varón, varón trans, mujer, mujer trans, otro.*

Se entiende que la categorización utilizada por algunos autores como género no es apropiada, por discriminar en la mayoría de los casos únicamente entre hombre y mujer, o incluso en algún caso discriminan dentro de esta categoría de género su orientación sexual. Se propone discriminar la identidad de género, según la categorización reconocida por la ley uruguaya, Ley 19.684 (Ministerio de Desarrollo Social [MIDES], 2018).<sup>16</sup>

(b) *Identidad racial: afro o negro, asiático o amarillo, blanco, indígena, otra (multirracial).*

Se propone identificar la raza (identidad racial) que remite específicamente a las características fenotípicas de los personajes: su color de piel, aspecto del cabello, rasgos faciales. En la categoría “otro” se propone incluir a los personajes que se presenten como resultado

---

<sup>16</sup> Entendemos a la identidad de género a partir de lo que expone el MIDES (2020) que la define como “la compleja relación que entabla un individuo con las diferentes alternativas de habitar lo que se entiende por femenino y masculino. Es la forma que tiene cada persona de percibirse como hombre, como mujer, como ambos o como ninguno” (p. 1). También especifica que la identidad de género es “independiente de la orientación sexual y no está necesariamente sujeta al sexo biológico, algo que evidencian las identidades trans” (p.1). Se destaca la inclusión de las personas travestis, transexuales y transgénero dentro de la identidad trans. La elección de la forma en que se categoriza la identidad de género responde a lo delimitado por la Ley 19.684 (2018) que establece la incorporación de la variable identidad de género en todos los sistemas oficiales de información estadística y establece que las categorías a usar son Mujer, Mujer trans, Varón, Varón trans, Otros y Ns/Nc. Ley disponible en: <https://www.gub.uy/ministerio-desarrollo-social/sites/ministerio-desarrollo-social/files/documentos/publicaciones/1922.pdf>. (Consultado: 10/10/21)

de una mezcla racial (incluso aunque se sugiera una ascendencia lejana), donde se reconozcan rasgos que puedan provenir de distintas razas. Este será el caso de los mestizos, donde se denota la mezcla de blanco e indígena y de mulato, que denota la mezcla de blanco y negro, entre otros.<sup>17</sup>

(c) *Contextura física: delgada, media, con, con sobrepeso u obesidad.*

Se refiere a la forma general del cuerpo. Si bien se han identificado diferentes clasificaciones a los efectos del abordaje propuesto distinguiremos estos 3 tipos mencionados, que consideramos nos permitieron operacionalizar la investigación.

(d) *Grupo etario: niños (0-9 años), adolescente (10-19), jóvenes (20-29) adultos (30-64), personas mayores (65 y más).*

Para analizar la edad aproximada de los personajes se propone identificarlos dentro de un grupo etario definido por las 5 subvariables expresadas.

(e) *Discapacidad: deficiencias físicas, deficiencias sensoriales, ninguna.*

Para la conformación de esta subvariable se atiende a la definición brindadas por el Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia (UNICEF) que identifica a las personas con discapacidad como “aquellas que tienen deficiencias físicas, mentales, intelectuales o sensoriales a largo plazo y que, al interactuar con diversas barreras, pueden ver impedida su participación plena y efectiva en la sociedad, en igualdad de condiciones con los demás” (UNICEF, 2014, p. 7). La deficiencia se define como la anormalidad o pérdida de una de una función fisiológica o de una estructura corporal (Organización Mundial de la Salud [OMS], 2001), esto es las funciones fisiológicas del organismo humano, incluyendo las psicológicas y las partes estructurales o anatómicas del cuerpo (órganos y miembros). Se propone atender específicamente las deficiencias físicas y sensoriales que posea el personaje y descartar como subvariable a identificar las deficiencias mentales que pueda presentar.

---

<sup>17</sup>El concepto de raza se ha ido modificando de a poco para adoptar el concepto de etnia, ya que existe en el primer concepto una cierta carga estigmática (Bucheli y Cabella, 2007). Pero el concepto de categoría étnica no es posible de analizar en la mayoría de personajes puesto que “responde a una definición interna que refiere al sentimiento de pertenencia a una comunidad” (p. 8) para el cual el conocimiento de los antepasados, de su ascendencia se vuelve fundamental, factor que se entiende no se podrá obtener a partir del análisis de los filmes (al menos en su gran mayoría).

En cuanto a las deficiencias físicas se distingue entre la existencia de deficiencias motrices de las extremidades inferiores y/ o superiores (brazos y manos) y tronco o cuello de los personajes (OMS, 2001). Esto comprende las limitaciones para moverse o caminar debido a la falta total o parcial de sus piernas, o que aun teniendo sus piernas no tienen movimiento en estas, o sus movimientos tienen restricciones que provocan que no puedan desplazarse por sí mismas, de tal forma que necesitan la ayuda de otra persona o de algún instrumento como silla de ruedas, andadera o prótesis. Asimismo, comprende a los personajes con limitaciones para utilizar sus brazos y manos por la pérdida total o parcial de ellos, o que aun teniendo sus miembros superiores han perdido el movimiento, por lo que no pueden realizar actividades propias de la vida cotidiana, tales como agarrar objetos, abrir y cerrar puertas y ventanas, etc.

Respecto a las deficiencias sensoriales se identifica a los personajes que hayan perdido su capacidad visual o auditiva, así como los que presentan problemas para la correcta utilización del lenguaje (OMS, 2001). Esto incluye la existencia de ceguera, o limitaciones que no pueden ser superadas con el uso de lentes, sordera, o los personajes que necesiten del uso de un aparato auditivo, aunque no señalen la deficiencia que padece y la pérdida total del habla.

Finalmente, en el caso de existir una deficiencia, se propone identificar el tipo de deficiencia física o sensorial que el personaje posee, de acuerdo a lo detallado en los párrafos anteriores.

#### 4.3.1.2. Rasgos psicológicos.

Hace alusión al comportamiento que el personaje desarrolla durante el relato cinematográfico. Atenderemos a las tendencias directivas (Diez Puertas, 2006; Triquell, 2012) de los personajes que instan a la repetición de determinados comportamientos, a los principios integradores de la personalidad de los mismos, su carácter y su temperamento (Diez Puertas, 2006; Sánchez Escalonilla, 2001). Como se desarrolla en el apartado 3.2.1.2b. una clasificación completa de caracteres resultaría una tarea demasiado compleja, ya que existe un número inabarcable de hábitos en cada personaje. Es por eso que se propone analizar e identificar especialmente los rasgos psicológicos de base temperamental, y para ello de trabajará a partir de los tipos psicológicos propuestos por Jean Lacroix (1966, como se citó en Diez Puertas, 2006) y Le Senne (1945, como se citó

en Hernández, 2013; Quintana, 1996) y sobre la que han explorado las teorías provenientes de la psicología y las teorías del guion (Diez Puertas, 2006; Hernández, 2013; Lasierra, 2017, Maquilón, 2021; Quintana, 1996; Sánchez, 1963; Vicuña, 2006)

Se propone identificar:

(a) *emotividad: emotivo, no emotivo.*

(b) *actividad: activo, no activo.*

(c) *resonancia: primario, secundario.*

Este análisis nos arrojará un tipo psicológico determinado, por lo que finalmente se distinguirá su: (d) *tipo psicológico: nervioso, sentimental, colérico, apasionado, sanguíneo, flemático, amorfo, apático*

### 4.3.2. Roles

Los roles refieren a las distintas posiciones que ocupa un individuo en la sociedad por lo que configura su carácter social, su lugar dentro del sistema. Esta variable nos permitirá conocer la dimensión sociológica del personaje.

#### 4.3.2.1. Ocupación.

Descrito como uno de los roles fundamentales para la caracterización personajes refiere al de su ocupación ya que es capaz de develarnos mucha información valiosa acerca de los mismos, su forma de relacionarse con el mismo nos determinará sus hábitos, comportamientos, personalidad (Davis, 2004; Egri, 1947; Vale, 1996). Incluso su ocupación nos puede ayudar a determinar su condición socioeconómica, su estatus, y su formación (Davis, 2004; Pérez Ruffi, 2016).

Distinguiremos entre:

(a) *Condición de actividad: ocupado, desocupado, inactivo/ quehaceres domésticos, inactivo/estudiante, inactivo/jubilado, indeterminado.*

(b) *Categoría de ocupación: obrero o empleado, miembros de cooperativas de producción, patrón con personal a su cargo, trabajador con cuenta propia, trabajador no remunerado, otros o indeterminado.*

(c) *Ocupación específica: se especificará la ocupación específica de cada personaje, así podrá ser ingeniero, doctor, artesano, vendedor, clasificador, músico, etc.*

Consideraremos *indeterminado* (variable -a-) a los personajes a los que no se les pueda determinar una condición de actividad clara, y en la subvariable *otros o indeterminado* (variable -b-) ubicaremos a los personajes en los que su categoría de ocupación sea dudosa o que sean estudiantes.

#### 4.3.2.2. Familia.

La familia que rodea a los personajes también lo definen desde la historia pasada del personaje y la historia presente del mismo (Davis, 2004), esta vida de hogar (Egri, 1947) determina las relaciones familiares representadas (Vale, 1996) y sus vínculos. Atenderemos especialmente la propia familia del personaje (Davis, 2004) y su situación conyugal.

Distinguiremos entre:

(a) *Situación conyugal: casado o en unión libre con pareja de otro sexo, casado o en unión libre con pareja del mismo sexo, separado o divorciado, viudo, soltero, indeterminado.*

(b) *Ciclo de vida familiar: pareja joven sin hijos, familia en etapa inicial, familia en etapa de expansión, familia en etapa de consolidación, pareja mayor sin hijos, sin pareja ni hijos, indeterminado.*

Cuando no podamos distinguir con claridad su situación familiar y/o ciclo de vida familiar, se seleccionará la subvariable *indeterminado*.

#### 4.3.2.3. Orientación sexual.

La clasificación trabajada por Davis (2004) se considera incompleta, puesto que solo distingue entre homosexuales y heterosexuales y la que propone Perona (2010, como se citó en Lasierra, 2017) se entiende confusa, ya que discrimina entre personajes “macho”, “hembra”, e indica que también existe la identidad “homosexual”, por lo que su clasificación se compone tanto de lo que se podría establecer como una discriminación por sexo y una orientación sexual. Proponemos identificar la orientación sexual, que hace

a la vida privada de los personajes (Pérez Rufi, 2016) a partir de las variables: *heterosexual, bisexual, homosexual, o indeterminado* (*Indeterminado* se considerará cuando su orientación sexual no sea clara).

#### 4.3.2.4. Creencias religiosas.

La religión es parte de la vida privada de los personajes (Pérez Rufi, 2016) y de sus creencias (Davis, 2004). Se entiende existen números creencias religiosas y formas de vincularse con las mismas. Se propone la identificación de estas subvariables específicas donde se identificará a los personajes *católicos*, los *cristianos no católicos* (como protestantes y ortodoxos donde por ejemplo se encuentra la rama de los evangelistas) y a los personajes de origen *judío*. Finalmente, a los personajes que a pesar de conocerlos en profundidad no manifiesten creencias religiosas durante el relato los distinguiremos como no practicantes o ateos, y de los que no tengamos forma de atender a este aspecto lo clasificaremos como *indeterminado*.

#### 4.3.2.5. Nivel socioeconómico

Podremos identificar el nivel socioeconómico de cada personaje de acuerdo a las dimensiones que impliquen el bienestar social del mismo, su nivel de vida, sus bienes, el acceso a los servicios, el acceso a la educación y a la salud, los hábitos de consumo, los ambientes que le son propios y que comparte con su núcleo familiar, su apariencia, su ocupación y condición de trabajo, su estatus, el habla, su apariencia. En suma, se atenderá principalmente al conflicto que devenga del bienestar o malestar del personaje (Davis, 2004). Se distinguirá entre: *clase alta, clase media, clase baja, indeterminada*. Dentro de la subvariable *indeterminado* ubicaremos a los personajes a los que no se les pueda determinar un nivel socio económico claro.

#### 4.3.2.6. Educación / Formación.

Comprende el nivel de enseñanza y formación alcanzado. Siguiendo a Davis (2004) el nivel educativo puede estar determinado en gran medida por la ocupación del personaje. Se atenderá a la relación con el sistema educativo que presenta el personaje durante el film, la actitud que el personaje presenta frente a su formación (Davis, 2004), la posible

confrontación con su ocupación (Pérez Rufi, 2016). En *nivel bajo* se referirá a los personajes que no presentan instrucción ninguna, el *nivel medio* incluirá a los personajes que manifiesten haber tenido formación primaria o secundaria, o alguna enseñanza del tipo técnico o desarrollen algún tipo de oficio que requiera de cierta formación para su correcta ejecución. En el *nivel alto* se incluirán a los personajes que estén finalizando los estudios de nivel terciario o sean profesionales, así como los que se entienda que ejercen tareas que requieren de niveles importantes de formación. Dentro de la subvariable *indeterminado* ubicaremos a los personajes a los que no se les pueda determinar una formación o educación clara.

### 4.3.3. Arco de transformación

Entendemos el estudio del arco de transformación una categoría importante a la hora de revelarnos información acerca de la caracterización de los personajes, la evolución de los mismos, los rasgos o roles que puedan haber sufrido cambios. Se tendrán en cuenta los datos obtenidos a partir del estudio de su dimensión física, psicológica y sociológica. Desde esta perspectiva el tipo de arco que el personaje atraviesa también nos puede revelar cualidades sobre el mismo. Distinguiremos entre la clasificación estudiada por Sánchez Escalonilla (2001) y Diez Puertas (2006): *arco de personaje plano*, *arco moderado*, *arco radical o traumático* y *arco circular*

## 4.4. Sistematización de datos

A continuación, se presenta el cuadro 2, que se elaboró con el fin de ordenar de forma clara los datos obtenidos a partir del análisis en profundidad de cada personaje detallado. Este cuadro permite contrastar la información recabada a partir de un análisis cuantitativo e identificar constantes en la construcción narrativa y diseño de los personajes que forman parte del corpus seleccionado. El cuadro incluye, además de todas las categorías, subcategorías, variables y subvariables expresadas en la sección anterior, el porcentaje de inclusión de los personajes analizados en la obra, a partir del criterio adoptado para la elección del corpus que se detallará en el apartado 4.5.

**Cuadro 2:** Ejemplo de cuadro a completar por cada personaje.

TÍTULO DEL LARGOMETRAJE																																										
<p>Fotograma que identifica al personaje</p>		<p>Personaje : <i>Nombre</i></p>																																								
		<p>ROLES</p>																																								
<p>RASGOS</p>	<p>Rasgos Físicos</p>	<p>identidad de género</p>	<table border="1"> <tr><td>varón</td><td></td></tr> <tr><td>varón trans</td><td></td></tr> <tr><td>mujer</td><td style="background-color: #FFC0CB;"></td></tr> <tr><td>mujer trans</td><td></td></tr> <tr><td>otro</td><td></td></tr> </table>	varón		varón trans		mujer		mujer trans		otro																														
		varón																																								
		varón trans																																								
		mujer																																								
		mujer trans																																								
		otro																																								
		<p>identidad racial</p>	<table border="1"> <tr><td>afro/negro</td><td></td></tr> <tr><td>asiático/ amarillo</td><td></td></tr> <tr><td>blanco</td><td style="background-color: #FFC0CB;"></td></tr> <tr><td>indígena</td><td></td></tr> <tr><td>otra (multirracial)</td><td></td></tr> </table>	afro/negro		asiático/ amarillo		blanco		indígena		otra (multirracial)																														
		afro/negro																																								
		asiático/ amarillo																																								
		blanco																																								
indígena																																										
otra (multirracial)																																										
<p>contextura física</p>	<table border="1"> <tr><td>delgada</td><td></td></tr> <tr><td>media</td><td style="background-color: #FFC0CB;"></td></tr> <tr><td>sobrep./obesidad</td><td></td></tr> </table>	delgada		media		sobrep./obesidad																																				
delgada																																										
media																																										
sobrep./obesidad																																										
<p>grupo etario</p>	<table border="1"> <tr><td>niños</td><td></td></tr> <tr><td>adolescente</td><td></td></tr> <tr><td>jóvenes</td><td></td></tr> <tr><td>adultos</td><td style="background-color: #FFC0CB;"></td></tr> <tr><td>pers.mayores</td><td></td></tr> </table>	niños		adolescente		jóvenes		adultos		pers.mayores																																
niños																																										
adolescente																																										
jóvenes																																										
adultos																																										
pers.mayores																																										
<p>discapacidad</p>	<table border="1"> <tr><td>def. física</td><td></td></tr> <tr><td>def. sensorial</td><td></td></tr> <tr><td>ninguna</td><td style="background-color: #FFC0CB;"></td></tr> <tr><td>tipo de deficiencia:</td><td></td></tr> <tr><td>no</td><td></td></tr> </table>	def. física		def. sensorial		ninguna		tipo de deficiencia:		no																																
def. física																																										
def. sensorial																																										
ninguna																																										
tipo de deficiencia:																																										
no																																										
<p>emotividad</p>	<table border="1"> <tr><td>emotivo</td><td></td></tr> <tr><td>no emotivo</td><td style="background-color: #C8E6C9;"></td></tr> </table>	emotivo		no emotivo																																						
emotivo																																										
no emotivo																																										
<p>actividad</p>	<table border="1"> <tr><td>activo</td><td style="background-color: #C8E6C9;"></td></tr> <tr><td>inactivo</td><td></td></tr> </table>	activo		inactivo																																						
activo																																										
inactivo																																										
<p>resonancia</p>	<table border="1"> <tr><td>primario</td><td></td></tr> <tr><td>secundario</td><td style="background-color: #C8E6C9;"></td></tr> </table>	primario		secundario																																						
primario																																										
secundario																																										
<p>tipo psicológico:</p>		<p>Flemático</p>																																								
<p>Arco de transformación</p>	<table border="1"> <tr><td>arco de personaje plano</td><td></td></tr> <tr><td>arco moderado</td><td style="background-color: #FFD54F;"></td></tr> <tr><td>arco radical o traumático</td><td></td></tr> <tr><td>arco circular</td><td></td></tr> </table>	arco de personaje plano		arco moderado		arco radical o traumático		arco circular																																		
arco de personaje plano																																										
arco moderado																																										
arco radical o traumático																																										
arco circular																																										
		<p>Ocupación</p>	<table border="1"> <tr><td>condición de actividad</td><td>ocupado</td><td></td></tr> <tr><td></td><td>desocupado</td><td style="background-color: #ADD8E6;"></td></tr> <tr><td></td><td>inactivo que hac.dom.</td><td></td></tr> <tr><td></td><td>inactivo estudiante</td><td></td></tr> <tr><td></td><td>inactivo jubilado</td><td></td></tr> <tr><td></td><td>indeterminado</td><td></td></tr> <tr><td>categoria de ocupación</td><td>obrero o empleado</td><td></td></tr> <tr><td></td><td>miembro cooperativa</td><td></td></tr> <tr><td></td><td>patrón</td><td></td></tr> <tr><td></td><td>trabajador cuenta prop.</td><td></td></tr> <tr><td></td><td>trabajador no remun.</td><td></td></tr> <tr><td></td><td>otros o indeterminado</td><td style="background-color: #ADD8E6;"></td></tr> <tr><td>tipo ocup.</td><td colspan="2">Ocupación específica</td></tr> </table>	condición de actividad	ocupado			desocupado			inactivo que hac.dom.			inactivo estudiante			inactivo jubilado			indeterminado		categoria de ocupación	obrero o empleado			miembro cooperativa			patrón			trabajador cuenta prop.			trabajador no remun.			otros o indeterminado		tipo ocup.	Ocupación específica	
condición de actividad	ocupado																																									
	desocupado																																									
	inactivo que hac.dom.																																									
	inactivo estudiante																																									
	inactivo jubilado																																									
	indeterminado																																									
categoria de ocupación	obrero o empleado																																									
	miembro cooperativa																																									
	patrón																																									
	trabajador cuenta prop.																																									
	trabajador no remun.																																									
	otros o indeterminado																																									
tipo ocup.	Ocupación específica																																									
		<p>Familia</p>	<table border="1"> <tr><td>situación conyugal</td><td>casado-UL/mismo sexo</td><td></td></tr> <tr><td></td><td>casado-UL/distinto sexo</td><td></td></tr> <tr><td></td><td>separado/divorciado</td><td style="background-color: #ADD8E6;"></td></tr> <tr><td></td><td>viudo</td><td></td></tr> <tr><td></td><td>soltero</td><td></td></tr> <tr><td></td><td>indeterminado</td><td></td></tr> <tr><td>ciclo vida familiar</td><td>pareja sin hijos</td><td></td></tr> <tr><td></td><td>flia. etapa inicial</td><td></td></tr> <tr><td></td><td>flia. etapa expansión</td><td></td></tr> <tr><td></td><td>flia. consolidada</td><td style="background-color: #ADD8E6;"></td></tr> <tr><td></td><td>pareja mayor sin hijos</td><td></td></tr> <tr><td></td><td>sin pareja ni hijos</td><td></td></tr> <tr><td></td><td>indeterminado</td><td></td></tr> </table>	situación conyugal	casado-UL/mismo sexo			casado-UL/distinto sexo			separado/divorciado			viudo			soltero			indeterminado		ciclo vida familiar	pareja sin hijos			flia. etapa inicial			flia. etapa expansión			flia. consolidada			pareja mayor sin hijos			sin pareja ni hijos			indeterminado	
situación conyugal	casado-UL/mismo sexo																																									
	casado-UL/distinto sexo																																									
	separado/divorciado																																									
	viudo																																									
	soltero																																									
	indeterminado																																									
ciclo vida familiar	pareja sin hijos																																									
	flia. etapa inicial																																									
	flia. etapa expansión																																									
	flia. consolidada																																									
	pareja mayor sin hijos																																									
	sin pareja ni hijos																																									
	indeterminado																																									
		<p>Orientación sexual</p>	<table border="1"> <tr><td></td><td>heterosexual</td><td style="background-color: #ADD8E6;"></td></tr> <tr><td></td><td>bisexual</td><td></td></tr> <tr><td></td><td>homosexual</td><td></td></tr> <tr><td></td><td>indeterminado</td><td></td></tr> </table>		heterosexual			bisexual			homosexual			indeterminado																												
	heterosexual																																									
	bisexual																																									
	homosexual																																									
	indeterminado																																									
		<p>Creencias religiosas</p>	<table border="1"> <tr><td></td><td>católico</td><td></td></tr> <tr><td></td><td>cristiano no cat.</td><td></td></tr> <tr><td></td><td>judío</td><td></td></tr> <tr><td></td><td>ateo/no practicante</td><td style="background-color: #ADD8E6;"></td></tr> <tr><td></td><td>indeterminado</td><td></td></tr> </table>		católico			cristiano no cat.			judío			ateo/no practicante			indeterminado																									
	católico																																									
	cristiano no cat.																																									
	judío																																									
	ateo/no practicante																																									
	indeterminado																																									
		<p>Nivel socio-económico</p>	<table border="1"> <tr><td></td><td>clase alta</td><td></td></tr> <tr><td></td><td>clase media</td><td style="background-color: #ADD8E6;"></td></tr> <tr><td></td><td>clase baja</td><td></td></tr> <tr><td></td><td>indeterminado</td><td></td></tr> </table>		clase alta			clase media			clase baja			indeterminado																												
	clase alta																																									
	clase media																																									
	clase baja																																									
	indeterminado																																									
		<p>Educación/Formación</p>	<table border="1"> <tr><td></td><td>nivel alto</td><td></td></tr> <tr><td></td><td>nivel medio</td><td style="background-color: #ADD8E6;"></td></tr> <tr><td></td><td>nivel bajo</td><td></td></tr> <tr><td></td><td>indeterminado</td><td></td></tr> </table>		nivel alto			nivel medio			nivel bajo			indeterminado																												
	nivel alto																																									
	nivel medio																																									
	nivel bajo																																									
	indeterminado																																									
<p>Calificación de Reparto : Categoría- (A o A1) / Grado de intervención en la obra (porcentaje)</p>																																										

Nota: Las celdas de color indican la subvariable encontrada .

## **4.5. Selección del corpus y justificación de la elección**

Un análisis cualitativo de contenido en profundidad, seguido por un análisis cuantitativo del mismo, en relación a los objetivos planteados, que incluyera a todos los largometrajes de ficción posterior al año 2000 y de todos los personajes que esos largometrajes presentan, sería inabarcable. Por eso se propone una selección de un corpus de filmes a analizar y dentro de éstos, una selección de personajes a estudiar.

### **4.5.1. Muestra de largometrajes seleccionados y criterio de periodización.**

Para realizar la selección de una muestra representativa de filmes se parte, en primer lugar, por delimitar una periodización de 15 años, en el entendido que se considera un período de tiempo suficiente para poder ser representativo del momento histórico determinado. En segundo lugar, se establecieron criterios específicos para la selección de la muestra que se detallan a continuación, y se fundamentan especialmente por lo trabajado en el segundo capítulo de la tesis, donde se desarrolla la contextualización y fundamentación de la investigación.

Según lo estudiado, existe sobre finales de la década del 90 y principios de los 2000 un crecimiento sostenido de la cinematografía uruguaya, un boom del cine nacional (Radakovich, 2013), un re-nacimiento del cine uruguayo (Lema, 2020), que algunos definen como el Nuevo Cine Uruguayo (Ruffinelli, 2015). Este crecimiento se consolida a partir de una política estatal de apoyo a la cinematografía, que tiene como principal motor los fondos destinados a financiar los distintos proyectos audiovisuales en sus diferentes etapas de producción. Por otro lado, el hecho de que las co-producciones internacionales como forma de financiamiento de los filmes uruguayos se hayan incrementado de forma tan importante en este período es un factor a considerar en el aumento de público extranjero, hecho que aumenta con la inclusión y premiación de la cinematografía nacional en los festivales europeos (Radakovich et al., 2014). Según lo estudiado, parte de la identidad propia del cine nacional se reconoce a partir de adquirir una dimensión internacional importante a través del éxito obtenido de su cinematografía en los distintos festivales de cine europeos (Radakovich et al., 2014). En este sentido, según afirma el periodista Jorge Fierro (2017), esto genera un valor agregado:

(...) hay una construcción internacional de las cinematografías nacionales, basada en el agrupamiento de obras disímiles entre sí, pero también diferentes al cine hegemónico, y

esto último parece tener prioridad. Para que esa construcción surja, tienen que andar bien —en un breve período de tiempo y en un circuito de festivales— varias películas de una misma procedencia, aunque sean muy diferentes entre sí. (p. 1)

El ingreso de la cinematografía nacional a los Festivales de cine clase A es uno de los factores que ha posibilitado el reconocimiento del cine uruguayo en el extranjero. Estos festivales inciden en el crecimiento que el film tiene de público extranjero a su vez que eleva el interés por parte del público local por ver los filmes (Lema, 2019).

Los Festivales de cine clase A son aquellos festivales de carácter competitivo que forman parte de la categoría Competitive Feature Film Festivals que cumplen los estándares de la Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos. Los requisitos exigidos para que un festival haya sido reconocido como de clase A incluyen la calidad en la selección de películas y jurados, las infraestructuras dispuestas para para espectadores, jurado y prensa, las medidas de prevención ante pérdidas, robo o daños de las películas, entre otras tantas que garantiza que estos festivales tengan unos mínimos de calidad y se erijan como los más importantes del mundo (De Lucas, 2017).

Actualmente, los Festivales de cine clase A de estrenos mundiales e internacionales de largometrajes son quince: Festival Internacional de Cine de Berlín (Alemania), Festival Internacional de Cine de Cannes (Francia), Festival Internacional de Cine de Shanghái (China), Festival Internacional de Cine de Moscú (Rusia), Festival Internacional de Cine Karlovy Vary (República Checa), Festival Internacional de Cine de Locarno (Suiza), Festival Internacional de Cine de Montreal (Canadá), Festival Internacional de Cine de Venecia (Italia), Festival de Cine de San Sebastián (España), Festival Internacional de Cine de Varsovia (Polonia), Festival Internacional de Cine de Tokio (Japón), Festival de Cine Black Nights de Tallin (Estonia), Festival Internacional de Cine de El Cairo (Egipto), Festival Internacional de Cine de Mar Del Plata (Argentina) y el Festival Internacional de Cine de la India, Goa.

Es por esto que la selección de filmes que formarán parte del corpus a trabajar para el desarrollo de la investigación se define a partir de los largometrajes de ficción que cumplan con las siguientes variables:

1. Estrenados después del año 2000 y hasta el año 2015 (no inclusive) <sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Lista extraída a partir de lo publicado por Jorge Ruffinelli (2015) : *Para verte mejor. El nuevo cine uruguayo y todo lo anterior* .

2. Filmados dentro de Uruguay como locación principal
3. Formar parte de la selección que participó de los Festivales de cine clase A<sup>19</sup>
4. Contar con una financiación a través de la co-producción con otros países y/o que hayan sido premiados con al menos un apoyo concursable de envergadura para la cinematografía nacional, como lo es el Premio FONA y el Fondo de Fomento Cinematográfico y Audiovisual destinado a producción otorgado por el ICAU <sup>20</sup>

Son 18 los filmes que cumplen con estas variables y se detallan en el **Cuadro 3** <sup>21</sup>:

**Cuadro 3.** *Corpus de filmes seleccionados*

Año	Título	Director/es
2002	El último tren	Diego Arsuaga
2002	La espera	Aldo Garay
2003	El viaje hacia el mar	Guillermo Casanova
2004	Whisky	Pablo Rebella y Pablo Stoll
2004	Alma Mater	Álvaro Vuela
2006	La perrera	Manolo Nieto
2007	El baño del Papa	César Charlone y Enrique Fernández
2008	Acné	Federico Veiroj
2009	Mal día para pescar	Álvaro Brechner
2009	Gigante	Adrián Biniez
2009	Hiroshima	Pablo Stoll
2010	Norberto apenas tarde	Daniel Hendler
2010	La vida útil	Federico Veiroj
2012	3	Pablo Stoll
2012	La demora	Rodrigo Plá
2013	Tanta Agua	Leticia Jorge y Ana Guevara
2014	Los enemigos del dolor	Arauco Hernández
2014	Mr. Kaplan	Álvaro Brechner

<sup>19</sup> El punto (2) y punto (3) se discrimina a partir de consultar la base de datos online ofrecida por Internet Movie Database (IMBd), considerada la mayor base de datos del mundo (IMBd, en Wikipedia, sf.).

<sup>20</sup> La lista de ganadores del Fona y del Fondo de Fomento cinematográfico y audiovisual otorgado por el ICAU del período estipulado se puede ver en sus sitios web disponibles en las referencias bibliográficas.

<sup>21</sup> El Cuadro completo de todos largometrajes de ficción estrenados en este período con la especificación de las variables que cumplen se puede ver en el Anexo.

#### 4.5.2. Delimitación del objeto de estudio: los personajes uruguayos y protagónicos

En el capítulo 3 de la tesis se precisó sobre la capacidad que posee el cine de transformar el imaginario cultural (Lipovetsky y Seroy, 2007), de reflejar la mentalidad de una nación a partir del mismo (Kracauer, 1985; Sorlin, 1997 ), la posibilidad de transmitir representaciones sociales que inciden en la formación de una identidad (Imbert, 2015), por lo que esta visión del mundo que implica un recorte del mismo puede, según lo expuesto en el capítulo, mostrarnos una visión de nosotros mismos, de cómo nos percibimos y cómo nos mostramos, a partir de la caracterización de los personajes y las marcas identitarias que allí se definen. Es por esto que como primer criterio para la selección del objeto de estudio se propone estudiar exclusivamente los personajes de los filmes seleccionados que representen haber nacido en Uruguay y dejar fuera a todos aquellos que representen ser extranjeros.

En segundo lugar, podemos distinguir a los personajes dentro de una categoría profesional, ésta “se trata de una división establecida por la práctica laboral (...) en función de la responsabilidad y la importancia que cada actor tiene en una película o una serie de televisión” (Diez Puertas, 2006, p. 195). Diez Puertas (2006) distingue entre principales, secundarios, de reparto y extras, clasificación bastante extendida en el cine español. Los primeros suelen desempeñarse como protagonistas, o antagonistas según el autor, “lo que significa intervenir en, al menos, un 30% del guion” (p. 195). Por su parte, la Sociedad Uruguaya de Actores (SUA, sf) distingue entre personajes protagónicos, co-protagónicos, de reparto, complementarios y figurantes señalados, categorización regularizada a partir del trabajo desarrollado por la Sociedad Uruguaya de Gestión de Actores Intérpretes (SUGAI, sf), siguiendo las normas de reparto publicadas por Artistas, Intérpretes, Sociedad de Gestión de España (AISGE), dispuestas en los estatutos y normativa interna desde 1996 y ratificadas en 2020.

En el documento se expresa que la clasificación del reparto se hace distinguiendo entre 4 categorías: A1, A, B y C. Establece que la discriminación entre las categorías "se efectuará en función del grado de intervención en la obra (...) calculado mediante el empleo de las siguientes variables: a. Secuencias, b. Minutos, c. Frases" (AISGE, 2020, p. 50) y especifica claramente que:

Como regla general, la clasificación del artista se efectuará en función del número o porcentaje de secuencias del artista en la obra, empleándose los criterios restantes, minutos y frases, por el orden de exposición, como criterios subsidiarios en caso de reclamación por la categoría asignada .(p. 50)

Se establecen los porcentajes de la categoría A1 para los personajes que intervienen en al menos el 50% de las secuencias, la categoría A la conformarían los personajes con una intervención del 25% al 49% de las secuencias de la obra y las categorías B y C son personajes con un porcentaje menor de intervención que los anteriores. Finalmente, la normativa, en su artículo 123 identifica a “los papeles protagónicos, entendidos como los correspondientes a las categorías de reparto A – A1” (AISGE, 2020, p. 66).

El criterio que se propone emplear en la metodología como segunda selección de objeto de estudio a analizar, es la selección de los personajes protagónicos de los filmes que forman parte del corpus, en el entendido que serán los que participen en al menos un 25% de la película, con lo que se entiende la exposición de los mismos es suficiente como para poder representar las características identitarias propuestas en la metodología.

Por lo tanto, se pasa a detallar a continuación los pasos que se siguieron para establecer la selección final de personajes a incluir como objeto de estudio:

En primer lugar se realizó un visionado y sistematización de todos los filmes que componen el corpus. A partir de ese visionado se descartaron los personajes caracterizados como extranjeros. En segundo lugar, para determinar cuáles personajes poseen una intervención en la obra de al menos un 25%, y ante la imposibilidad de obtener este dato a través de fuentes confiables, se pasó a cuantificar:

- 1) la cantidad de secuencias (escenas según SUGAI) en las que participa cada personaje del filme (específicamente los que se entendían podían llegar a tener una participación importante en el mismo),
- 2) la cantidad de secuencias (escenas según SUGAI) que ocupan la totalidad del filme,
- 3) el porcentaje de intervención que presenta cada personaje en la obra a partir de los resultados obtenidos en el punto (1) y el punto (2).

Estos nos arrojó un total de 35 personajes a analizar que se especifican en el cuadro 4. El porcentaje de intervención en la obra que cada protagonista presenta se especifica en cada una de los cuadros elaborados (cuadro 5 al 39) con los datos recabados de cada uno de

los personajes estudiados ubicados dentro del capítulo quinto de esta tesis, donde se desarrolla el análisis en profundidad.

**Cuadro 4.** *Delimitación de objeto de estudio: corpus compuesto por 35 personajes*

<b>Año</b>	<b>Título</b>	<b>Personajes protagónicos a analizar</b>
2002	El último tren	El Profesor y Dante
2002	La espera	Silvia
2003	El viaje hacia el mar	Desconocido, Rodríguez, Rataplán, Siete y Tres Diez, Vasco, Quintana,
2004	Whisky	Jacobo, Marta, Herman
2004	Alma Mater	Pamela, Katia
2006	La perrera	David
2007	El baño del Papa	Beto, Carmen, Silvia
2008	Acné	Rafael
2009	Mal día para pescar	No se encuentran protagonistas que cumplan con los criterios establecidos
2009	Gigante	Jara, Julia
2009	Hiroshima	Juan
2010	Norberto apenas tarde	Norberto
2010	La vida útil	Jorge
2012	3	Rodolfo, Ana, Graciela
2012	La demora	María, Agustín
2013	Tanta Agua	Alberto, Lucia, Federico
2014	Los enemigos del dolor	Nelson, Pedro
2014	Mr. Kaplan	Wilson

*Nota:* Los dos personajes protagonistas (intervención en la obra mayor al 25%) del filme “Mal día para pescar” representan ser extranjeros, por lo que no se analizarán personajes de este filme.

## 5. Análisis

Este capítulo está dedicado al análisis en profundidad de los protagonistas que forman parte de la selección del corpus, estos son los personajes que representan haber nacido en Uruguay y poseer una intervención en la obra mayor al 25%.

El análisis se estructurará de la siguiente forma:

Cada sección (5.1 al 5.17) introduce un filme nuevo analizado, donde se presenta el estudio de todos los personajes protagónicas por cada filme. Para introducir al lector en la trama narrativa de cada película se presenta al comienzo de cada sección la sinopsis de cada filme.

A continuación, se analizan cada uno de los personajes protagónicos a partir de una deconstrucción de los mismos, atendiendo las estrategias utilizadas por guionistas y realizadores en el diseño y la construcción de los personajes desde su caracterización, según lo estudiado y expuesto en el marco teórico y metodológico. El análisis se complementa con fotogramas extraídos de los filmes donde se intenta ilustrar de forma visual y gráfica las observaciones puntualizadas.

Se identifica cada uno de los principales atributos, los roles, rasgos físicos y psicológicos que los personajes poseen, además del arco de transformación que atraviesan durante el relato, para una posterior sistematización de los datos recabados presentados en un cuadro elaborada por cada personaje y expuesto sobre el final de cada sección, por lo que cada atributo reconocido de los personajes analizados, que nos habíamos propuesto identificar, se podrá constatar en dicho cuadro.

## 5.1. El último tren (2002)

### *Sinopsis:*

Un poderoso estudio de Hollywood ha comprado para su próxima película una histórica locomotora uruguaya del siglo XIX. Aunque la noticia es motivo de orgullo para muchos uruguayos, no es bien recibida por los veteranos miembros de la Asociación de Amigos del Riel. Decididos a boicotear el traslado de la locomotora a Estados Unidos, tres de ellos y un niño, movidos por la consigna "El patrimonio no se vende", secuestran la máquina y se lanzan a recorrer las abandonadas



*Personajes protagónicos:  
Profesor, Dante y Pepe*

vías del interior del país perseguidos por las autoridades. Pero también encuentran la solidaridad de los pueblos que, aislados y abandonados por la falta de un medio de transporte que dejó de funcionar hace tiempo, ven en ellos una luz de esperanza (Filmaffinity, sf.).

El *Profesor* y *Dante* son compañeros en la “Asociación Amigos del Riel”. Al igual que todos los personajes que se presentan durante una asamblea narrada en la primera escena del filme, reconocemos a los protagónicos como hombres blancos y de avanzada edad (de contextura media el primero y con algo de sobrepeso el segundo). Estos personajes junto a Pepe, el tercer protagonista, son los que llevarán adelante el relato, del cual su meta y motivación queda clara desde el inicio: salvar una histórica locomotora uruguaya de ser vendida a Estados Unidos.

El análisis se centrará en el *Profesor* y *Dante*, quienes cumplen todos los criterios establecidos dentro del marco metodológico propuesto. Pepe no representa nacionalidad uruguaya y esto es revelado ya avanzada la trama cuando se menciona en una conversación telefónica que proviene de Oviedo, ciudad española ubicada en el Principado de Asturias. De todas formas, sabemos que muchos de los atributos que caracterizan a los personajes se construyen no solo por determinación, sino, y también, por oposición con los demás y por el vínculo que entre ellos se narra. Por lo que, son también los atributos de Pepe y el vínculo que los tres establecen que nos aportarán

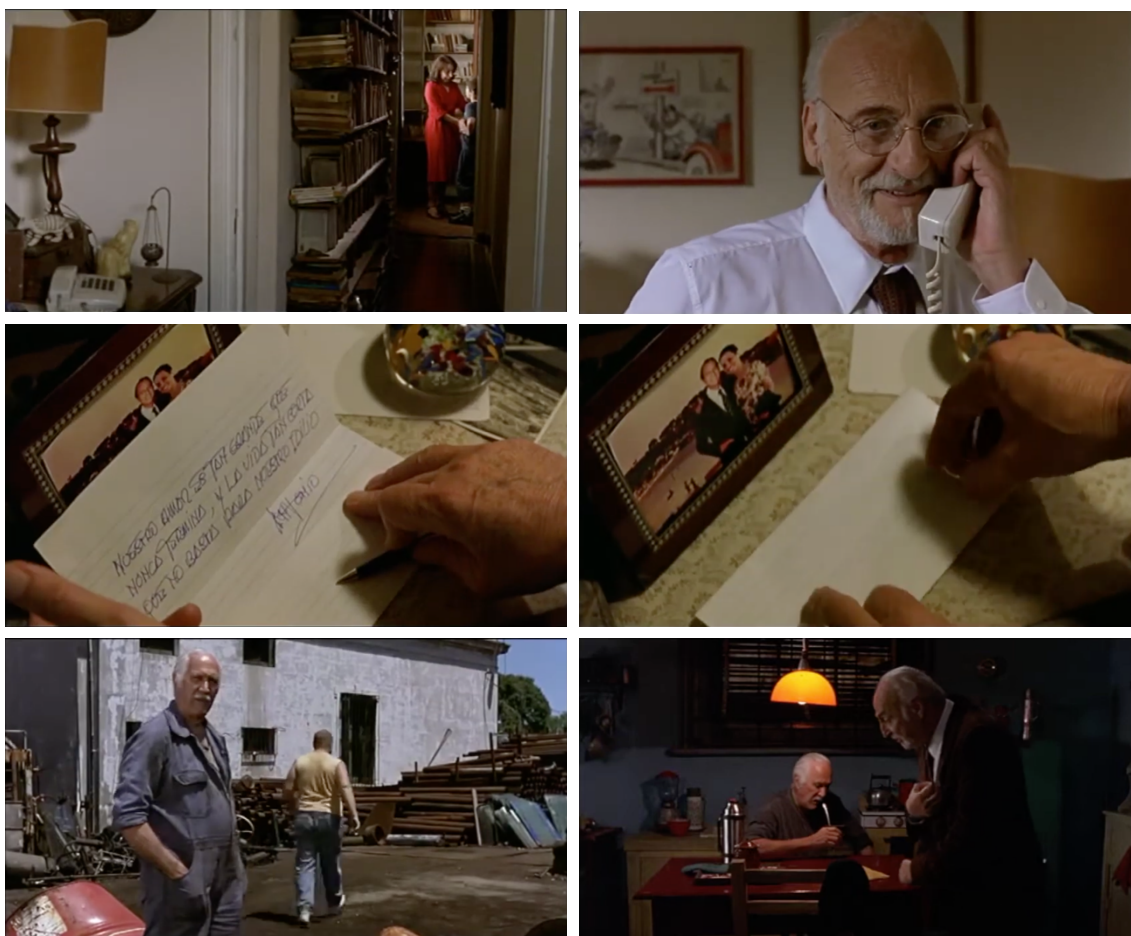
información relevante para determinar los rasgos y roles fundamentales del *Profesor* y *Dante*.

El *Profesor* se revela desde el comienzo como el ideólogo del plan: robar la locomotora para trasladarla a través de Uruguay y que la hazaña sea conocida por los uruguayos a través de los medios de comunicación; y que eso posibilite que “las fuerzas progresistas de este país detengan esta venta ignominiosa”, como se lo expresa en un diálogo telefónico a Jimmy, el joven empresario dueño de la locomotora. Esta es una de las tantas veces que, a través del contenido y forma de sus diálogos, su vocabulario, sintaxis y expresiones se revela su alto grado de formación. Su inteligencia y vastos conocimientos, también dentro del campo cultural son claros y es en esa misma conversación (caracterización directa al ser especificado dentro el parlamento por el otro personaje), que se revela finalmente su profesión y formación específica, es profesor de historia y se encuentra actualmente jubilado.

Es esta para el *Profesor* la oportunidad de emprender su última aventura. Se narra víctima de una mala condición de salud cardiovascular a partir de que se lo visualiza en un consultorio clínico sometiéndose a un examen médico. El resultado del mismo no se especifica más que por una acción contundente, en un bar con gran expresión de disgusto en su rostro, rompe los resultados y se lo oculta a su esposa. Se lo retrata de orientación heterosexual, felizmente casado hace muchos años con una mujer algo más joven que él, relación que se va conociendo a medida que el filme transcurre. En su casa lo observamos atender el teléfono en una pequeña escena donde a lo lejos se reconoce una figura femenina junto a un niño. Más tarde lo vemos mantener relaciones íntimas con esa mujer y en la siguiente escena, al haber ya decidido comenzar con el plan ideado, se saca el anillo de bodas y lo deja sobre una carta donde le expresa, también con palabras grandilocuentes, lo profundo y eterno de ese amor. Apoya el anillo y la carta junto a un portarretratos con una foto de ambos cuando eran jóvenes (índice que nos refiere al tiempo prolongado de su relación amorosa), foto que finalmente decide llevarse consigo. No hay muchos indicios sobre la composición de su núcleo familiar, pero se sugiere una relación familiar entre ese niño y su mujer por lo que se insinúa que podría ser su nieto. Su vivienda se representa como un apartamento de porte mediano, muchos libros visten sus estantes, lo cual contribuye a dotar sus rasgos y roles, un hombre estudioso, formado, inteligente. Una decoración clásica, con espacios bien delimitados, luminosa, con aberturas y revestimientos en buen estado se contrapone a la vivienda que conocimos en

una primera instancia de Pepe. Éste vive solo, en una pieza prestada, en mal estado, que debe abandonar a fin de mes, según lo que se expresa en un diálogo con el encargado del desarmadero donde esa pieza se ubica. Esta oposición entre ambos expresada a través del acceso a la vivienda y los servicios, es también sugerida por su apariencia y su ocupación. El *Profesor* viste trajes y corbatas y posee una carrera terciaria que le permitió ejercer como docente. Mientras, Pepe es fletero, trabajo como ferroviario, viste un overol sucio y rasgado y siendo una persona mayor aún se encuentra en actividad. Es entonces gracias a la composición de los ambientes, los espacios escenográficos que cumplen una clara función descriptiva y referencial, la elección del vestuario y la ocupación que obtenemos información relevante acerca del estatus de ambos. El *Profesor* es quien representa mayor estatus de los dos y podemos ubicarlo en un nivel socioeconómico medio, sin presentar conflicto alguno que devenga de su condición tampoco se retrata una abundancia.

Son muchos los momentos de gran tensión tanto para el *Profesor* como para *Dante*, en relación al riesgo que asumen, a los diferentes obstáculos que se les va presentando, pero en ningún momento del relato observamos acción o ritual alguno que nos remita a una creencia religiosa en alguno de ellos, tampoco se observan iconos religiosos en sus espacios privados o accesorios que le sean propios que se puedan identificar con alguna religión. Por eso clasificaremos a ambos protagonistas analizados dentro de la categoría de no practicante o ateo.



*Figura 1*

*Dante*, por su parte, vive en un hogar de ancianos, comparte una habitación (se visualizan dos camas individuales) y los espacios de recreación con otros residentes, en una sala de estar con un televisor pelea por el control remoto para ver las noticias y atentamente escuchar a Jimmy declarar sobre la venta de la locomotora. Este ambiente nos sitúa, nos contextualiza y establece una relación pragmática y funcional con el personaje. No parece vivenciar un conflicto debido a su condición económica o el acceso a bienes por lo que se sugiere una posición socioeconómica media. Sabemos que es jubilado y viudo, estuvo en actividad, sin tener claridad real sobre la misma, pero sí se identifica la actividad de su esposa en un diálogo (donde a su vez se determina su rol como hombre viudo) que él mismo pronuncia: “creo que se lo escuché a la finadita, cuando daba clase en casa”. No se hace mención a su composición familiar, no se visualizan elementos que hagan referencia a otros familiares en su espacio íntimo (que además por estar institucionalizado y compartir habitación no termina por serlo en su totalidad), pero tampoco podemos

determinar que no tenga, por lo que lo clasificaremos su ciclo de vida familiar como indeterminado.

Las acciones que lleva adelante *Dante* y los diálogos que pronuncia desde la primera escena en la asamblea, la preparación para su partida y las responsabilidades que desde un inicio se le otorgan y él toma lo describen como un personaje organizado, responsable, metódico y altamente formado. En su dormitorio tacha de una lista lo que prolijamente ordena dentro de un bolso para no olvidar nada. Oficia de secretario en las asambleas de la asociación, es quien eleva las actas, establece el orden del día, otorga la palabra, dirige la reunión elevando más de una vez su voz con la intención de imponerla, pero a su vez baila alegremente sobre una silla de ruedas frente a una clase de taichi en la que participan veteranos desafiando a quienes allí trabajan. Se lo muestra de apariencia muy prolija y cuidada, viste traje y corbata en todo momento, incluso la noche que van roban la locomotora. Lleva consigo un cuaderno donde todo lo que acontece lo anota de forma obligatoria, según sus palabras deja “constancia en actas” oficiando de contralor para los demás personajes. Pero a medida que el filme avanza entendemos que esa acción de anotar todo lo que sucede, indisolublemente ligada a su caracterización, se vale a su vez para narrar su frágil condición de salud mental. *Dante* tiene demencia senil o Alzheimer, toma medicación regularmente y de a poco se va olvidando de las cosas, por lo que recurre a su cuaderno como ayuda memoria para poder recordar. Se narra cómo su condición empeora de forma muy dramática durante el filme, cada vez olvida más cosas hasta que sobre el final olvida el nombre de sus compañeros y hasta el suyo propio y más grave aún, olvida el propósito de su viaje. Ese personaje que se había presentado desde el inicio como fuerte, decidido, expresivo, con iniciativa y corajudo, se transforma en un personaje frágil, débil, pierde su vigor y su independencia.

Existe en *Dante* una evolución notoria de sus rasgos psicológicos provocados por esta deficiencia mental que lo transforma, existe en él un cambio en su personalidad, por lo que podríamos caracterizar su arco de transformación como radical. Esa evolución de *Dante* hace referencia a un modo en el que se encuentra (definido como parte de una situación, junto al espacio y el tiempo) se traduce también en su apariencia, su vestuario, su aspecto general. A medida que la enfermedad avanza y con eso su fragilidad, *Dante* va perdiendo esa apariencia prolija, ya no lo vemos con la corbata ajustada al cuello, se ve desaliñado, despeinado y su mirada se pierde. El *Profesor* en cambio, no presenta una evolución en su personalidad, sigue siendo el mismo personaje al final del film que desde

el inicio, no se visualizan cambios en sus roles o rasgos, y su encanto reside en ese inmovilismo psicológico de cómo se define desde el inicio.



Figura 2

Tanto *Dante* como el *Profesor* son retratados como personajes del tipo psicológico colérico, esto es: activos, emotivos y primarios. Son personajes que no se dejan vencer por los obstáculos, de gran iniciativa, enérgicos, que expresan lo que sienten y se los ve transitar múltiples e intensas emociones durante el filme. En la primera escena posterior a que roban el tren, el *Profesor* relata un cuento que sirve para retratarlos en sus rasgos temperamentales básicos. El cuento al que hace alusión es sobre 2 caballeros del medioevo que iban a luchar en Las Cruzadas y que arremeten valientemente con lo que se les presenta. El *Profesor* narra emotivamente: “Los caballeros no dudan, no vacilan, y entregan su vida luchando”. Y de alguna forma es la manera en que los tres se representan en el filme, como caballeros que salvan a quien peligra y entregan su vida (o aceptan las consecuencias) para ello. Bajo el lema “el patrimonio no se vende” estampado en una bandera que cuelgan en la parte trasera de la locomotora, se representa la protección a lo que se supo ser, a la historia de un país. Desde una visión nostálgica, conservadora y estatista, justifican incluso la violencia como medio para alcanzar el objetivo, hecho que el *Profesor* deja muy en claro en un diálogo con Pepe cuando lo convence de ayudarlos: “hay momentos en la historia, en que un acto de violencia es la única salida”. Nada de esto lo llevan adelante de forma improvisada, sino todo lo contrario, de forma muy planificada, lo cual lo podríamos entender como propio de una resonancia secundaria.

Pero son a su vez impulsivos, se dejan llevar por la emoción del plan sin ser plenamente conscientes de las posibles consecuencias, viven el presente, son entusiastas, aventureros, arriesgados. Como coléricos, ambos personajes presentan capacidad de mando. Aunque es el *Profesor* quien lidera, ambos saben dominar, poseen grandes aptitudes oratorias y facilidad para convencer, tienen un gran sentido de la grandeza, son generosos, cordiales, impetuosos, entusiastas.

Por último, cabe hacer mención a otro personaje, que sin ser protagonista ocupa un rol importante en el filme, sobre todo porque adquiere de alguna forma valor simbólico en la trama y actúa como una representación de valores sociales que después se retratan y extienden al resto de los personajes. Un niño que también los acompaña en gran parte del recorrido para ayudarlos a cargar carbón, bajo la protección de Pepe, termina por definir los valores de una sociedad con esperanza de futuro. Una vez que debe bajar de la locomotora y es interceptado por los medios de comunicación masiva, el niño pronuncia: “Yo hice lo que tendrían que hacer todos los uruguayos en vez de estar mirando, ayudar a que la locomotora se quede en Uruguay porque es de todos”. Y otra vez, surge el significado profundo de la defensa a lo nacional, la búsqueda de salvaguardar la gloria uruguaya y obtener justicia, un parlamento con clara intención moralizante. Hay también aquí una valoración por el trabajo en equipo, por la comunidad, por los valores como solidaridad y valor al esfuerzo colectivo, que finalmente obtiene su clímax cuando, al correr verdadero riesgo el objetivo por la acción tomada por la policía que derrama todas las fuentes de agua que permiten el avance de la locomotora, encuentran el apoyo fraterno de toda la comunidad, incluido un “buen policía”, que sin dudar hacen una gran cadena humana con baldes de agua desde un arroyo hasta el tren. Esto es también funcional al retrato de una mentalidad que refleja una severa crítica hacia una policía que hasta ahora se había mostrado corrupta. La puesta en escena se ve reforzada por la puesta en cuadro: un largo movimiento de cámara hace un seguimiento de los brazos por los que el agua transita, evidenciando la cantidad de personajes que de esa acción participan, recorrido que es representado a partir de un ángulo contrapicado que amplifica la percepción de esfuerzo. La escena culmina con el tren partiendo, el “buen policía” visto al igual que los protagonistas desde un contrapicado se hace cargo de *Dante*, quien de espaldas mira la bandera y se despide (silenciosamente) de su objetivo, mientras el *Profesor* y Pepe siguen en busca de su meta. Finalmente, la trama se resuelve con el pueblo, sentado en las vías del tren, que en respuesta a Jimmy imposibilitan que éste se mueva. Representados con

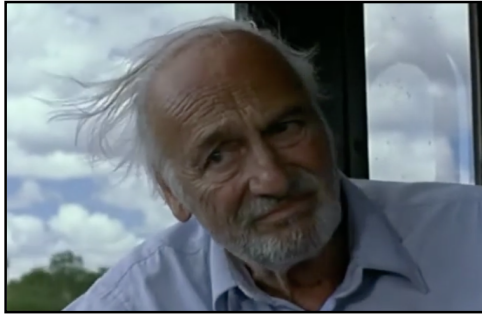
planos medios y primeros planos en ángulo contrapicado, se logra visualizar las expresiones de este pueblo, su compromiso social ante la acción, se convierten en héroes como Pepe y el *Profesor*, quienes esposados levantan sus brazos en claro símbolo de triunfo.



Figura 3

**Cuadro 5: El Profesor (El último tren, 2002)**

**EL ÚLTIMO TREN**



**Personaje : El Profesor**

<b>RASGOS</b>	<b>Rasgos Físicos</b>	identidad de género	varón	
			varón trans	
			mujer	
			mujer trans	
			otro	
		identidad racial	afro/negro	
			asiático/ amarillo	
			blanco	
			indígena	
			otra (multirracial)	
		contextura física	delgada	
			media	
			sobrep./obesidad	
		grupo etario	niños	
	adolescente			
	jóvenes			
	adultos			
pers.mayores				
discapacidad	def. física			
	def. sensorial			
	ninguna			
	tipo de deficiencia: no			
<b>Rasgos Psicológicos</b>	emotividad	emotivo		
		no emotivo		
	actividad	activo		
		inactivo		
	resonancia	primario		
	secundario			
	tipo psicológico: Colérico			

<b>Arco de transformación</b>	arco de personaje plano	
	arco moderado	
	arco radical o traumático	
	arco circular	

<b>ROLES</b>	<b>Ocupación</b>	condición de actividad	ocupado	
			desocupado	
			inactivo quehac.dom.	
			inactivo estudiante	
			inactivo jubilado	
		indeterminado		
		categoría de ocupación	obrero o empleado	
	miembro cooperativa			
	patrón			
	trabajador cuenta prop.			
	trabajador no remun.			
	otros o indeterminado			
	tipo ocup.	Profesor		
	<b>Familia</b>	situación conyugal	casado-UL/mismo sexo	
			casado-UL/distinto sexo	
			separado/divorciado	
			viudo	
			soltero	
indeterminado				
ciclo vida familiar		pareja sin hijos		
		flia. etapa inicial		
		flia. etapa expansión		
		flia. consolidada		
	pareja mayor sin hijos			
	sin pareja ni hijos			
	indeterminado			
<b>Orientación sexual</b>	heterosexual			
	bisexual			
	homosexual			
	indeterminado			
<b>Creencias religiosas</b>	católico			
	cristiano no cat.			
	judío			
	ateo/no practicante			
	indeterminado			
<b>Nivel socio-económico</b>	clase alta			
	clase media			
	clase baja			
	indeterminado			
<b>Educación/Formación</b>	nivel alto			
	nivel medio			
	nivel bajo			
	indeterminado			

Calificación de Reparto : Categoría- A1 / Grado de intervención en la obra 54%

Cuadro 6: Dante (El último tren, 2002)

EL ÚLTIMO TREN



Personaje : Dante

R A S G O S	Rasgos Físicos		
	identidad de género	varón	
		varón trans	
		mujer	
		mujer trans	
		otro	
	identidad racial	afro/negro	
		asiático/ amarillo	
		blanco	
		indígena	
		otra (multirracial)	
	contextu- ra física	delgada	
		media	
		sobrep./obesidad	
	grupo etario	niños	
		adolescente	
jóvenes			
adultos			
pers.mayores			
discapacidad	def. física		
	def. sensorial		
	ninguna		
	tipo de deficiencia:		
	no		
Rasgos Psicológicos			
emotividad	emotivo		
	no emotivo		
actividad	activo		
	inactivo		
resonancia	primario		
	secundario		
tipo psicológico:			
Colérico			

Arco de transfor- mación	arco de personaje plano	
	arco moderado	
	arco radical o traumático	
	arco circular	

R O L E S	Ocupación	condición de actividad	ocupado	
			desocupado	
			inactivo quehac.dom.	
			inactivo estudiante	
			inactivo jubilado	
		indeterminado		
		categoría de ocupación	obrero o empleado	
			miembro cooperativa	
			patrón	
			trabajador cuenta prop.	
	trabajador no remun.			
	otros o indeterminado			
	tipo ocup.	Indeterminado		
	Familia	situación conyugal	casado-UL/mismo sexo	
			casado-UL/distinto sexo	
			separado/divorciado	
			viudo	
			soltero	
indeterminado				
ciclo vida familiar		pareja sin hijos		
		flia. etapa inicial		
		flia. etapa expansión		
		flia. consolidada		
pareja mayor sin hijos				
sin pareja ni hijos				
indeterminado				
Orientación sexual	heterosexual			
	bisexual			
	homosexual			
	indeterminado			
Creencias religiosas	católico			
	cristiano no cat.			
	judío			
	ateo/no practicante			
	indeterminado			
Nivel socio-económico	clase alta			
	clase media			
	clase baja			
	indeterminado			
Educación/ Formación	nivel alto			
	nivel medio			
	nivel bajo			
	indeterminado			

Calificación de Reparto : Categoría- A / Grado de intervención en la obra- 40%

## 5.2. La Espera (2002)

### *Sinopsis:*

Basada en la novela *Torquator*, del escritor uruguayo Henry Trujillo, en *La espera* confluyen tres personajes: una madre, una hija, un vecino. Solos y juntos, cultivan frustraciones y reproches en ambientes anónimos, vacíos, tejiendo una sorda y enfermiza relación de dependencia. Hay posibilidades de salidas, sobre todo de parte de la hija, pero son desaprovechadas en función del orden de rutinas



*Personaje protagonista:  
Silvia*

y agobios que dominan sus vidas. Y cuando surge la explosión desde adentro de esas vidas, ya será demasiado tarde: serán tres o no serán nada (Filmaffinity, sf.).

El film comienza introduciéndonos en el espacio y el tiempo donde se desarrollará el film, entendemos que es invierno a partir del color y luminancia de la fotografía, colores fríos en la fachada de un edificio en mal estado, ramas de árboles con hojas secas, con vegetación verde que solo se refleja en las ventanas a medio abrir. El invierno lo veremos reflejado a partir del vestuario de los personajes desde que los vemos por primera vez. En este sentido, el primer personaje que aparece es *Silvia*, una joven mujer de alrededor de 30 años, blanca, de complexión delgada. Llega cargada de bolsas de compras a su casa, abrigada con diversas capas de ropa, campera, pantalones largos, zapatos cerrados, bufanda. El ambiente donde se nos sitúa por primera vez nos marca donde se desarrollará la mayor parte del filme y donde operará el personaje protagonista. Reconocemos una fachada de un edificio antiguo, en un barrio de clase media de una zona metropolitana. El edificio tiene varias plantas, con más de una vivienda por piso, una gran cantidad de ventanas al exterior, una puerta principal dirige a los personajes directo a un pasillo y patio abierto y su distribución interior conecta corredores, escaleras y demás circulaciones de acceso. Se nos presenta una construcción donde cada puerta de cada vivienda da a pasillos y escaleras que reproducen los mismos esquemas en plantas superiores e inferiores. Entendemos el edificio como un espacio habitacional multifamiliar, que se encuentra en muy mal estado. Eso se retrata en el estado de sus paredes, descascaradas, con la pintura en estado deficiente, su construcción antigua mal mantenida, pisos de

baldosas viejas, barandas y ventanas de hierro donde se reconoce el óxido, resultado del tiempo y del poco mantenimiento, repasadores y trapos viejos se secan en las ventanas exteriores, los cerrojos de las ventanas cuelgan, nadie los ha arreglado en mucho tiempo, las plantas crecen en envases de plástico reciclados, que supieron servir otras funciones. También desde el comienzo del film se nos presenta una situación donde existe la necesidad de arreglar los espacios linderos entre las casas de los personajes por la



Figura 4

aparición de humedad, humedad que se especifica, dentro del diálogo entre *Silvia* y Modesto (su vecino), proviene de la casa de *Silvia* y su Madre, arreglo del cual la protagonista deja en claro ni ella ni su madre pueden afrontar económicamente.

La casa de *Silvia* y su madre, se presenta como un espacio reducido, con gran deterioro, donde se visualiza que faltan postigos de madera en las ventanas del dormitorio que dejan pasar el frío y la luz. El mobiliario presenta gran eclecticismo, se mezclan materiales, colores y estilos, todos de gran uso, sin una pauta estética uniforme sino más bien al servicio de la funcionalidad de su hábitat. *Silvia* en un diálogo con su madre deja entrever que a causa del mal estado de la casa y la humedad que viene de su cuarto lo tiene cerrado, sin uso hace un tiempo, y duerme en el living. El dormitorio de *Silvia* lo conocemos unas escenas después cuando vemos al trabajador que llega a su casa para poder comenzar con la obra, se observa un espacio cerrado, donde la humedad invade paredes, lo cual provoca la imposibilidad de habitar en él, el colchón y la cama están en desuso, levantados.

El nivel socio económico de *Silvia* y su madre queda así presentado desde el inicio a partir de las imágenes que de su entorno doméstico se eligen representar además de los diálogos que refuerzan su realidad, representan diversos informantes e indicios que nos refieren a una situación comprometida, de clase media (o medio baja) donde tienen cubiertas las necesidades básicas de alimento, servicios básicos y vivienda, pero no poseen la solvencia necesaria para mejorar su calidad de vida, ni siquiera mínimamente.



Figura 5

En este caso el espacio cumple una función referencial y descriptiva, nos aporta valiosos datos en relación a su pasar económico. El diálogo antes mencionado también nos aporta en este sentido, cumple una caracterización indirecta, son los que expresa la propia protagonista los que nos proveen de la información y se presenta como un claro conflicto para *Silvia*, que deviene específicamente de su nivel socio económico.

*Silvia* es costurera, lo sabemos a partir de presentarla arribando al segundo espacio escenográfico que se muestra, una fábrica de la industria textil donde entendemos que ella es empleada, así como al menos otros 10 o 12 personajes mujeres que figuran como compañeras de ellas y que vemos ordenadamente dispuestas en sus puestos de trabajo donde desarrollan lo que entendemos es su rutina diaria. *Silvia* viste una túnica que la homogeniza al resto de sus compañeras, lo cual se comporta como un índice de un bajo estatus en la cadena de mando. El espacio y la distribución en que encontramos a los personajes (espacio dramático- función dramática) reforzado a partir de la inclusión de un travelling hacia atrás, movimiento continuo de cámara que nos narra a las empleadas ocupando ordenadamente sus puestos de trabajo, nos adelanta sobre su bajo estatus, donde ella es una más dentro de una cadena de trabajo, sin diferenciarse o sobresalir en relación a los demás. Por lo que la puesta en cuadro también sirve de estrategia para su representación. La vemos a *Silvia* almorzar como el resto de sus compañeras en la calle, sentada al cordón de la vereda, y desplazarse a pie a su casa entre caminos vecinales al finalizar la jornada laboral, estas estas acciones indisolublemente ligadas a la caracterización refuerzan lo antes expuesto. Su trabajo no le implica grandes habilidades

sociales, pero si le implica ciertos conocimientos técnicos del oficio, que puede haber adquirido a través de una educación formal o con la experiencia, eso es una información que no se deduce de lo expuesto. Sí podemos identificarla como un personaje que posee un nivel de formación medio, atributo que se identifica a partir de su ocupación.



Figura 6

Se la reconoce metódica, con un sistema armado y pulido entre su vida laboral y familiar. *Silvia* se encarga de todos los cuidados de su madre que presenta una deficiencia (no así ella, que no presenta ninguna) que la impide desplazarse de su cama, sin poder desarrollar ninguna actividad física, ni siquiera las que implican su higiene personal. La baña, la peina, le pone la chata para atender sus necesidades, le prepara su almuerzo y se lo sirve, compra sus revistas para que pueda entretenerse, su rol de hija lo desempeña con mucha dedicación. Ese vínculo entre ellas es importante para poder representar a *Silvia* como un personaje sacrificado, responsable, dedicado, de carácter sumiso, paciente, de poca expresividad, metódico. Además de ser responsable del cuidado de su madre, *Silvia* es responsable de todos los quehaceres del hogar, nuevamente su situación económica se ve representada a partir de verla lavar la ropa de ambas a mano, en lo que se entiende es un espacio compartido del edificio.

Nada dentro de lo que es la ambientación de sus espacios íntimos (dormitorio, living) ni de sus objetos personales (utilería de acción, accesorios) nos evidencia una creencia religiosa, tampoco se refleja en ninguno de los diálogos y acciones que desarrolla durante el film, por lo que la identificaremos como no practicante o atea. El espacio donde duerme, el living, es representado a partir de la puesta en cuadro como un espacio muy reducido, los planos donde se ve a *Silvia* habitar ese espacio, ya sea sola o después acompañada por Ernesto son planos cerrados, no vemos contra planos, vemos el reflejo de la tele muy presente en su rostro, entendemos que el espacio solo se amuebla con un sillón y dos mesitas laterales, allí duerme, allí se relaciona con su novio, allí vive. De alguna manera esto refuerza la incómoda situación en la que ella se encuentra, una mujer

soltera y sin hijos que siendo ya independiente económicamente no puede vivir sola y disfrutar libremente de su relación amorosa por tener que vivir con su madre para cuidarla. Su orientación sexual (heterosexual) se ve claramente representada durante el film, desde el inicio cuando la observamos leer una carta que entendemos que es de un pretendiente masculino, por el uso de sufijos flexivos de género ("yo mismo he decidido que sea así"), y cuando conoce a Ernesto en un casamiento, con quien la vemos relacionarse amorosamente en el desarrollo del largometraje.



Figura 7

Dentro de la clasificación que hace Jean Lacroix en relación a los tipos psicológicos podríamos clasificar a *Silvia* como un personaje no emotivo, activo y de resonancia secundaria, lo cual la convierte en un personaje del tipo flemático.

Son pocas las veces que se la ve expresar sentimientos, solo se demuestra cuando, ya avanzada la trama y tras conocer a Ernesto, comienza tomar distancia de la madre y termina por enfrentarla. Sin embargo, ese enfrentamiento es apenas superficial, deja asomar algo de enojo por verse condenada a seguir ciertas obligaciones que la mortifican. Hasta ese momento la habíamos visto adormecida, anestesiada por la situación, sin reflejar ninguna emoción ante las dificultades que le toca vivir. Queda muy claro cuando llega la amiga, por el diálogo que mantienen entre ellas, y que después *Silvia* y su Madre mantienen al respecto, se deja entrever que tuvieron un vínculo mayor en un tiempo pasado que se vio afectado por alguna situación en particular, en la que todo da a entender su amiga tuvo responsabilidad. Durante todo el reencuentro *Silvia* se muestra lejana, distante, no reactiva, inexpresiva, no demuestra ira por lo sucedido ni afecto por el

reencuentro, ante la noticia de que su amiga se casará su reacción es nula, se la ve retraída, templada, imperturbable.


Se identifica a *Silvia* como activa ya que la vemos tomar su rutina de forma muy responsable, es impetuosa, productiva, se encarga de todos los quehaceres de la casa y es la responsable última de su madre. No duda en llevar adelante las acciones por más que se encuentra en una situación que claramente la afecta hace 10 años. Vemos que toma su rol como hija de forma muy dedicada, este rol que conlleva un conjunto de normas que ella cumple de forma notable, se demuestra su compromiso, pero por sobre todo su sentimiento de obligación para con el cuidado de ella. Tampoco duda en entablar la única relación amorosa que se le presenta durante el film, ni encontrarse con su admirador secreto en un bar cercano a su casa cuando recibe la carta con la invitación, aunque eso representara un riesgo para su actual relación.

Por último, podemos identificar a *Silvia* como un personaje de resonancia secundaria, se refugia más bien en su interior, la vemos reflexiva sobre su situación actual en momentos en los que por ejemplo que sale a fumar a pasillos o come sentada al cordón de la vereda en su tiempo libre. No actúa de forma impulsiva, sino que, por el contrario, por más que existan situaciones que desearía modificar, reflexiona acerca de las consecuencias que ello acarrearía, es consciente de su accionar.

Estas características que la conducen a ser un personaje del tipo flemático coinciden con los rasgos que de éste se describen, un ser impasible, paciente, metódico, al que le cuesta expresar sentimientos y se presenta más bien como un individuo reflexivo.

Se identifica el arco de transformación de *Silvia* como un arco moderado. Existe un cambio en ella, sin afectar profundamente su personalidad, a partir de conocer a Ernesto y querer independizarse de la madre, cambio que vemos también cuando fallece la madre, y ella decide mudarse del edificio. Se manifiesta un cambio de actitud que la acerca de a momentos a la emotividad, e incluso a la posibilidad de tomar riesgos (resonancia primaria) pero no llega a existir tal transformación, sino más bien una pequeña variación en su conducta.

**Cuadro 7: Silvia (La espera, 2002)**

LA ESPERA									
				<b>Personaje : Silvia</b>					
				R O L E S				Ocupación	
ocupado		desocupado							
R A S G O S		Rasgos Físicos		Familia		situación conyugal		obrero o empleado	
								miembro cooperativa	
R A S G O S		Rasgos Físicos		Familia		ciclo vida familiar		trabajador cuenta prop.	
								trabajador no remun.	
R A S G O S		Rasgos Físicos		Familia		Orientación sexual		tipo ocup. Costurera	
								casado-UL/mismo sexo	
R A S G O S		Rasgos Físicos		Familia		Orientación sexual		separado/divorciado	
								viudo	
R A S G O S		Rasgos Físicos		Familia		Orientación sexual		pareja sin hijos	
								flia. etapa inicial	
R A S G O S		Rasgos Físicos		Familia		Orientación sexual		flia. consolidada	
								pareja mayor sin hijos	
R A S G O S		Rasgos Físicos		Familia		Creencias religiosas		indeterminado	
								heterosexual	
R A S G O S		Rasgos Físicos		Familia		Creencias religiosas		católico	
								cristiano no cat.	
R A S G O S		Rasgos Físicos		Familia		Creencias religiosas		ateo/no practicante	
								indeterminado	
R A S G O S		Rasgos Físicos		Familia		Nivel socio-económico		clase alta	
								clase media	
R A S G O S		Rasgos Físicos		Familia		Nivel socio-económico		indeterminado	
								nivel alto	
R A S G O S		Rasgos Físicos		Familia		Educación/Formación		nivel bajo	
								indeterminado	
R A S G O S		Rasgos Psicológicos		Arco de transformación		emotividad		emotivo	
						no emotivo		no emotivo	
R A S G O S		Rasgos Psicológicos		Arco de transformación		actividad		activo	
						inactivo		inactivo	
R A S G O S		Rasgos Psicológicos		Arco de transformación		resonancia		primario	
						secundario		secundario	
R A S G O S		Rasgos Psicológicos		Arco de transformación		tipo psicológico:		Flemático	
						Flemático		Flemático	
R A S G O S		Rasgos Psicológicos		Arco de transformación		arco de personaje plano		arco moderado	
						arco radical o traumático		arco circular	
R A S G O S		Rasgos Psicológicos		Arco de transformación		arco radical o traumático		arco circular	
						arco circular		arco circular	
Calificación de Reparto : Categoría- A1 / Grado de intervención en la obra 61%									

### 5.3. El viaje hacia el mar (2003)

#### *Sinopsis:*

Es una mañana de domingo de 1963 en un bar de un pueblo de Minas. Rataplán, el barrendero; Quintana, el sepulturero; Siete y Tres Díez, el vendedor de loterías y su perro Aquino, esperan a Rodríguez, que los va a llevar a ver el mar por primera vez. El Vasco, su capataz, los acompaña a regañadientes. Recién llegado de la capital, un elegante desconocido se suma a la comitiva en el último momento. A lo largo del viaje, bajo el sol, en el camión destartado de Rodríguez, los seis personajes irán revelando su particular manera de vivir y de sentir (Filmaffinity, sf.)



*Personajes protagónicos:  
Siete y Tres, Rodríguez, Quintana, Vasco,  
Rataplán y Desconocido*

La película comienza situándonos directamente en un tiempo (momento), espacio, (lugar), ambos elementos que forman parte de la situación: un pequeño pueblo de Uruguay. Se está celebrando una fecha patria y el vestuario de los personajes en seguida nos ubica en un tiempo pasado, alrededor de los años 60. Todos los elementos pensados a partir de la dirección y dirección de arte (la concepción de los existentes, personajes y ambientes del film) apuntan a enmarcar, contextualizar la situación a desarrollarse. Banderines con los colores patrios visten las calles, una bandera de Uruguay se ubica en un estrado, a espaldas de un dirigente del lugar que se ubica sobre él tomado del brazo de su acompañante, unos niños vestidos con túnicas blancas que caracterizan a la escuela pública uruguaya lo escuchan. El primer protagonista que se nos presenta es *Siete y Tres Díez*, desde el inicio reconocido como tal, a partir de la puesta en cuadro elegida. Un plano general nos muestra este universo de pueblerinos, entre ellos se distingue el primer protagonista, un hombre blanco, de edad avanzada, canoso, delgado, ubicado al centro del encuadre, narrado a partir de un seguimiento de cámara a través de un movimiento panorámico<sup>22</sup>, mientras éste se encarga de representar su oficio, a partir de acciones físicas

---

<sup>22</sup> El Diccionario Akal de Cine (2004) lo define como “el plano en el que la cámara se mueve horizontalmente sobre un eje fijo para examinar un área” (p. 372), técnica que puede utilizarse para “guiar la atención del público hacia una acción o punto de interés relevante” (p. 372).

claras, y diálogos específicos donde intenta vender boletos de la lotería. Camina con cierta dificultad (evidenciado mejor más adelante en el relato con planos más cercanos), una de sus piernas presenta una movilidad limitada, pero no se determina como una deficiencia física puesto que se vale de sus propios medios para desplazarse. El segundo personaje que conocemos es *Rataplán*, un hombre adulto, blanco, delgado, que celebra el desfile de la orquesta utilizando sus herramientas de trabajo (utilería de acción) como forma de acompañar el ritmo de la percusión, es barrendero. El tercer personaje es *Quintana*, un hombre blanco, de complexión mediana, de entre 55 y 60 años, que como en los casos anteriores también es presentado a partir de las acciones que podemos vincular a una determinada ocupación, en los tres casos nos determina un bajo estatus, en este caso es sepulturero. En esta escena se observa que el cementerio del pueblo se ubica en una zona muy arbolada, donde se vislumbra campo abierto, por lo cual entendemos que las calles, por donde transita una carroza fúnebre (que después veremos en el cementerio), pertenecen a un pueblo del interior. Esto se logra a partir del nivel de representación que llamamos puesta en serie, el nivel que se refiere a los nexos que se establecen entre cada imagen. Los siguientes protagonistas a ser presentados son *Vasco* y *Rodríguez*; el primero deambula en estado de ebriedad por las calles del pueblo, mientras *Rodríguez* se dirige a socorrerlo en su camión, ambos hombres adultos, blancos y de complexión media.

Todos los personajes visten indumentaria informal, de uso diario, que evidencia gran desgaste, una parte importante de su apariencia. *Rataplán* viste un atuendo que entendemos forma parte de su uniforme como empleado público (estatus), *Quintana* viste ropas que evidencian mayor desgasta que el resto y un pantalón varios talles mayores (índice de lo que podría entenderse como su nivel socioeconómico), *Vasco* es a quien se lo identifica con un vestuario más cercano a lo que distinguimos como indumentaria de campo: bombacha, boina y alpargatas.



*Figura 8*

La aparición del último protagonista a escena (hombre, adulto, blanco, de compleción media) nos lo retrata como un forastero: peinado con gomina, con un atuendo que se identifica como propio de un hombre de ciudad (traje, camisa, corbata y maletín), elegante, más formal (todos elementos que componen su apariencia), muy distante a la puesta en escena que se había hecho al momento de los protagonistas que pueblan el inicio del film. La interpretación que hacemos a partir de cómo son representados estos personajes se define a partir de la existencia de los códigos de la serie visual<sup>23</sup>. Dentro de estos se encuentran los códigos iconográficos, éstos son los que regulan la construcción de figuras definidas, aquellas que Cassetti y Di Chio (1998) describen como fuertemente convencionalizadas y caracterizadas por un significado fijo, y que muchas de las veces nos remiten a trasfondos culturalmente prefijados al representar personajes con características físicas y psicológicas fuertemente contrapuestas (en este caso, la oposición

<sup>23</sup> Los códigos de la serie visual “caracterizan a todos los films, pero no solo al cine: se trata de códigos generales que (...) no son específicos, en cuanto están ampliamente compartidos por otros lenguajes como la fotografía o la pintura. (...)” (Cassetti y Di Chio, 1998, p. 80).

entre campo y ciudad). Con curiosidad y cierto asombro el *Desconocido* observa a su izquierda, del otro lado del pasillo un hombre bien distinto a él, con su boina con su tabaco en la boca, duerme. Este montaje (puesta en serie) de dos planos contiguos nos refuerza aún más la diferencia que existe entre el *Desconocido* y el resto de los habitantes de la zona, entre los que se encuentran nuestros protagonistas. Podemos hablar aquí de la caracterización por contraste, esa que se nutre de evidenciar las diferencias entre dos personajes o dos grupos de personajes.



Figura 9

La escena donde se observa al ómnibus en el que arriba el *Desconocido*, presenta dos elementos que se identifican, según Casseti y Di Chio (1998) como indicios gráficos<sup>24</sup>. Éstos consisten en todos los géneros de escritura que están presentes en un film. Ellos nos aportan información relevante, pueden, entre otras cosas, ubicarnos en un tiempo y espacio determinado. En este caso lo que nos brinda información relevante que nos termina de ubicar en un tiempo y lugar son dos textos: “ONDA” y “MINAS”. Los textos son los indicios gráficos que pertenecen a la realidad (o a la realidad creada para el filme), y que el film fotografía, en este caso son diegéticos, es decir, que pertenecen al plano de la historia. “ONDA”, fue una empresa de transporte de pasajeros muy reconocida por los uruguayos que durante gran parte del siglo XX recorrió los distintos departamentos del país y que cerró definitivamente en el año 1991, esto ya nos ubica en un tiempo pasado.

---

<sup>24</sup> Los clasifican a su vez en didascálicos, subtítulos, títulos y textos.

El cartel de la carretera que indica que la ciudad de Minas se encuentra a 10 km de distancia, nos ubica finalmente en la ciudad o pueblo en que los personajes fueron presentados. Otro indicio gráfico bien claro es el almanaque al que el *Desconocido* atiende en el bar, espacio donde todos los protagonistas se reunirán por primera vez en la historia y desde donde emprenderán su viaje hacia el mar. Nos confirma que es enero, época del verano y calor en Uruguay y la trama se ubica en 1963. Este espacio cumple una función básicamente pragmática y funcional, está subordinada a la acción que allí se desarrolla, nos ayuda a comprender el contexto en que se da la situación, nos brinda algunos caracteres básicos de los personajes que allí se encuentran.



Figura 10

La trama del film queda presentada en este espacio escenográfico, el bar. Sabemos que para que exista una acción dramática los sucesos que narra el filme deben de contener un deseo (Diez Puertas, 2006), el relato así se compone a partir del deseo de un personaje. El deseo queda definido en este encuentro: los protagonistas quieren viajar, y de esta forma poder, la mayoría de ellos, conocer el mar. El viaje, ese deseo, atrae sentido a los sucesos narrados. Las formas de comportamiento de estos personajes durante el viaje, las maneras de relacionarse, sus reacciones ante los distintos obstáculos que se les presenta y cómo afrontan las peripecias que les toca vivir nos ayuda a conocer sus rasgos psicológicos y roles a desempeñar.

*Rataplán* se distingue como un personaje emotivo, activo, primario. Lo vemos emocionarse fácilmente, demuestra entusiasmo por el viaje que va emprender, se divierte, expresa felicidad, alegría, asombro. Desde la primera escena cuando se lo presenta lo vemos como un personaje que podríamos definir como personaje tipo, esto es que hay ciertos rasgos que dominan al personaje, una tendencia, comportamientos que se repiten de forma muy evidente durante el film, se convierten en rasgos de acción. *Rataplán* es el personaje inocente, su forma de observar el mundo, de reaccionar, lo hacen hasta infantil. Cuando *Rataplán* observa la marcha de la orquesta durante el desfile pretende imitarla, haciendo un juego de rol donde su tacho de basura y su escobillón se convierten en instrumentos, este accionar más típica de un juego infantil presenta su personalidad, que

veremos reflejada en otras varias acciones durante el relato. Su inocencia se ve reflejada también en el primer diálogo que lo escuchamos tener con el *Desconocido*, ante la pregunta de a cuál playa irán, él responde "¿hay más de una?". Asimismo, cuando el *Desconocido* le pregunta si no conoce el mapa, él contesta "no, todo no", finalmente *Rataplán* pregunta si todas las playas están por la costa. Lo podríamos describir como activo puesto que no duda en emprender el viaje, se muestra decidido, enérgico, no duda en saltar del camión en busca del sombrero que *Vasco* le tira a *Quintana* para devolverlo y ayudar así a su compañero, empuja el camión cuando se descompone, es impetuoso, productivo. Por último, *Rataplán* se presenta como un personaje primario puesto que actúa de manera bastante impulsiva, no parece analizar las situaciones, o ser muy racional o analítico, es vivaz. Esas tres variables que hacen a su temperamento lo convierten en un personaje colérico, distinguido por ser generoso, cordial, lleno de vitalidad, optimista, alegre.



Figura 11

*Quintana* es su opuesto, no emotivo, inactivo y secundario, algo que se repite en la estrategia de caracterización de los protagonistas de este largometraje, los seis se construyen a partir de remarcar las diferencias entre ellos, las distintas personalidades y cómo reaccionan de forma disímil a los estímulos que se le presentan durante el filme. *Quintana* no expresa entusiasmo ninguno por el viaje, sino que por el contrario muestra desinterés, apatía, incluso esta característica lo acerca un personaje poco sociable. En el bar no se acerca a dónde están sus compañeros de ruta, no muestra interés por conocer al *Desconocido*, como sí lo hacen *Rataplán* y *Siete y Tres Díez*. Es no activo puesto que no presenta iniciativa para apoyar en el cumplimiento de los objetivos generales, debiendo ser presionado por *Rodríguez* para subir al camión. Se lo ve reflexionar acerca de su condición de soledad, y sobre la pertinencia del viaje o incluso las consecuencias negativas que podría traer, analiza las acciones a tomar. En un diálogo analiza el comportamiento de los hombres y mujeres que pierden a sus seres queridos y los entierran

en el cementerio, por ser el sepulturero del pueblo es testigo fiel de ese hábitat, y concluye diciendo "somos más bandidos que las mujeres", alegando que los niños y hombres son los que reciben visitas y son las mujeres quienes honran a sus familiares llevando flores a sus difuntos, no así los hombres, teniendo como resultado que las tumbas de sus esposas estén desprovistas de flores. Se lo reconoce entonces como del tipo apático, un personaje más sombrío, solitario, misterioso, indiferente a la vida social, sin ambiciones y cerrado a nuevas experiencias.

A *Rodríguez* se lo muestra como un personaje activo, decidido, es quien propone emprender el viaje, pone a disposición el transporte, recoge a todos por el bar, oficia de chofer, los apura o los incita a ayudar cuando el camión se descompone. Muestra emociones, positivas y negativas, más allá que se lo caracteriza como un personaje bastante equilibrado, también lo vemos a veces reaccionar de forma un tanto intempestiva. Muestra empatía por el *Desconocido* al dejarlo viajar con ellos tras haberlo bajado violentamente del camión, hecho que se entiende es mal visto por *Siete y Tres Díez* y por *Rataplán*, pero que no se animan a contradecir, posicionándolo a *Rodríguez* como líder del grupo. Expresa entusiasmo al llegar a la playa, desconcierto ante la rotura del camión, fuerte irritación ante la no proactividad de los demás compañeros cuando el mismo se descompone. Se lo reconoce como un personaje racional, analítico, intenta descubrir si corren o no peligro por aceptar viajar con un desconocido, mide las posibles consecuencias de una mala decisión. Se define a partir de estos rasgos como un personaje del tipo apasionado, caracterizado por su gran capacidad de mando, por ser servicial, honorable, enérgico, activo, de pasiones y sentimientos intensos, pero prudentes y desconfiados.

El *Vasco* actúa de forma violenta, pasional. Desde que lo vemos en estado de ebriedad al comienzo del film insultando a la señora con la que se cruza en la calle, hasta cuando se lo ve molesto en el camión, increpando a *Rodríguez* por decidir llevar a los demás compañeros al viaje. Es inactivo, muestra falta de vigor, sigue las indicaciones que *Rodríguez* le encomienda, solo actúa bajo presión, si lo empujan a ello. No reacciona con calma como sí lo haría una persona de carácter secundario, sino que más bien se deja llevar por el momento (primario), así como en estado de gran ebriedad lo veíamos deambular sin destino por las calles, en el camión actúa de manera impulsiva, no mide consecuencias de su accionar o de sus palabras. Se caracteriza entonces por ser del tipo

nervioso, tipo psicológico que coincide con sus rasgos más dominantes, su humor variable, su no reflexividad, la indisciplina, su excitabilidad y susceptibilidad.

El *Desconocido* corre atrás del camión tras decidir acompañarlos, toma riesgos, se muestra activo, impulsivo, espontáneo al comienzo, aunque sobre el final del viaje entendemos que tiene otras intenciones al querer acompañarlos, lo cual nos indica que es también analítico y que mide las acciones que decide llevar adelante (es escritor y busca en ellos la posibilidad de conocer nuevas formas de ver el mar). Se muestra como un ser expresivo, aunque con temple, exterioriza esas emociones, se divierte, es alegre. Es sociable, aunque con algo de pedantería se jacta de sus conocimientos que notoriamente superan a los de otros de sus compañeros de ruta, se ofrece a arreglar el camión cuando se descompone y logra su cometido con tan solo una maniobra, se limpia las manos, devuelve la herramienta al *Vasco* quien con gran esfuerzo físico igual no logró su objetivo, y sonríe. Es por la prevalencia de estos rasgos que incluimos al *Desconocido* dentro del tipo apasionado (emotivo, activo, secundario), mismo tipo que caracteriza a *Rodríguez*, lo cual explica la relación que establecen ambos cuando comparten cabina de la camioneta, ambos dos con capacidad de liderazgo, conversadores y volcados a conseguir su meta.

*Siete y Tres Díez* se deja llevar por la situación, acompaña cada una de las acciones que se propone, canta, bebe, conversa, se muestra festivo, afectuoso con los seres que lo rodean (especialmente con su perro que sostiene es su única compañía a quien vemos demostrar su cariño en más de una ocasión), sociable, aunque al comienzo un poco desconfiado. Esto último podría acercarlo a un temperamento de carácter secundario. Más allá que acompaña la situación que se le presenta, mide las acciones a llevar adelante, no otorga total confianza al *Desconocido* cuando se lo presentan, como sí lo hace *Rataplán*: no le da la mano al ser presentados, y le cuestiona con tono un tanto inquisitivo como es que sabe que ellos se dirigirán al mar. Éstos podrían tomarse como indicios de esa leve desconfianza inicial y es un ejemplo de cómo el diálogo nos aporta información que hace a la caracterización, además de por el contenido por la forma en que es expresado. *Siete y Tres* se reconoce como una persona mayor y vemos que no baja del camión para ayudar a empujarlo, entendemos por temor a quizás hacer ese esfuerzo físico, o sea que considera las posibles consecuencias negativas de sus actos, también lo vemos reflexionar acerca del accionar de *Quintana* y sobre su soledad. Todo esto lo convierte en un personaje del tipo apasionado (activo, emotivo, secundario).

En relación a los núcleos familiares de los personajes, estos son los roles que cumplen dentro de esta fracción de su dimensión sociológica, al único personaje al que se lo retrata a través de acciones específicas con una familia constituida es *Rataplán*. Antes de emprender el viaje, sale de su casa y se despide de su esposa o pareja que acomoda un carrito de bebé, entendemos que su familia se encuentra en etapa inicial y se lo presenta como heterosexual (no hay conflicto que se represente por la situación dada).



Figura 12

*Quintana* se encuentra solo (sin pareja ni hijos) y así lo manifiesta durante el viaje, cuando le preguntan: "¿mujer tenés?" y él contesta "¿pa qué, pa llenarte de hijos?". *Siete y Tres Díez* también menciona en dicho diálogo que no tiene familia, que se encuentra solo con su perro, pero no podemos determinar si es soltero, viudo o divorciado (ambas caracterizaciones son indirectas, obtenemos información a partir de sus propios diálogos) De *Rodríguez* conocemos que tiene compañera o esposa, cuando en el diálogo con *Siete y Tres Díez*, y tras apurar a sus compañeros para que suban al camión, éste le dice: "este se demoró con la patrona y ahora viene con apurones" (caracterización directa) . Al igual que *Rataplán*, se lo retrata como heterosexual, sin conflicto que devenga de su sexualidad. Del *Vasco* y del *Desconocido* no encontramos indicios ni información alguna que nos indique su situación conyugal ni su ciclo de vida familiar durante el filme.

La orientación sexual de *Quintana* y el *Desconocido* se devela tras descomponerse el camión delante de un cartel de ruta, donde una gigantografía de una mujer joven, esbelta y de gran belleza acapara su atención. En su diálogo el *Desconocido* dice "Linda mujer para tenerla una tarde de lluvia, ¿eh?", a lo cual *Quintana* responde: "Y sin lluvia también!".



Figura 13

Este diálogo podría entenderse como una fuente de información que nos narra de su atracción por el sexo opuesto. Podemos también intuir la atracción sexual de *Siete y Tres* y del *Vasco* por el sexo opuesto cuando al llegar al balneario y tras observar atentamente las distintas personas que transitan por las calles, sus miradas y las expresiones faciales que entre ellos dos intercambian denotan un especial interés al visualizar una chica joven vistiendo un top corto y un pantalón ajustado que deja entrever su figura esbelta, imagen que ellos incluso en un diálogo de esta secuencia mencionan no estar acostumbrados: "Nosotros de eso en el pueblo no tenemos, no", dice *Rataplán*.

El vestuario forma parte fundamental de un film a la hora de caracterizar a los personajes (apariencia, estatus, ocupación, nivel socioeconómico) ya que es el elemento más cercano al mismo. También lo son los espacios que ellos habitan o en los que se desenvuelven. Reconocemos en *Quintana*, *Vasco* y *Siete y Tres* prendas con gran uso, sus telas se ven muy desgastadas. *Quintana* no cambia sus prendas varios talles mayores a la hora de emprender el viaje, sale con los mismos zapatos manchados de tierra y de años de uso con los que trabajó en el sepulcro. Se nota desalineado. *Siete y Tres* *Diez* en cambio se acicala para el viaje, cuida su imagen, se afeita frente al espejo. *Rataplán* se destaca por su aspecto prolijo, ya no lo vemos con su uniforme de trabajo, sale de su casa con un pantalón de vestir, camisa y corbata, bien peinado. Ambos dos representan el entusiasmo que tienen por hacer el viaje también a partir de este cambio de vestuario, le dan a la situación (modo, estado anímico) la importancia que tiene.

Por otro lado, a *Quintana* se lo observa tomar mate frente a una construcción pequeña de madera y chapa en muy mal estado (oxidado y deteriorado), parecería no haber comido demasiado en unos días (si se atiende a la cantidad de empanadas que come en el bar). *Siete y Tres* *Diez* se acicala previo a su partida en lo que entendemos es su vivienda, una casa a las afueras del pueblo, que denota también gran deterioro en su construcción, sin agua corriente, con una puerta rota. Ambos salen de esos espacios cargando una bolsa de

arpillera donde comprendemos que llevan objetos personajes para su viaje. *Rataplán* vive en una casa ubicada en el pueblo, en un poco de mejor estado, sale de allí con un bolso de tela, a diferencia de sus compañeros. De los protagonistas pueblerinos *Rodríguez* es quien denota mayor estatus, viste prendas en buen estado y ya conoce el mar, un gran diferencial con el resto que han salido pocas veces del pueblo; y aunque no conocemos su actividad laboral específica se deduce que está relacionada con la producción agrícola. Posee un vehículo de carga propio, que en más de un momento de la historia se descompone y sus ventanas no cierran del todo, en su caja apoyan diversos cajones de madera que tradicionalmente se utilizan para el traslado de frutas y verduras. Por su vinculación con el *Vasco* entendemos que éste trabaja para él, incluso en un momento lo llaman "el capataz", por lo que podríamos determinar su categoría de ocupación. Todos estos elementos, más lo mencionado en párrafos anteriores acerca de las ocupaciones que los demás desarrollan, nos sirven como indicios de estatus, y de representación de clase socioeconómica. *Quintana* parecería pertenecer a una clase baja, al igual que *Siete y Tres*, (aunque se retrata a *Quintana* en un estatus más bajo que *Siete y Tres*). Al resto, *Rodríguez*, *Rataplán* y el *Vasco* se los identifica de clase media, más allá que se hayan advertido distintos niveles de la misma, siendo *Rodríguez* quien demuestra mayor estatus y capacidad adquisitiva, aunque está lejos aún de pertenecer a una clase alta (más bien podríamos identificarlo quizás con una clase media alta, y a los otros dos, en una clase media baja).



Figura 14

El *Desconocido* es un personaje algo misterioso, pues no devela hasta muy avanzado el relato su actividad ni sus verdaderos motivos. Es allí que dice ser escritor, su formación parecería ser alta, su léxico, vocabulario y sintaxis así lo retratan, y todos los diálogos en donde se jacta de poseer muchos conocimientos (sobre el mar, la naturaleza marina, el mapa del Uruguay, de mecánica automotriz). No sabemos su categoría de ocupación, si es empleado, o trabajador por cuenta propia, por ejemplo, es difícil determinar su nivel socioeconómico, pero entendemos que tiene dinero como para viajar, pero lo hace en ómnibus. Lo podríamos definir de clase media. Otro que parecería poseer un nivel de formación superior es *Rodríguez*, determinada por su ocupación y su forma de comunicarse. Los demás parecerían tener una formación muy baja, ninguna de las actividades que desarrolla implican conocimientos técnicos o de formación terciaria, y en más de un momento se refieren a su desconocimiento de la geografía de su país, del mar, Al único personaje que se reconoce una afinidad religiosa es *Rodríguez*, quien en su camión posee una virgen apoyada en el tablero, que acompaña sus viajes, aunque en ningún momento lo vemos practicar ritual alguno. A los demás personajes no se les conoce ni por sus diálogos, acciones ni accesorios una creencia religiosa, pero es muy poco lo que conocemos de sus espacios personales (de algunos nada) por lo que los ubicaremos dentro de la categoría indeterminado.

En relación a los arcos de transformación de los protagonistas, se los podría definir como arcos de personaje plano, puede que la experiencia vivida los haya atravesado en algunas formas, pero no hay una transformación en sus formas de ser, en sus rasgos o roles, hay una suerte de inmovilismo psicológico que decanta en que no exista un cambio o evolución visible en ellos. Logran todos generar empatía en el espectador por ser como son y mantenerse igual durante todo el relato, incluso cuando cumplen su objetivo, el de conocer el mar.

Finalmente, cabe destacar que podemos reconocer en este conjunto de protagonistas, cierta conciencia y forma de actuar marcada por la igualdad y cohesión social, un vínculo entre ellos como parte de una comunidad, una representación de integración, de colaboración, de fraternidad, donde más allá sus distancias, individuos de distintas edades, oficios, estatus, rasgos temperamentales, da cuenta que lo importante es el compartir experiencias fundamentales.

**Cuadro 8: Desconocido (El viaje hacia el mar, 2003)**

**EL VIAJE HACIA EL MAR**



**Personaje : Desconocido**


RASGOS	Rasgos Físicos			identidad de género	varón	
					varón trans	
					mujer	
					mujer trans	
					otro	
				identidad racial	afro/negro	
					asiático/ amarillo	
					blanco	
					indígena	
					otra (multirracial)	
				contextu- ra física	delgada	
					media	
					sobrep./obesidad	
				grupo etario	niños	
	adolescente					
	jóvenes					
	adultos					
	pers.mayores					
discapacidad	def. física					
	def. sensorial					
	ninguna					
	tipo de deficiencia: no					
Rasgos Psicológicos			emotividad	emotivo		
				no emotivo		
			actividad	activo		
				inactivo		
			resonancia	primario		
	secundario					
	tipo psicológico: Apasionado					

Arco de transformación	arco de personaje plano	
	arco moderado	
	arco radical o traumático	
	arco circular	


ROLES	Ocupación	condición de actividad	ocupado	
			desocupado	
			inactivo quehac.dom.	
			inactivo estudiante	
			inactivo jubilado	
		indeterminado		
		categoría de ocupación	obrero o empleado	
	miembro cooperativa			
	patrón			
	trabajador cuenta prop.			
	trabajador no remun.			
	otros o indeterminado			
	tipo ocup.	Escritor		
	Familia	situación conyugal	casado-UL/mismo sexo	
			casado-UL/distinto sexo	
			separado/divorciado	
			viudo	
			soltero	
			indeterminado	
		ciclo vida familiar	pareja sin hijos	
flia. etapa inicial				
flia. etapa expansión				
flia. consolidada				
	pareja mayor sin hijos			
	sin pareja ni hijos			
	indeterminado			
Orientación sexual	heterosexual			
	bisexual			
	homosexual			
	indeterminado			
Creencias religiosas	católico			
	crisiano no cat.			
	judío			
	ateo/no practicante			
	indeterminado			
Nivel socio-económico	clase alta			
	clase media			
	clase baja			
	indeterminado			
Educación/ Formación	nivel alto			
	nivel medio			
	nivel bajo			
	indeterminado			

Calificación de Reparto : Categoría- A1 / Grado de intervención en la obra 72%

**Cuadro 9: Rodríguez (El viaje hacia el mar, 2003)**

EL VIAJE HACIA EL MAR																																																																																																																																																																																																					
		Personaje : Rodríguez																																																																																																																																																																																																			
		<table border="1"> <tr> <td rowspan="18">R A S G O S</td> <td rowspan="12">Rasgos Físicos</td> <td rowspan="6">identidad de género</td> <td>varón</td> <td></td> </tr> <tr> <td>varón trans</td> <td></td> </tr> <tr> <td>mujer</td> <td></td> </tr> <tr> <td>mujer trans</td> <td></td> </tr> <tr> <td>otro</td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td rowspan="6">identidad racial</td> <td>afro/negro</td> <td></td> </tr> <tr> <td>asiático/ amarillo</td> <td></td> </tr> <tr> <td>blanco</td> <td></td> </tr> <tr> <td>indígena</td> <td></td> </tr> <tr> <td>otra (multirracial)</td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td rowspan="4">contextu- ra física</td> <td>delgada</td> <td></td> </tr> <tr> <td>media</td> <td></td> </tr> <tr> <td>sobrep./obesidad</td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td rowspan="6">grupo etario</td> <td>niños</td> <td></td> </tr> <tr> <td>adolescente</td> <td></td> </tr> <tr> <td>jóvenes</td> <td></td> </tr> <tr> <td>adultos</td> <td></td> </tr> <tr> <td>pers.mayores</td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td rowspan="5">discapacidad</td> <td>def. física</td> <td></td> </tr> <tr> <td>def. sensorial</td> <td></td> </tr> <tr> <td>ninguna</td> <td></td> </tr> <tr> <td>tipo de deficiencia:</td> <td></td> </tr> <tr> <td>no</td> <td></td> </tr> <tr> <td rowspan="6">Rasgos Psicológicos</td> <td rowspan="2">emotividad</td> <td>emotivo</td> <td></td> </tr> <tr> <td>no emotivo</td> <td></td> </tr> <tr> <td rowspan="2">actividad</td> <td>activo</td> <td></td> </tr> <tr> <td>inactivo</td> <td></td> </tr> <tr> <td rowspan="2">resonancia</td> <td>primario</td> <td></td> </tr> <tr> <td>secundario</td> <td></td> </tr> <tr> <td colspan="2">tipo psicológico:</td> <td colspan="2">Apasionado</td> </tr> <tr> <td rowspan="4">Arco de transfor- mación</td> <td colspan="2">arco de personaje plano</td> <td></td> </tr> <tr> <td colspan="2">arco moderado</td> <td></td> </tr> <tr> <td colspan="2">arco radical o traumático</td> <td></td> </tr> <tr> <td colspan="2">arco circular</td> <td></td> </tr> <tr> <td rowspan="24">R O L E S</td> <td rowspan="10">Ocupación</td> <td rowspan="5">condición de actividad</td> <td>ocupado</td> <td></td> </tr> <tr> <td>desocupado</td> <td></td> </tr> <tr> <td>inactivo quehac.dom.</td> <td></td> </tr> <tr> <td>inactivo estudiante</td> <td></td> </tr> <tr> <td>inactivo jubilado</td> <td></td> </tr> <tr> <td>indeterminado</td> <td></td> </tr> <tr> <td rowspan="6">categoría de ocupación</td> <td>obrero o empleado</td> <td></td> </tr> <tr> <td>miembro cooperativa</td> <td></td> </tr> <tr> <td>patrón</td> <td></td> </tr> <tr> <td>trabajador cuenta prop.</td> <td></td> </tr> <tr> <td>trabajador no remun.</td> <td></td> </tr> <tr> <td>otros o indeterminado</td> <td></td> </tr> <tr> <td>tipo ocup.</td> <td colspan="2">Empresario rural</td> </tr> <tr> <td rowspan="10">Familia</td> <td rowspan="6">situación conyugal</td> <td>casado-UL/mismo sexo</td> <td></td> </tr> <tr> <td>casado-UL/distinto sexo</td> <td></td> </tr> <tr> <td>separado/divorciado</td> <td></td> </tr> <tr> <td>viudo</td> <td></td> </tr> <tr> <td>soltero</td> <td></td> </tr> <tr> <td>indeterminado</td> <td></td> </tr> <tr> <td rowspan="4">ciclo vida familiar</td> <td>pareja sin hijos</td> <td></td> </tr> <tr> <td>flia. etapa inicial</td> <td></td> </tr> <tr> <td>flia. etapa expansión</td> <td></td> </tr> <tr> <td>flia. consolidada</td> <td></td> </tr> <tr> <td>pareja mayor sin hijos</td> <td></td> </tr> <tr> <td>sin pareja ni hijos</td> <td></td> </tr> <tr> <td>indeterminado</td> <td></td> </tr> <tr> <td rowspan="4">Orientación sexual</td> <td>heterosexual</td> <td></td> </tr> <tr> <td>bisexual</td> <td></td> </tr> <tr> <td>homosexual</td> <td></td> </tr> <tr> <td>indeterminado</td> <td></td> </tr> <tr> <td rowspan="5">Creencias religiosas</td> <td>católico</td> <td></td> </tr> <tr> <td>cristiano no cat.</td> <td></td> </tr> <tr> <td>judío</td> <td></td> </tr> <tr> <td>ateo/no practicante</td> <td></td> </tr> <tr> <td>indeterminado</td> <td></td> </tr> <tr> <td rowspan="4">Nivel socio-económico</td> <td>clase alta</td> <td></td> </tr> <tr> <td>clase media</td> <td></td> </tr> <tr> <td>clase baja</td> <td></td> </tr> <tr> <td>indeterminado</td> <td></td> </tr> <tr> <td rowspan="4">Educación/ Formación</td> <td>nivel alto</td> <td></td> </tr> <tr> <td>nivel medio</td> <td></td> </tr> <tr> <td>nivel bajo</td> <td></td> </tr> <tr> <td>indeterminado</td> <td></td> </tr> <tr> <td colspan="4">Calificación de Reparto : Categoría- A1 / Grado de intervención en la obra 67%</td> </tr> </table>		R A S G O S	Rasgos Físicos	identidad de género	varón		varón trans		mujer		mujer trans		otro				identidad racial	afro/negro		asiático/ amarillo		blanco		indígena		otra (multirracial)				contextu- ra física	delgada		media		sobrep./obesidad				grupo etario	niños		adolescente		jóvenes		adultos		pers.mayores				discapacidad	def. física		def. sensorial		ninguna		tipo de deficiencia:		no		Rasgos Psicológicos	emotividad	emotivo		no emotivo		actividad	activo		inactivo		resonancia	primario		secundario		tipo psicológico:		Apasionado		Arco de transfor- mación	arco de personaje plano			arco moderado			arco radical o traumático			arco circular			R O L E S	Ocupación	condición de actividad	ocupado		desocupado		inactivo quehac.dom.		inactivo estudiante		inactivo jubilado		indeterminado		categoría de ocupación	obrero o empleado		miembro cooperativa		patrón		trabajador cuenta prop.		trabajador no remun.		otros o indeterminado		tipo ocup.	Empresario rural		Familia	situación conyugal	casado-UL/mismo sexo		casado-UL/distinto sexo		separado/divorciado		viudo		soltero		indeterminado		ciclo vida familiar	pareja sin hijos		flia. etapa inicial		flia. etapa expansión		flia. consolidada		pareja mayor sin hijos		sin pareja ni hijos		indeterminado		Orientación sexual	heterosexual		bisexual		homosexual		indeterminado		Creencias religiosas	católico		cristiano no cat.		judío		ateo/no practicante		indeterminado		Nivel socio-económico	clase alta		clase media		clase baja		indeterminado		Educación/ Formación	nivel alto		nivel medio		nivel bajo		indeterminado		Calificación de Reparto : Categoría- A1 / Grado de intervención en la obra 67%	
R A S G O S	Rasgos Físicos						identidad de género	varón																																																																																																																																																																																													
		varón trans																																																																																																																																																																																																			
		mujer																																																																																																																																																																																																			
		mujer trans																																																																																																																																																																																																			
		otro																																																																																																																																																																																																			
		identidad racial	afro/negro																																																																																																																																																																																																		
			asiático/ amarillo																																																																																																																																																																																																		
			blanco																																																																																																																																																																																																		
			indígena																																																																																																																																																																																																		
			otra (multirracial)																																																																																																																																																																																																		
	contextu- ra física	delgada																																																																																																																																																																																																			
		media																																																																																																																																																																																																			
		sobrep./obesidad																																																																																																																																																																																																			
	grupo etario	niños																																																																																																																																																																																																			
		adolescente																																																																																																																																																																																																			
jóvenes																																																																																																																																																																																																					
adultos																																																																																																																																																																																																					
pers.mayores																																																																																																																																																																																																					
discapacidad	def. física																																																																																																																																																																																																				
	def. sensorial																																																																																																																																																																																																				
	ninguna																																																																																																																																																																																																				
	tipo de deficiencia:																																																																																																																																																																																																				
	no																																																																																																																																																																																																				
Rasgos Psicológicos	emotividad	emotivo																																																																																																																																																																																																			
		no emotivo																																																																																																																																																																																																			
	actividad	activo																																																																																																																																																																																																			
		inactivo																																																																																																																																																																																																			
	resonancia	primario																																																																																																																																																																																																			
		secundario																																																																																																																																																																																																			
tipo psicológico:		Apasionado																																																																																																																																																																																																			
Arco de transfor- mación	arco de personaje plano																																																																																																																																																																																																				
	arco moderado																																																																																																																																																																																																				
	arco radical o traumático																																																																																																																																																																																																				
	arco circular																																																																																																																																																																																																				
R O L E S	Ocupación	condición de actividad	ocupado																																																																																																																																																																																																		
			desocupado																																																																																																																																																																																																		
			inactivo quehac.dom.																																																																																																																																																																																																		
			inactivo estudiante																																																																																																																																																																																																		
			inactivo jubilado																																																																																																																																																																																																		
		indeterminado																																																																																																																																																																																																			
		categoría de ocupación	obrero o empleado																																																																																																																																																																																																		
			miembro cooperativa																																																																																																																																																																																																		
			patrón																																																																																																																																																																																																		
			trabajador cuenta prop.																																																																																																																																																																																																		
	trabajador no remun.																																																																																																																																																																																																				
	otros o indeterminado																																																																																																																																																																																																				
	tipo ocup.	Empresario rural																																																																																																																																																																																																			
	Familia	situación conyugal	casado-UL/mismo sexo																																																																																																																																																																																																		
			casado-UL/distinto sexo																																																																																																																																																																																																		
			separado/divorciado																																																																																																																																																																																																		
			viudo																																																																																																																																																																																																		
			soltero																																																																																																																																																																																																		
			indeterminado																																																																																																																																																																																																		
		ciclo vida familiar	pareja sin hijos																																																																																																																																																																																																		
			flia. etapa inicial																																																																																																																																																																																																		
			flia. etapa expansión																																																																																																																																																																																																		
			flia. consolidada																																																																																																																																																																																																		
	pareja mayor sin hijos																																																																																																																																																																																																				
sin pareja ni hijos																																																																																																																																																																																																					
indeterminado																																																																																																																																																																																																					
Orientación sexual	heterosexual																																																																																																																																																																																																				
	bisexual																																																																																																																																																																																																				
	homosexual																																																																																																																																																																																																				
	indeterminado																																																																																																																																																																																																				
Creencias religiosas	católico																																																																																																																																																																																																				
	cristiano no cat.																																																																																																																																																																																																				
	judío																																																																																																																																																																																																				
	ateo/no practicante																																																																																																																																																																																																				
	indeterminado																																																																																																																																																																																																				
Nivel socio-económico	clase alta																																																																																																																																																																																																				
	clase media																																																																																																																																																																																																				
	clase baja																																																																																																																																																																																																				
	indeterminado																																																																																																																																																																																																				
Educación/ Formación	nivel alto																																																																																																																																																																																																				
	nivel medio																																																																																																																																																																																																				
	nivel bajo																																																																																																																																																																																																				
	indeterminado																																																																																																																																																																																																				
Calificación de Reparto : Categoría- A1 / Grado de intervención en la obra 67%																																																																																																																																																																																																					

**Cuadro 10: Rataplán (El viaje hacia el mar, 2003)**

EL VIAJE HACIA EL MAR							
				<b>Personaje : Rataplán</b>			
				<b>R O L E S</b>			
<b>R A S G O S</b>	Rasgos Físicos			<b>Ocupación</b>	condición de actividad	ocupado	
	identidad de género	varón				desocupado	
		varón trans			inactivo que hac.dom.		
		mujer			inactivo estudiante		
		mujer trans			inactivo jubilado		
		otro			indeterminado		
		identidad racial			categoria de ocupación	obrero o empleado	
	afro/negro		miembro cooperativa				
	asiático/ amarillo		patrón				
	blanco		trabajador cuenta prop.				
indígena		trabajador no remun.					
otra (multirracial)		otros o indeterminado					
contextu- ra física			tipo ocup.	Barrendero			
grupo etario	delgada		situación conyugal	casado-UL/mismo sexo			
	media			casado-UL/distinto sexo			
	sobrep./obesidad			separado/divorciado			
	discapacidad	niños			viudo		
		adolescente			soltero		
		jóvenes			indeterminado		
adultos			ciclo vida familiar	pareja sin hijos			
pers.mayores				flia. etapa inicial			
Rasgos Psicológicos	emotivo			flia. etapa expansión			
	no emotivo			flia. consolidada			
	activo			pareja mayor sin hijos			
	inactivo		sin pareja ni hijos				
resonancia	primario		indeterminado				
tipo psicológico:			Orientación sexual	heterosexual			
Colérico				bisexual			
Arco de transfor- mación	arco de personaje plano			homosexual			
	arco moderado			indeterminado			
	arco radical o traumático		Creencias religiosas	católico			
	arco circular			cristiano no cat.			
				judío			
				ateo/no practicante			
			indeterminado				
			Nivel socio- económico	clase alta			
				clase media			
				clase baja			
				indeterminado			
			Educación/ Formación	nivel alto			
				nivel medio			
				nivel bajo			
				indeterminado			
Calificación de Reparto : Categoría- A1 / Grado de intervención en la obra 65%							

**Cuadro 11: Siete y Tres Diez (El viaje hacia el mar, 2003)**

**EL VIAJE HACIA EL MAR**



**Personaje : Siete y Tres**


<b>R A S G O S</b>	<b>Rasgos Físicos</b>			identidad de género	varón	
					varón trans	
					mujer	
					mujer trans	
					otro	
				identidad racial	afro/negro	
					asiático/ amarillo	
					blanco	
					indígena	
					otra (multirracial)	
				contextu- ra física	delgada	
					media	
					sobrep./obesidad	
				grupo etario	niños	
	adolescente					
	jóvenes					
	adultos					
	pers.mayores					
discapacidad	def. física					
	def. sensorial					
	ninguna					
	tipo de deficiencia: no					
<b>Rasgos Psicológicos</b>			emotividad	emotivo		
				no emotivo		
			actividad	activo		
				inactivo		
			resonancia	primario		
				secundario		
			tipo psicológico: Apasionado			

<b>Arco de transformación</b>	arco de personaje plano	
	arco moderado	
	arco radical o traumático	
	arco circular	

<b>R O L E S</b>	<b>Ocupación</b>	condición de actividad	ocupado	
			desocupado	
			inactivo que hac.dom.	
			inactivo estudiante	
			inactivo jubilado	
		indeterminado		
		categoría de ocupación	obrero o empleado	
			miembro cooperativa	
	patrón			
	trabajador cuenta prop.			
	trabajador no remun.			
	otros o indeterminado			
	tipo ocup.	Vendedor de lotería		
	<b>Familia</b>	situación conyugal	casado-UL/mismo sexo	
			casado-UL/distinto sexo	
			separado/divorciado	
			viudo	
			soltero	
			indeterminado	
		ciclo vida familiar	pareja sin hijos	
flia. etapa inicial				
flia. etapa expansión				
flia. consolidada				
pareja mayor sin hijos				
sin pareja ni hijos				
indeterminado				
<b>Orientación sexual</b>	heterosexual			
	bisexual			
	homosexual			
	indeterminado			
<b>Creencias religiosas</b>	católico			
	cristiano no cat.			
	judío			
	ateo/no practicante			
	indeterminado			
<b>Nivel socio-económico</b>	clase alta			
	clase media			
	clase baja			
	indeterminado			
<b>Educación/ Formación</b>	nivel alto			
	nivel medio			
	nivel bajo			
	indeterminado			

Calificación de Reparto : Categoría- A1 / Grado de intervención en la obra 62%

**Cuadro 12: Vasco (El viaje hacia el mar, 2003)**

EL VIAJE HACIA EL MAR			
		<b>Personaje : Vasco</b>	
		R O L E S	Ocupación
categoría de ocupación	desocupado		
	inactivo quehac.dom.		
	inactivo estudiante		
	inactivo jubilado		
	indeterminado		
	obrero o empleado		
tipo ocup.	miembro cooperativa		
	patrón		
FAMILIA	situación conyugal		trabajador cuenta prop.
		trabajador no remun.	
	otros o indeterminado		
	ciclo vida familiar	Peón rural	
		casado-UL/mismo sexo	
		casado-UL/distinto sexo	
		separado/divorciado	
		viudo	
		soltero	
	Orientación sexual	indeterminado	
pareja sin hijos			
flia. etapa inicial			
flia. etapa expansión			
flia. consolidada			
pareja mayor sin hijos			
sin pareja ni hijos			
Creencias religiosas	indeterminado		
	heterosexual		
	bisexual		
	homosexual		
Nivel socio-económico	indeterminado		
	católico		
	cristiano no cat.		
	judío		
Educación/ Formación	ateo/no practicante		
	clase alta		
	clase media		
	clase baja		
Arco de transformación	indeterminado		
	nivel alto		
	nivel medio		
	nivel bajo		
Calificación de Reparto : Categoría- A1 / Grado de intervención en la obra 54%			

RASGOS			
R A S G O 	Rasgos Físicos	identidad de género	varón
			varón trans
			mujer
			mujer trans
			otro
		identidad racial	afro/negro
			asiático/ amarillo
			blanco
			indígena
			otra (multirracial)
		contextura física	delgada
			media
			sobrep./obesidad
		grupo etario	niños
			adolescente
	jóvenes		
	adultos		
	pers.mayores		
discapacidad	def. física		
	def. sensorial		
	ninguna		
	tipo de deficiencia: no		
Rasgos Psicológicos	emotividad	emotivo	
		no emotivo	
	actividad	activo	
		inactivo	
	resonancia	primario	
secundario			
tipo psicológico:		Nervioso	

Arco de transformación	arco de personaje plano
	arco moderado
	arco radical o traumático
	arco circular

**Cuadro 13: Quintana (El viaje hacia el mar, 2003)**

**EL VIAJE HACIA EL MAR**



**Personaje : Quintana**

RASGOS	Rasgos Físicos			
	identidad de género	varón		
		varón trans		
		mujer		
		mujer trans		
		otro		
	identidad racial	afro/negro		
		asiático/ amarillo		
		blanco		
		indígena		
		otra (multirracial)		
	contextura física	delgada		
		media		
		sobrep./obesidad		
	grupo etario	niños		
		adolescente		
		jóvenes		
		adultos		
		pers.mayores		
	discapacidad	def. física		
def. sensorial				
ninguna				
tipo de deficiencia: no				
Rasgos Psicológicos	emotividad	emotivo		
		no emotivo		
	actividad	activo		
		inactivo		
	resonancia	primario		
secundario				
tipo psicológico:		Apático		

Arco de transformación	arco de personaje plano	
	arco moderado	
	arco radical o traumático	
	arco circular	

ROLES	Ocupación	condición de actividad	ocupado	
			desocupado	
			inactivo que hac.dom.	
			inactivo estudiante	
			inactivo jubilado	
		indeterminado		
		categoría de ocupación	obrero o empleado	
	miembro cooperativa			
	patrón			
	trabajador cuenta prop.			
	trabajador no remun.			
	otros o indeterminado			
	tipo ocup.	Sepulturero		
	Familia	situación conyugal	casado-UL/mismo sexo	
			casado-UL/distinto sexo	
			separado/divorciado	
			viudo	
			soltero	
			indeterminado	
		ciclo vida familiar	pareja sin hijos	
flia. etapa inicial				
flia. etapa expansión				
flia. consolidada				
pareja mayor sin hijos				
sin pareja ni hijos				
indeterminado				
Orientación sexual	heterosexual			
	bisexual			
	homosexual			
	indeterminado			
Creencias religiosas	católico			
	cristiano no cat.			
	judío			
	ateo/no practicante			
	indeterminado			
Nivel socio-económico	clase alta			
	clase media			
	clase baja			
	indeterminado			
Educación/Formación	nivel alto			
	nivel medio			
	nivel bajo			
	indeterminado			

Calificación de Reparto : Categoría- A1 / Grado de intervención en la obra 65%

## 5.4. Whisky (2004)

### *Sinopsis*

Montevideo, Uruguay. Jacobo Köller, el dueño de una modesta fábrica de calcetines, arrastra una vida gris y de una monotonía asfixiante. Su relación con Marta, su empleada de confianza, es estrictamente laboral y está marcada por el silencio y la rutina. Esta monotonía se ve súbitamente amenazada por el anuncio de la inesperada visita de Herman, el hermano de Jacobo, que vive en el extranjero, y con el que ha perdido contacto desde hace años. Es entonces cuando Jacobo le pide ayuda a Marta para afrontar una situación tan incómoda. Tres personalidades aparentemente inofensivas: tres clases de soledad (Filmaffinity, sf.)



*Personajes protagónicos:  
Jacob, Marta y Herman.*

Es de noche aún y *Jacobo* se sube a su vehículo para emprender el día laboral. Conocemos al primer protagónico del film, un hombre de avanzada edad, blanco, delgado, maneja por las calles de Montevideo su auto. Sus objetos personales (utilería de acción) nos ayudan a construirlo narrativamente, actúan de indicios valiosos: el auto de *Jacobo* de porte medio, que estaciona en la calle por las noches, le sirve para dirigirse a su trabajo a la madrugada, cuesta encender el arranque y tiene trapos viejos y una libreta de recibos comerciales en su tablero junto a un catálogo de medias, nos indica que podría pertenecer a una clase media trabajadora o comerciante. Desayuna en un bar viejo, primer espacio institucional (espacio con función pragmática y funcional) donde lo visualizamos, rutina que decodificamos como diaria. *Jacobo* conoce bien a su dueño, Don Iván, quien se muestra molesto tras el pedido de *Jacobo* de prender la luz del local, lo cual le implica subirse a un banco y mover un tubo luz a mano, vocifera unas palabras en voz baja que reconocemos son de origen hebreo.

*Marta*, segundo protagónico que se presenta en el film, mujer adulta, blanca, de complexión media, lo espera en la puerta de lo que entendemos es un espacio común de trabajo, pero desde el inicio de su encuentro queda establecida su relación laboral: “Buenos días” dice él, “Buenos días Don *Jacobo*” responde ella. Se establece un juego de poder donde ya queda en evidencia la diferencia de estatus de ambos, él es el jefe, ella la

empleada, ella lo no lo puede hacer esperar (lo que se identifica con el “deber ser” del rol empleado), él aparentemente sí, otra acción que nos denota ese juego de poder entre ellos.



Figura 15

El tercer espacio escenográfico que conocemos, y que nos ayuda a comprender algunos caracteres fundamentales de nuestros personajes es la fábrica de medias. Es un establecimiento que se nota muy venido a menos, el estado edilicio es bastante precoz, pequeño, las máquinas viejas, las paredes y aberturas con gran deterioro, la persiana de la oficina personal de *Jacobo* está rota. El nombre de la empresa Köller nos remite a un apellido de origen judío, origen que entendemos con posterioridad es el de *Jacobo* y su hermano *Herman*, tercer protagónico que aparecerá más adelante en el relato. La rutina se evidencia claramente en todo el discurso, con el arribo habitual de *Jacobo* y *Marta* a su lugar de trabajo y el desarrollo de lo que son las acciones y diálogos diarios: *Marta* entra a lo que se entiende es un pequeño vestuario a ponerse su túnica de trabajo, *Jacobo* prende las máquinas, *Marta* prepara un té para él, le contesta sus llamados y coordina su agenda diaria, atenta se para frente a las máquinas de coser prestando atención a si alguna media no queda del todo bien confeccionada, almuerza con dos empleadas, escuchan radio (el programa de siempre), *Jacobo* hace diligencias. Al final del día sus dos empleadas le muestran sus bolsos a *Marta* quien es claramente la que lleva el control general de la empresa, bajan las cortinas metálicas y se despiden, un saludo que culmina siempre con la frase que expresa *Marta*: “hasta mañana, si Dios quiere”, por lo que entendemos que es religiosa, pero no podemos determinar durante el filme a qué rama del

cristianismo pertenece. Esta rutina se verá en secuencias posteriores fuertemente reforzada a partir de la puesta en cuadro: las acciones que marcan la rutina del día se narran eligiendo el emplazamiento de la cámara desde el mismo punto de vista, mismo encuadre, valor de plano, angulación de cámara, y con la misma duración en pantalla. Esto se retrata en distintos momentos cronológicos del relato. Esta elección no hace más que fortalecer la idea de vida rutinaria y previsible que estos personajes poseen, donde todos los días son idénticos, sin ninguna espontaneidad, una vida tediosa, aburrida pero segura, y así su carácter refleja las mismas características que la rutina de la fábrica, narradas de forma eficaz. Ambos son metódicos, se los ve equilibrados, con gran templanza, impassibles. Se los reconoce inexpresivos, prudentes, sus diálogos escasean, su expresividad se reduce al accionar. Esta inexpresividad, así como también su carácter metódico y rutinario se ve reforzado además por la elección de su vestuario. Tanto *Marta* como *Jacobo* eligen vestir siempre el mismo estilo de prendas, *Marta* llega siempre con su chaqueta abrigada, la polera que se entrevé a través de su túnica de trabajo, *Jacobo* usa la misma chaqueta y el mismo pantalón, una camisa y saco de hilo, siempre en tonalidades caquí, marrón, o gris tonalidades neutras que se uniformizan y funden con la propia paleta de colores del espacio del que es dueño. De alguna manera refuerza esta idea de su personaje, que se identifica con el espacio que le es más propio y que él habita, esa fábrica que perdió vitalidad, vida, esa falta de proyección, aburrimento y tristeza se proyectan desde el espacio reforzando su carácter y sobre todo su estado anímico (función expresiva). Nada sobresale en su vida monótona.

*Secuencia día 1*

*Secuencia día 2*

*Secuencia día 3*



(cont.) Secuencia día 2

(cont.) Secuencia día 2

(cont.) Secuencia día 3



Figura 16

La religión de origen judía, se manifiesta desde el inicio, en el bar y en el nombre del protagonista y de la empresa. Poco después de comenzado el relato y a partir de un diálogo entre *Jacobo* y *Marta* (caracterización directa) se nos informa que *Herman*, su hermano, llegará de Brasil donde vive, para asistir al Matzeibe de su madre, ritual judío que se celebra un año después del fallecimiento de la persona. La llegada de *Herman* provoca el giro argumental donde se recuesta el relato, la rutina diaria de *Marta* y *Jacobo* se ve movilizada y los personajes adquieren otras capas en su composición.

*Marta* conoce el hogar de *Jacobo* después que él le propone que se haga pasar por su esposa ante la llegada de su hermano. De *Jacobo* podemos determinar que es un hombre soltero, sin familia propia, pero nada en su conducta, diálogos o acciones nos evidencian su condición sexual. De *Marta* podemos determinar que no tiene pareja ni hijos, pero no es posible saber si se casó o enviudó en algún momento, sí podemos inferir su heterosexualidad por el vínculo que más adelante se manifiesta entre ella y *Herman*. El apartamento de *Jacobo* es pequeño, quedado en el tiempo. Se nota la presencia aún de su madre, fallecida hace ya un año. *Jacobo* guarda todas sus pertenencias, su tanque de oxígeno, silla de ruedas, cajas con ropa y otros elementos personales ocupan toda la sala. Todo se ve desorganizado, hay una acumulación que desborda el espacio, lo empequeñece, lo asfixia, los elementos se almacenan unos sobre otros.



Figura 17

Hay marcas en la pared del living que nos indican los espacios vacíos de platos ornamentados que ya no embellecen la sala. Es un espacio que, a pesar de ser el hogar de *Jacobo*, no le es propio, no le pertenece del todo. Reconocemos en estas imágenes un uso simbólico, puesto que surge un significado más profundo y esta disposición de elementos en el ambiente nos habla del modo en que se encuentran (elemento que junto al tiempo y espacio componen la situación, que es a su vez parte del contexto), su estado de ánimo. Actúa en este caso como un espacio psicológico, cumple una función claramente expresiva, de proyección de su mundo interior, se lo reconoce perturbado, triste, abatido, sin vida, sin proyección. A su vez actúa desde su función descriptiva, el tamaño del apartamento y su condición sumado al estado de deterioro que presenta la fábrica y su auto, nos ayuda a determinar su condición socioeconómica, que ya se puede inferir desde la primera escena cuando se lo asocia a una clase media trabajadora. Existe a partir de este momento una ruptura en su rutina y se visualiza claramente a partir de la transformación que ambos harán tras la propuesta de *Jacobo*. Es en el momento en que van a fotografiarse posando como una pareja con el fin de incorporar esa fotografía en la decoración de la casa y que oficie como testigo falso de su relación, que vemos por primera vez a los dos protagónicos vestir otras prendas. *Marta* viste un atuendo elegante de color rosa, que podríamos entenderlo según la clasificación que hacen Gentile, Diaz y Ferrari (2007) como un color significativo<sup>25</sup>, en este caso asociado convencional y culturalmente a la delicadeza y la femineidad. *Marta* va a la peluquería, se maquilla y suma un gran collar de perlas a su cuello. Se deja entrever así la visión que los protagonistas poseen de ese rol de esposa que *Marta* ha de cumplir, verse elegante, femenina y sonreír. *Marta* se transforma en accesorio, con el que procuran que su “marido” *Jacobo* luzca bien. *Jacobo* agrega un color (el negro) a su paleta de colores y éste no es un detalle menor ya que marca una ruptura en su accionar cotidiano, este color además tiene otras implicancias ya que como veremos a continuación, es un color que

<sup>25</sup> Para los autores, un color significativo es “aquel que lleva una carga de contenidos convencionales en distintos grupos humanos” (p .155).

identificaremos con su hermano. Se establece un nuevo objetivo para ambos, desdoblarse dentro del plano ficcional, “ser” otros. En ese “ser” otros, el re acondicionamiento de la casa toma un lugar importante. Es *Marta*, también cumpliendo las funciones que se busca asociar al rol de esposa, quien limpia, ordena, reacomoda y embellece los espacios. Así, las pertenencias de la madre se ocultan y con ello se oculta el verdadero estado anímico de *Jacobo*, la foto de ellos posa sobre un mueble con clara intención de ser advertida, los platos vuelven a completar la pared de la sala, el dormitorio de *Jacobo* se transforma en dormitorio de huéspedes, y el que albergó a su madre, en su cuarto matrimonial. La luz baña de nuevo la casa, las flores avivan el espacio, el color vuelve a invadir los ambientes, la atmósfera se renueva y con eso se materializa la fantasía de una vida distinta, una vida feliz. Aquí de nuevo, la función expresiva del espacio se evidencia al máximo, es a partir de esta que se completa la nueva imagen de estos nuevos seres.



Figura 18



Figura 19

*Herman*, hombre blanco, adulto y delgado, se caracteriza a partir de su oposición con *Jacobo*. Es extrovertido, expresivo, de carácter impulsivo, divertido, (emotivo, primario) y hasta en las prendas que elige vestir, oscuras, con un estilo más moderno y jovial pretende distinguirse de lo que su hermano representa. En reiteradas escenas *Herman* intenta destacarse, advierte sobre ser vecino de personalidades de la farándula brasileña, alardea sobre poseer una mejor calidad de vida, sobre el vínculo con su esposa e hijas, un mejor pasar económico, asegura que su producción de medias posee mayor calidad y que su exportación al exterior aumentó considerablemente. Entendemos que *Herman* no es honesto cuando entre otras cosas vemos que le remueve una marca (ajena) a un par de medias que regala a *Marta*, adjudicándose su confección. De todas formas, en el correr del relato el espectador advierte que *Jacobo* y *Herman* se parecen en ciertas cosas, ambos mienten, ocultan y son responsables de su vínculo deficiente. Se visualiza a *Herman* como un personaje que denota mayor poder adquisitivo: es poseedor de otra fábrica de medias, que es solo de su propiedad, mientras la de *Jacobo* (se detalla en el diálogo) pertenece a una empresa familiar; se menciona la adquisición de máquinas más modernas y por lo tanto se especifica que existe una inversión grande en ese emprendimiento, aunque no se puede determinar con seguridad que todo esto sea cierto, justamente por las características. Pero si podemos establecer que *Herman* tiene la capacidad económica de invitarlos a todos a pasar unos días fuera de la ciudad, se hace cargo de los gastos

generales de hotelería y alimentación en lo que se ve es un hotel de buena calidad. También sobre el final de su estadía, saca una importante suma de dinero que se la da a *Jacobo* en retribución por los años que *Jacobo* de forma solitaria atendió la salud y los gastos de su madre. En contraposición a *Jacobo* y *Marta* ubicamos a *Herman* en una clase socioeconómica alta. En relación a la formación que los tres presentan, no se evidencian estudios formales, pero la ocupación determina que los dos hermanos posean mayores capacidades y conocimientos para administrar y liderar sus empresas (nivel alto). La ocupación de *Marta* no determina esas capacidades, pero sí demuestra conocer su oficio, administrar personal y entender el funcionamiento técnico de la maquinaria (nivel medio).



*Figura 20*

Su viaje a Piriápolis, otro ambiente nuevo que se incorpora al relato del film (representado como un espacio de características similares a la fábrica: aburrido, quedado en el tiempo, sin proyección ni vitalidad) marca aún más las distancias entre ellos. *Jacobo* disfruta, por primera vez en el filme, y se debe a la posibilidad de ganarle a su hermano en un juego de mesa electrónico. Hasta ahora, en la única secuencia donde *Jacobo* había mostrado algo de expresividad había sido también en respuesta a su hermano, mientras en una cancha de fútbol veían a un equipo jugar y él responde a una jugada de forma algo exacerbada. No se expresa directamente al hermano mostrándole su ira, solo grita ante una jugada del partido, es la primera vez que lo vemos tener un comportamiento fuera de su temple habitual.

Durante el relato vemos a los tres personajes comportarse de manera activa, tomando decisiones que los hacen desarrollar sus acciones, impulsados por su perseverancia. Reconocemos a *Marta* y *Jacobo* como personajes de carácter no emotivo y secundario, retraídos, serenos, de gran mesura en su actuar, reflexivos, analíticos, midiendo las consecuencias y posibles implicancias, y *Jacobo* se muestra como un personaje un tanto rencoroso, que vive en parte anclado a un tiempo pasado. *Herman* es considerablemente

más impulsivo, se nota que vive más el presente, es aventurero, lo que favorece la rapidez de reacción y el entusiasmo (expresivo, primario). *Marta* y *Jacobo* se definen entonces como personajes del tipo flemático lo que explica sus hábitos tan arraigados, su puntualidad, el carácter moral de su religiosidad, y su dificultad para expresar sentimientos. *Herman* se compone del tipo colérico, y como se muestra persuasivo, optimista, fuerte impetuoso y se destaca su capacidad oratoria y su búsqueda por reconocimiento.

Sobre el final del film, *Marta* se muestra más osada, hay un quiebre en su forma de desenvolverse, se permite tomar ciertos riesgos, existe cierta transformación en su conducta y hasta podríamos decir que su inexpresividad muta a una expresividad leve, se permite disfrutar, sonreír, arriesgarse emocionalmente, hay un arco de transformación donde se visualiza que atraviesa tensiones internas que la modifican, sin representar un quiebre psicológico que mute sus rasgos temperamentales, sí se identifica una clara transformación en su conducta, se expresa así un arco de transformación moderado en ella.

Esa transformación se refleja de forma clara en la escena que narra su salida nocturna junto a los hermanos. *Marta* decide vestir un conjunto elegante, más atrevido, con un gran escote que nos permite ver su pecho, hasta ahora escondido tras los cuellos de sus poleras. Se destaca el color rojo intenso en su atuendo y en el baño donde la vemos entrar y mirarse al espejo. Gentile et al. (2007) destacan el poder de sugerir, simbolizar y generar asociaciones que el color posee. Esta virtud se relaciona con una dimensión psicológica y perceptiva del color (Heller, 2004; Kandinsky, 1989) y es una herramienta fundamental en el diseño de arte (Gentile et al., 2007). Dentro del poder asociativo y psicológico del color rojo, está el de las experiencias intensas y pasionales, lo excitante, la sangre, el poder y el amor (Heller, 2004; Kandinsky, 1989; Gentile, Diaz y Ferrari, 2007). *Marta* ya había vestido con este color en sus abrigos y eso se comportaba como un índice de esa otra capa latente de su composición, pero es ahora, rodeada por la saturación que el color rojo posee en ese baño del restaurant, que conocemos esa nueva capa, y donde además hace un contrapunto interesante con el personaje femenino que allí se ubica, que vestida más discreta y cubierta de color rosa, nos recuerda a la *Marta* que conocimos. En una escena posterior, se visualiza a *Marta* esperar deliberadamente a quedar sola en el cuarto,

para volver a vestir ese atuendo y dirigirse al dormitorio de *Herman*, por lo que entendemos que pudo haber ocurrido allí un encuentro romántico entre ambos.



Figura 21

Los personajes hombres también sufren transformaciones, quizás en un tenor más medido que *Marta*. La diferencia más grande en esa evolución, es que ambos hombres parecen volver al inicio del recorrido al final del filme, con una experiencia que les deja una huella, ambos personajes atraviesan arcos de transformación que podríamos definir como circulares. A largo del film se observan algunas escenas donde los colores que se utilizaron para presentar a ambos personajes en su primer encuentro (*Jacobo* en tonos de marrones y caqui y *Herman* con el color negro) en el aeropuerto se empiezan a mezclar. En el partido de fútbol que van juntos, *Jacobo* usa prendas que hacen convivir en su abrigo al marrón (suyo) con el negro (*Herman*), a su vez *Herman* suma un pantalón marrón a su vestimenta, por lo que entendemos que ambos se van acercando a los tonos que caracterizaban a su hermano. Sobre el final de su estadía en Piriápolis, *Herman* debe aceptar su desatención con el cuidado de su madre, lo escuchamos por primera vez tener un diálogo donde se lo nota más humilde, más medido, ofrecer disculpas. *Jacobo* en cambio gana en carácter, se atreve a enfrentarlo, le contesta con seguridad y firmeza, finalmente toma el dinero que *Herman* le había ofrecido en recompensa por su ausencia y que él había rehusado en un inicio y con él va al casino y lo apuesta, dinero que después se lo entrega a *Marta* a modo de agradecimiento. Se vuelve entonces más atrevido, expresivo, impulsivo, espontáneo, como lo es su hermano. Este ajuste en sus conductas se manifiesta también en las tonalidades del vestuario de ambos, *Herman* se acerca al color caqui que identificaba desde el inicio a *Jacobo* y *Herman* al negro. Esa transformación es de poco alcance, ya que al despedirse los vemos volver a adoptar su carácter inicial, la rutina que habían fracturado se vuelve a hacer presente, ambos hermanos se vuelven a regalar un regalo absurdo de despedida (como sucedió cuando se

encuentran al comienzo), ambos vuelven a vestir sus tonos originales, incluso a *Marta* la volvemos a ver cubierta por una gran campera color rosa.



Figura 22

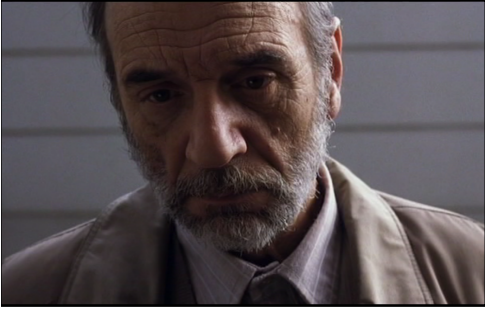
Con el mismo recurso discursivo que los directores bien supieron utilizar para representar la rutinaria vida que llevaban a partir de la puesta en cuadro, con la elección de narrar desde el mismo encuadre reiteradas situaciones, es que abre y cierra este ciclo de *Jacobo* y *Marta*. Ese desdoblarse dentro del plano ficcional en otros seres, comienza por primera vez, cuando llegan juntos a la casa de *Jacobo*, subiendo el ascensor del edificio, con un encuadre que corta sus cabezas provocando en el espectador cierta molestia. Con ese mismo encuadre vemos que *Marta* y *Jacobo* bajan por última vez juntos por el ascensor, desde lo que se suponía era su hogar, y así entonces se da fin a lo que habían construido. A través de un espejo vemos cómo las camas gemelas que habían oficiado de cama matrimonial son separadas por *Jacobo* mientras *Marta* arma su bolso, la silla de ruedas vuelve a ocupar el lugar que había perdido, en el palier del edificio frente el ascensor la oscuridad invade la escena, sobre una mesa las flores se marchitan, y encontramos en estos espacios una función que ahora se convierte en poética o simbólica, se cubre de un significado más profundo el filme. Las imágenes adquieren el valor de símbolos dramáticos, sugieren el final o incluso la muerte de ese “otro ser” que habían construido, el final de la fantasía de una vida distinta, de una vida más feliz. *Marta* no vuelve a la

fábrica, *Jacobo* abre solo la persiana del establecimiento e inicia la misma rutina de siempre, a la espera de que *Marta* vuelva.



*Figura 23*

Cuadro 14: *Jacobo (Whisky, 2004)*

WHISKY					
		<b>Personaje : <i>Jacobo</i></b>			
		ROLES			
RASGOS	Rasgos Físicos	identidad de género	varón		
			varón trans		
			mujer		
			mujer trans		
			otro		
			afro/negro		
		identidad racial	asiático/ amarillo		
			blanco		
			indígena		
			otra (multirracial)		
contextura física	delgada				
	media				
	sobrep./obesidad				
grupo etario	niños				
	adolescente				
	jóvenes				
	adultos				
	pers.mayores				
	def. física				
discapacidad	def. sensorial				
	ninguna				
	tipo de deficiencia:				
	no				
Rasgos Psicológicos	emotividad	emotivo			
		no emotivo			
	actividad	activo			
		inactivo			
	resonancia	primario			
		secundario			
tipo psicológico:					
Flemático					
Arco de transformación	arco de personaje plano				
	arco moderado				
	arco radical o traumático				
	arco circular				
ROLES		Ocupación	condición de actividad	ocupado	
				desocupado	
				inactivo quehac.dom.	
				inactivo estudiante	
				inactivo jubilado	
			indeterminado		
			categoría de ocupación	obrero o empleado	
				miembro cooperativa	
				patrón	
				trabajador cuenta prop.	
		trabajador no remun.			
		otros o indeterminado			
		tipo ocup.	Empresario		
		Familia	situación conyugal	casado-UL/mismo sexo	
				casado-UL/distinto sexo	
				separado/divorciado	
				viudo	
				soltero	
				indeterminado	
			ciclo vida familiar	pareja sin hijos	
flia. etapa inicial					
flia. etapa expansión					
flia. consolidada					
pareja mayor sin hijos					
sin pareja ni hijos					
indeterminado					
Orientación sexual	heterosexual				
	bisexual				
	homosexual				
	indeterminado				
Creencias religiosas	católico				
	cristiano no cat.				
	judío				
	ateo/no practicante				
indeterminado					
Nivel socio-económico	clase alta				
	clase media				
	clase baja				
	indeterminado				
Educación/Formación	nivel alto				
	nivel medio				
	nivel bajo				
	indeterminado				
Calificación de Reparto : Categoría-A1 / Grado de intervención en la obra 73%					

**Cuadro 15: Marta (Whisky, 2004)**

WHISKY			
Personaje : <i>Marta</i>			
<b>RASGOS</b> Rasgos Físicos Rasgos Psicológicos	identidad de género	varón	
		varón trans	
		mujer	
		mujer trans	
		otro	
	identidad racial	afro/negro	
		asiático/ amarillo	
		blanco	
		indígena	
		otra (multirracial)	
	contextura física	delgada	
		media	
		sobrep./obesidad	
	grupo etario	niños	
		adolescente	
		jóvenes	
		adultos	
		pers. mayores	
	discapacidad	def. física	
		def. sensorial	
ninguna			
tipo de deficiencia: no			
emotividad	emotivo		
	no emotivo		
	actividad	activo	
		inactivo	
	resonancia	primario	
secundario			
tipo psicológico:		Flemático	
Arco de transformación	arco de personaje plano		
	arco moderado		
	arco radical o traumático		
	arco circular		
<b>ROLES</b> Ocupación Familia Orientación sexual Creencias religiosas Nivel socio-económico Educación/Formación	condición de actividad	ocupado	
		desocupado	
		inactivo que hac.dom.	
		inactivo estudiante	
		inactivo jubilado	
	indeterminado		
	categoría de ocupación	obrero o empleado	
		miembro cooperativa	
		patrón	
		trabajador cuenta prop.	
		trabajador no remun.	
		otros o indeterminado	
	tipo ocup.	Empleada fabril	
	situación conyugal	casado-UL/mismo sexo	
		casado-UL/distinto sexo	
		separado/divorciado	
		viudo	
		soltero	
		indeterminado	
	ciclo vida familiar	pareja sin hijos	
flia. etapa inicial			
flia. etapa expansión			
flia. consolidada			
pareja mayor sin hijos			
sin pareja ni hijos			
indeterminado			
Orientación sexual	heterosexual		
	bisexual		
	homosexual		
	indeterminado		
Creencias religiosas	católico		
	cristiano no cat.		
	judío		
	ateo/no practicante		
	indeterminado		
Nivel socio-económico	clase alta		
	clase media		
	clase baja		
	indeterminado		
Educación/Formación	nivel alto		
	nivel medio		
	nivel bajo		
	indeterminado		
Calificación de Reparto : Categoría- A1 / Grado de intervención en la obra 69%			

**Cuadro 16:** Herman (Whisky, 2004)

WHISKY				
Personaje : Herman				
R A S G O S	Rasgos Físicos	identidad de género	varón	
			varón trans	
			mujer	
			mujer trans	
			otro	
		identidad racial	afro/negro	
			asiático/ amarillo	
			blanco	
			indígena	
			otra (multirracial)	
		contextu- ra física	delgada	
			media	
			sobrep./obesidad	
		grupo etario	niños	
	adolescente			
	jóvenes			
	adultos			
	pers.mayores			
discapacidad	def. física			
	def. sensorial			
	ninguna			
	tipo de deficiencia: no			
Rasgos Psicológicos	emotividad	emotivo		
		no emotivo		
	actividad	activo		
		inactivo		
	resonancia	primario		
		secundario		
tipo psicológico:		Colérico		
Arco de transformación	arco de personaje plano			
	arco moderado			
	arco radical o traumático			
	arco circular			
R O L E S	Ocupación	condición de actividad	ocupado	
			desocupado	
			inactivo que hac.dom.	
			inactivo estudiante	
			inactivo jubilado	
		indeterminado		
		categoría de ocupación	obrero o empleado	
			miembro cooperativa	
	patrón			
	trabajador cuenta prop.			
	trabajador no remun.			
	otros o indeterminado			
	tipo ocup.	Empresario		
	Familia	situación conyugal	casado-UL/mismo sexo	
			casado-UL/distinto sexo	
			separado/divorciado	
			viudo	
			soltero	
			indeterminado	
		ciclo vida familiar	pareja sin hijos	
flia. etapa inicial				
flia. etapa expansión				
flia. consolidada				
pareja mayor sin hijos				
sin pareja ni hijos				
indeterminado				
Orientación sexual	heterosexual			
	bisexual			
	homosexual			
	indeterminado			
Creencias religiosas	católico			
	cristiano no cat.			
	judío			
	ateo/no practicante			
indeterminado				
Nivel socio-económico	clase alta			
	clase media			
	clase baja			
	indeterminado			
Educación/ Formación	nivel alto			
	nivel medio			
	nivel bajo			
	indeterminado			
Calificación de Reparto : Categoría- A / Grado de intervención en la obra- 36%				

## 5.5. Alma Mater (2005)

### *Sinopsis:*

Pamela, 34 años, es una mujer pequeña y tímida, que trabaja como cajera en un supermercado de Montevideo. Acude a un templo religioso dirigido por un pastor brasileño. Es adicta a los dulces. Visita regularmente a su madre autista. Un personaje anónimo. Una vida sin brillo. De pronto, el milagro ocurre. Mensajes de un destino maravilloso llegan a Pamela por vías



*Personajes protagónicos:  
Pamela y Katia*

insólitas: un misterioso cliente, un travesti amable y carismático, sueños, códigos de barra, señales reales e imaginarias. El Salvador del próximo milenio está en camino y ella, virgen como es, podría ser la Elegida para traerlo al mundo (Filmaffinity, sf.)

El personaje protagónico de nombre *Pamela*, es una mujer adulta, blanca, delgada, soltera, fuertemente religiosa, que trabaja como cajera de una cadena de supermercados. Este espacio escenográfico es el primero que conocemos como espacio institucional de nuestro personaje. *Pamela* se presenta allí como un personaje de bajo perfil, su postura al caminar, su pelo atado, la horquilla que ayuda a mantener su cabello bien firme, su rostro sin maquillaje y su expresión facial triste (todos elementos que hacen a su apariencia), su voz baja al pronunciar sus primeros diálogos con sus compañeras de trabajo (diálogo empleado como caracterización indirecta) refuerzan esta postura de mujer tímida, retraída, vuelta a sí misma.

*Pamela* transita un camino importante de transformación dentro del film, una transformación a partir de una especie de epifanía que vivencia provoca un cambio desde su espiritualidad, que desemboca en un quiebre psicológico en la raíz de su temperamento. Sobre el final de la trama *Pamela* se convierte en líder espiritual y guía de su propia Iglesia Evangelista, por lo que elección inicial del oficio como cajera para el personaje es significativa. Vemos en ese comienzo y en ese final dos claros extremos, un primer comportamiento donde ella actúa de forma subordinada, donde trabaja dentro de un espacio muy delimitado por reglas de conducta, obedeciendo a sus superiores, siendo una más de un rebaño, a ser la líder, la que guía y a la que siguen. Definimos su arco de transformación como del tipo radical o traumático, es tan acusada la transformación que

el personaje comienza siendo uno y culmina siendo otro, hay un inicio a una nueva vida. Existe dentro de esta transformación una feminización asociada a un empoderamiento de *Pamela* que se relata a partir del encuentro con *Katia*, la segunda protagonista del film, una mujer transgénero adulta, delgada, blanca y prostituta que se convertirá en su amiga. La ocupación de *Katia* se representa desde su presentación, son su apariencia (falda corta con estampa de leopardo, medias negras, tacos altos, top rojo y muy maquillada) y sus acciones (se observa a *Katia* por primera vez mientras se encuentra en la calle a la noche, esperando en una esquina a un cliente), determinantes para representar su rol.

La personalidad inicial de *Pamela* se construye por oposición con *Katia*. *Katia* representa la construcción de lo femenino, dueña de su devenir, decidida, valiente, enfrenta a hombres que la desafían en su ocupación, se expresa, hace valer sus derechos, sortea obstáculos con decisión. *Pamela* en cambio va ganando en fortaleza a medida que el relato se desarrolla, casi como consecuencia de ese vínculo que se genera entre ellas. El color rojo juega un papel importante para narrar la transformación de *Pamela* y dentro del film en general. Los aspectos que hacen a la crominancia de la imagen cinematográfica, elegidos por la Dirección de Arte en coordinación con la Dirección de Fotografía y la Dirección General son: el color total del film, el color que domina una secuencia o escena, el color dramático del espacio cinematográfico y el color que vestirá principalmente cada personaje (Gentile et al., 2007). Este color rojo, que en este caso es parte del diseño cromático general del film puesto que lo encontramos en variados objetos, ambientes y vestuarios, está presente desde el comienzo: su uniforme es un cárdigan rojo que resalta sobre el blanco que domina el resto de la paleta cromática del vestuario y del espacio, tanto de los elementos escenográficos, como de ambientación en general. Al salir de su lugar de trabajo y dirigirse a la Iglesia evangelista a la que frecuenta la observamos con una bufanda roja que rodea su cuello, en el templo algunos elementos de la construcción escenográfica captan la atención por su color rojo, como cortinados y puertas al fondo de los fieles. Pero este color adquiere otras connotaciones a partir del encuentro con *Katia*. Es a partir de allí que el diseño cromático del film buscará rodear intencionalmente a nuestra protagonista cada vez más con este color, tanto en los elementos que dan sentido al relato, como en los ambientes y el vestuario, decisión que refuerza la atmósfera inquietante que va contribuyendo a la expresividad del film. Uno de estos elementos que dan sentido al relato lo es por ejemplo la tarjeta que recibe anónimamente en su casa con la ilustración de un mandala rojo. Esta figura, que en la tradición budista simboliza lo

divino, estuvo asociada en todas las culturas a la espiritualidad y es la figura que al final representará el movimiento religioso que ella encabezará. El encuadre final del largometraje (puesta en cuadro) se compone por un plano medio cerrado de *Pamela* ya convertida en Pastora, canta una canción religiosa dirigida a Dios, el rojo lo vemos en sus labios y su vestido, y el mandala rojo que se ubica atrás de ella, ahora símbolo de su religión, rodea su cabeza en una especie de aura simbólica.



Figura 24

Escenas anteriores se retrata simbólicamente a *Pamela* casi como una virgen en su nacimiento como líder espiritual y es después de esa representación que el rojo se presenta en casi todos los encuadres, color que aquí podría establecer un poder asociativo que lo relaciona con la sangre, el poder, el cuerpo, la violencia y la pasión (Gentile et al., 2007). También observamos como *Pamela* se amalgama cada vez más con *Katia*, esta expresión de su cambio se representa en su apariencia. Se las ve vestir en más de una oportunidad vestimentas que combinan, en tonos rosa y rojos, sus uñas y labios pintados de rojo a partir de que *Pamela* se maquilla por primera vez. *Pamela* abandona las prendas más reservadas que cubrían gran parte de su piel para ir adoptando otro vestuario, faldas más cortas, contrastes más marcados. Este cambio en su apariencia es funcional para narrar lo que Diez Puertas definía como el modo, la forma en que el personaje se encuentra y reforzar su transformación hacia un personaje más osado, audaz, decidido (más cercano al temperamento de *Katia*), además de exaltar su lado femenino.



Figura 25

El dormitorio de *Pamela* actúa también en contraposición con el espacio íntimo que identificamos de *Katia*, lo cual ayuda a definir sus caracteres iniciales. El ambiente donde descansa *Pamela* está despojado de elementos, colores neutros y claros visten el espacio, se refuerza la esencia de su temperamento inicial, templado, modesto, pudoroso, recatado. Una gran cruz (índice de su religiosidad) cuelga en la cabecera de su cama individual (índice de su rol como mujer soltera), su profunda religiosidad se refuerza a partir de la puesta en cuadro: un plano general nos encuadra a *Pamela* sentada en su cama, la mitad

inferior del encuadre lo ocupa el personaje, incluso recortado, no logramos ver sus piernas por completo, la mitad superior lo ocupa la cruz y un gran espacio vacío de materialidad (aire superior), el peso visual de la imagen refuerza el peso de su espiritualidad, el mundo terrenal y el mundo espiritual de ella, culturalmente visto como un mundo superior, por encima de lo terrenal. *Katia* en cambio habita un ambiente cargado de color y texturas que refuerza su carácter más atrevido y provocador. El rojo invade las paredes, la ropa de cama se compone de varias capas de color y texturas que nos saturan de información, una colcha que por sobre ella tiene varias frazadas, cortinados a los lados de la cama, percheros con mucho vestuario colorido, llamativo, un gran espejo redondo forma parte de su dressuar cargado de maquillajes y accesorios, paredes que además de presentar el tono rojo visten posters de hombres en ropa interior (orientación sexual). La elección de esta puesta en escena y puesta en cuadro de ambos espacios tan disímiles apoya entonces a la construcción de los personajes por oposición, ejercen una función descriptiva pero también expresiva, donde muchos de sus atributos son reconocidos, pero además se proyectan sus mundos interiores, y donde uno de ellos irá mutando hacia el otro. *Pamela* sobre la mitad del relato se va de su casa, mudándose con *Katia* y esto constituye un quiebre en lo que hasta ahora también representaba.



Figura 26

Tanto el empleo de *Pamela* como la vivienda que habita hasta el momento en que decide mudarse nos connota un estatus de clase media, un apartamento pequeño, con mobiliario viejo, durante gran parte del film convive en una vivienda con Doña Lucía, una persona

mayor que no se conoce el vínculo que las une, pero sí se detalla que se conocen en profundidad. *Katia* sin embargo comparte vivienda con otras prostitutas, todas travestis o transgénero, también es soltera y habita un espacio que entendemos como una pensión, una construcción vieja y defectuosa, bajo el abrigo de Paloma, una travesti de avanzada edad que ella presenta como alguien muy cercano: “ella es como una madre para mí, bueno para todas nosotras” le dice *Katia* a *Pamela* al presentarlas. La podemos ubicar en un estatus socioeconómico menor. *Katia* también es creyente, lo vemos desde que entra a esta pensión y varias estampillas y estatuillas religiosas a las que ella venera se disponen en un espacio común donde les reza, sobre el final del filme *Katia* se convierte en fiel seguidora de la corriente evangelista que *Pamela* funda.

El nivel de formación de ambas protagonistas no es claro, la ocupación de *Pamela* le requiere ciertos conocimientos básicos para poder desempeñarse con el manejo del dinero, no así la ocupación de *Katia*, culturalmente asociada a niveles de formación bajo. De todas formas, el léxico que emplean durante el filme, sus diálogos, las formas de expresión y la manera de desenvolverse a la hora de planear sus objetivos, denotan cierto nivel medio de educación por lo que ese es el nivel en que las ubicamos.

*Katia* se representa siempre como del tipo apasionado, empujada hacia la acción sin vacilar, es sensible y afectiva, de fuertes sentimientos y pasiones, perseverante, analítica, constante. La religión y la familia son para ella, como característica común a los apasionados partes importantes de su vida: la escuchamos hablar de su padre con *Pamela* de forma emotiva, de un vínculo que supieron tener y se observa como ellas dos se proponen de alguna forma crear una nueva familia. Su arco de transformación es moderado, puesto que hay una evolución en ella que ratifica su carácter, se empodera más aún y se convierte en la mano derecha de *Pamela* como nueva líder espiritual.

*Pamela* representa el desequilibrio, crece en actividad y crece en emotividad, la locura la invade en su creencia de ser una enviada de Dios, para traer al mundo al próximo heredero. En esa locura transitan alucinaciones sobre el accionar de personajes (cliente) que no sabemos con certeza si llegaron o no existir, también esa locura se manifiesta a través de una alucinación de tono erótico que atraviesa donde se vinculara con su Pastor (orientación heterosexual), e incluso se da a entender que sería *Pamela* la artífice de dos asesinatos, el de una compañera de trabajo que, aparentemente y solo por “acción divina”, se accidenta con los vidrios del espejo del vestuario (pero motivada por la ira de *Pamela*) y el del hombre que conoce a través de una cita a ciegas y con la única finalidad de ser

madre. *Pamela* se muestra siempre como un personaje reflexivo, que no actúa impulsivamente, analítica, vengativa, en relación a la repercusión que las impresiones tienen sobre su ánimo siempre se reconoce como de carácter secundario. Pero al crecer en emotividad y en actividad, pasa de un temperamento apático (no activa, no emotiva, secundaria, vuelta a sí misma, conservadora, sin ambiciones, sombría) a adoptar un temperamento apasionado como el de *Katia* (arco de transformación radical o traumático), su moderación y debilidad se convierten en seguridad, fortaleza y liderazgo y la obra por realizar, como valor dominante de los apasionados se convierte en el lema de ambas.

**Cuadro 17: Pamela (Alma Mater, 2004)**

**ALMA MATER**



**Personaje: Pamela**

<b>RASGOS</b>	<b>Rasgos Físicos</b>			identidad de género	varón	
					varón trans	
					mujer	
					mujer trans	
					otro	
					afro/negro	
				asiático/ amarillo		
				blanco		
				indígena		
				otra (multirracial)		
				contextura física	delgada	
					media	
					sobrep./obesidad	
				grupo etario	niños	
					adolescente	
	jóvenes					
	adultos					
	pers.mayores					
	discapacidad	def. física				
		def. sensorial				
ninguna						
tipo de deficiencia: no						
<b>Rasgos Psicológicos</b>			emotividad*	emotivo		
				no emotivo		
			actividad*	activo		
				inactivo		
			resonancia*	primario		
				secundario		
tipo psicológico*:			Apático			


<b>Arco de transformación</b>	arco de personaje plano	
	arco moderado	
	arco radical o traumático	
	arco circular	

<b>ROLES</b>	<b>Ocupación</b>	condición de actividad*	ocupado	
			desocupado	
			inactivo que hac.dom.	
			inactivo estudiante	
			inactivo jubilado	
		indeterminado		
		categoría de ocupación *	obrero o empleado	
			miembro cooperativa	
			patrón	
			trabajador cuenta prop.	
	trabajador no remun.			
	otros o indeterminado			
	tipo ocup.*	Cajera de supermercado		
	<b>Familia</b>	situación conyugal	casado-UL/mismo sexo	
			casado-UL/distinto sexo	
			separado/divorciado	
			viudo	
			soltero	
		indeterminado		
		ciclo vida familiar	pareja sin hijos	
flia. etapa inicial				
flia. etapa expansión				
flia. consolidada				
pareja mayor sin hijos				
sin pareja ni hijos				
indeterminado				
<b>Orientación sexual</b>	heterosexual			
	bisexual			
	homosexual			
	indeterminado			
<b>Creencias religiosas</b>	católico			
	cristiano no cat.			
	judío			
	ateo/no practicante			
indeterminado				
<b>Nivel socio-económico</b>	clase alta			
	clase media			
	clase baja			
	indeterminado			
<b>Educación/Formación</b>	nivel alto			
	nivel medio			
	nivel bajo			
	indeterminado			

Calificación de Reparto : Categoría A1 / Grado de intervención en la obra 96%

Nota: \*Se especifica la condición de actividad, oficio y rasgos psicológicos presentados al inicio, no se especifica la condición que se traduce al final de la trama (transformación): de ocupado a desocupado, de Cajera a Líder espiritual, de no emotivo a emotivo, de no activo a activo, de Apático a Apasionado.

**Cuadro 18: Katia (Alma Mater, 2004)**

ALMA MATER			
		Personaje: <i>Katia</i>	
		R A S G O S	Rasgos Físicos
	varón trans		
	mujer		
	mujer trans		
	otro		
identidad racial	afro/negro		
	asiático/ amarillo		
	blanco		
	indígena		
	otra (multirracial)		
contextura física	delgada		
	media		
	sobrep./obesidad		
grupo etario	niños		
	adolescente		
	jóvenes		
	adultos		
	pers.mayores		
discapacidad	def. física		
	def. sensorial		
	ninguna		
	tipo de deficiencia:		
	no		
Rasgos Psicológicos	emotividad	emotivo	
		no emotivo	
	actividad	activo	
		inactivo	
	resonancia	primario	
		secundario	
	tipo psicológico:		
	Apasionado		
Arco de transformación	arco de personaje plano		
	arco moderado		
	arco radical o traumático		
	arco circular		
R O L E S	Ocupación	condición de actividad	ocupado
			desocupado
			inactivo quehac.dom.
			inactivo estudiante
			inactivo jubilado
			indeterminado
		categoría de ocupación	obrero o empleado
			miembro cooperativa
			patrón
			trabajador cuenta prop.
	trabajador no remun.		
	otros o indeterminado		
	tipo ocup.	Prostituta	
	Familia	situación conyugal	casado-UL/mismo sexo
			casado-UL/distinto sexo
			separado/divorciado
			viudo
			soltero
indeterminado			
ciclo vida familiar		pareja sin hijos	
		flia. etapa inicial	
		flia. etapa expansión	
		flia. consolidada	
	pareja mayor sin hijos		
	sin pareja ni hijos		
	indeterminado		
Orientación sexual	heterosexual		
	bisexual		
	homosexual		
	indeterminado		
Creencias religiosas	católico		
	cristiano no cat.		
	judío		
	ateo/no practicante		
	indeterminado		
Nivel socio-económico	clase alta		
	clase media		
	clase baja		
	indeterminado		
Educación/Formación	nivel alto		
	nivel medio		
	nivel bajo		
	indeterminado		
Calificación de Reparto : Categoría-A / Grado de intervención en la obra 36%			

## 5.6. La Perrera (2006)

### *Sinopsis:*

David, un pibe de 25 años, es forzado por su padre a construir su propia casa en un pequeño balneario, cerca del mar. Esta es la historia de la construcción de la casa y sus vicisitudes, así como la tragicómica lucha de David por sobrevivir en este nuevo mundo, un lugar donde hay casi tantos perros como hombres, donde casi no hay mujeres y donde las cosas se hacen más por amistad que por otra cosa (Filmaffinity, sf.)



*Personaje protagónico:  
David*

El film narra el tedio, aburrimiento y frustración experimentados en balnearios de la costa rochense en época de invierno, sin el ruido y la excitación del verano, sin turistas y acceso a numerosos servicios. Ese tedio, representado a partir de la monotonía en la rutina, el desgano y el abandono se consolida a partir de la representación de nuestro protagonista *David* y los demás pobladores. *David* es un hombre joven, delgado y en el que reconocemos características fenotípicas que denotan ascendencias de diversas razas por lo que lo ubicamos según lo establecido en la metodología en la categoría “otros (multirracial)”. El protagonista es un estudiante universitario, que tras perder una beca del Estado Uruguayo que permitía su sustento en la capital de Uruguay, se muda a La Pedrera (balneario rochense), a la casa de veraneo que el padre (oriundo de ese departamento) posee, con la condición que ese año lo aproveche a construir una casa en un predio que él le regaló. Su sola presencia nos revela sus rasgos fisiológicos más básicos. Su rol de estudiante universitario, que nos lo ubica en un nivel de formación medio y el objetivo que se plantea durante la trama, los conoceremos a partir del encuentro con una chica (*Evelin*) con la que mantiene un vínculo afectivo y con el padre cuando éste viene a visitarlo, a partir de los diálogos que allí se pronuncian, lo que constituye una caracterización indirecta.

*David* debía madrugar para presentarse a la mañana temprano en la obra, donde trabajadores de la construcción oriundos del lugar lo esperan para trabajar. En vez de eso, *David* decide de forma calma, sin ninguna urgencia o remordimiento aparente, levantarse

sin prisa y ya avanzada la mañana acompaña a Evelin, con la que se insinúa tiene algún vínculo romántico sin compromiso (orientación heterosexual, situación conyugal), a tomarse un ómnibus que la llevará de vuelta a Montevideo. Camina por la playa, regresa a la tardecita, relajado. Un camión con materiales llega a la obra a descargar, el chofer menciona que conoce el lugar, que hace tiempo ya fue a descargar materiales para esa misma obra. Ese diálogo actúa como indicio de que ese es un proyecto que se ha prolongado en el tiempo y se conjetura que *David* puede ser en parte gran responsable de eso.

Comienza un nuevo día en el filme, los obreros vuelven a la obra, *David* se encuentra nuevamente ausente. En el baño lo vemos leer una revista porno, sin prisa, acción que se decodifica además en asociación directa con lo en escenas previas se advierte en distintos diálogos sobre su afición por la masturbación. La casa de *David* tiene las comodidades básicas de cualquier casa de balneario, pero nada le pertenece realmente, desde el inicio de especifica que el padre es el dueño y quien allí lo mantiene, pero también que éste no lo apoyó económicamente a *David* (al menos considerablemente) mientras estuvo en Montevideo, sino que éste pudo sustentarse gracias a un fondo estatal. Se presentan conflictos que devienen de su condición socioeconómica, incluso sobre el final del filme, cuando *David* logra volver a Montevideo que se lo ve dormir en una estación de ómnibus por no poder sustentar un lugar para pasar la noche. Pero también se manifiesta que la casa que construye es finalmente suya, y que las necesidades básicas podrán estar siempre cubiertas, por él o por su padre, por lo que lo identificamos dentro del nivel socioeconómico medio.

Conocemos con bastante profundidad el espacio que actúa como espacio privado del protagonista durante el filme. En el ambiente nada nos remite una posible creencia religiosa de protagonista, tampoco posee accesorios (rosarios, kipás, medallas) o elementos a los que le haga culto (estatuillas, estampitas u otros). Y por último no se establece en ninguna acción o diálogo una información o índice que nos sugiera una posible religiosidad o creencia, por lo que lo identificamos como no creyente o ateo.

*David* recibe a alguien que le entrega una cantidad importante de marihuana, fuman juntos para probarla y se van. Su padre llega a su casa con su pareja. Una gran suma de platos, ollas, vasos, tazas y otros utensilios de cocina descansan sucios en la piletta, hay un gran desorden, ropa sucia en el piso, el padre se tropieza al querer entrar al cuarto de *David* con algo que está por allí tirado, le da cuerda a su reloj despertador, índice claro de que

lo tenía en desuso. Todas estas acciones, sumadas a la elección significativa en los elementos de ambientación y su disposición en ese espacio dramático y escenográfico, en suma, esta puesta en escena, actúan como estrategias importantes para la caracterización de este personaje, nos revelan información valiosa sobre su dimensión sociológica y psicológica, especialmente sobre el modo (estado anímico) en que el personaje se encuentra. Así se lo presenta como un personaje ocioso, desanimado, holgazán, inactivo, desocupado, sin ambiciones, con falta de vigor, indolente. El espacio cumple entonces una función pragmática, funcional (descriptiva) y expresiva, que nos revela un estado emocional, su mundo interior.



Figura 27

Esa inactividad la vemos reflejada además en otras formas de expresión del personaje, no solo se define a partir de su no acción en relación al trabajo o tareas del hogar, sino también en la no expresividad y no reacción del personaje en más de una oportunidad hacia determinadas circunstancias que podrían haberlo empujado no solo a la acción sino sobre todo a la emoción. El padre en la mesa se ocupa de establecer lo que siente: “No tenés antisudoral, no sabés la hora, no sabés el día, vivís en la luna. No colaborás, no haces absolutamente nada, tenés todo patas para arriba (...) No podés seguir así, ¡no parecés hijo mío!” le reclama. Ante la no respuesta y letargo de *David*, el padre reclama: “(...) Decí algo no te quedes callado, carajo!, ¡que me sacas de quicio!”. Asimismo, esa no reacción e inexpresividad la observamos cuando los demás personajes oriundos del balneario se burlan de él, lo critican, lo presionan, incluso le expresan que no sirve para el trabajo, y que no es de utilidad en la obra: “no quieras ayudar en nada, no sirves para

nada”, le dicen. Observamos también esta forma de actuar cuando la joven que viene de Montevideo a pasar unos días con él y una amiga, culmina vinculándose sexualmente con su mejor amigo. Ante esta situación desleal de ambos, *David* no expresa enojo, solo decide abandonar el lugar donde se encuentra. Por lo que el vínculo que se establecen con los demás personajes es fundamental a la hora de atribuirle características claras a *David*, ese temple calmo, de apreciaciones lentas, se convierte en un rasgo de carácter muy claro, a partir de las acciones repetidas que dan cuenta de parte de su personalidad. *David* es entonces representado a partir del tipo psicológico amorfo (no activo, no emotivo, primario), tipo caracterizado por la poca iniciativa, la pereza y la impuntualidad, con necesidad de otros para actuar, pero de una obstinación pasiva que resulta a veces tenaz, es fácilmente influenciado, sociable y gentil.

A esta altura de la narración, *David* ya desterrado de la casa de veraneo y obligado a sobrevivir sin el apoyo del padre, se ve de alguna manera obligado a tomar responsabilidad en su accionar y lo vemos ya trabajar con más ahínco en su proyecto de casa. Hay una evolución en el personaje en este sentido, comienza a crecer en actividad. *David* tiene por objetivo volver a retomar sus estudios académicos universitarios e irse del Balneario. Su padre, se lo muestra contrario a esa idea y por eso le confiscó en un inicio sus materiales de estudio con la promesa de devolverlos al culminar su casa, eso termina actuando de estímulo para lograr la meta de *David*. Esa afinidad de *David* hacia la academización es sugerida en escenas anteriores, cuando se lo observa sentarse frente a un centro liceal de la zona y contemplar los estudiantes salir de allí. De alguna forma se manifiesta un anhelo por superarse, que él identifica no existe en el interior, Montevideo representa para él un progreso.



Figura 28

Dos escenas después de ver a *David* contemplar con añoranza a los estudiantes, comienza su día cavando el pozo negro de la casa en construcción con gran esfuerzo físico y es a

partir de aquí es que se representa más motivado, más trabajador, no llega a significar un quiebre psicológico, no hay una real transformación en relación a su temperamento, por lo que esta evolución se caracteriza por un arco de transformación moderado.

Avanzado el relato, los amigos y vecinos del balneario lo asisten en su construcción, el terminar la casa les dará la oportunidad de albergar allí una fiesta que con deseo planifican para pasar el rato junto a las mujeres amigas de Evelin que esperan. La llegada de esas mujeres no se suscita, sólo arriban Evelin y una amiga trans que los toma por sorpresa. La reunión se organiza solo entre ellas dos, *David* y su amigo, pero de a poco y tras el consumo de hongos alucinógenos que perturban su percepción (algo que en escenas anteriores ya se había descrito como una actividad natural o cotidiana en ellos), *David* repara en que Evelin no tiene interés en él. Es acá que a *David* se lo ve en verdadera soledad, sus vínculos se muestran frágiles, un sobreviviente de un presente poco alentador.

Con la casa terminada *David* logra recuperar sus apuntes, lo que le permite preparar el examen y volver a Montevideo con el objetivo de recuperar la beca que le permita sustentarse en la capital del país. *David* mejora su imagen, se afeita y se corta el pelo, cambia su apariencia, hecho que refuerza ese anhelo de superación que representa Montevideo para él, lo vemos madurar y tomar algo de responsabilidad en sus actos, entendemos que hay una cuota de aprendizaje y crecimiento personal en el desarrollo del personaje.

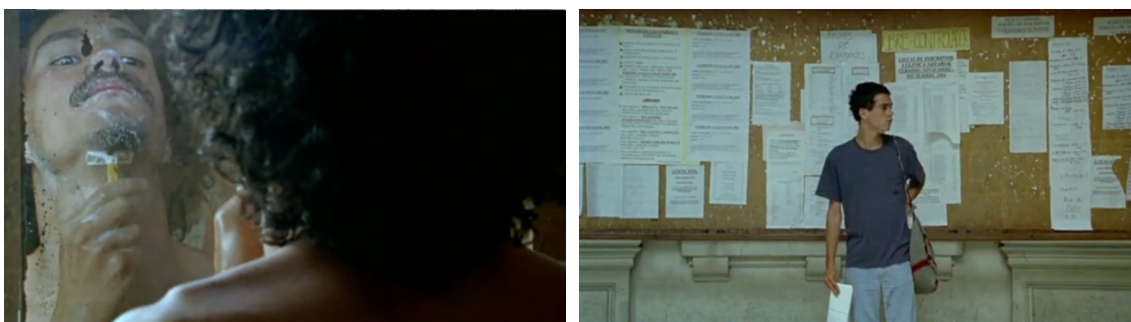


Figura 29

**Cuadro 19: David (La perrera, 2006)**

**LA PERRERA**



**Personaje : David**

<b>RASGOS</b>	<b>Rasgos Físicos</b>			identidad de género	varón	
					varón trans	
					mujer	
					mujer trans	
					otro	
				identidad racial	afro/negro	
					asiático/ amarillo	
					blanco	
					indígena	
					otra (multirracial)	
				contextu- ra física	delgada	
	media					
	sobrep./obesidad					
	grupo etario	niños				
		adolescente				
		jóvenes				
		adultos				
pers.mayores						
discapacidad	def. física					
	def. sensorial					
	ninguna					
	tipo de deficiencia:					
	no					
<b>Rasgos Psicológicos</b>			emotividad	emotivo		
				no emotivo		
			actividad	activo		
				inactivo		
			resonancia	primario		
				secundario		
	tipo psicológico:					
	Amorfo					

<b>Arco de transformación</b>	arco de personaje plano	
	arco moderado	
	arco radical o traumático	
	arco circular	

<b>ROLES</b>	<b>Ocupación</b>		condición de actividad	ocupado	
				desocupado	
				inactivo que hac.dom.	
				inactivo estudiante	
				inactivo jubilado	
				indeterminado	
			categoría de ocupación	obrero o empleado	
				miembro cooperativa	
	patrón				
	trabajador cuenta prop.				
	trabajador no remun.				
	otros o indeterminado				
		tipo ocup.	Inactivo estudiante		
	<b>Familia</b>		situación conyugal	casado-UL/mismo sexo	
				casado-UL/distinto sexo	
				separado/divorciado	
				viudo	
				soltero	
indeterminado					
<b>ciclo vida familiar</b>	pareja sin hijos				
	flia. etapa inicial				
	flia. etapa expansión				
	flia. consolidada				
	pareja mayor sin hijos				
	sin pareja ni hijos				
	indeterminado				
<b>Orientación sexual</b>		heterosexual			
		bisexual			
		homosexual			
		indeterminado			
<b>Creencias religiosas</b>		católico			
		cristiano no cat.			
		judío			
		ateo/no practicante			
		indeterminado			
<b>Nivel socio-económico</b>		clase alta			
		clase media			
		clase baja			
		indeterminado			
<b>Educación/ Formación</b>		nivel alto			
		nivel medio			
		nivel bajo			
		indeterminado			

Calificación de Reparto : Categoría- A1 / Grado de intervención en la obra 83%

## 5.7. El baño del Papa (2007)

### *Sinopsis:*

Es el año 1988 y el Papa Juan Pablo II va a visitar Melo, una pobre comunidad fronteriza de Uruguay. El Pontífice empezará su gira por Latinoamérica en esta pequeña ciudad en la que se espera a más de 50.000 visitantes. Los más modestos están convencidos de que esta visita será milagrosa para el alma y la cartera; mucho creen que vendiéndole comida y bebida a esa multitud se harán casi ricos. Pero Beto tiene una idea mejor: construirá unas letrinas delante de su casa y las alquilará (Filmaffinity, sf.)



*Personajes protagónicos:  
Beto, Carmen y Silvia*

El Baño del Papa es un largometraje uruguayo que narra un hecho histórico sucedido en una pequeña ciudad fronteriza de Uruguay en 1988. Melo se prepara para recibir al Papa Juan Pablo II, y con él a los cincuenta mil visitantes que se espera llegarán al pueblo. A través de uno de sus protagonistas, *Beto*, el film narra las vivencias de los lugareños que con gran esperanza buscarán, a través de la venta masiva de distintos servicios a los fieles, una posibilidad de desarrollo económico.

Según la categorización definida por Triquell (2016) podríamos ubicar este film dentro de la categoría de documelodrama, ya que la misma incluye a las películas de ficción que se narran dentro de un contexto histórico actual o que forma parte de la historia reciente, y además de presentarse como una ficción, se propone como un ejemplo de lo efectivamente transcurrió (Triquell, 2016).

El Papa Juan Pablo II visitó Melo el 8 de mayo de 1988 y tanto la prensa como las autoridades de la ciudad declaraban esperar unos cincuenta mil visitantes. Los lugareños, de bajos recursos económicos en su mayoría, vislumbraron la posibilidad de obtener un beneficio económico que los ayudara a salir de la pobreza, es así que muchos de ellos hipotecaron sus escasos bienes, pidieron préstamos, incluso se desprendieron de sus herramientas de trabajo que utilizaban, para poder conseguir el capital suficiente para poner un puesto de venta de comida, bebida o de venta de banderas y medallas. *Beto*, al igual que los cientos de pueblerinos que vivieron la llegada del Papa en esa época, apuesta

a salir de la miseria a través de la posibilidad de hacer negocio con la llegada del Pontífice a su ciudad. Este filme nos retrata cómo vivió este pueblo dicho acontecimiento, por lo que podríamos considerar que se nos presenta como “ejemplo” o “caso” de lo efectivamente transcurrido.

A través del transcurso del film, podemos visualizar algunas de las representaciones que se transparentan en esta producción cinematográfica que definen características de identificación de los habitantes del pueblo a través de las mentalidades retratadas de los personajes que protagonizan y atraviesan esta historia, esto es su bagaje intelectual, las expresiones específicas, actitudes, modos, rituales, símbolos (Sorlin, 1985).

Existe una contraposición importante entre la construcción narrativa que se hace del personaje de *Silvia* (mujer, mestiza<sup>26</sup>, de contextura física media, orientación sexual indeterminada) la hija de *Beto* (adulto, blanco, de contextura física media), y el resto de los personajes del film. *Silvia* es una adolescente instruida, que estudia, y con un bagaje intelectual visiblemente superior al resto de los personajes. Esto se revela como indicio desde el comienzo del film, cuando la vemos haciendo sus tareas para el liceo junto a su madre, la formación media de *Silvia* se contrapone a la formación baja de *Carmen*. Aquí queda en evidencia a través del diálogo entre ellas (caracterización indirecta) que *Silvia* tiene mayor conocimiento sobre los temas tratados que *Carmen*, su madre (mujer, blanca, de contextura media). Asimismo, reconocemos los errores de ortografía de *Beto* (formación baja) cuando confecciona el cartel donde se indica la existencia de un baño, a diferencia del cartel realizado por *Silvia* sobre el final del film.

---

<sup>26</sup> Se distingue en *Silvia* algunas características fenotípicas que podrían apreciarse como de ascendencia indígena, por lo que se podría identificar su identidad racial como mestiza, por lo que se discriminará en la categoría “otros”. Esta categoría incluye a los personajes que se entienden nacen de una mezcla racial. En este caso, esos rasgos no son identificados en sus padres, pero no se entiende como una falta de continuidad en la construcción racial de los personajes puesto que su ascendencia indígena podría entenderse como anterior.

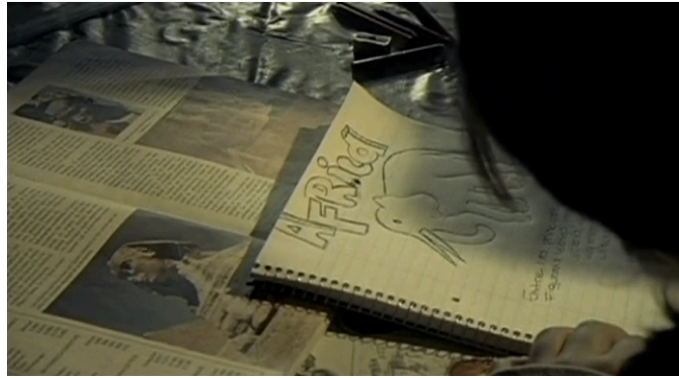


Figura 30

*Silvia* quiere ser periodista, anhela una profesión que dice solo podrá estudiar en Montevideo. Es así que se nos muestra las posibilidades de desarrollo que presenta la capital del país con respecto al Interior. *Carmen*, su madre, quiere que su hija siga un oficio: “¿Por qué quiere hacer cosas raras? ¿No puede hacer corte y confección como cualquier señorita?”, le dice su madre en un diálogo del film. La academización es revelada como algo “raro” para sus padres, ven a la posibilidad de mudarse a la capital de su hija como un potencial peligro para ella. *Silvia* es un personaje que claramente tiene una mayor proyección para su vida futura, un fuerte anhelo por la superación intelectual además de la superación económica. Sus metas son presentadas como objetivos a largo plazo, quiere ser una figura reconocible como periodista, quiere sobresalir y destacar sobre los demás, se presenta como un personaje activo, que tiene claro su camino a recorrer, emotivo, se la ve inquieta, sensible, expresiva, enfrenta con templanza a su padre cuando descubre que se asoció con su antagonista pero esa actitud refiere más a su resonancia secundaria ya que reflexiona y analiza las situaciones a las que se enfrenta, Como personaje del tipo apasionado se la reconoce con iniciativa, con capacidad de dominio sobre otros y sobre situaciones de tensión, de críticas severas, honorable, organizada, constante, responsable.

Mientras, los personajes adultos que la rodean tienen objetivos de menor proyección, más inmediatos. Un ejemplo de esto se narra dentro de una escena que protagonizan *Silvia* y

*Beto* en su dormitorio. Ante la posibilidad de obtener ganancias a raíz de la construcción del baño, *Silvia* y *Beto* conversan sobre el destino que les darían a tales ganancias. El diálogo se transcribe a continuación:

*BETO*: “Esto, puede ser para la *Silvia*”.

*CARMEN*: “Si, unas pilas, una radio nueva”

*BETO*: “¿Y para vos *Carmen*?”

*CARMEN*: “Comprame almidón”

*BETO*: “No, que querés para vos ...”

*CARMEN*: “Debemos la luz”

Así se presentan las aspiraciones de *Carmen*, quien lava y plancha como oficio y quien tiene como ilusión de superación el poder planchar con almidón, y como gran superación el poder pagar la deuda de la luz que mantienen hace dos meses.

*Silvia* es presentada a su vez como portadora de una personalidad fuerte, emprendedora, inteligente, su anhelo de superación y de crecimiento personal e intelectual en contraposición con los demás personajes del film. Estas características las podemos también percibir en el uso de la composición simbólica que se observa en algunas escenas del film, mediante la cual, según Marcel Martin (1985), a través de la confrontación arbitraria de ciertos fragmentos de la realidad surge un significado más profundo que su contenido material. Veamos dos claros ejemplos:

(a) *El Tigre y el Gato*.

*Silvia* es amante de los tigres, lo menciona a través de un diálogo con la madre casi al comienzo del film. La observamos en una escena colocando una lámina de un tigre en su dormitorio. Este elemento que forma parte del decorado hace a la construcción narrativa de este personaje, funciona como elemento de identificación de *Silvia*, asocia a través del uso de este símbolo al personaje con el animal, considerado en la mitología china como un amuleto de riqueza y de poderío y tanto en la cultura oriental como en la occidental con atributos como fuerza, fiereza y poder. Esta imagen se contrapone fuertemente con la imagen que vemos de *Beto* y *Carmen* quienes al sentarse en su estar, lo hacen frente a una pared donde cuelga la imagen de un pequeño gato. No es que estos personajes no muestren fortaleza y emotividad en su accionar, de hecho, *Beto* se muestra en más de una oportunidad como un personaje reaccionario, intempestivo, (emotivo) mientras *Carmen* y *Silvia* se representan más estables, pero la simbología del Tigre en contraposición del

gato refiere a la proyección de futuro y la posibilidad de alcance de sus objetivos propuestos.



Figura 31

(b) *Las sombras y la luz.*

El film comienza presentándonos a los personajes a través de sus oficios (acciones), en el caso de *Beto* y sus compañeros, como bagayeros (contrabandistas o vendedores de mercadería que provienen de contrabando). Desde las primeras escenas vemos a los personajes a través de las sombras que proyectan, tanto los bagayeros con sus sombras proyectadas sobre la carretera de tierra como el aduanero y la sombra que genera en su camioneta, así como también *Carmen* y *Silvia* a través de las ropas blancas que cuelgan en el patio de su casa cuando se nos presentan por primera vez. Sus vidas de alguna manera se encuentran bajo las sombras de las circunstancias en que viven, sus posibilidades a futuro que no encuentran proyección. Es en una escena donde descubrimos a *Silvia*, quien bajo la ilusión de la práctica de una profesión como el periodismo, encuentra en ella una posibilidad de destacar y de triunfar, una luz se arroja sobre el personaje, ya no la reconocemos a partir de su sombra, sino que la vemos a ella directamente iluminada, nos introduce así un significado más amplio, la posibilidad de crecer, de brillar.



Figura 32

Es así que tanto la puesta en escena, o sea la elección de los elementos que la componen como la puesta en cuadro, la disposición de los mismos y su modalidad de representación son significantes a la hora de arrojar información sobre las cualidades que componen los rasgos y roles sustanciales de los protagonistas del filme.

*Silvia* representa la generación más joven de la comunidad dentro del film, una generación que busca prosperar, superarse a través de la academización y posterior práctica de una profesión. La generación de sus padres aspira a una superación inmediata que significa apenas el poder sobrevivir a las circunstancias presentadas. A *Carmen* se la representa siempre enérgica, sacrificada, trabajadora, buscando soluciones ante los conflictos que se le presentan, con poder resolutivo (la entendemos como activa). A su vez sabe atravesar las crisis de manera calma, serena, sus discusiones con *Beto* son siempre medidas (se la representa como no emotiva) y termina siempre apoyando sus decisiones. Por último, se la percibe analítica, racional, medida, es claramente la más conservadora de los tres (la reconocemos como de resonancia secundaria), manifiesta expresamente que prefiere no arriesgar con el negocio propuesto por *Beto*. La definiríamos entonces como un personaje del tipo flemático. *Beto* en cambio es intempestivo, arriesgado, también se ve empujado a la acción, pero sin medir esfuerzos o riesgos, es aventurero, se violenta y se apasiona (activo, emotivo, primario). Se distingue como del tipo psicológico colérico, y como tal es generoso, cordial, optimista, acepta los retos y sabe convencer al resto de que lo acompañen.

En todas las escenas antes analizadas se señala el nivel socioeconómico bajo, de pobreza, que posee esta familia, inserta además en un vecindario pobre. Más allá de mostrarse como trabajadores en oficios que requieren nula instrucción (incluso *Beto* un oficio que se considera ilegal), la vivienda donde residen presenta condiciones muy precarias: el baño se ubica fuera de la casa, sin saneamiento, usan un balde de agua para poder mantenerlo en condiciones, una construcción de mala calidad, con paredes de bloque sin revestimiento y en muy mal estado, aperturas que conectan los espacios entre sí sin puertas y sin terminación fina ninguna, dormitorios que consiguen su privacidad solo por cortinas viejas, grandes fracturas y quiebres en los muros interiores, techo de chapa, incluso paredes que están revestidas de chapa oxidada que entendemos pudieron haber sido parte de otra construcción previa (función descriptiva).



Figura 33

Los protagonistas nos advierten de su fe en numerosas escenas. Los elementos de ambientación de su casa nos revelan que los rituales religiosos forman parte de la cotidianeidad de los personajes: un retrato de Jesús, una lámina de *La última cena*, estatuillas de la Virgen y estampitas religiosas. *Carmen* reza ante un pequeño altar que ella construyó en un rincón de su hogar para que *Beto* vuelva a salvo cada vez que emprende un viaje a la frontera. A partir de las imágenes superpuestas de *Carmen* con el pedaleo de las bicicletas, (puesta en serie) y el estado de uso (puesta en escena) que presenta el altar se manifiesta este ritual como un hábito en ella. La religión, el mito y la superstición se aúnan: las figuras colgadas en la pared dan lugar a una riestra de ajos,

elemento utilizado tradicionalmente como amuleto para alejar a los “malas energías” o los “malos espíritus”.

Aparece en *Carmen* algo que, al igual que muchos fieles después del desencadenamiento final que tuvo la visita del Papa, donde varios perdieron sus bienes por apostarle a un hecho que finalmente no sucedió, atribuye como una de las posibles consecuencias de la aventurada apuesta: se revela así el miedo al castigo divino.

Esta posibilidad de castigo queda en evidencia por primera vez a través de un diálogo entre *Carmen* y su vecina, quien descubrimos será uno de los primeros personajes que se aventurará junto a su marido (amigo de *Beto*) a apostar por la posibilidad de una mejoría económica. *Carmen* le expresa su miedo: “me parece que Dios castiga estas cosas”, Este miedo también se pone de manifiesto explícitamente en un diálogo que mantiene con *Beto* donde *Carmen* señala: “Sabés que no me gusta hacer negocio con el Papa”.

La relación entre religión y superstición se visibiliza claramente en la escena del asado con los amigos y vecinos a quienes *Beto* y su familia invitan para contarle la idea de hacer el baño y pedir su cooperación. En la mitad del almuerzo aparece el Loco Cheo para orinar sobre el territorio apenas delimitado donde se ubicaría el baño. *Carmen* manifiesta que esto es señal de mala suerte, haciendo referencia a que “Cuando Ruiz se cayó de la moto, el Loco Cheo se la había meado”.

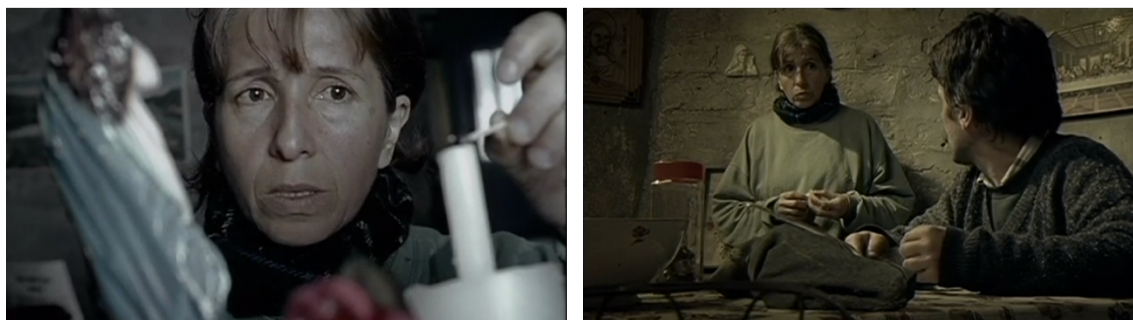


Figura 34

Las imágenes posteriores a la partida del Papa nos retratan de forma impactante la situación de pérdida de los habitantes: el blanco y negro sustituye al color, los planos inclinados nos introducen en su desestabilidad emocional, planos picados nos marcan su desolación, rostros de tristeza en primeros planos y miles de kilos de desperdicio que acaban por ser alimento de perros y chanchos. Esta situación de desequilibrio también se traspa a los protagonistas del film que junto con la comunidad local se nos presentan vulnerables ante lo sucedido. La puesta en escena, en cuadro y en serie dialogan creando

sentido, aunque cada plano que se narra de esta secuencia pueden tener distintas interpretaciones hay una lectura que orienta al espectador y carga de significado profundo lo representado (Sorlin, 1985).



Figura 35

Tras estas imágenes, un último diálogo entre *Carmen* y su vecina da cuenta de la vinculación que atribuyen existe entre lo sucedido y el castigo divino al que *Carmen* temía cuando la vecina manifiesta que lo único que logró vender fue “el alma al diablo”.

En relación a sus arcos de transformación, podemos reconocer tanto en *Beto* como en *Silvia* un cambio moderado. Hay una evolución en ellos que se manifiesta a partir de las decisiones que terminan por tomar, un aprendizaje por la experiencia vivida. *Beto* rechaza la ayuda malintencionada de Meleyo, el policía aduanero corrupto con el que había hecho negocio, prefiere volver corriendo con el inodoro en sus hombros y no perder su dignidad, hay un crecimiento en él a partir de lo vivido, que reafirma su carácter honesto. *Silvia* reconoce en su padre el esfuerzo y aunque decepcionada por haber conocido sus arreglos previos y turbios con Meleyo, decide igualmente disponerse a trabajar para ayudar en lo planificado y se emociona profundamente al ver a su padre corriendo entre los habitantes desesperadamente para llegar a tiempo con el inodoro con la esperanza de recuperar algo del trabajo y dinero invertido. *Carmen* en cambio se presenta con un arco de personaje plano, se muestra durante toda la trama de la misma manera, no hay un cambio visible en ella, es siempre fiel a su comportamiento, compañera y leal de su marido, lo apoya desde

el inicio por más que no esté de acuerdo. Su encanto reside entonces en esa no mutación, en esa lealtad.

Finalmente, se presenta a los personajes en estrecha y permanente unión con su comunidad. Se transparenta en varias escenas el lugar jerárquico que la comunidad le otorga al cooperativismo. Virtudes como la solidaridad, la confianza, y el trabajo en conjunto cobran gran dimensión y se traduce como características de identificación de los habitantes del pueblo y de nuestros protagonistas.

Lo observamos a lo largo de todo el film, desde cuando conocemos a la vecina de los protagonistas que se acerca pidiendo una taza de azúcar, así como cuando uno de los compañeros bagayeros le traspasa mercadería a *Beto* y a su amigo para alivianar su carga y poder de esa forma pasar más fácilmente por la aduana para llegar a tiempo al cumpleaños de su esposa, cuando el almacenero le fia a Valvulina cuando este expresa que no tiene dinero y no ha podido llegar con la carga completa al punto de venta, así como cuando se acompañan durante el viaje por medio de los campos para que el recorrido sea más llevadero y menos peligroso, una vecina durante el camino les convida con torta fritas.

Es quizás en la escena del asado donde se representa con más fuerza la unión y cooperación entre las partes. El ritual del asado acompañado por la festividad y el baile redoblan la idea de retribución y agradecimiento por la ayuda brindada, el valor de la amistad y la solidaridad como fuente motora de un objetivo común se vigorizan.

Cuando *Beto* decide ocultar sus acciones a su comunidad, y vincularse con el personaje que aparece como antagonista del relato, traicionando de alguna forma los valores de la comunidad es que el film nos acerca una enseñanza, es a través de la apuesta colectiva que debe reposar la construcción de una sociedad.

**Cuadro 20:** *Beto (El baño del papa, 2006)*

**EL BAÑO DEL PAPA**



**Personaje : Beto**

RASGOS	Rasgos Físicos	identidad de género	varón	
			varón trans	
			mujer	
			mujer trans	
			otro	
		identidad racial	afro/negro	
			asiático/ amarillo	
			blanco	
			indígena	
			otra (multirracial)	
		contextura física	delgada	
			media	
			sobrep./obesidad	
		grupo etario	niños	
			adolescente	
			jóvenes	
			adultos	
	pers.mayores			
discapacidad	def. física			
	def. sensorial			
	ninguna			
	tipo de deficiencia: no			
Rasgos Psicológicos	emotividad	emotivo		
		no emotivo		
	actividad	activo		
		inactivo		
	resonancia	primario		
		secundario		
tipo psicológico:		Colérico		

Arco de transformación	arco de personaje plano	
	arco moderado	
	arco radical o traumático	
	arco circular	

ROLES	Ocupación	condición de actividad	ocupado	
			desocupado	
			inactivo quehac.dom.	
			inactivo estudiante	
			inactivo jubilado	
		indeterminado		
		categoría de ocupación	obrero o empleado	
	miembro cooperativa			
	patrón			
	trabajador cuenta prop.			
	trabajador no remun.			
	otros o indeterminado			
	tipo ocup.	Contrabandista (Bagayero)		
	Familia	situación conyugal	casado-UL/mismo sexo	
			casado-UL/distinto sexo	
			separado/divorciado	
			viudo	
			soltero	
			indeterminado	
		ciclo vida familiar	pareja sin hijos	
flia. etapa inicial				
flia. etapa expansión				
flia. consolidada				
pareja mayor sin hijos				
sin pareja ni hijos				
indeterminado				
Orientación sexual	heterosexual			
	bisexual			
	homosexual			
	indeterminado			
Creencias religiosas	católico			
	cristiano no cat.			
	judío			
	ateo/no practicante			
	indeterminado			
Nivel socio-económico	clase alta			
	clase media			
	clase baja			
	indeterminado			
Educación/ Formación	nivel alto			
	nivel medio			
	nivel bajo			
	indeterminado			

Calificación de Reparto : Categoría- A1 / Grado de intervención en la obra 66%

**Cuadro 21:** Carmen (*El baño del papa*, 2006)

**EL BAÑO DEL PAPA**



**Personaje : Carmen**

R A S G O S	Rasgos Físicos		
	identidad de género	varón	
		varón trans	
		mujer	
		mujer trans	
		otro	
	identidad racial	afro/negro	
		asiático/ amarillo	
		blanco	
		indígena	
		otra (multirracial)	
	contextura física	delgada	
		media	
		sobrep./obesidad	
	grupo etario	niños	
		adolescente	
		jóvenes	
		adultos	
		pers.mayores	
discapacidad	def. física		
	def. sensorial		
	ninguna		
	tipo de deficiencia: no		
Rasgos Psicológicos	emotividad	emotivo	
		no emotivo	
	actividad	activo	
		inactivo	
	resonancia	primario	
		secundario	
tipo psicológico:			
Flemático			

Arco de transformación	arco de personaje plano	
	arco moderado	
	arco radical o traumático	
	arco circular	

R O L E S	Ocupación	condición de actividad	ocupado	
			desocupado	
			inactivo quehac.dom.	
			inactivo estudiante	
			inactivo jubilado	
		indeterminado		
		categoría de ocupación	obrero o empleado	
	miembro cooperativa			
	patrón			
	trabajador cuenta prop.			
	trabajador no remun.			
	otros o indeterminado			
	tipo ocup.	Lavandera		
	Familia	situación conyugal	casado-UL/mismo sexo	
			casado-UL/distinto sexo	
			separado/divorciado	
			viudo	
			soltero	
			indeterminado	
		ciclo vida familiar	pareja sin hijos	
flia. etapa inicial				
flia. etapa expansión				
flia. consolidada				
pareja mayor sin hijos				
sin pareja ni hijos				
indeterminado				
Orientación sexual	heterosexual			
	bisexual			
	homosexual			
	indeterminado			
Creencias religiosas	católico			
	cristiano no cat.			
	judío			
	ateo/no practicante			
	indeterminado			
Nivel socio-económico	clase alta			
	clase media			
	clase baja			
	indeterminado			
Educación/ Formación	nivel alto			
	nivel medio			
	nivel bajo			
	indeterminado			

Calificación de Reparto : Categoría- A / Grado de intervención en la obra 35%

**Cuadro 22:** *Silvia (El baño del papa, 2006)*

**EL BAÑO DEL PAPA**



**Personaje : Silvia**

<b>RASGOS</b>	<b>Rasgos Físicos</b>	identidad de género	varón	
			varón trans	
			mujer	
			mujer trans	
			otro	
		identidad racial	afro/negro	
			asiático/ amar.	
			blanco	
			indígena	
			otra (multirracial)	
		contextura física	delgada	
			media	
			sobrep/obes.	
		grupo etario	niños	
			adolescente	
			jóvenes	
			adultos	
pers. mayores				
discapacidad	def. física			
	def. sensorial			
	ninguna			
	tipo de deficiencia: no			
<b>Rasgos Psicológicos</b>	emotividad	emotivo		
		no emotivo		
	actividad	activo		
		inactivo		
	resonancia	primario		
		secundario		
tipo psicológico:		Apasionado		

<b>Arco de trans-formación</b>	arco de personaje plano	
	arco moderado	
	arco radical o traumático	
	arco circular	

<b>ROLES</b>	<b>Ocupación</b>	condición de actividad	ocupado	
			desocupado	
			inactivo quehac.dom.	
			inactivo estudiante	
			inactivo jubilado	
		indeterminado		
	categoría de ocupación	obrero o empleado		
		miembro cooperativa		
		patrón		
		trabajador cuenta prop.		
		trabajador no remun.		
		otros o indeterminado		
	tipo ocup.	Inactiva estudiante		
	<b>Familia</b>	situación conyugal	casado-UL/mismo sexo	
			casado-UL/distinto sexo	
			separado/divorciado	
			viudo	
			soltero	
indeterminado				
ciclo vida familiar	pareja sin hijos			
	flia. etapa inicial			
	flia. etapa expansión			
	flia. consolidada			
	pareja mayor sin hijos			
	sin pareja ni hijos			
	indeterminado			
Orientación sexual	heterosexual			
	bisexual			
	homosexual			
	indeterminado			
Creencias religiosas	católico			
	cristiano no cat.			
	judío			
	ateo/no practicante			
	indeterminado			
Nivel socio-económico	clase alta			
	clase media			
	clase baja			
	indeterminado			
Educación/ Formación	nivel alto			
	nivel medio			
	nivel bajo			
	indeterminado			

Calificación de Reparto : Categoría- A / Grado de intervención en la obra 28%

## 5.8. Acné (2008)

### *Sinopsis:*

Rafael Bregman es un chico de 13 años de la colectividad judeo-uruguaya. Ya debutó sexualmente con la empleada doméstica de su casa, pero nunca ha besado a una chica. Tiene un acné rutilante en su cara y eso le amedrenta. La película trata del deseo de este chaval de intentar besar a la chica que le gusta en un entorno donde las cosas no son fáciles. Todo está cambiando, y no sólo su cuerpo; su familia se está desarmando sutilmente (Filmaffinity, sf.)



*Personaje protagónico:  
Rafael*

*Rafael* es un adolescente, varón, delgado, blanco, de origen judío, perteneciente a la clase alta montevideana. El judaísmo se representa a lo largo de todo el relato a partir de las acciones, diálogos y atrezzo (ambientación) que se encuentran dispuestos en varios espacios escenográficos de forma de ambientar y construir los espacios con elementos que le otorguen identidad (función descriptiva). *Rafael* va a un liceo privado (formación media), donde se practica activamente la religión judía. Al comienzo del film la “encargada de proyectos juveniles de la comunidad” (así la presenta el director) visita el colegio ofreciendo a los estudiantes un viaje turístico para conocer “los lugares más importantes de Eretz”, término que en hebreo se utiliza para designar la región de Palestina o Tierra de Israel. Es también dentro del colegio que como actividad curricular hacen una rememoran el Yom Hashoá, día conmemorativo de Israel en memoria de las víctimas del Holocausto. El apellido del protagonista, que conocemos cuando su padre esta reunido con amigos en su casa jugando al póker, es Bregman, de origen judío y en un video que la familia se reúne a ver se retratan escenas de lo que fue el Bar Mitzvah de *Rafael*, ceremonia judía que se celebra en los varones al cumplir los 13 años de edad.



Figura 36

*Rafael* vive con su madre, padre, hermano y hermana en un apartamento amplio. Su construcción denota buena calidad en relación al confort, habitabilidad y materiales, con grandes aberturas, su estado general es muy bueno, sin ninguna deficiencia aparente. El baño que usan los hermanos, elemento que nos revela la existencia de más de un baño en la casa, se reviste en mármol, material que evidencia gran poder adquisitivo. El padre juega con sus amigos hombres al póker, en una mesa de paño verde dispuesta específicamente para ese fin en el living de su casa, apostando grandes sumas de dinero, mientras, las mujeres conversan y toman tragos en otro sector del living. La habitación cuenta con paredes revestidas en madera, grandes sillones de cuero, numerosos e importantes cuadros de artistas de renombre, mobiliario de buena calidad y elegante. La familia cuenta con servicio doméstico permanente, vacacionan en Punta del Este, así como todos sus amigos del colegio según lo que se expresa en más de un diálogo, importante y exclusivo balneario de la costa este del Uruguay donde históricamente vacacionan el sector de la población más acaudalada. *Rafael* toca el piano y juega al tenis junto a su hermano, dos actividades que social y culturalmente se asocian a las clases de la alta burguesía y la aristocracia debido al alto costo en su equipamiento. Su padre es dueño de una gran importadora, tiene varios empleados a su cargo y un gran depósito donde guardar su mercadería, ambos padres tienen vehículo propio que se ven obligados a intercambiar cuando deciden divorciarse. Finalmente, sus padres son capaces de costear una medicación para el acné severo que sufre *Rafael*, medicación que en más de un momento del relato se menciona es altamente costoso y que otros compañeros de él con su misma patología se ven imposibilitados de adquirir (caracterización por oposición). Todos estos elementos actúan de informantes e indicios acerca de la clase socioeconómica en la se encuentra nuestro protagonista, una clase alta privilegiada de la capital.



Figura 37

El relato se centra en el deseo de *Rafael* por besar por primera vez a una chica (orientación heterosexual). Al comienzo de la narración vemos que pierde su virginidad con quien trabaja en su casa como doméstica (*Angélica*), quien acepta (no se especifica bajo qué condiciones) bajo la petición de su hermano mayor. Este hecho genera cierto desconcierto en relación a esta figura femenina y el lugar que ocupa en la familia. Previo a la escena de sexo entre nuestro héroe y *Angélica* el padre le pregunta a ella por su salida nocturna, “¿hubo baile? ¿Y hubo suerte?”, pregunta que acompaña de un tono y mirada que demuestra ciertos rasgos libidinosos (caracterización indirecta por contenido y forma del diálogo). La esposa desapruueba la conducta expresando: “ya te dije que no me gusta que le hables así”, lo que da a entender además de que es una conducta repetida del esposo (rasgo en acción). Los hermanos (entre ellos nuestro protagonista) se miran con complicidad y sonríen. Se percibe en esto una conducta fuertemente machista por parte del núcleo familiar en general, que también sugiere un abuso de poder, donde justificados por la diferencia de estatus de los involucrados roza rasgos de comportamiento misógino. Esta desvalorización hacia *Angélica* se potencia al pedirle que tenga relaciones sexuales con *Rafael*, como si el rol funcional que tiene hacia los quehaceres domésticos pudiera extenderse hacia otros ámbitos. Por otro lado, en la escena donde finalmente tienen relaciones sexuales vemos a *Angélica* tratar a *Rafael* con cariño, con atención, le canta para bajar la tensión que esa situación le genera al protagonista, se retrata el cuidado como parte inherente del rol femenino. Después de esta primera relación sexual, vemos a *Rafael*

concurrir en varias ocasiones a un prostíbulo, pero ninguna de todas las mujeres con las que mantiene intimidad, acepta besarlo, que es lo que *Rafael* realmente desea. Se muestra entonces un camino inverso, que para llegar a un primer beso primero transita una lista importante de relaciones sexuales. Durante el film se representa, a partir de la puesta en escena de varias acciones, una transición de este adolescente hacia la vida adulta donde lo descubrimos, en varios momentos, imitando las conductas de su padre.



Figura 38

Durante este recorrido *Rafael* se ve obligado a atravesar situaciones de pérdida importantes y desestabilizadoras para cualquier adolescente, como el inminente divorcio de sus padres y la emigración de uno de sus mejores amigos hacia Israel. En estos momentos se manifiesta especialmente su carácter afectivo y abierto a exteriorizar sus sentimientos: *Rafael* dialoga sobre la separación de sus padres con su amigo y de la posibilidad de ir a terapia psicológica, con tristeza lo vemos salir de la oficina del director cuando éste se encarga de trasladarle la noticia sobre su amigo, quien no retornaría del viaje que hizo a Israel. Su expresividad es de todas formas medida, se lo ve introvertido, algo retraído y quizás para muchos adolescentes aún están explorando sus formas de habitar el mundo puede ser visto como algo natural. Según Quintana (1996), la adolescencia es un “momento importante y decisivo para la constitución de la personalidad (...), pues es en este momento cuando tienen lugar las transformaciones fisiológicas que llevan consigo las más profundas alteraciones de las tendencias y de los estados afectivos” (p. 238). Esto hace que no siempre sea fácil poder establecer desde esta etapa de la vida de un personaje sus caracteres.

*Rafael* parecería lograr medir sus emociones (no emotivo), pero a su vez está abierto a abrirse a sus seres queridos y se muestra sensible y afectivo (emotivo), con temple, gran timidez y cautela (y hasta cierto temor) intenta conquistar a la chica por la cual siente atracción, se presta a la acción, pero solo bajo la tutoría de uno de sus amigos más

experimentados, no muestra dominio en esa situación, sino más bien duda y se desanima en más de una oportunidad (no activo). No es impetuoso sino más bien prudente y racional (secundario). La variable de emotividad, que no se logra establecer, hace que no se pueda definir un tipo psicológico claro, puesto que se entiende podría caracterizarse tanto por el tipo apático como por el sentimental.

Finalmente, no logra conquistar a su compañera de clase, de la cual está enamorado desde al menos un año, desde que los vemos bailar juntos el vals en su Bar Mitzvah y él no logra dejar de mirarla contemplativamente (aunque sin tomar iniciativa), pero sí logra su objetivo central de acción, propuesto desde el principio, besar a una chica. Más allá de seguir los consejos de su amigo, termina conquistando a una chica que trabaja en un quiosco frente a la empresa de su padre, y es la chica quien conmovida por su ingenuidad y encanto termina por cumplir su tan añorado deseo. *Rafael* culmina transitando un arco de transformación moderado, hay una pequeña evolución en el personaje del inicio del film, con el que termina por expresarse sobre el final, logra su objetivo de acción y crece en el camino, sobrelleva momentos de pérdida y aprende de ellos.



*Figura 39*

**Cuadro 23: Rafael (Acné, 2008)**

ACNÉ



Personaje : *Rafael*

R A S G O S	Rasgos Físicos		
	identidad de género	varón	
		varón trans	
		mujer	
		mujer trans	
		otro	
	identidad racial	afro/negro	
		asiático/ amarillo	
		blanco	
		indígena	
		otra (multirracial)	
	contextura física	delgada	
		media	
		sobrep./obesidad	
grupo etario	niños		
	adolescente		
	jóvenes		
	adultos		
	pers.mayores		
discapacidad	def. física		
	def. sensorial		
	ninguna		
	tipo de deficiencia: no		
Rasgos Psicológicos	emotividad	emotivo	ind.
		no emotivo	ind.
	actividad	activo	
		inactivo	
	resonancia	primario	
secundario			
tipo psicológico: indeterminado			

Arco de transformación	arco de personaje plano	
	arco moderado	
	arco radical o traumático	
	arco circular	

R O L E S	Ocupación	condición de actividad	ocupado		
			desocupado		
			inactivo quehac.dom.		
			inactivo estudiante		
			inactivo jubilado		
	condición de actividad	condición de actividad	indeterminado		
			categoria de ocupación	obrero o empleado	
				miembro cooperativa	
				patrón	
				trabajador cuenta prop.	
				trabajador no remun.	
	otros o indeterminado				
	tipo ocup.	Inactivo estudiante			
	Familia	situación conyugal	casado-UL/mismo sexo		
			casado-UL/distinto sexo		
separado/divorciado					
viudo					
soltero					
indeterminado					
ciclo vida familiar		pareja sin hijos			
		flia. etapa inicial			
		flia. etapa expansión			
		flia. consolidada			
ciclo vida familiar	pareja mayor sin hijos				
	sin pareja ni hijos				
	indeterminado				
	indeterminado				
Orientación sexual	heterosexual				
	bisexual				
	homosexual				
	indeterminado				
Creencias religiosas	católico				
	cristiano no cat.				
	judío				
	ateo/no practicante				
Nivel socio-económico	indeterminado				
	clase alta				
	clase media				
	clase baja				
Educación/ Formación	indeterminado				
	nivel alto				
	nivel medio				
	nivel bajo				
indeterminado					

Calificación de Reparto : Categoría- A1 / Grado de intervención en la obra 100%

## 5.9. Gigante (2009)

### *Sinopsis:*

Jara es un hombre solitario, tan corpulento como tímido, que trabaja de guarda de seguridad en un supermercado de Montevideo. Se encarga de controlar los monitores desde un cuarto. Dado que tiene el turno de noche y no hay mucho movimiento, hace más o menos lo mismo que haría en su casa: ver películas, hacer crucigramas y escuchar música. Pero un día su vida cambia al



*Personajes protagónicos:  
Jara y Julia*

descubrir por casualidad a Julia, una de las mujeres de la limpieza. Al principio, Jara se limita a observarla a través de las cámaras de seguridad, pero no tarda en empezar a seguirla cuando va al cine, a la playa, e incluso cuando sale con otro hombre. Así, pronto la vida de Jara consistirá en una serie de pequeños rituales y rutinas alrededor de Julia (Filmaffinity, sf.)

El relato presenta a uno de sus protagonistas mientras se traslada en ómnibus, como lo hace habitualmente a su lugar de trabajo. Enseguida se revela el oficio que *Jara* (hombre blanco, corpulento -con sobrepeso- y adulto) desarrolla: trabaja en el horario nocturno como guardia de seguridad para una gran cadena de hipermercados. Su vida se presenta a través de una rutina muy marcada y esto es reforzado a partir del uso reiterado del plano que lo sitúa desde la puerta exterior a su lugar de trabajo (puesta en cuadro). Cada día al llegar, *Jara* firma y se dirige a una oficina donde tras tocar el timbre se le permite entrar y relevar a su compañero. Su actividad representa una tarea tediosa, sin grandes desafíos, duerme, se aburre, toma mate, y come bizcochos (informantes ambos que nos remiten directamente a que lo que se narra es una historia local), dedica mucho tiempo haciendo crucigramas, como indicio de esto se visualiza en un plano detalle que busca (sin éxito) en una pila de revistas que se encuentran sobre el monitor de seguridad por algún crucigrama que quede aún por completar y se distrae jugando con un lápiz en su boca.

Se lo muestra como un personaje cálido, honesto y empático. *Jara* observa como una trabajadora del sector de limpieza roba algunos alimentos y parece no darle trascendencia, pero unas escenas después la observa robar un artículo que se entiende no es de primera necesidad y le advierte sobre su falta.

Mirando las cámaras de seguridad, actividad central que forma parte de su rutina, conoce a *Julia*, la otra protagonista del largometraje (mujer, blanca, de contextura física media, adulta). Mientras limpia el piso, *Julia* camina hacia atrás sin percatarse que está a punto de derrumbar una gran pila de papeles higiénicos cuidadosamente apilados. *Jara* se ríe al ver el accidente, pero en seguida se autocompadece por *Julia*, quien es reprendida por un superior, quien la amenaza con despedirla si algo similar volviera a suceder. Observar a *Julia* en los monitores de seguridad se convierte en su tarea primordial y es lo que rompe con su rutina diaria.



Figura 40

Se sugiere que *Jara* comienza a tener sentimientos románticos (heterosexual) hacia *Julia* y en su intento por conocerla más y quizás conquistarla comienza a seguirla fuera de su horario de trabajo, una conducta que comienza a desarrollar de forma excesiva, invadiendo los espacios personales de *Julia*. Así comienza a conocer los lugares que frecuenta, donde vive, con quién sale.

Ambos protagonistas, pertenecen a una clase obrera- trabajadora. Se reconoce que sus necesidades básicas están cubiertas, aunque para ello *Jara* tiene un segundo trabajo, es seguridad privada de un local nocturno de rock los fines de semana. Conocemos el interior de la casa de *Jara* cuando llega de trabajar, vive solo, se lo presenta soltero y sin familia propia, aunque sí comparte mucho tiempo con un sobrino al que cuida, hijo de una hermana de él. Habita una pequeña casa de altos, con mobiliario en estado de uso, sin una búsqueda particular por un criterio estético determinado, con cierto grado de deficiencia en el estado general de su construcción. No hay elementos que nos den indicios acerca de fe religiosa, ni atrezos vinculados a símbolos religiosos. El espacio es funcional al relato, a las acciones breves que allí se desarrollan, donde existe además una caracterización simple de algunos de sus caracteres, rasgos y roles (funcional y pragmática o referencial y descriptiva). Tampoco se visualizan accesorios personales de *Jara* que nos indiquen una creencia religiosa, acciones que simbolicen rituales o diálogos donde se haga referencia, por lo que se identifica como ateo o no practicante. De *Julia* no conocemos el interior de la vivienda, pero sí su exterior, se sugiere inserto en un barrio de clase media obrera de Montevideo, pero se especifica que vive con un personaje mayor, que podría ser su padre, a quien se lo conoce al encontrarse en dos oportunidades a *Jara* en la puerta de su casa. También a partir de un diálogo sabemos que vino del interior, se sugiere que no posee una capacidad económica holgada pero su apariencia, el hecho de tener trabajo y vivienda donde habitar nos la ubica en un nivel socioeconómico medio, nivel donde ubicamos a ambos personajes. Nada la vincula a *Julia* directamente a un carácter religioso, pero no es mucho lo que el espectador conoce de *Julia*, que se acerca casi exclusivamente a través de la mirada de *Jara*, por lo que no podemos determinar este rol en ella.



Figura 41

La ocupación que desarrolla *Jara* no le exige una formación terciaria para poder ser desarrollada, de todas formas, se reconoce un buen manejo del vocabulario y el léxico en general, además de conocimientos específicos sobre el manejo del equipamiento informático y técnico que debe manipular (las cámaras de seguridad, computadoras). A


*Julia* no la escuchamos hablar sino hasta el final del filme y además tampoco su actividad revela una formación específica, lo cual nos imposibilita determinar su nivel de formación.

En cuanto a las variables en relación a los tipos psicológicos que clasifica Jean Lacroix podríamos atribuirle a *Jara* un carácter emotivo, activo y primario. Demuestra emociones diversas, comparte tiempo y se divierte con su sobrino a quien entendemos cuida mientras su hermana trabaja, parecería tener un carácter templado, moderado, pero sobre el final del film denota gran inestabilidad al reaccionar con gran ira y de forma desmedida ante uno de los superiores que entiende tuvo que ver en la decisión de despedir a *Julia* del trabajo, atacándolo en su lugar de trabajo. También al ver que un automovilista le vociferaba groserías a *Julia* en la calle, arremete violentamente contra él, golpeando su cabeza contra el volante. Esas conductas precipitadas lo acercan a un carácter primario, a su vez que activo. Siente la necesidad de tomar acción, de enfrentar los obstáculos, toma iniciativa al seguirla y convertirse eso casi en una obsesión, pero logra de esta forma tímidamente acercarse a *Julia*, se muestra decidido y perseverante. Se define entonces como del tipo psicológico colérico, cordial y optimista, pero de actitud intensa y febril, con iniciativa, entusiasta, pero impaciente.

A *Julia* solo la conocemos como espectadores a través de la mirada de *Jara*, muy pocas veces durante el relato observamos algún comportamiento de ella. Sabemos que busca conocer hombres a través de las redes sociales (homosexual), ese dato en particular y en comunión con lo que conocemos en relación a con quien vive nos sugiere que es soltera y no tiene hijos. También sabemos que le gusta el rock al igual que a *Jara* (se expresa en un diálogo y se la ve llegar con una amiga al centro nocturno donde él trabaja), que es trabajadora y despistada. Pero no llegamos a observar conductas que nos acerquen a conocer cómo repercute emocionalmente un acontecimiento sobre ella (emotividad), o cómo reacciona ante un obstáculo (actividad) o si los acontecimientos que la afectan emocionalmente repercuten en su conducta al momento de la emoción o en un momento posterior (resonancia), por lo cual nos es imposible situarla dentro de un tipo caracterológico de los descritos. Tampoco podemos expresar en ella un cambio observable, de ocupada pasa a estar desocupada y eso podría traducirse en un cambio de rol, lo cual en otro caso y según lo que define Diez Puertas configuraría un arco de transformación moderado. Pero en este caso en particular, donde no conocemos gran parte de lo que hace a la personalidad de *Julia*, no podemos reconocer una transformación en

ella, una evolución de la misma. No identificamos en *Julia* entonces esta categoría. *Jara* por su parte es un personaje que, sí logramos conocer en profundidad y en su caso también existe ese cambio en su condición de actividad. Además, se anima a tomar acciones, como el de acercarse finalmente y dirigirse a *Julia* en la playa (escena con la que termina el filme), que expresan una evolución en los rasgos del personaje, pero no deja de ser un cambio leve, lo que se traduce en un arco de transformación moderado.

Cuadro 24: Jara (Gigante, 2009)

GIGANTE				
		Personaje: Jara		
		<b>RASGOS</b>	<b>Rasgos Físicos</b>	identidad de género
varón trans				
mujer				
mujer trans				
otro				
identidad racial	afro/negro			
	asiático/ amarillo			
	blanco			
	indígena			
	otra (multirracial)			
contextu- ra física	delgada			
	media			
	sobrep./obesidad			
grupo etario	niños			
	adolescente			
	jóvenes			
	adultos			
	pers.mayores			
discapacidad	def. física			
	def. sensorial			
	ninguna			
	tipo de deficiencia: no			
<b>Rasgos Psicológicos</b>	emotividad	emotivo		
		no emotivo		
	actividad	activo		
		inactivo		
	resonancia	primario		
secundario				
tipo psicológico:		Colérico		
<b>Arco de transformación</b>	arco de personaje plano			
	arco moderado			
	arco radical o traumático			
	arco circular			
<b>ROLES</b>	<b>Ocupación*</b>	condición de actividad	ocupado	
			desocupado	
			inactivo quehac.dom.	
			inactivo estudiante	
			inactivo jubilado	
		indeterminado		
		categoría de ocupación	obrero o empleado	
			miembro cooperativa	
			patrón	
			trabajador cuenta prop.	
	trabajador no remun.			
	otros o indeterminado			
	tipo ocup.	Guardia de seguridad		
	<b>Familia</b>	situación conyugal	casado-UL/mismo sexo	
			casado-UL/distinto sexo	
			separado/divorciado	
			viudo	
			soltero	
		indeterminado		
		ciclo vida familiar	pareja sin hijos	
flia. etapa inicial				
flia. etapa expansión				
flia. consolidada				
pareja mayor sin hijos				
sin pareja ni hijos				
indeterminado				
Orientación sexual	heterosexual			
	bisexual			
	homosexual			
	indeterminado			
Creencias religiosas	católico			
	cristiano no cat.			
	judío			
	ateo/no practicante			
	indeterminado			
Nivel socio-económico	clase alta			
	clase media			
	clase baja			
	indeterminado			
Educación/ Formación	nivel alto			
	nivel medio			
	nivel bajo			
	indeterminado			
Calificación de Reparto : Categoría A1 / Grado de intervención en la obra 96%				

Nota: \* Se especifica la condición de actividad presentada al inicio, no se especifica la condición que se traduce al final de la trama, de ocupado a desocupado.

Cuadro 25: Julia (Gigante, 2009)

GIGANTE



Personaje: Julia

R A S G O S	Rasgos Físicos	identidad de género	varón	
			varón trans	
			mujer	
			mujer trans	
			otro	
		identidad racial	afro/negro	
			asiático/ amarillo	
			blanco	
			indígena	
			otra (multirracial)	
		contextu- ra física	delgada	
	media			
	sobrep./obesidad			
grupo etario	niños			
	adolescente			
	jóvenes			
	adultos			
	pers.mayores			
discapacidad	def. física			
	def. sensorial			
	ninguna			
	tipo de deficiencia:			
	no			
Rasgos Psicológicos	emotividad	emotivo	ind.	
		no emotivo	ind.	
	actividad	activo	ind.	
		inactivo	ind.	
	resonancia	primario	ind.	
		secundario	ind.	
	tipo psicológico:			
	indeterminado			
Arco de transformación	arco de personaje plano	ind.		
	arco moderado	ind.		
	arco radical o traumático	ind.		
	arco circular	ind.		

R O L E S	Ocupación	condición de actividad*	ocupado	
			desocupado	
			inactivo quehac.dom.	
			inactivo estudiante	
			inactivo jubilado	
		indeterminado		
		categoría de ocupación *	obrero o empleado	
			miembro cooperativa	
			patrón	
			trabajador cuenta prop.	
	trabajador no remun.			
	otros o indeterminado			
		tipo ocup.*	Limpiadora	
	Familia	situación conyugal	casado-UL/mismo sexo	
			casado-UL/distinto sexo	
			separado/divorciado	
			viudo	
			soltero	
		indeterminado		
		ciclo vida familiar	pareja sin hijos	
flia. etapa inicial				
flia. etapa expansión				
flia. consolidada				
pareja mayor sin hijos				
sin pareja ni hijos				
indeterminado				
Orientación sexual	heterosexual			
	bisexual			
	homosexual			
	indeterminado			
Creencias religiosas	católico			
	cristiano no cat.			
	judío			
	ateo/no practicante			
	indeterminado			
Nivel socio-económico	clase alta			
	clase media			
	clase baja			
	indeterminado			
Educación/ Formación	nivel alto			
	nivel medio			
	nivel bajo			
	indeterminado			

Calificación de Reparto : Categoría- A / Grado de intervención en la obra 39%

Nota: \* Se especifica la condición de actividad presentada al inicio, no se especifica la condición que se traduce al final de la trama, de ocupado a desocupado.

## 5.10. Hiroshima (2009)

### *Sinopsis:*

Hiroshima es la historia de un personaje solitario que está un poquito separado de la realidad que le rodea. La historia se basa en la vida del hermano del director, Juan Andrés Stoll, que es también el actor principal de la película. Uno de los rasgos de su personalidad es que parece estar siempre inmerso en su propio mundo, un mundo levemente irreal donde las palabras no pueden



*Personaje protagonista:  
Juan*

ser oídas, como si algo invisible a nosotros le separara de realidad. El único lugar del mundo en el que el personaje de Juan puede ser él mismo, se encuentra en un escenario donde pueda gritar canciones sin sentido aparente, al ritmo de dos guitarras, un bajo y una batería: Hiroshima es su canción (Filmaffinity, sf.)

El film narra el transcurrir de un día en la vida de *Juan*, un hombre blanco, joven y de contextura física media. Al amanecer, cuando finaliza su jornada laboral dentro de una panificadora donde se lo ve cumplir tareas en el horario nocturno, vuelve a su casa donde se entiende vive aún con su familia, con los padres y hermanos, se lo representa soltero y sin hijos. Se presenta este hogar inserto en un barrio de clase media, un pasillo largo finaliza en una pequeña casa al fondo de otras. *Juan* observa a sus padres desde fuera de la ventana antes de entrar (se visualiza como una abertura de hierro deficiente por su estado de óxido), prefiere no ser visto, no intercambiar palabras, se encierra en su cuarto, fuma tabaco, mira televisión y apenas descansa. El acceso a la casa es directo por la cocina, un espacio de dimensiones reducidas y revestido con lambriz, gran desorden, mobiliario que por su estilo denota muchos años de uso.



*Figura 42*

Sus padres le dejaron una lista de tareas de las cuales ocuparse. Las realiza, casi sin expresión. Sale sorteado en un concurso al que sus padres lo anotan sin su consentimiento,

por un puesto de trabajo en el ferrocarril y decide presentarse, lo cual lo mueve de su cotidianidad. Abandona la prueba apenas comienza y tras tomarse un tren llega a un pueblo de la costa, Solís, donde ya lo conocen todos quienes allí habitan. El día transcurre tras las más variadas actividades y un manejo casi onírico del espacio y el tiempo. A la noche vuelve a Montevideo y es recién en la última escena que conocemos su voz, cuando se lo ve en un centro nocturno junto a su banda cantar la canción que da nombre a la película, Hiroshima. No se observa nada que lo vincule a una religión o que sugiera una fe religiosa a pesar de transitar con él un día completo, observarlo de forma cercana y conocer sus espacios íntimos, por lo que se revela como ateo o no practicante. No podemos determinar su nivel de formación, en ningún momento lo escuchamos en diálogos, no podemos determinar su habla, tampoco su ocupación determina conocimientos técnicos, profesionales, o específicos y no se revela durante la trama si tiene estudios formales realizados.

Este es un film que narra la vida cotidiana de un personaje a través de un relato lineal, pero con un uso muy particular de ciertos recursos cinematográficos que desconciertan al espectador y hacen a la construcción narrativa del personaje, refuerzan su carácter y su estilo de vida.

(a) *El manejo del tiempo real y el tiempo aparente.*

El retorno de *Juan* a su casa al comienzo del film es narrado a través de un plano secuencia<sup>27</sup> de más de cinco minutos y medio de duración<sup>28</sup>. Un seguimiento de cámara que se hace del personaje, lo muestra a través de la utilización de un steadicam<sup>29</sup> en un plano dorsal de espaldas, donde se lo acompaña durante todo el recorrido que representa varias cuadras. Este recurso del uso del plano secuencia en un traslado del personaje se observa en más de un momento del relato, la cámara sigue dorsal o frontalmente al protagonista, con una intención subjetiva de acercar al espectador a ese punto de vista, donde *Juan* se traslada a pie o en bicicleta, sin utilizar el recurso de elipsis, tan habitual en estos casos. Los espectadores entendemos como natural en el cine el uso de la elipsis

---

<sup>27</sup> Según la definición del Diccionario Akal de Cine (2004) refiere a una “secuencia sin solución de continuidad, que se emplea para describir un plano de duración extensa en el que el significado de la escena proviene del movimiento y de la acción que quedan dentro del cuadro y no del paso de un plano a otro.” (p. 425). También se menciona que el plano puede ser narrado a partir del uso de la cámara en movimiento.

<sup>28</sup> El primer plano secuencia del filme se compone de una duración en pantalla de cinco minutos y medio (del minuto 00:01:30 al minuto 00:07:00) lo cual representa un plano de muy larga duración para el cine.

<sup>29</sup> Definido como un instrumento que permite al operador mantener la estabilidad de la cámara durante los planos de cámara en mano (Königsberg, 2004, pg. 522).

a nivel de encuadre dramático, aquel que suprime todos los tiempos débiles de la acción a no ser que con una intención expresiva, como lo expresa Marcel Martin (1985), el realizador intente crear una impresión de “lentitud, de ociosidad, de hastío, incluso de intranquilidad” (p. 85), impresión que se logra transmitir a partir de mostrar los extensos trayectos que el protagonista hace en bicicleta,

Entendemos entonces que hay una intención retórica que busca prolongar la acción al mostrarnos el recorrido completo de *Juan*, haciendo coincidir lo que Cassetti y de Chio (1998) definen como la duración real del tiempo, o sea la extensión efectiva del tiempo, y la duración aparente, es decir, la sensación que se percibe de esa extensión, lo cual connota el letargo con que su día se desarrolla.

Existe además en un manejo del tiempo que Cassetti y De Chio definen como anormal, esto es “cuando la amplitud temporal de la representación del acontecimiento no coincide con la del propio acontecimiento” (p. 158), lo que refuerza la percepción de un mundo distinto en el que *Juan* parecería habitar. El protagonista se enfrenta con su padre en una pelea narrada casi como un duelo del lejano oeste, con primerísimos primeros planos de sus ojos se representa el inevitable enfrentamiento y apenas comienza el choque físico el tiempo se ralentiza. En la puerta de un hospital donde va a visitar a su novia la atmósfera que se presenta detrás de ellos parecería repetirse cíclicamente una y otra vez. *Juan* y su novia (orientación heterosexual) comparten un sándwich mientras escuchan música compartiendo auriculares, sin cruzar prácticamente diálogo, diferentes pacientes y empelados del hospital salen y entran del mismo repitiendo exactamente las mismas acciones. En el balneario, el día parecería tener más horas que en el resto del mundo. Un partido de fútbol es interminable, con 167 a 165 goles marcados los jugadores parecerían no tener intenciones de terminarlo. Un pollo que queda expuesto al calor de la parrilla durante un período muy prolongado de tiempo parecería no quemarse, durante su cocción *Juan* juega al fútbol, va a la playa, se da un baño en el agua del mar, se tira a una piscina, tiene un encuentro sexual con Noelia, toca el piano, pero el pollo está en su punto justo. Entendemos entonces que el tiempo real no se corresponde con la temporalidad de las situaciones narradas, este sería el caso de la “extensión” que forma parte de la modalidad de “dilatación”, y se da cuando el tiempo de la representación parece mayor con respecto al tiempo supuestamente real del acontecimiento narrado (Cassetti y Di Chio, 1998). Este manejo del tiempo refuerza el sentimiento de extrañeza en el espectador y lo acerca al estado de ánimo y el estilo de vida que el protagonista vive. Se describe un personaje

perturbado, hastiado, aletargado, adormecido, que lleva adelante acciones de forma intempestiva, burlándose del tiempo parecería vivir sin tenerlo en cuenta, sin medir muchas veces sus consecuencias de sus actos, salta de un espacio a otro, de forma inexpresiva, sin parecer disfrutar de ese tiempo, anestesiado por su vida.



Figura 43: el primer fotograma se ubica en el minuto 29 del film, el último en el minuto 31. Se observan pacientes realizando cíclicamente las mismas acciones: un paciente sale del hospital a fumar y vuelve a entrar, una mujer en silla de ruedas es trasladada dentro y fuera de la institución.

(b) *El diseño sonoro y el uso de la elipsis sonora en los diálogos.*

Pablo Stoll, director del largometraje, definió a este film como un musical mudo (Curbelo, 2010), y esto se debe a que lo único que se oye, además del sonido ambiente es la música mayoritariamente instrumental, que se convierte en recurso central del diseño sonoro. Los diálogos de los personajes son silenciados, el espectador los ve gesticular y una placa de intertítulo, como sucedía en los inicios del siglo pasado en el cine mudo, detalla el diálogo que se desarrolla. *Juan* se desplaza en bicicleta y percibimos las interferencias y cortes que escucha en sus auriculares cuando la música por algún motivo externo se discontinúa. Ajusta sus auriculares y la música continúa. Existe un uso subjetivo del sonido, a veces percibimos lo que el protagonista percibe, acercando a los espectadores a ese otro mundo en el que él habita. La elección de suprimir el sonido de los diálogos podría interpretarse, según lo que entiende Marcel Martin (1985), como una elipsis sonora expresiva y hasta simbólica, aquí la ocultación de los diálogos abarca un significado más profundo y es a través de las pocas palabras que *Juan* vocifera y que se leen en los intertítulos, donde la mayoría de las veces solo contesta “más bien”, que se refuerzan sus rasgos psicológicos. Ese manejo del silencio retrata a *Juan* como un joven muy callado, introspectivo, retraído que parecería vivir ensimismado en un mundo por fuera del que vive el resto de la sociedad.



Figura 44


Todos los recursos expresados forman parte de los códigos visuales, sonoros y sintácticos (Cassetti y Di Chio, 1998), que se expresan a partir de los tres niveles de representación estudiados (puesta en escena, en cuadro y en serie) y aportan como vimos a la caracterización de desde su contenido y su forma de organizar ese contenido en el tiempo y en el espacio.

Por otro lado, y atendiendo específicamente las variables que determinan a los tipos psicológicos según Lacroix, identificamos al protagonista como activo, no emotivo y primario. El protagonista se precipita a la acción, no duda, ejecuta. Lleva a cabo las tareas que le son encomendadas, precipitadamente abandona una prueba, es espontáneo, impulsivo. Se tira al mar y moja toda su ropa, que queda en la playa, continúa su camino en Solís sin vestimenta y no parece importarle. Nada en su accionar demuestra emotividad alguna, parece estar aletargado. Se lo narra reiteradas veces desde planos medios, de gran duración, donde podemos ver su rostro en profundidad y donde el espectador percibe su carencia de gestualidad, de expresión facial, esta comunicación no verbal es clave para captar su temperamento y estado anímico. Todos estos rasgos que describen a *Juan* y se desprenden de la conducta de *Juan* ante las acciones dramáticas descritas y exploradas a partir del uso de los recursos cinematográficos detallados anteriormente lo identifican dentro de la tipología sanguíneo. Finalmente, no se distingue una evolución en su personalidad, no hay cambio visible en él, se mantiene igual desde el inicio al final del filme, por lo que su arco de transformación es, según la categorización de Sánchez Escalonilla, de personaje plano.



Figura 45

**Cuadro 26: Juan (Hiroshima, 200**

HIROSHIMA					
		Personaje : <i>Juan</i>			
		R A S G O S	Rasgos Físicos	identidad de género	varón <input checked="" type="checkbox"/>
	varón trans <input type="checkbox"/>				
	mujer <input type="checkbox"/>				
	mujer trans <input type="checkbox"/>				
	otro <input type="checkbox"/>				
identidad racial	afro/negro <input type="checkbox"/>				
	asiático/ amarillo <input type="checkbox"/>				
	blanco <input checked="" type="checkbox"/>				
	indígena <input type="checkbox"/>				
	otra (multirracial) <input type="checkbox"/>				
R O L E S	Rasgos Psicológicos	contextu- ra física	delgada <input type="checkbox"/>		
			media <input checked="" type="checkbox"/>		
			sobrep./obesidad <input type="checkbox"/>		
		grupo etario	niños <input type="checkbox"/>		
			adolescente <input type="checkbox"/>		
			jóvenes <input checked="" type="checkbox"/>		
			adultos <input type="checkbox"/>		
			pers.mayores <input type="checkbox"/>		
		discapacidad	def. física <input type="checkbox"/>		
			def. sensorial <input type="checkbox"/>		
	ninguna <input checked="" type="checkbox"/>				
	tipo de deficiencia:				
	no <input type="checkbox"/>				
	emotividad	emotivo <input type="checkbox"/>			
		no emotivo <input checked="" type="checkbox"/>			
	actividad	activo <input checked="" type="checkbox"/>			
		inactivo <input type="checkbox"/>			
	resonancia	primario <input checked="" type="checkbox"/>			
		secundario <input type="checkbox"/>			
	tipo psicológico:				
	Sanguíneo				
Arco de transformación	arco de personaje plano		<input checked="" type="checkbox"/>		
	arco moderado		<input type="checkbox"/>		
	arco radical o traumático		<input type="checkbox"/>		
	arco circular		<input type="checkbox"/>		
		Ocupación	condición de actividad	ocupado <input checked="" type="checkbox"/>	
				desocupado <input type="checkbox"/>	
				inactivo quehac.dom. <input type="checkbox"/>	
				inactivo estudiante <input type="checkbox"/>	
				inactivo jubilado <input type="checkbox"/>	
				indeterminado <input type="checkbox"/>	
			categoría de ocupación	obrero o empleado <input checked="" type="checkbox"/>	
				miembro cooperativa <input type="checkbox"/>	
				patrón <input type="checkbox"/>	
				trabajador cuenta prop. <input type="checkbox"/>	
				trabajador no remun. <input type="checkbox"/>	
				otros o indeterminado <input type="checkbox"/>	
			tipo ocup.	Panadero <input checked="" type="checkbox"/>	
		Familia	situación conyugal	casado-UL/mismo sexo <input type="checkbox"/>	
					casado-UL/distinto sexo <input type="checkbox"/>
					separado/divorciado <input type="checkbox"/>
					viudo <input type="checkbox"/>
					soltero <input checked="" type="checkbox"/>
					indeterminado <input type="checkbox"/>
			ciclo vida familiar	pareja sin hijos <input type="checkbox"/>	
					flia. etapa inicial <input type="checkbox"/>
					flia. etapa expansión <input type="checkbox"/>
					flia. consolidada <input type="checkbox"/>
			pareja mayor sin hijos <input type="checkbox"/>		
			sin pareja ni hijos <input checked="" type="checkbox"/>		
			indeterminado <input type="checkbox"/>		
		Orientación sexual	heterosexual <input checked="" type="checkbox"/>		
				bisexual <input type="checkbox"/>	
				homosexual <input type="checkbox"/>	
				indeterminado <input type="checkbox"/>	
		Creencias religiosas	católico <input type="checkbox"/>		
				cristiano no cat. <input type="checkbox"/>	
				judío <input type="checkbox"/>	
				ateo/no practicante <input checked="" type="checkbox"/>	
			indeterminado <input type="checkbox"/>		
		Nivel socio-económico	clase alta <input type="checkbox"/>		
				clase media <input checked="" type="checkbox"/>	
				clase baja <input type="checkbox"/>	
				indeterminado <input type="checkbox"/>	
		Educación/ Formación	nivel alto <input type="checkbox"/>		
				nivel medio <input checked="" type="checkbox"/>	
				nivel bajo <input type="checkbox"/>	
				indeterminado <input type="checkbox"/>	
Calificación de Reparto : Categoría- A1 / Grado de intervención en la obra 100%					

## 5.11. Norberto apenas tarde (2010)

### *Sinopsis:*

Tras ser despedido de su trabajo, Norberto prueba suerte como vendedor en una inmobiliaria, y demora en contarle a su mujer. Su nuevo jefe le recomienda un curso de reafirmación personal, para vencer su timidez. Así Norberto comienza a estudiar actuación en un taller de principiantes. Mientras se prepara para la muestra trimestral, Norberto no logra ser creíble con los clientes ni con su esposa, pero descubre una gran habilidad para mentirse a sí mismo (Filmaffinity, sf.)



*Personaje protagonista:  
Norberto*

Conocemos a Norberto cuando es puesto a prueba para un nuevo trabajo como agente inmobiliario. Se lo contrapone a la figura de quien será su jefe y esa distancia en la caracterización de ambos (que también determina dos estatus distintos) es funcional a la construcción narrativa de Norberto, nos presenta índices que nos acercan a los caracteres representados por el protagonista. Norberto es un hombre blanco, con algo de sobrepeso, cercano a los 40 años de edad, viste de forma desalineada un traje en tonos marrones neutros, su pelo algo crecido y muy desatendido contrasta con el peinado engominado de su superior (todos aspectos que hacen a su apariencia).

Es tímido, templado, retraído (no emotivo), muestra gran inseguridad cuando habla (caracterización indirecta, llevada adelante por el propio protagonista), no logra sostener su mirada cuando su jefe se lo pide, tanto así que su jefe le sugiere un curso de reafirmación personal. Maneja un auto de porte medio al que, en reiteradas ocasiones presenta diferentes desperfectos. La alarma del coche se activa constantemente sin motivo y a Norberto le cuesta apagarla. Esto se convierte en una acción dramática (además de física), nos refuerza la inseguridad e incomodidad que siente Norberto cuando los transeúntes lo observan. Todos estos elementos ayudan a presentar al protagonista como un personaje introvertido, que no le gusta destacar ni sobresalir sino pasar desapercibido, convertido en un personaje tipo gracias a estas tendencias directivas muy acusadas,

presenta comportamientos que inmediatamente reconocemos como un personaje de bajo perfil.

Llega a su domicilio, un apartamento situado en un barrio que asociamos con los estratos medios de la población montevideana, donde conocemos a su pareja, no tienen hijos y se lo presenta de orientación heterosexual. Es un apartamento mediano, de espacios bien delimitados, colores neutros, muebles clásicos. Mas tarde descubrimos que lo despidieron de su trabajo en una empresa de aerolíneas en Uruguay, acontecimiento que se lo oculta a su pareja, además de mentirle con otras situaciones. Expresa que tiene ganas de renunciar alegando que el trabajo no le gusta además de mencionar supuestos conflictos externos que generan un “clima tenso”. Existe un diálogo en relación a la preocupación (por parte de ella) de quedarse sin empleo, pero se sugiere que tienen posibilidades de mantenerse económicamente mientras él encuentra un nuevo trabajo. Se lo caracteriza dentro de un nivel socioeconómico medio. Su formación también se ubica en un nivel medio, tanto por sus capacidades oratorias con sus compañeros, clientes y su pareja, su léxico, sus formas de expresión. Además, desarrolla una ocupación que no exige una formación terciaria, pero sí ciertos conocimientos específicos y habilidades adquiridas. Por otro lado, y también en relación a lo que configura la dimensión sociológica del protagonista, se sugiere que el mismo es ateo o al menos no practicante, puesto que nada en sus acciones, decisiones, diálogos u elementos que le son propios (accesorios, u otros) aluden a una creencia religiosa.



Figura 46

Se lo visualiza como un personaje que se encuentra en crisis con su mujer, pero reconocemos esta crisis como parte una más profunda por la que atraviesa, una de orden más “existencial” y que se convertirá en el tema del filme. El nombre de la película, “apenas tarde” hace referencia a esta misma crisis que se evidencia tras conocer al teatro como expresión y canal que le permite reconocer esa crisis, manifestarla, atravesarla, transformarse y superarla.

Tras ir al teatro con su pareja y amigos se ve conmovido por una obra, a la salida de la misma, un afiche (indicio gráfico) convoca al público a participar de un taller, se lee la siguiente leyenda: “Actuar no es mentir, es encontrar la verdad”. *Norberto* decide tomar clases de actuación en busca de esa verdad. Todos los demás compañeros son visiblemente más jóvenes que él, viven aún con sus padres, después de los ensayos se reúnen a tomar alcohol, no tienen muchas más responsabilidades aparentes, son extrovertidos, se representan más libres, lo cual contrasta con la vida de *Norberto*.

El papel que interpreta en la obra es de un personaje que amenaza con abandonar su puesto de trabajo que formó parte clave durante toda su vida. En relación a su personaje en la obra, y al cambio que ese personaje está a punto de experimentar por su sola decisión, el profesor le cuestiona a *Norberto* en un diálogo: “algo le tiene que está pasando, ¿no?”. De esta forma se evidencia esa crisis existencial que al propio *Norberto* lo atraviesa, entendemos que al igual que su personaje en la obra, algo le está pasando y parte de lo de que deberá decidir es si vale la pena abandonar su vida como la conocía hasta ese momento, como también se lo propone su personaje. Al igual que el nombre de la obra con la que *Norberto* se conmueve por primera vez cuando atiende al teatro con su pareja y amigos, llamada “La insatisfacción humana”, *Norberto* se muestra hasta ese momento como un personaje infeliz, sin motivación, desolado (modo) y es a partir de la conexión con el teatro que comienza a conocerse a sí mismo y experimentar otras formas de expresarse y vincularse con otros.



Figura 47

De a poco va rechazando su forma de vida, se compromete profundamente con los ensayos y la obra, se aleja de su pareja, se emborracha con sus compañeros, se desinhibe. se separa. Es “apenas tarde” que descubre una vocación tardía y este concepto se refuerza cuando, tras finalizar la obra que estrenan, un director de teatro al que admiran menciona en un diálogo: “Ustedes me transmitieron la alegría, esa cosa que tienen ustedes por ser jóvenes (...) Lo que necesita Chéjov es precisamente eso, juventud”. La puesta en cuadro apoya ese concepto con el que se titula el film, una lenta panorámica de izquierda a derecha de cuadro atraviesa por los demás compañeros jóvenes de Norberto, finaliza deteniéndose y posando la atención en nuestro protagonista, cuando se expresa la palabra “juventud”, *Norberto* baja la mirada. El director continúa: “eso chiquilinada, pendejada, esas ganas de volar, de ir en busca de la profesión, de ir en busca de lo que no sabemos lo que es, tenemos que volar bien alto para saber lo que es, y alejarnos de lo cotidiano, alejarnos de lo que nos atrapa y volar”. *Norberto* se muestra pensativo, las palabras del director parecerían penetrarle, asiente con la cabeza ante el desafío de alejarse de lo cotidiano, el director finaliza expresando: “y eso simplemente lo hacen los jóvenes.”, el protagonista sin expresión en su rostro agacha la cabeza.

*Norberto* renuncia a su nuevo trabajo, vende su auto y compra una camioneta para trabajar por su cuenta y hacer mudanzas, se muda solo a otro apartamento. Se representa siempre como un personaje activo, productivo, pero a medida que evoluciona el relato, su resonancia que se caracterizaba por ser fuertemente secundaria (medido, controlado, reflexivo) se acerca a una primaria, comienza a actuar de forma más impulsiva, a buscar cambios, crece su entusiasmo, la búsqueda por nuevas emociones. Así también su expresividad crece y su tipo psicológico considerado hasta el momento como particularmente flemático comienza a acercarse a uno del tipo sanguíneo, o quizás hasta a un tipo colérico. Esta transformación se visualiza como un cambio radical, donde se experimenta una evolución en sus rasgos y muchos de sus roles que refieren a la ocupación y su situación conyugal. Hay una transformación en su personalidad, que provocan cambios en sus hábitos, en su conducta, una vida distinta a la retratada al comienzo del filme.

La escena final del film se desarrolla en el apartamento nuevo de *Norberto*, que se reconoce como en un espacio que termina por cumplir una función poética que nos simboliza ese cambio y en definitiva el tema del filme. *Norberto* está en su nuevo balcón mirando hacia la vereda, observa detenidamente a la pareja de ancianos que supieron

habitar ese mismo apartamento por 60 años, que camina alejándose hasta que se van de cuadro. Mientras, juega en su silla giratoria y come cereales directo de su caja, los mismos que su ex pareja al comienzo del relato le pide no comer alegando que va a perder el apetito antes del horario de la cena, indicación que nos recuerda a una madre que advierte a su hijo y reprime con el fin de educar. Advertimos en las acciones representadas, imágenes que adquieren valor de metáforas dramáticas, donde la elección de las imágenes que se yuxtaponen a partir del puesta en serie facilita al espectador percibir y asimilar la idea que se quiere expresar en el filme, aportando un elemento útil para la comprensión del relato. En este caso ayudan a comprender el desenlace de la trama: *Norberto* rejuvenece, logra su añorada soledad y vuelve a ser un niño libre y feliz, con un nuevo camino a recorrer.



*Figura 48*

**Cuadro 27: Norberto (Norberto apenas tarde, 2010)**

**NORBERTO APENAS TARDE**



**Personaje : Norberto**

RASGOS	Rasgos Físicos	identidad de género	varón	
			varón trans	
			mujer	
			mujer trans	
			otro	
		identidad racial	afro/negro	
			asiático/ amarillo	
			blanco	
			indígena	
			otra (multirracial)	
		contextura física	delgada	
			media	
			sobrep./obesidad	
		grupo etario	niños	
			adolescente	
			jóvenes	
			adultos	
pers.mayores				
discapacidad	def. física			
	def. sensorial			
	ninguna			
	tipo de deficiencia: no			
Rasgos Psicológicos	emotividad*	emotivo		
		no emotivo		
	actividad	activo		
		inactivo		
	resonancia*	primario		
	secundario			
	tipo psicológico: Flemático			

Arco de transformación	arco de personaje plano	
	arco moderado	
	arco radical o traumático	
	arco circular	

ROLES	Ocupación	condición de actividad	ocupado	
			desocupado	
			inactivo quehac.dom.	
			inactivo estudiante	
			inactivo jubilado	
		indeterminado		
	categoría de ocupación*	obrero o empleado		
		miembro cooperativa		
		patrón		
		trabajador cuenta prop.		
		trabajador no remun.		
		otros o indeterminado		
		tipo ocup.*	Agente inmobiliario	
	Familia	situación conyugal*	casado-UL/mismo sexo	
			casado-UL/distinto sexo	
			separado/divorciado	
			viudo	
			soltero	
indeterminado				
ciclo vida familiar		pareja sin hijos		
		flia. etapa inicial		
		flia. etapa expansión		
		flia. consolidada		
		pareja mayor sin hijos		
		sin pareja ni hijos		
	indeterminado			
Orientación sexual	heterosexual			
	bisexual			
	homosexual			
	indeterminado			
Creencias religiosas	católico			
	cristiano no cat.			
	judío			
	ateo/no practicante			
	indeterminado			
Nivel socio-económico	clase alta			
	clase media			
	clase baja			
	indeterminado			
Educación/ Formación	nivel alto			
	nivel medio			
	nivel bajo			
	indeterminado			

Calificación de Reparto : Categoría- A1 / Grado de intervención en la obra 100%

*Nota:* \*Se especifican los rasgos y roles que se dan al inicio (y en la mayoría) del filme. Los cambios se traducen en: de empleado a trabajador cuenta propia, de agente inmobiliario a fletero, de casado UL/distinto sexo a separado, de no emotivo se acerca a emotivo (aunque no es posible determinarlo por completo), de secundario a primario.

## 5.12. La vida útil (2010)

### *Sinopsis*

Jorge tiene 45 años, vive con sus padres y trabaja en una cinemateca desde hace 25 años. Desempeña tareas técnicas, de programación, y conduce un programa de radio sobre cine. La cinemateca está en una situación cada vez más crítica y Jorge, que nunca ha trabajado fuera del cine, se queda sin empleo. Jorge debe cambiar su modo de ser para adaptarse a un mundo nuevo. Quizá el cine lo ayude a sobrevivir, después de todo (Filmaffinity, sf.)



*Personaje protagónico  
Jorge*

El largometraje se divide en dos momentos claros, marcados por un quiebre en la vida del personaje protagónico. El cierre de la institución donde *Jorge* trabaja hace 25 años provoca una transformación profunda en los roles que el protagonista desarrolla y en su conducta, visibilizando al espectador rasgos psicológicos que hasta el momento no se habían observado.

### *(a) Primer momento*

*Jorge* es un hombre adulto, soltero, blanco, con algo de sobrepeso, que según la sinopsis vive con sus padres. Es difícil para el espectador inferir con certeza esa última característica mencionada, lo escuchamos en más de una oportunidad hablar por teléfono con su padre, pero nada nos determina realmente su vínculo actual con sus progenitores (más allá de lo se detalla en la sinopsis). Esto se debe a que el personaje es representado como un individuo dedicado exclusivamente a su oficio, su hábitat natural pertenece a ese único espacio (ambiente) donde desempeña sus tareas laborales diarias: la Cinemateca Uruguay. Tanto así que por más que en el discurso transcurran varios días desde el inicio al final del film, nunca lo vemos volver a su hogar, ni desarrollar actividades personales o domésticas. Acompañamos al personaje en variadas situaciones, incluso situaciones delicadas en relación a su futuro laboral que en definitiva y por cómo vive el trabajo, representa para él todo lo que conoce. En ninguno de estos momentos se sugiere una fe religiosa, no hay rituales, diálogos o accesorios personales que lo vinculen a una creencia.

Podemos ubicar a *Jorge* dentro de un nivel socioeconómico medio: no ostenta bienes, se traslada en ómnibus, tiene una ocupación que no posee gran estatus, aunque lo entendemos como uno de los dos responsables de la institución se expresa que ésta está muy afectada y que su cierre es inminente.

Sus tareas en la Cinemateca son variadas: proyecta películas, ordena las cintas, desarrolla tareas administrativas, forma parte de la Directiva, conduce un programa de radio dedicado a los cinéfilos (donde demuestra una cultura cinematográfica amplia), graba los avisos que se reproducen antes de comenzar las funciones, organiza presentaciones con directores. Se entiende su formación como de nivel alto, se evidencia, a partir de las acciones que desarrolla y que forman parte de sus tareas diarias, grandes y variados conocimientos además de habilidades oratorias y un manejo complejo del léxico, ejemplo claro de cómo se utiliza el diálogo como caracterización indirecta, tanto por el contenido como por su forma. Se reconoce a *Jorge* como un personaje proactivo, servicial, dedicado (activo), un trabajador por demás “útil” para la institución, espacio al que le dedica su vida “todos los días hace 25 años”, como él mismo lo expresa en un diálogo que mantiene con una mujer que acude a ver un film recomendado por él. Se sugiere que *Jorge* está interesado románticamente en ella (heterosexual), se muestra tímido, inseguro, practica unas palabras fuera de la sala del cine a la espera de poder invitarla a tomar un café una vez finalizada la función. Se lo representa como un personaje de carácter templado, reflexivo, prudente (no emotivo, secundario).



*Figura 49*

Se presentan varias situaciones donde se manifiesta el momento económico complejo que está atravesando la institución: en una reunión de directiva se hace referencia a las deudas, el atraso en el pago de los derechos de las películas, la falta de pago del alquiler provoca la llegada de un telegrama donde se instiga al desalojo de la institución, el estado de los proyectores y de las instalaciones es deficiente (se menciona en diálogos y se visualiza

en distintas situaciones que se desarrollan durante la trama). *Jorge* calcula la cantidad de socios que se han desafiado de manera considerable en los últimos meses y finalmente pierden la colaboración financiera de una fundación que era vital para la subsistencia del espacio, tras calificarlos como institución cultural económicamente no rentable.

Tras la noticia, *Jorge* y el director de Cinemateca (otro personaje al que identificamos fuertemente comprometido con la institución) bajan las escaleras del lugar, en un plano general, de larga duración, se van de cuadro y la luz del neón con la leyenda *Cinemateca* que cuelga en una pared se apaga. En la pantalla de una de las salas una película culmina y se lee la palabra “FINE” (Fin, en italiano), los telones se cierran. Todos estos índices que funcionan como símbolos dramáticos, ordenados de forma consecutiva (puesta en serie) nos revelan finalmente el inminente cierre de la Cinemateca. Se escucha una banda sonora, su letra entona la siguiente frase: “Tan inútil y quieto como un viento mutilado, con mis dos caballos perdidos” (Masliah y Pérez Da Cunha, 1984, 02:01). y se revela a *Jorge*, en la escena inmediatamente posterior al desmantelamiento de una de las salas de cine, que guarda las llaves de la misma sala, por última vez, dentro de una caja de DVD de un film que lleva por su nombre el título *Vivir* (Kurosawa, 1952). Es acá que ese diario *vivir*, traducido en una fuerte y marcada rutina, se ve amenazado y, de alguna manera, nos anticipa lo que *Jorge* transitará en el segundo momento del film. Por lo que reconocemos acá también una serie de índices, que podemos entender como símbolos dramáticos, visuales y sonoros, que nos adelantan el porvenir del protagonista. El protagonista guarda sus pertenencias personales en un bolso de mano, y como dice la canción que sigue escuchándose, “vacío de patas, tan inútil y quieto como un viento mutilado” (Masliah y Pérez Da Cunha, 1984, 01:58) abandona el lugar.



Figura 50

(b) *Segundo momento*

En un ómnibus del transporte metropolitano de Montevideo, comienza esta segunda parte del relato. La fotografía se nos presenta luminosa, muy diferente a como se había utilizado en escenas anteriores. Este espacio cinematográfico, el ómnibus, es utilizado como recurso simbólico (función poética o simbólica) y expresa un tema más global, simboliza ese traslado de un momento a otro de *Jorge*, el inicio de una nueva vida. Es la primera vez que lo vemos recorrer otros ambientes y la puesta en cuadro nos marca un nuevo comienzo para él. Extrañado mira a otro personaje que el espectador no logra develar si es real o producto de su imaginación. Se los identifica a ambos como personajes semejantes en lo que hace a sus rasgos físicos (apariencia): sus lentes con un estilo antiguo, su vestuario, su peinado, incluso sus facciones parecerían revelar una versión más joven del protagonista. El joven lo mira, con mirada inquisidora, como si *Jorge* tuviera una respuesta por dar. *Jorge* extrañado baja del ómnibus, la luz del día invade la escena y se muestra asombrado, descubre a los transeúntes que apresurados caminan y corren, otro ritmo que hasta ahora parecía no conocer lo sorprende.



Figura 51

Es aquí que la transformación en el personaje se vislumbra. *Jorge* se adapta a esta nueva realidad, donde reforzado por el uso de la música que nos evoca distintos films clásicos de Hollywood, lo vemos mirar esta nueva realidad como si fuese un personaje de cine en busca de su felicidad, se convierte del personaje que proyecta películas a ser quien las protagoniza. Hay un claro cambio en la situación representada (espacio, tiempo y modo) que lo transforma. Lo vemos caminar apresurado mientras se escucha la banda sonora de la película *La diligencia* (1939), en una peluquería abandona expresamente su maletín donde había guardado lo que representaba su vida anterior mientras se escucha una banda sonora que nos remite al cine mudo de principio de siglo y se dirige en busca del personaje femenino que habíamos conocido anteriormente y en el que *Jorge* se había mostrado interesado. Ingresa a un salón de clases de la Facultad de Derecho donde se hace pasar por un docente suplente. Con gran desenvoltura cita un texto de Mark Twain (2011) sobre la utilidad de la mentira: “la mentira nos hará grandes, y buenos, y bellos” expresa, con la complicidad del espectador, que es consciente al igual que él del personaje que se ha inventado. Como el actor de un musical americano de la década del 30 o 40 baila mientras sube y baja unas escaleras. Se reconoce aquí una función atmosférica del espacio que busca deliberadamente generar esa sensación, llevar al espectador a ese ambiente onírico y musical de esos filmes, de los cuales nuestro personaje ahora es protagonista. *Jorge* se detiene al ver aparecer al personaje femenino, desde un encuadre contrapicado, se engrandece a la figura que se arma de valor para dirigirse a ella (puesta en cuadro) y una nueva banda sonora nos introduce en lo que será una escena romántica y el final del relato.



Figura 52

El protagonista atraviesa un arco de transformación que según la clasificación de Sánchez Escalonilla podría distinguirse como radical. Su temperamento del tipo flemático (activo, no emotivo, secundario) se acerca a uno del tipo colérico o apasionado, puesto que vemos que su emotividad crece, se torna más expresivo, pero por sobre todo su resonancia se torna más primaria. Se vuelve más extrovertido, impulsivo, entusiasta, aventurero, con ansias de cambio, de vivir el presente y el momento. La película termina al comienzo de esta evolución y no sabemos cómo continuaría, por lo que no podemos determinar un nuevo tipo psicológico con certeza, pero sí podemos decir que *Jorge* logra aprovechar los obstáculos que se le presentan y superarlos, resulta fortalecido por la situación y convierte su inminente *inutilidad* que amenazaba su proyección de futuro (al no poder seguir desarrollando las tareas que hasta ahora habían ocupado su rutina diaria) en un nuevo personaje, con una nueva *vida útil*.

**Cuadro 28: Jorge (la vida útil, 2010)**

**LA VIDA ÚTIL**



**Personaje : Jorge**

<b>R A S G O S</b>	<b>Rasgos Físicos</b>	identidad de género	varón	
			varón trans	
			mujer	
			mujer trans	
			otro	
		identidad racial	afro/negro	
			asiático/ amarillo	
			blanco	
			indígena	
			otra (multirracial)	
		contextura física	delgada	
			media	
			sobrep./obesidad	
		grupo etario	niños	
			adolescente	
			jóvenes	
			adultos	
			pers.mayores	
discapacidad	def. física			
	def. sensorial			
	ninguna			
	tipo de deficiencia:			
	no			
Rasgos Psicológicos	emotividad*	emotivo		
		no emotivo		
	actividad	activo		
		inactivo		
	resonancia*	primario		
		secundario		
tipo psicológico:		Flemático		

<b>Arco de transformación</b>	arco de personaje plano	
	arco moderado	
	arco radical o traumático	
	arco circular	

<b>R O L E S</b>	<b>Ocupación*</b>	condición de actividad	ocupado	
			desocupado	
			inactivo quehac.dom.	
			inactivo estudiante	
			inactivo jubilado	
		indeterminado		
		categoría de ocupación	obrero o empleado	
			miembro cooperativa	
			patrón	
			trabajador cuenta prop.	
	trabajador no remun.			
	otros o indeterminado			
	tipo ocup.	Multirubro		
	<b>Familia</b>	situación conyugal	casado-UL/mismo sexo	
			casado-UL/distinto sexo	
			separado/divorciado	
			viudo	
			soltero	
			indeterminado	
		ciclo vida familiar	pareja sin hijos	
flia. etapa inicial				
flia. etapa expansión				
flia. consolidada				
pareja mayor sin hijos				
sin pareja ni hijos				
indeterminado				
Orientación sexual	heterosexual			
	bisexual			
	homosexual			
	indeterminado			
Creencias religiosas	católico			
	cristiano no cat.			
	judio			
	ateo/no practicante			
	indeterminado			
Nivel socio-económico	clase alta			
	clase media			
	clase baja			
	indeterminado			
Educación/Formación	nivel alto			
	nivel medio			
	nivel bajo			
	indeterminado			

Calificación de Reparto : Categoría- A1 / Grado de intervención en la obra 84%

*Nota:* \*Se especifican los rasgos y roles que se dan al inicio (y en la mayoría) del filme. Los cambios se traducen en: de ocupado a desocupado, de no emotivo se acerca a emotivo (aunque no es posible determinarlo por completo), de secundario a primario.

### 5.13. 3 (2012)

#### *Sinopsis:*

A Rodolfo la vida le parece vacía y fría en su casa, donde parece sobrar. Por su parte, su primera esposa Graciela y la hija adolescente de ambos, Ana, están viviendo momentos definitorios de sus vidas. Sutilmente, Rodolfo tratará de ocupar el lugar que tenía junto a ellas y dejó hace diez años. '3' es una comedia sobre tres personas y su absurda condena: ser una familia (Filmaffinity, sf.)



*Personajes protagónicos:  
Graciela, Ana y Rodolfo*

El film narra la vida de una familia disfuncional, donde la meta más clara en la trama es el que se plantea *Rodolfo*, quien intenta reparar la pérdida que significó su divorcio y volver a ocupar su lugar en la familia compuesta por los tres personajes protagónicos: *Rodolfo*, *Graciela* y la hija de ambos, *Ana*.

El protagonista es un hombre de alrededor de 50 años, odontólogo (nivel educativo alto), divorciado de *Graciela* hace varios años, blanco y con algo de sobrepeso, que se encuentra en otra relación amorosa con Alicia (heterosexual), personaje que se omite mostrar durante el relato. Esto tiene una justificación clara: *Rodolfo* y Alicia no comparten tiempo juntos, sino más bien todo lo contrario. Después de presentar al protagonista en su consulta odontológica privada lo vemos en la terraza de lo que se entiende es su departamento. Llama por teléfono a su hija para felicitarla por su cumpleaños, *Ana* cumplió la mayoría de edad y está festejando con amigos. Al cortar el teléfono *Rodolfo* nota que la puerta de acceso desde el balcón a su casa está cerrada, un festejo con muchas personas se desarrolla en su living. *Rodolfo* golpea el vidrio intentando ser escuchado, pero es totalmente ignorado, un mozo (ajeno a sus vínculos que se encuentran dentro de su casa) lo deja entrar y se dirige a un dormitorio. Juega a un video juego, en un intento de evadir la tristeza, llora mientras escucha como le celebran cantando el feliz cumpleaños a Alicia (su pareja), festejo del cual no participa, como si nadie se percatara de su ausencia. Más avanzado el relato lo vemos despertar solo en su cama, pero en la mesa de luz de Alicia hay colillas de cigarrillos, lo cual indica que ella estuvo allí, pero evita el contacto. Cuando sale a la terraza a regar sus plantas, como lo hace todos los días, las

mismas no están, en su lugar sobre la mesa exterior hay otro cenicero con colillas. Se sugiere que Alicia fue quien las retiró y *Rodolfo* las encuentra apiladas en un pequeño dormitorio de servicio, como si fuesen un material desechable. Esa acción representa para el protagonista un agravio importante, puesto que hasta ese momento del relato se lo había narrado muy apegado a sus plantas, dedicándoles el cariño y el cuidado que no recibe de su mujer ni de su hija. El protagonista se marcha intempestivamente de su casa, llevándose sus plantas a su consultorio y mudándose para allí. En este momento es que decide intentar acercarse a lo que él considera su familia, con las que entendemos tiene un vínculo complejo.

Se representa a *Rodolfo* como un hombre muy aplicado, cuidadoso, ordenado, metódico y hasta un tanto obsesivo. En su casa que comparte con Alicia todo está immaculado, tras sentarse la cama, se para y la estira casi obsesivamente para sacar las arrugas, con un aspersor rocía con gotas de agua las hojas de sus plantas como si acariciara cada parte de ellas, lustra las canillas de acero del baño que se visualizan sobre una mesada extremadamente ordenada. En contraposición a estos rasgos de carácter se presentan los de *Graciela* y *Ana*. La vivienda de ellas se visualiza en completo desorden y descuido: la luz del baño está quemada, en la mesada ya no hay espacio para manipular las canillas por la cantidad de elementos personales (cremas, accesorios, ropa) que allí se ven dispuestos, los cuartos de ambas presentan un gran desorden, las camas sin tender, su ropa apilada en diversos espacios y un gran problema de humedad que hace que las paredes luzcan sucias y descascaradas, en varios espacios de la vivienda. El ambiente de *Rodolfo* y el de las protagonistas entonces presentan una función descriptiva muy clara, ya que es a partir de ellos que también se propone caracterizar a los personajes, otorgándole atributos claros a cada uno de ellos.

*Rodolfo* interviene de a poco intentando ocupar nuevamente el espacio, arregla la cañería y la luz del baño, acomoda la toalla para que prolijamente cuelgue del barral, hasta que finalmente contrata pintores sin consultar a *Graciela* para que arreglen los problemas de humedad. Aquí es que el espacio escenográfico va adquiriendo además una función dramática importante y son los propios elementos y recursos del espacio los que proporcionan la materia de acción (Vanoye, 1996). A *Graciela* este accionar de *Rodolfo*, que de a poco va volviendo a conquistar el espacio que le fue propio, le genera incomodidad y cierto enfado, vuelve a poner la toalla como estaba, desarreglada, obstruye la luminosidad de la lámpara nueva atándole una toalla. Cuando su apartamento se ve

invadido por obreros que tapizan sus muebles de nylon sin que ella supiera lo que estaba aconteciendo, *Graciela* se muestra enfadada, su actitud en un diálogo con *Ana* lo expresa claramente, pero su reacción es siempre medida, calmada, mantiene los modales, no actúa impulsivamente, no demuestra ira, sino más bien la reprime, simplemente evitando el contacto con la situación, retirándose del espacio ágilmente. Se representa entonces con un carácter secundario y no emotivo.

*Rodolfo* por el contrario se representa más inestable, se lo ve ser responsable de algunos altercados algo agresivos durante varios partidos de fútbol 5, en solitario pone un disco y baila catárticamente, en la platea de un partido de vóley de *Ana* la arenga a viva voz, al igual que lo hace en la puerta de su casa mientras baja del auto, se lo ve más efusivo, enérgico, de forma imperativa decide arreglar las paredes de un apartamento que ya no es su hogar, toma decisiones de forma más apresurada, pero con un fin, consciente de su accionar. Se muestra dominante, queriendo imponer su voluntad, una característica que define en gran medida a su tipo psicológico el tipo Apasionado (emotivo, activo, secundario).

Podemos ubicar a *Rodolfo* en una clase social alta, es un profesional que posee un consultorio privado, un auto propio y la vivienda en donde se lo ubica habitando al comienzo del film, se presenta como una construcción de calidad, con grandes y modernos ventanales, varias habitaciones, muebles de madera en muy buen estado, importantes cuadros que visten sus paredes. *Graciela* y su hija viven en una vivienda de menor calidad, que presenta grandes deficiencias en su estado (se la ve además de descuidada con grifería antigua y con las paredes en muy mal estado), muebles con mayor uso, pero se entiende que no presentan dificultades económicas que representen un conflicto durante el film, las percibimos entonces de clase social media. Ninguno de los tres personajes se muestra como devotos a alguna religión, conocemos sus espacios personales, incluso sus dormitorios donde no se visualiza ningún icono religioso (estatuillas, estampitas, cruces), los vemos atender a un velatorio sin manifestar ningún ritual, e incluso vemos a *Graciela* en una sala de un Centro de Tratamiento Intensivo (CTI) escuchar que anuncian la muerte de un paciente y mientras un personaje con la que ella se encuentra se persigna, *Graciela* permanece inmutable, por lo que los reconocemos como ateos o al menos no practicantes.



*Figura 53*

*Ana* es una adolescente mujer, blanca, delgada y muy inteligente, según se advierte por los diálogos que tiene en la primera escena del largometraje con la adscripta del liceo que atiende (nivel educativo medio), pero que atraviesa por una etapa de gran rebeldía. Falta a sus clases a punto de perder el año lectivo, les miente a sus padres, deambula por las

calles de Montevideo persiguiendo un desconocido, toma alcohol en exceso, le es infiel a su novio (heterosexual) con el pintor de su casa. No la vemos expresar demasiadas emociones, no parece importarle perder de hacer el viaje de fin de año junto a sus amigos, ni parece preocuparle que su padre quiera acercarse a ella (al menos hasta el final del relato), trata de evitarlo, le miente diciendo que tiene práctica para que él se vaya de la casa y poder quedar sola. No parece reaccionar emotivamente ante las situaciones que la atraviesan (no emotiva), actúa de forma impulsiva, no vacila, no mide consecuencias, no se detiene ante los obstáculos (activa, primaria). Se caracteriza entonces por un tipo psicológico sanguíneo.

Madre e hija comparten una relación más horizontal, no es demasiado el tiempo que comparten, no desarrollan muchas experiencias juntas más que una novela a la noche, en la cama, mientras fuman y comen comida comprada, momento que se representa como de complicidad entre ellas. Esto también nos ayuda en su caracterización en contraposición con el protagonista.

*Graciela* (blanca, adulta, delgada) se representa como un personaje responsable, solidario, trabajador, no aplaza tareas y se presta a la acción (activa). Estas características en combinación con las variables de no emotividad y su resonancia secundaria la convierten en un personaje del tipo Flemático. Dedicar su tiempo entre su ocupación como taquígrafa (nivel educativo alto), sus clases de gimnasia y el cuidado nocturno de una tía que se encuentra hospitalizada en el CTI, todas acciones claramente narradas en el filme. Es en esa sala de espera, ambiente con el que *Graciela* relaciona de forma pragmática, a partir de su función referencial (únicamente subordinada a la acción), donde comienza un romance con otro personaje hombre (heterosexual) que al igual que ella pasa las noches en una sala de espera al cuidado de otro. Es gracias a esa relación que *Graciela* comienza a mostrarse más alegre, más ilusionada, tan así que comienza a aceptar algunas intervenciones que *Rodolfo* hace en su espacio, vuelve a enroscar la lámpara que había desenroscado del baño, lo que le permite verse mejor y maquillarse para ir a su cita diaria nocturna en el CTI y sonríe.

El relato representa el diario vivir de estos personajes, una rutina que casi en soledad consume sus días y que a veces parecería no conducir a nada en particular. Sin demasiadas transformaciones (cambios moderados en sus arcos de transformación que solo presentan algún cambio en un rol o rasgo, aunque sí presentan conflictos y tensiones internas) evolucionan lentamente, hasta finalmente acercarse. En la última escena los vemos compartir una siesta los 3, en la cama matrimonial que *Graciela* y *Rodolfo* supieron compartir, que ahora se ve tendida y prolija, en un cuarto ordenado y limpio, al igual que el resto de la casa. Se percibe que el protagonista de alguna manera logra su meta, volver a intervenir en la familia y ellas dos finalmente lo aceptan de nuevo como parte de su vida.



*Figura 54*

Cuadro 29: Rodolfo (3, 2012)

3



Personaje : Rodolfo

R A S G O S	Rasgos Físicos	identidad de género	varón	
			varón trans	
			mujer	
			mujer trans	
			otro	
		identidad racial	afro/negro	
			asiático/ amarillo	
			blanco	
			indígena	
			otra (multirracial)	
		contextura física	delgada	
	media			
	sobrep./obesidad			
	grupo etario	niños		
adolescente				
jóvenes				
adultos				
pers.mayores				
discapacidad	def. física			
	def. sensorial			
	ninguna			
	tipo de deficiencia: no			
Rasgos Psicológicos	emotividad	emotivo		
		no emotivo		
	actividad	activo		
		inactivo		
	resonancia	primario		
secundario				
tipo psicológico:		Apasionado		

Arco de trans-formación	arco de personaje plano	
	arco moderado	
	arco radical o traumático	
	arco circular	

R O L E S	Ocupación	condición de actividad	ocupado	
			desocupado	
			inactivo que hac.dom.	
			inactivo estudiante	
			inactivo jubilado	
		indeterminado		
		categoría de ocupación	obrero o empleado	
	miembro cooperativa			
	patrón			
	trabajador cuenta prop.			
	trabajador no remun.			
	otros o indeterminado			
	tipo ocup.	Odontólogo		
	Familia	situación conyugal	casado-UL/mismo sexo	
			casado-UL/distinto sexo	
			separado/divorciado	
			viudo	
			soltero	
indeterminado				
ciclo vida familiar		pareja sin hijos		
		flia. etapa inicial		
		flia. etapa expansión		
		flia. consolidada		
pareja mayor sin hijos				
sin pareja ni hijos				
indeterminado				
Orientación sexual	heterosexual			
	bisexual			
	homosexual			
	indeterminado			
Creencias religiosas	católico			
	cristiano no cat.			
	judío			
	ateo/no practicante			
	indeterminado			
Nivel socio-económico	clase alta			
	clase media			
	clase baja			
	indeterminado			
Educación/ Formación	nivel alto			
	nivel medio			
	nivel bajo			
	indeterminado			

Calificación de Reparto : Categoría- A / Grado de intervención en la obra 45%

Cuadro 30: Graciela (3, 2012)



Personaje : Graciela

R A S G O S	Rasgos Físicos		
	identidad de género	varón	
		varón trans	
		mujer	
		mujer trans	
		otro	
	identidad racial	afro/negro	
		asiático/ amarillo	
		blanco	
		indígena	
		otra (multirracial)	
	contextura física	delgada	
		media	
		sobrep./obesidad	
	grupo etario	niños	
		adolescente	
		jóvenes	
		adultos	
		pers.mayores	
	discapacidad	def. física	
	def. sensorial		
	ninguna		
	tipo de deficiencia:		
	no		
Rasgos Psicológicos			
emotividad	emotivo		
	no emotivo		
actividad	activo		
	inactivo		
resonancia	primario		
	secundario		
	tipo psicológico:		
	Flemático		

Arco de trans-formación	arco de personaje plano	
	arco moderado	
	arco radical o traumático	
	arco circular	

R O L E S	Ocupación	condición de actividad	ocupado	
			desocupado	
			inactivo quehac.dom.	
			inactivo estudiante	
			inactivo jubilado	
		indeterminado		
		categoría de ocupación	obrero o empleado	
	miembro cooperativa			
	patrón			
	trabajador cuenta prop.			
	trabajador no remun.			
	otros o indeterminado			
	tipo ocup.	Taquígrafa		
	Familia	situación conyugal	casado-UL/mismo sexo	
			casado-UL/distinto sexo	
			separado/divorciado	
			viudo	
			soltero	
			indeterminado	
		ciclo vida familiar	pareja sin hijos	
flia. etapa inicial				
flia. etapa expansión				
flia. consolidada				
pareja mayor sin hijos				
sin pareja ni hijos				
indeterminado				
Orientación sexual	heterosexual			
	bisexual			
	homosexual			
	indeterminado			
Creencias religiosas	católico			
	cristiano no cat.			
	judío			
	ateo/no practicante			
	indeterminado			
Nivel socio-económico	clase alta			
	clase media			
	clase baja			
	indeterminado			
Educación/ Formación	nivel alto			
	nivel medio			
	nivel bajo			
	indeterminado			

Calificación de Reparto : Categoría- A / Grado de intervención en la obra 38%

Cuadro 31: Ana (3, 2012)

3



Personaje : Ana

R A S G O S	Rasgos Físicos	identidad de género	varón	
			varón trans	
			mujer	
			mujer trans	
			otro	
		identidad racial	afro/negro	
			asiático/ amarillo	
			blanco	
			indígena	
			otra (multirracial)	
		contextura física	delgada	
			media	
			sobrep./obesidad	
		grupo etario	niños	
			adolescente	
jóvenes				
adultos				
pers.mayores				
discapacidad	def. física			
	def. sensorial			
	ninguna			
	tipo de deficiencia: no			
Rasgos Psicológicos	emotividad	emotivo		
		no emotivo		
	actividad	activo		
		inactivo		
	resonancia	primario		
secundario				
tipo psicológico:		Sanguíneo		

Arco de trans-formación	arco de personaje plano	
	arco moderado	
	arco radical o traumático	
	arco circular	

R O L E S	Familia	Ocupación	condición de actividad	ocupado	
				desocupado	
				inactivo quehac.dom.	
		inactivo estudiante			
		inactivo jubilado			
		indeterminado			
		categoría de ocupación	obrero o empleado		
			miembro cooperativa		
			patrón		
			trabajador cuenta prop.		
			trabajador no remun.		
			otros o indeterminado		
		tipo ocup.	Inactivo estudiante		
		situación conyugal	casado-UL/mismo sexo		
			casado-UL/distinto sexo		
separado/divorciado					
viudo					
soltero					
indeterminado					
ciclo vida familiar	pareja sin hijos				
	flia. etapa inicial				
	flia. etapa expansión				
	flia. consolidada				
	pareja mayor sin hijos				
	sin pareja ni hijos				
	indeterminado				
Orientación sexual	heterosexual				
	bisexual				
	homosexual				
	indeterminado				
Creencias religiosas	católico				
	cristiano no cat.				
	judío				
	ateo/no practicante				
indeterminado					
Nivel socio-económico	clase alta				
	clase media				
	clase baja				
	indeterminado				
Educación/ Formación	nivel alto				
	nivel medio				
	nivel bajo				
	indeterminado				

Calificación de Reparto : Categoría- A1 / Grado de intervención en la obra 67%

## 5.14. La demora (2012)

### *Sinopsis:*

María, trabajadora empedernida, sin pareja y madre de tres hijos, debe resolver qué hacer con su padre mayor y enfermo, a quien no aceptan en un asilo pues cuenta con una familia que podría cuidarlo (Filmaffinity, sf.)



*Personajes protagónicos:  
María y Agustín*

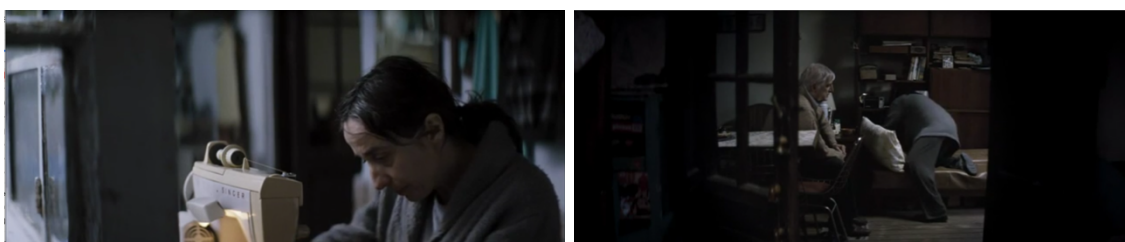
El filme nos introduce directamente en el drama familiar que viven los protagonistas. *María*, una mujer de alrededor de 40 años (blanca, delgada), baña a su padre, mientras el agua del grifo salpica su ropa y su pelo. *Agustín*, un hombre de avanzada a edad (blanco, de contextura física media) se sienta desnudo sobre un banco de plástico, llora y le pide a su hija poder lavarse el mismo sus partes íntimas. “¿Y si te caés y te rompés un hueso, quien va a cuidarte?”, le pregunta *María*. La puesta en cuadro a partir de la utilización de primerísimos primeros planos del cuerpo desnudo y frágil de Agustín y su rostro de tristeza mientras llora, las manos decididas de *María* lavando su espalda, un lente ojo de pez que nos posibilita verlos juntos, mojados, en un baño minúsculo y viejo, nos presentan lo que será la trama principal del film.



*Figura 55*

La protagonista es una madre soltera con tres hijos y un padre a su cargo. Lo baña, lo alimenta, le tiende la cama, le hace el mate, le corta las uñas de sus pies, le da la medicina y es de quien él depende en su totalidad. *Agustín*, viudo de la madre de *María* (heterosexual), vive con ellos ya que no puede estar solo. No solo su físico se ve deteriorado, sino que también su memoria. En un diálogo con su hija posterior al baño, *Agustín* le recuerda una situación con un amigo, quien *María* menciona que falleció hace

tiempo atrás, pero él no lo recuerda. El protagonista le pone más azúcar al mate, parece no recordar que ya la había puesto, pero tratando de evadir la situación le responde a su hija mientras solloza: “ya sé... a mí me gusta así”. La pérdida de memoria parece afectar profundamente la vida de ambos. *Agustín* es consciente de su deterioro y se lo ve emocionalmente muy afectado. A *María* se la nota abrumada y cansada. El diseño de vestuario, maquillaje y pelo apoyan esta construcción del estado anímico del personaje. Viste en colores grises, luce un buzo grande, desgastado, un pantalón deportivo, el pelo desarreglado con una colita de pelo que apenas lo sujeta, una horquilla que se coloca con el único cometido de poder despejar su vista y utilizar su herramienta de trabajo con más solvencia.



*Figura 56*

*María* trabaja en su casa como costurera a destajo, lo que le permite cuidar a su padre, pero su situación económica es muy delicada, y sabe que deberá tener que encontrar otro trabajo lo cual la obligará a salir de su hogar: “Tengo que buscar un trabajo mejor, fuera de casa”, le menciona a su padre, lo cual se representa como una complicación para el futuro de ambos.

Viven todos en un pequeño apartamento ubicado al fondo de un pasillo, en él un carro de supermercado obstaculiza el paso, y varias puertas conducen a otras viviendas. *María* se moja en una tormenta y con ella los pocos billetes que tiene, cuidadosamente los cuelga en el baño con la esperanza que sequen y no perderlos. El apartamento es oscuro, las paredes y aberturas se encuentran en muy mal estado, con problemas de humedad y óxido. La protagonista comparte la habitación con sus tres hijos, *Agustín* duerme en un viejo sillón cama ubicado en el living de la casa, el espacio no es suficiente. Se observan innumerables elementos sobre los muebles, perchas, vestimentas, electrodomésticos viejos, insumos de su trabajo que no encuentran un lugar. El espacio abarrotado ayuda a construir también su estado anímico, la opresión del espacio escenográfico refleja la opresión en la que *María* parece vivir. El espacio escenográfico cumple entonces una función descriptiva ya que nos aporta información valiosa acerca de la caracterización de

los personajes, la forma en que viven, su situación socioeconómica que ubicamos dentro un nivel bajo, pero también una función expresiva que nos ayuda a comprender la difícil situación que la familia atraviesa. No se visualizan atrezos (cruces, estatuillas de vírgenes, o santos, velas) dispuestos en los espacios que comparten que nos indiquen una creencia religiosa. Pero sí encontramos una pequeña estampilla de una virgen apoyada sobre un mueble del living, atrás del sillón cama donde duerme *Agustín*, junto a las pocas cosas personales que el personaje posee, que actúa como índice de una apenas existente fe religiosa, quizás más practicada en su vida pasada, pero no parte activa de su cotidianidad. Tampoco existe durante el relato mención alguna a partir de los diálogos o de las acciones desarrolladas que nos hagan inferir una determinada práctica religiosa de ambos, incluso en los tantos momentos en que ambos protagonistas atraviesan obstáculos desafiantes, momentos de gran tensión donde el apoyo en una posible fe religiosa hubiese sido lo esperable de un creyente practicante.



Figura 57

Sus tres hijos asisten a una educación pública, su hija mayor, de unos 12 o años de edad se representa como la responsable de llevar y traer a sus hermanos de allí, y de cuidarlos cuando su madre está trabajando. *María* parecería tener un nivel de educación medio, en su forma de hablar se percibe un uso correcto del léxico además de manejar de forma correcta la maquinaria de costura que posee, por lo que se desprende que tiene una formación o al menos conocimientos sólidos en este oficio. De *Agustín* no podemos determinar una formación puesto que se encuentra ahora en inactividad y no tenemos demasiada información sobre su vida pasada, además de que, gracias a su demencia, su forma de hablar, de expresarse, la elección de su léxico podría verse afectada.

*María* se dirige a la fábrica a cobrar dos días de trabajo acumulado, necesita de ese dinero para poder pagar un paseo de su hija con el grupo de clase. En el baño sin saber que ella se encuentra allí, dos empleadas de la fábrica hablan de su situación laboral “A fin de mes o cierran o echan gente” dice una, mientras la otra opina: “no sirve de un carajo, las de afuera carnerean, nosotras paramos, ellas laburan más y ganan el doble”. La protagonista es una de esas trabajadoras que ellas llaman “las de afuera”. Con enojo, pero en calma (no emotiva) sale del baño y les contesta: “Las carneras, como vos nos llamas, trabajamos acá hace más de cinco años a destajo, no estamos en caja, no tenemos prestaciones, y a tu sindicato le importamos una mierda.” *María* vuelve a su casa y se encuentra que su padre no está, apresuradamente sale en su búsqueda (activa). En escenas anteriores antes se lo ve salir y tomar un ómnibus camino a Colón. *Agustín* habla con el chofer, demostrando que conoce la zona. Se hace la noche y no vuelve, lo vemos bajo la lluvia, recostado contra la fachada de una peluquería con un pan debajo del brazo. El peluquero (Néstor) sale a cerrar las persianas del negocio y le pregunta: “Espera a alguien?” “Salí a comprar el pan”, responde. *Agustín* logra retornar a su casa asistido por Néstor quien lo conoce por haber sido vecino muchos años de él en Colón, donde el protagonista vivió con su esposa, con *María* y una hermana de ella. Se menciona en un diálogo que no es la primera vez que pasa, que *Agustín* se dirige a ese barrio específicamente con la intención de ver una casa, una casa que él habría construido con sus propias manos y que se la habría quedado la cuñada de él cuando su esposa falleció: “si no hubiéramos perdido la casa, no viviríamos así, tan apretados”.

Cansada y agobiada por la situación *María* decide buscar ayuda estatal para que le den asilo en un hogar de ancianos, pero no logra su cometido puesto que solo aceptan personas en situación de calle y no a quienes pueden ser atendidos por algún familiar. *María* acude al apoyo de su hermana quien tampoco se hace cargo. Son varias las situaciones entendemos podrían desestabilizarla emocionalmente, pero la protagonista se desenvuelve sin perder la calma, sin exteriorizar demasiadas emociones (no emotiva). Moviada por el impulso (primaria) abandona a su padre en un banco de unas viviendas, alejado de su casa y se va, con la promesa de volver. A las horas de volver a su casa llama a un servicio de asistencia y afirma ser una vecina de las viviendas preocupada por un señor mayor, con la intención que lo recojan. Convencida que eso fue lo que sucedió y que *Agustín* ya se encuentra en un hogar de asistencia arma un bolso con ropa y medicamentos de su padre y lo lleva al residencial que cree es el que lo recibió donde

descubre que no ha ingresado. Con culpa y preocupación, *María* lo busca por todos los asilos que le sugieren (activa), mientras *Agustín* siendo ya tarde en la noche permanece en el patio de las viviendas, con frío y se orina en sus pantalones, preguntándose por su hija, decidido a esperarla. Finalmente, *María* decide volver a buscarlo al lugar donde lo dejó y lo encuentra tirado en el suelo, con sus manos heladas, y con un gesto de profundo arrepentimiento le tira el vapor de su boca entre sus manos mientras lo acaricia, prometiendo llevarlo a su casa.




*Figura 58*

Tras analizar las variables a partir de las acciones y reacciones llevadas adelante por *María* la ubicamos dentro del tipo psicológico Sanguíneo (extrovertida, con gran iniciativa, persistente, práctica, compasiva). Para este análisis se decide no tomar en cuenta el tipo psicológico de *Agustín*, ya que se entiende que no es posible analizar su variable de actividad, emotividad y resonancia, puesto que las tres se pueden ver afectadas gracias a su estado de salud mental.


Atendiendo a las motivaciones y las acciones desarrolladas durante el relato, y de acuerdo con la clasificación propuesta por Sánchez Escalonilla y Emeterio Diez Puertas, se entiende que el arco de transformación de la protagonista es moderado, demuestra que hay un aprendizaje por parte de ella en relación a la situación vivida, acepta que la decisión de abandonarlo en un acto impulsivo trajo consecuencias que podrían haber sido dramáticas y se hace responsable de esa situación: “No se perdió Néstor, yo lo deje por ahí, viste? Vos tampoco me conocés a mí”, le dice a Néstor quien la ayuda en la búsqueda de su padre y con quien se sugiere tuvo algún vínculo romántico en el pasado que los acerca (heterosexual). En el caso de *Agustín*, su arco de transformación también podría tomarse como moderado, puesto que el personaje crece en fortaleza durante el relato. Mientras que al comienzo del film es un personaje que no puede siquiera bañarse solo por miedo a tener un accidente, al final del largometraje se representa como un personaje más

fuerte, que logró sobrevivir una noche al aire libre cumpliendo con su voluntad de esperar a su hija (y contra la voluntad de vecinos y asistentes sociales que fueron en su ayuda), en condiciones muy dificultosas, con frío y solo, por lo que el personaje evoluciona a un personaje con más vigor y empuje, gana en capacidad y en poder.

Cuadro 32: María (La demora, 2012)

LA DEMORA					
		<b>Personaje : María</b>			
		ROLES			
RASGOS	Rasgos Físicos	identidad de género	varón		
			varón trans		
			mujer		
			mujer trans		
			otro		
		identidad racial	afro/negro		
			asiático/ amarillo		
			blanco		
			indígena		
otra (multirracial)					
contextura física	delgada				
	media				
	sobrep./obesidad				
grupo etario	niños				
	adolescente				
	jóvenes				
	adultos				
	pers.mayores				
discapacidad	def. física				
	def. sensorial				
	ninguna				
	tipo de deficiencia: no				
Rasgos Psicológicos	emotividad	emotivo			
		no emotivo			
	actividad	activo			
		inactivo			
	resonancia	primario			
		secundario			
tipo psicológico:		Sanguíneo			
Arco de transformación	arco de personaje plano				
	arco moderado				
	arco radical o traumático				
	arco circular				
		ROLES			
		Ocupación	condición de actividad	ocupado	
				desocupado	
				inactivo quehac.dom.	
				inactivo estudiante	
				inactivo jubilado	
			indeterminado		
			categoría de ocupación	obrero o empleado	
				miembro cooperativa	
				patrón	
				trabajador cuenta prop.	
		trabajador no remun.			
		otros o indeterminado			
		tipo ocup.	Costurera		
		Familia	situación conyugal	casado-UL/mismo sexo	
				casado-UL/distinto sexo	
				separado/divorciado	
				viudo	
				soltero	
				indeterminado	
		ciclo vida familiar	pareja sin hijos		
			flia. etapa inicial		
			flia. etapa expansión		
			flia. consolidada		
			pareja mayor sin hijos		
			sin pareja ni hijos		
			indeterminado		
		Orientación sexual	heterosexual		
			bisexual		
			homosexual		
			indeterminado		
		Creencias religiosas	católico		
			cristiano no cat.		
			judío		
			ateo/no practicante		
			indeterminado		
		Nivel socio-económico	clase alta		
			clase media		
			clase baja		
			indeterminado		
		Educación/Formación	nivel alto		
			nivel medio		
			nivel bajo		
			indeterminado		
Calificación de Reparto : Categoría- A1 / Grado de intervención en la obra 74%					

**Cuadro 33: Agustín (La demora, 2012)**

LA DEMORA																																																																																																																																																																																																		
		Personaje : <i>Agustín</i>																																																																																																																																																																																																
		<table border="1"> <tr> <td rowspan="10">R A S G O S</td> <td rowspan="10">Rasgos Físicos</td> <td rowspan="6">identidad de género</td> <td>varón</td> <td></td> </tr> <tr> <td>varón trans</td> <td></td> </tr> <tr> <td>mujer</td> <td></td> </tr> <tr> <td>mujer trans</td> <td></td> </tr> <tr> <td>otro</td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td rowspan="4">identidad racial</td> <td>afro/negro</td> <td></td> </tr> <tr> <td>asiático/ amarillo</td> <td></td> </tr> <tr> <td>blanco</td> <td></td> </tr> <tr> <td>indígena</td> <td></td> </tr> <tr> <td colspan="2">contextura física</td> <td>delgada</td> <td></td> </tr> <tr> <td colspan="2"></td> <td>media</td> <td></td> </tr> <tr> <td colspan="2"></td> <td>sobrep./obesidad</td> <td></td> </tr> <tr> <td rowspan="6">grupo etario</td> <td>niños</td> <td></td> </tr> <tr> <td>adolescente</td> <td></td> </tr> <tr> <td>jóvenes</td> <td></td> </tr> <tr> <td>adultos</td> <td></td> </tr> <tr> <td>pers.mayores</td> <td></td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> </tr> <tr> <td rowspan="4">discapacidad</td> <td>def. física</td> <td></td> </tr> <tr> <td>def. sensorial</td> <td></td> </tr> <tr> <td>ninguna</td> <td></td> </tr> <tr> <td>tipo de deficiencia: no</td> <td></td> </tr> <tr> <td rowspan="6">Rasgos Psicológicos</td> <td rowspan="2">emotividad</td> <td>emotivo</td> <td>ind</td> </tr> <tr> <td>no emotivo</td> <td>ind</td> </tr> <tr> <td rowspan="2">actividad</td> <td>activo</td> <td>ind</td> </tr> <tr> <td>inactivo</td> <td>ind</td> </tr> <tr> <td rowspan="2">resonancia</td> <td>primario</td> <td>ind</td> </tr> <tr> <td>secundario</td> <td>ind</td> </tr> <tr> <td colspan="3">tipo psicológico:</td> <td></td> </tr> <tr> <td colspan="3">Indeterminado</td> <td></td> </tr> <tr> <td rowspan="4">Arco de transformación</td> <td>arco de personaje plano</td> <td></td> </tr> <tr> <td>arco moderado</td> <td></td> </tr> <tr> <td>arco radical o traumático</td> <td></td> </tr> <tr> <td>arco circular</td> <td></td> </tr> <tr> <td rowspan="20">R O L E S</td> <td rowspan="10">Ocupación</td> <td rowspan="6">condición de actividad</td> <td>ocupado</td> <td></td> </tr> <tr> <td>desocupado</td> <td></td> </tr> <tr> <td>inactivo quehac.dom.</td> <td></td> </tr> <tr> <td>inactivo estudiante</td> <td></td> </tr> <tr> <td>inactivo jubilado</td> <td></td> </tr> <tr> <td>indeterminado</td> <td></td> </tr> <tr> <td rowspan="6">categoría de ocupación</td> <td>obrero o empleado</td> <td></td> </tr> <tr> <td>miembro cooperativa</td> <td></td> </tr> <tr> <td>patrón</td> <td></td> </tr> <tr> <td>trabajador cuenta prop.</td> <td></td> </tr> <tr> <td>trabajador no remun.</td> <td></td> </tr> <tr> <td>otros o indeterminado</td> <td></td> </tr> <tr> <td>tipo ocup.</td> <td>Inactivo jubilado</td> <td></td> </tr> <tr> <td rowspan="10">Familia</td> <td rowspan="6">situación conyugal</td> <td>casado-UL/mismo sexo</td> <td></td> </tr> <tr> <td>casado-UL/distinto sexo</td> <td></td> </tr> <tr> <td>separado/divorciado</td> <td></td> </tr> <tr> <td>viudo</td> <td></td> </tr> <tr> <td>soltero</td> <td></td> </tr> <tr> <td>indeterminado</td> <td></td> </tr> <tr> <td rowspan="4">ciclo vida familiar</td> <td>pareja sin hijos</td> <td></td> </tr> <tr> <td>flia. etapa inicial</td> <td></td> </tr> <tr> <td>flia. etapa expansión</td> <td></td> </tr> <tr> <td>flia. consolidada</td> <td></td> </tr> <tr> <td>pareja mayor sin hijos</td> <td></td> </tr> <tr> <td>sin pareja ni hijos</td> <td></td> </tr> <tr> <td>indeterminado</td> <td></td> </tr> <tr> <td rowspan="4">Orientación sexual</td> <td>heterosexual</td> <td></td> </tr> <tr> <td>bisexual</td> <td></td> </tr> <tr> <td>homosexual</td> <td></td> </tr> <tr> <td>indeterminado</td> <td></td> </tr> <tr> <td rowspan="5">Creencias religiosas</td> <td>católico</td> <td></td> </tr> <tr> <td>cristiano no cat.</td> <td></td> </tr> <tr> <td>judío</td> <td></td> </tr> <tr> <td>ateo/no practicante</td> <td></td> </tr> <tr> <td>indeterminado</td> <td></td> </tr> <tr> <td rowspan="4">Nivel socio-económico</td> <td>clase alta</td> <td></td> </tr> <tr> <td>clase media</td> <td></td> </tr> <tr> <td>clase baja</td> <td></td> </tr> <tr> <td>indeterminado</td> <td></td> </tr> <tr> <td rowspan="4">Educación/Formación</td> <td>nivel alto</td> <td></td> </tr> <tr> <td>nivel medio</td> <td></td> </tr> <tr> <td>nivel bajo</td> <td></td> </tr> <tr> <td>indeterminado</td> <td></td> </tr> <tr> <td colspan="4">Calificación de Reparto : Categoría- A / Grado de intervención en la obra 49%</td> </tr> </table>		R A S G O S	Rasgos Físicos	identidad de género	varón		varón trans		mujer		mujer trans		otro				identidad racial	afro/negro		asiático/ amarillo		blanco		indígena		contextura física		delgada				media				sobrep./obesidad		grupo etario	niños		adolescente		jóvenes		adultos		pers.mayores				discapacidad	def. física		def. sensorial		ninguna		tipo de deficiencia: no		Rasgos Psicológicos	emotividad	emotivo	ind	no emotivo	ind	actividad	activo	ind	inactivo	ind	resonancia	primario	ind	secundario	ind	tipo psicológico:				Indeterminado				Arco de transformación	arco de personaje plano		arco moderado		arco radical o traumático		arco circular		R O L E S	Ocupación	condición de actividad	ocupado		desocupado		inactivo quehac.dom.		inactivo estudiante		inactivo jubilado		indeterminado		categoría de ocupación	obrero o empleado		miembro cooperativa		patrón		trabajador cuenta prop.		trabajador no remun.		otros o indeterminado		tipo ocup.	Inactivo jubilado		Familia	situación conyugal	casado-UL/mismo sexo		casado-UL/distinto sexo		separado/divorciado		viudo		soltero		indeterminado		ciclo vida familiar	pareja sin hijos		flia. etapa inicial		flia. etapa expansión		flia. consolidada		pareja mayor sin hijos		sin pareja ni hijos		indeterminado		Orientación sexual	heterosexual		bisexual		homosexual		indeterminado		Creencias religiosas	católico		cristiano no cat.		judío		ateo/no practicante		indeterminado		Nivel socio-económico	clase alta		clase media		clase baja		indeterminado		Educación/Formación	nivel alto		nivel medio		nivel bajo		indeterminado		Calificación de Reparto : Categoría- A / Grado de intervención en la obra 49%	
R A S G O S	Rasgos Físicos	identidad de género	varón																																																																																																																																																																																															
			varón trans																																																																																																																																																																																															
			mujer																																																																																																																																																																																															
			mujer trans																																																																																																																																																																																															
			otro																																																																																																																																																																																															
		identidad racial	afro/negro																																																																																																																																																																																															
			asiático/ amarillo																																																																																																																																																																																															
			blanco																																																																																																																																																																																															
			indígena																																																																																																																																																																																															
contextura física		delgada																																																																																																																																																																																																
		media																																																																																																																																																																																																
		sobrep./obesidad																																																																																																																																																																																																
grupo etario	niños																																																																																																																																																																																																	
	adolescente																																																																																																																																																																																																	
	jóvenes																																																																																																																																																																																																	
	adultos																																																																																																																																																																																																	
	pers.mayores																																																																																																																																																																																																	
discapacidad	def. física																																																																																																																																																																																																	
	def. sensorial																																																																																																																																																																																																	
	ninguna																																																																																																																																																																																																	
	tipo de deficiencia: no																																																																																																																																																																																																	
Rasgos Psicológicos	emotividad	emotivo	ind																																																																																																																																																																																															
		no emotivo	ind																																																																																																																																																																																															
	actividad	activo	ind																																																																																																																																																																																															
		inactivo	ind																																																																																																																																																																																															
	resonancia	primario	ind																																																																																																																																																																																															
		secundario	ind																																																																																																																																																																																															
tipo psicológico:																																																																																																																																																																																																		
Indeterminado																																																																																																																																																																																																		
Arco de transformación	arco de personaje plano																																																																																																																																																																																																	
	arco moderado																																																																																																																																																																																																	
	arco radical o traumático																																																																																																																																																																																																	
	arco circular																																																																																																																																																																																																	
R O L E S	Ocupación	condición de actividad	ocupado																																																																																																																																																																																															
			desocupado																																																																																																																																																																																															
			inactivo quehac.dom.																																																																																																																																																																																															
			inactivo estudiante																																																																																																																																																																																															
			inactivo jubilado																																																																																																																																																																																															
			indeterminado																																																																																																																																																																																															
		categoría de ocupación	obrero o empleado																																																																																																																																																																																															
			miembro cooperativa																																																																																																																																																																																															
			patrón																																																																																																																																																																																															
			trabajador cuenta prop.																																																																																																																																																																																															
	trabajador no remun.																																																																																																																																																																																																	
	otros o indeterminado																																																																																																																																																																																																	
	tipo ocup.	Inactivo jubilado																																																																																																																																																																																																
	Familia	situación conyugal	casado-UL/mismo sexo																																																																																																																																																																																															
			casado-UL/distinto sexo																																																																																																																																																																																															
			separado/divorciado																																																																																																																																																																																															
			viudo																																																																																																																																																																																															
			soltero																																																																																																																																																																																															
			indeterminado																																																																																																																																																																																															
		ciclo vida familiar	pareja sin hijos																																																																																																																																																																																															
flia. etapa inicial																																																																																																																																																																																																		
flia. etapa expansión																																																																																																																																																																																																		
flia. consolidada																																																																																																																																																																																																		
pareja mayor sin hijos																																																																																																																																																																																																		
sin pareja ni hijos																																																																																																																																																																																																		
indeterminado																																																																																																																																																																																																		
Orientación sexual	heterosexual																																																																																																																																																																																																	
	bisexual																																																																																																																																																																																																	
	homosexual																																																																																																																																																																																																	
	indeterminado																																																																																																																																																																																																	
Creencias religiosas	católico																																																																																																																																																																																																	
	cristiano no cat.																																																																																																																																																																																																	
	judío																																																																																																																																																																																																	
	ateo/no practicante																																																																																																																																																																																																	
	indeterminado																																																																																																																																																																																																	
Nivel socio-económico	clase alta																																																																																																																																																																																																	
	clase media																																																																																																																																																																																																	
	clase baja																																																																																																																																																																																																	
	indeterminado																																																																																																																																																																																																	
Educación/Formación	nivel alto																																																																																																																																																																																																	
	nivel medio																																																																																																																																																																																																	
	nivel bajo																																																																																																																																																																																																	
	indeterminado																																																																																																																																																																																																	
Calificación de Reparto : Categoría- A / Grado de intervención en la obra 49%																																																																																																																																																																																																		

## 5.15. Tanta Agua (2013)

### *Sinopsis*

Lucía tiene 14 años, pero parece más joven. Es flaquita y tiene cuerpo de niña. Sus papás están divorciados. Ella y su hermano viven con su madre. Alberto, su padre, es quiropráctico y ve a sus hijos en pocas ocasiones. Ha alquilado una cabaña en el campo, las vacaciones van a ser cortas y el cielo amenaza con llover. Cuando llegan, el panorama es desalentador. Meterse en las piscinas está prohibido por una tormenta eléctrica. Alberto intenta distraerlos para arreglar el fracaso en que se ha convertido esta excursión familiar, pero cuanto más lo intenta, menos lo consigue (Filmaffinity, sf.)



*Personajes protagónicos:  
Alberto, Lucía y Federico*

*Alberto* (hombre, blanco, con sobrepeso), padre de *Lucía* y *Federico*, tiene entre 45 y 50 años. Está divorciado de la madre de los niños, no hay información de su vida pasada. El vínculo entre ellos se resume estrictamente a la coordinación parental y a partir del primer diálogo que *Alberto* sostiene en el filme se manifiesta la relación tensa que ambos mantienen. El protagonista se dirige en su modesto auto en busca de sus hijos, con el fin de emprender unas pequeñas vacaciones en un centro termal. Aún no amaneció y está lloviendo. Lo escuchamos discutir por teléfono con su ex pareja que aparentemente no quería que maneje con mal clima, él responde: “Bueno, ¡lo importante es lo que me parezca a mí!” con tono que denota cierto sarcasmo y agresividad. En esta forma de comunicarse se devela la relación que actualmente tienen, además de ciertos rasgos de su personalidad y el estado anímico de *Alberto*. Otro ejemplo que ilustra su vínculo lo encontramos cuando los niños, al ofrecerle al padre milanesas preparadas por su madre éste se niega con expresión de rechazo; en otro momento del relato los niños prefieren cenar una torta de jamón y queso enviada por ella antes de aceptar que su padre los invite a comer; *Alberto* indignado, arroja los restos de torta de jamón y queso a la basura al levantarse a media noche, en claro gesto de repudio hacia la presencia maternal que sigue invadiendo sus vacaciones.

Se da a conocer como padre e hijos no comparten demasiado tiempo juntos, *Alberto* no conoce a sus hijos tan bien como su madre. En una salida a un restaurante, *Federico* no come el tomate que le fue servido, su padre se nota sorprendido al enterarse que no le gusta la cáscara, *Federico* le expresa que le cae mal y que su madre siempre se lo pela antes de dárselo. Pero estas vacaciones tienen para *Alberto* la finalidad de fortalecer el vínculo con sus hijos, compartir más tiempo y actividades en familia. Dentro de la cabaña su hijo no encuentra la televisión y *Alberto* orgullosamente confirma que no hay: “esta semana no hay tele, tenés todo el año para mirar tele”. La cabaña a la que arriban es muy pequeña y apenas tiene las comodidades mínimas. Tiene un solo cuarto, un biombo separa una cucheta de una cama doble. *Lucía* le dice al padre: “falta un cuarto”, se percibe la incomodidad que siente por tener que compartir dormitorio con su padre. Esto también funciona como índice que refuerza su mal vínculo, carecen de la intimidad necesaria como para que esa situación de compartir habitación les fuera natural.



Figura 59

*Alberto* se representa como un personaje determinado, dispuesto a la acción, que busca llevar adelante sus objetivos (activo) que implica vincularse con sus hijos a pesar del mal clima, el no poder disfrutar de las piscinas del lugar por las constantes lluvias lo obliga a buscar nuevas alternativas de actividades para poder disfrutar. Al mismo tiempo se muestra sensible, afectivo, pero con irrupciones de humor variable (emotivo). Un auto cruza sin respetar un cartel de pare por delante del protagonista quien maneja su auto por la ciudad de Salto (cercana al complejo termal), *Alberto* se ve obligado a frenar ágilmente. Enfurecido se baja y grita de forma violenta, sus hijos en el auto permanecen con cierto temor y asombro por lo que sucede. En otro momento del relato, bajo la lluvia y transgrediendo las indicaciones que le habían sido dadas, se tira al agua de una piscina, tras ser advertido del riesgo por estar atravesando una tormenta eléctrica. Observamos que *Alberto* actúa de forma impulsiva, no reflexiva, reacciona de forma rápida y contundente (primario). Podemos definirlo entonces como un personaje del tipo Colérico.

Los momentos se convierten, en más de una instancia, en momentos tensos. *Federico*, de unos 10 o 12 años de edad, acepta mejor el entusiasmo de su padre, comparte algunas actividades o propuestas que él sugiere. *Lucía* se muestra más descontenta, contesta de forma monosilábica, algo irreverente, se muestra molesta, tensa, malhumorada. La protagonista de 14 años de edad es adolescente y se dirime entre lo infantil y la adultez, entre el juego y la responsabilidad. Hace juicios de valor a su padre en varios momentos a través de su mirada de desaprobación, pero se divierte tirándole repelente en el pelo, se cree adulta lo suficiente como para sola viajar en un transporte público tarde a la noche a un baile en Salto (a algunos kilómetros del complejo donde están), pero se ríe constantemente de forma nerviosa cuando su padre y ella en complicidad roban (a modo de juego) un par de lentes de sol de un supermercado.

Recordemos que el término temperamento designa las cualidades de origen hereditario que Allport (1974) describe como las que hacen a la fluctuación de los estados anímicos, la estimulación emocional y su intensidad, la susceptibilidad de cada individuo y la velocidad de respuesta habitual en cada uno. Esto es, en definitiva, el conjunto de variables trabajadas dentro del marco teórico y metodológico para categorizar a los personajes dentro de un tipo psicológico (actividad, emotividad, resonancia). Pero, según el autor, “no toda tendencia heredada se manifiesta desde el nacimiento” (p. 125) existe una sucesión de maduraciones que se dan en el correr de la vida y de forma simultánea a los cambios y aprendizajes que se adquieren en respuesta a la crianza y educación recibida (Allport, 1974). A veces se hace una tarea compleja establecer en personajes jóvenes algunas variables, principalmente la emotividad y la resonancia.

*Lucía* posee una buena iniciativa (cuida a su hermano cuando su padre no está), es decidida (le roba dinero a su padre para salir a comprar cigarros y despejarse), busca soluciones que la ayuden a cumplir su cometido (encontrarse con el chico que le atrae). Por lo que podríamos identificarla como un personaje activo. En más de una oportunidad se mide en su respuesta emotiva a determinadas situaciones, actúa de forma retraída, en este sentido, entendemos que la pubertad puede ser responsable de dicha reacción y quizás eso es lo que se elige narrar. Pero también la vemos en momentos de soledad reaccionar de forma medida, sin exabruptos (por ejemplo, maneja con calma una decepción de su mejor amiga o el desamor del chico que conoce en esas vacaciones), por lo que la podríamos considerar como no emotiva. Pero la variable resonancia es más difícil de determinar en este caso. *Lucía* toma riesgos grandes, sin considerar el peligro que puede

significar su acción. Toma un ómnibus a la noche para viajar por ruta para ir al encuentro de un adolescente que apenas conoce y le miente al padre diciendo que irá con la madre de una amiga que conoció allí, con el fin de que le permita ir. Alcoholizada y sin poderse mantener en pie, llama a su padre para que vaya en su ayuda. Estos comportamientos podrían entenderse como primarios, pero no son tan inusuales en adolescentes que aún no miden los riesgos por carecer de reflexión racional (Quintana, 1996). Por lo que, en este caso, y pudiendo solo conocer a este personaje por los pocos días en que la historia se desarrolla, no se puede arriesgar a determinar su resonancia, lo cual nos impide adjudicar un tipo psicológico.

Con *Federico* sucede algo similar, aunque es menos aún lo que podemos determinar en relación a su temperamento, ya que es muy poco lo que vemos de sus comportamientos, todas las acciones que lleva adelante lo describen como a cualquier niño que le gusta jugar, divertirse, que busca formas de esparcimiento con sus pares, no lo vemos en situaciones donde se destaque alguna expresión ni medida ni desmedida en relación a su emotividad, ni podemos definir su resonancia, por lo que en este caso tampoco podemos determinar un tipo psicológico que lo describa.

Finalmente, de los atributos que hacen a la dimensión sociológica de los personajes que aún falta delimitar y en relación a sus creencias religiosas, en ningún momento del relato se reconoce fe religiosa de los protagonistas, se los observa en los diferentes momentos del día sin practicar ritual alguno, tampoco poseen algún accesorio o elemento personal (rosario, cruz, estampa u otros) que los pueda vincular a una religión. Por otro lado, del relacionamiento con otros personajes secundarios durante el largometraje se desprende la orientación sexual de *Alberto* y su hija que reconocemos como heterosexuales, la orientación sexual de *Federico* no es posible de establecer ya que no se reconocen informantes o indicios al respecto. Podemos identificar a *Alberto* con un nivel educativo alto, trabaja como quiropráctico, una carrera de nivel terciaria, actividad a la que se dedica de forma independiente. Esta información la obtenemos por primera vez a partir de un diálogo que mantiene con un mozo de un restaurant donde le menciona la importancia de cuidar el físico, mientras paga con billetes en los cuales a partir de un primerísimo primer

plano (puesta en cuadro) se identifica claramente un sello con los datos de su práctica privada (indicio gráfico).



Figura 60

Tanto *Lucía* (mujer, blanca y delgada) como *Federico* (varón, blanco delgado) se definen por un nivel educativo medio, en el entendido que los dos acuden a educación secundaria. Las formas de comunicarse de los personajes, el uso de su léxico, su sintaxis y el sociolecto son coherentes con esta clasificación, como lo son también con su nivel socioeconómico, que identificamos como de clase media. No se revela durante el relato ningún conflicto generado a partir de una preocupación económica, *Alberto* puede sostener económicamente unas vacaciones locales con sus hijos, el auto es de porte pequeño o mediano, de un modelo que se reconoce ya tiene varios años de fabricado y el espacio que los hospeda durante las vacaciones es un complejo de cabañas de tamaño reducido que únicamente posee las necesidades básicas.

Podemos establecer que este ambiente cumple más de una función. El hecho de que *Alberto* opte por ese espacio para sus vacaciones nos brinda información acerca de las posibilidades económicas de la familia. No elige un gran hotel o una cabaña con mejores comodidades, sino una cabaña ubicada dentro de un complejo de pequeñas cabañas gemelas, que posee mobiliario de líneas simples, que reflejan gran uso, una cocina que presenta manchas en el mármol por el uso y la corrosión, paredes que se revisten de lambriz, usado generalmente en construcciones modestas para ocultar problemas de humedad, e incluso paredes que presentan quiebres en su estructura. En este sentido, se constituye una función descriptiva del espacio. Por otro lado, es el propio espacio que nos brinda materia para la acción, ellos se ven obligados a permanecer muchas horas en ese espacio pequeño por las lluvias constantes lo cual es parte importante de la evolución de los personajes y de la representación de su vínculo, por lo que se reconoce una función

dramática del mismo. Y finalmente, el espacio afecta al personaje, los agobia, los aburre, nos dibuja también su estado anímico, por lo que identificamos una función expresiva.



Figura 61

En relación a sus arcos de transformación, identificamos el arco de *Alberto* y *Lucía* como moderado, ambos evolucionan, su carácter se refuerza, la tensión entre los personajes en torno a la meta que *Alberto* se había propuesto se funde en un vínculo de mayor complicidad e intimidad, aunque no hay grandes transformaciones en sus rasgos o roles que ocupan. El arco de *Federico* es plano, no se narra una transformación o evolución específica en este personaje.

**Cuadro 34:** *Alberto (Tanta agua, 2013)*

TANTA AGUA



Personaje : *Alberto*

R A S G O S	Rasgos Físicos	identidad de género	varón	
			varón trans	
			mujer	
			mujer trans	
			otro	
		identidad racial	afro/negro	
			asiático/ amarillo	
			blanco	
			indígena	
			otra (multirracial)	
		contextura física	delgada	
			media	
			sobrep./obesidad	
		grupo etario	niños	
adolescente				
jóvenes				
adultos				
pers.mayores				
discapacidad	def. física			
	def. sensorial			
	ninguna			
	tipo de deficiencia: no			
Rasgos Psicológicos	emotividad	emotivo		
		no emotivo		
	actividad	activo		
		inactivo		
	resonancia	primario		
secundario				
tipo psicológico:		Colérico		

Arco de trans-formación	arco de personaje plano	
	arco moderado	
	arco radical o traumático	
	arco circular	

R O L E S	Familia	Ocupación	condición de actividad	ocupado	
				desocupado	
				inactivo quehac.dom.	
				inactivo estudiante	
				inactivo jubilado	
		indeterminado			
		condición de ocupación	obrero o empleado		
			miembro cooperativa		
			patrón		
			trabajador cuenta prop.		
	trabajador no remun.				
	otros o indeterminado				
	tipo ocup.	Quiropráctico			
	situación conyugal	casado-UL/mismo sexo			
		casado-UL/distinto sexo			
		separado/divorciado			
		viudo			
		soltero			
		indeterminado			
		ciclo vida familiar	pareja sin hijos		
flia. etapa inicial					
flia. etapa expansión					
flia. consolidada					
pareja mayor sin hijos					
sin pareja ni hijos					
indeterminado					
Orientación sexual	heterosexual				
	bisexual				
	homosexual				
	indeterminado				
Creencias religiosas	católico				
	cristiano no cat.				
	judío				
	ateo/no practicante				
	indeterminado				
Nivel socio-económico	clase alta				
	clase media				
	clase baja				
	indeterminado				
Educación/ Formación	nivel alto				
	nivel medio				
	nivel bajo				
	indeterminado				

Calificación de Reparto : Categoría- A1 / Grado de intervención en la obra 63%

**Cuadro 35: Lucia (Tanta agua, 2013)**

**TANTA AGUA**



**Personaje : Lucía**

<b>RASGOS</b>	<b>Rasgos Físicos</b>	identidad de género	varón	
			varón trans	
			mujer	
			mujer trans	
			otro	
		identidad racial	afro/negro	
			asiático/ amarillo	
			blanco	
			indígena	
			otra (multirracial)	
		contextura física	delgada	
			media	
			sobrep./obesidad	
		grupo etario	niños	
			adolescente	
			jóvenes	
adultos				
pers.mayores				
discapacidad	def. física			
	def. sensorial			
	ninguna			
	tipo de deficiencia: no			
Rasgos Psicológicos	emotividad	emotivo		
		no emotivo		
	actividad	activo		
		inactivo		
	resonancia	primario	ind	
		secundario	ind	
tipo psicológico:				
Indeterminada				

<b>Arco de transformación</b>	arco de personaje plano	
	arco moderado	
	arco radical o traumático	
	arco circular	

<b>ROLES</b>	Ocupación	condición de actividad	ocupado	
			desocupado	
			inactivo que hac.dom.	
			inactivo estudiante	
			inactivo jubilado	
		indeterminado		
		categoría de ocupación	obrero o empleado	
			miembro cooperativa	
	patrón			
	trabajador cuenta prop.			
	trabajador no remun.			
	otros o indeterminado			
	tipo ocup.	Inactiva estudiante		
	Familia	situación conyugal	casado-UL/mismo sexo	
			casado-UL/distinto sexo	
			separado/divorciado	
			viudo	
			soltero	
indeterminado				
ciclo vida familiar		pareja sin hijos		
		flia. etapa inicial		
		flia. etapa expansión		
		flia. consolidada		
pareja mayor sin hijos				
sin pareja ni hijos				
indeterminado				
Orientación sexual	heterosexual			
	bisexual			
	homosexual			
	indeterminado			
Creencias religiosas	católico			
	cristiano no cat.			
	judío			
	ateo/no practicante			
	indeterminado			
Nivel socio-económico	clase alta			
	clase media			
	clase baja			
	indeterminado			
Educación/Formación	nivel alto			
	nivel medio			
	nivel bajo			
	indeterminado			

Calificación de Reparto : Categoría- A1 / Grado de intervención en la obra 86%

**Cuadro 36:** *Federico (Tanta agua, 2013)*

**TANTA AGUA**



**Personaje : Federico**

RASGOS	Rasgos Físicos		
	identidad de género	varón	
		varón trans	
		mujer	
		mujer trans	
		otro	
		afro/negro	
	identidad racial	asiático/ amarillo	
		blanco	
		indígena	
		otra (multirracial)	
	contextura física	delgada	
		media	
		sobrep./obesidad	
	grupo etario	niños	
		adolescente	
		jóvenes	
		adultos	
		pers.mayores	
	discapacidad	def. física	
def. sensorial			
ninguna			
tipo de deficiencia: no			
Rasgos Psicológicos	emotividad	emotivo	ind
		no emotivo	ind
	actividad	activo	ind
		inactivo	ind
	resonancia	primario	ind
		secundario	ind
tipo psicológico:			
Indeterminado			

Arco de transformación	arco de personaje plano	
	arco moderado	
	arco radical o traumático	
	arco circular	

ROLES	Ocupación	condición de actividad	ocupado	
			desocupado	
			inactivo quehac.dom.	
			inactivo estudiante	
			inactivo jubilado	
		indeterminado		
		categoría de ocupación	obrero o empleado	
	miembro cooperativa			
	patrón			
	trabajador cuenta prop.			
	trabajador no remun.			
	otros o indeterminado			
	tipo ocup.	Inactivo estudiante		
	Familia	situación conyugal	casado-UL/mismo sexo	
			casado-UL/distinto sexo	
			separado/divorciado	
			viudo	
			soltero	
			indeterminado	
		ciclo vida familiar	pareja sin hijos	
flia. etapa inicial				
flia. etapa expansión				
flia. consolidada				
pareja mayor sin hijos				
sin pareja ni hijos				
indeterminado				
Orientación sexual	heterosexual			
	bisexual			
	homosexual			
	indeterminado			
Creencias religiosas	católico			
	cristiano no cat.			
	judío			
	ateo/no practicante			
	indeterminado			
Nivel socio-económico	clase alta			
	clase media			
	clase baja			
	indeterminado			
Educación/Formación	nivel alto			
	nivel medio			
	nivel bajo			
	indeterminado			

Calificación de Reparto : Categoría- A / Grado de intervención en la obra 40%

## 5.16. Los enemigos del dolor (2014)

### *Sinopsis:*

Un alemán llega a Montevideo buscando a su esposa. Es mal educado y su español miserable. Todo lo que lleva consigo para encontrarla es un número telefónico que lo conduce a una línea muerta (Filmaffinity, sf.).



*Personajes protagónicos:  
Alemán, Pedro y Nelson*

Son tres los personajes que protagonizan este largometraje, el Alemán, *Pedro* y *Nelson*. El primero de ellos es, como lo expresa el nombre con el que se lo identifica, extranjero, por lo cual no se ubica dentro del objeto propio de estudio. Aunque sí es fundamental atender a la forma en que se comportan y se vinculan entre ellos, es también en la comparación, encontrando semejanzas y oposiciones, que se definen las estrategias caracterizadoras para revelar las personalidades de los personajes; atender a comportamientos y rasgos propios del Alemán nos ayudará a identificar atributos de los otros dos protagonistas.

Cada uno de ellos viene de historias y realidades bien disímiles y se conocen recién dentro del propio relato. El Alemán es un hombre joven, actor de teatro under, que viaja a Uruguay en busca de su pareja que lo abandonó. Llega sin dinero y en el aeropuerto roba la billetera de *Nelson*, un hombre adulto (mulato<sup>30</sup>, delgado), que se presenta por primera vez a través de una fuerte discusión telefónica con su esposa. En el diálogo el protagonista le plantea intentar continuar con su matrimonio, entendemos por su fuerte reacción que es rechazado. *Nelson* golpea violentamente el teléfono público por el cual está hablando (emotivo) y se marcha. Un escudo bordado en su abrigo nos indica su profesión, es empleado en una empresa de seguridad y es con ese vestuario compuesto por un uniforme fácilmente identificable y su arma que lo reconoceremos durante todo el relato.

---

<sup>30</sup> Se reconoce en el personaje rasgos que podrían indicar una ascendencia afro, por lo cual se ubicaría dentro de la categoría de otros, donde se identifican los personajes interraciales.



Figura 62

Ambos personajes se separan y recién se reencuentran varias escenas después. Al Alemán lo llevan detenido debido a una denuncia por parte de un personaje que lo encuentra en su barrio y el cual es insultado por el protagonista. En la comisaría, descubren que el posee una billetera robada y llaman a *Nelson*. Este último entra a la oficina al encuentro del Alemán, sus ojos están rojos, reconocemos por esta caracterización a partir del maquillaje que podría haber estado llorando o descansando mal, situaciones que coinciden con su estado anímico demostrado en escenas anteriores. Al conocer la situación en la que se encuentra, especialmente el hecho de que su mujer lo dejara, se compadece, empatiza con él y decide no presentar cargos. Esta forma de accionar nos refiere a una cualidad de su temperamento que ubicamos dentro de una resonancia primaria, no es rencoroso. A su vez y en consonancia con esta resonancia primaria, lo vemos actuar más adelante en el film, de forma intempestiva. Apresurado y sin medir sus acciones, con una foto en la mano donde reconoce el edificio desde donde se tomó, se dirige hacia allí, el Alemán y *Pedro* quieren detenerlo, parece no escucharlos, grita en el palier de un apartamento. Finalmente, se lo observa desbordado, angustiado por los acontecimientos que le suceden. Por otro lado, lo identificamos como un personaje activo, lleva adelante las acciones que se propone sin vacilar. Es ejemplo de esto cuando al encontrarse los tres protagonistas bajo una amenaza concreta es *Nelson* quien toma las riendas de la situación (lo vemos en esa actitud en más de oportunidad) y conduce al Alemán y a *Pedro* a un negocio dentro una galería, donde hay un sótano donde pueden pasar la noche (junto a las demás variables se define como del tipo psicológico Colérico). El sótano es un espacio que se caracteriza por su precariedad, de tamaño reducido, en malas condiciones edilicias, con apenas los elementos mínimos para poder subsistir, unos colchones, una mesa y una luz, una percha con algo de ropa, una garrafa pequeña con hornalla. Se infiere que *Nelson* duerme allí desde su separación. Los abriga, les da una almohada y se marcha, dirigiéndose a una vivienda. Entra a la misma con las llaves en su mano, se identifica como la vivienda en la cual vivía con su ex- pareja. Es una vivienda pequeña, de arquitectura clásica, los atrezzo que en ella se disponen nos representan una

casa de clase media, sin mobiliario o decoración que ostente poder adquisitivo, de forma ecléctica combina materiales y colores, adornos de cerámica en las paredes, muebles de madera de estilos variados. En su dormitorio vemos el ropero abierto, reconocemos que su vestimenta ya no se encuentra, las perchas cuelgan desnudas, sí reconocemos vestimenta femenina que ocupa la mitad del espacio disponible en el mueble. Todos estos actúan de indicio que refuerza su situación actual de pareja. Saca balas de su pistola de una pequeña caja, carga su arma, y en un claro símbolo dramático deja su anillo de bodas sobre la pequeña caja y se marcha, *Nelson* acepta finalmente la culminación de su matrimonio. Este ambiente cumple una función descriptiva, nos aporta información que refuerza características propias del personaje, especialmente de la dimensión sociológica del mismo, de su situación conyugal (separado), su ciclo de vida familiar (sin hijos), su nivel socio económico (medio) y su orientación sexual (heterosexual).

Finalmente, y de los dos atributos de su dimensión sociológica que nos falta identificar, observamos que *Nelson* no parecería ser practicante de ninguna religión, nada en su espacio íntimo o personal nos indica una fe religiosa y no lo vemos profesar ningún ritual religioso durante el relato. Además, sobre el final del largometraje, entra extrañado a una iglesia evangelista, los líderes de la misma lo persiguen cuando rescata a un adolescente que habían capturado y que había sufrido abuso. En este accionar, su actitud al entrar a la iglesia y lo que vive con ellos nos expresa sobre sus creencias. Su nivel educativo se podría definir como medio, su léxico y su forma de expresarse así lo representan, ejerce un oficio para lo cual necesita de cierta instrucción.



Figura 63

*Pedro* es un hombre también adulto (blanco, de contextura física media), muy perturbado y afectado psicológicamente por el uso abusivo de las drogas. Conoce al Alemán cuando sentado en un viejo club social, tomando un refresco, lo ve entrar huyendo de unos ladrones callejeros. Lo auxilia llevándolo al lugar donde vive, se le reconoce cierta limitación en una pierna al caminar, atraviesa una calle cojeando rápidamente, pero no se determina como discapacidad física puesto que se vale de sus propios medios. Llegan a un hospital abandonado, el decorado y el atrezzo que en él habita nos indica la situación precaria en la que vive. Unos sillones rotos y muy sucios ofician de cama, telas rasgadas cubren ventanas, una manguera lleva el agua de un espacio a otro donde se pueden asear, una frazada vieja lo abriga, algunos elementos que posiblemente haya conseguido gracias al abandono que alguien más haya hecho de ellos cubren sus necesidades más básicas. Todo indica que se encuentra habitando ese espacio hace un tiempo considerable, aunque bien pudo haber ocupado el espacio de otro, es algo que no se puede determinar.

Ciertos elementos nos funcionan como indicio de lo que en su vida pasada pudo haber caracterizado a *Pedro*. Lo vemos con un traje, de confección elegante, aunque muy desgastado por el uso y el tiempo, otros dos sacos cuelgan muy prolijamente de dos perchas en la pared, hay libros en una mesa que oficia de mesa de luz, una máquina de escribir sobre una mesa con algunas hojas escritas y pegadas frente a ella y lo vemos salir con dos grandes perros de raza que parecerían ser suyos. Todo esto nos hace intuir que en su vida pasada su condición socioeconómica fue considerablemente superior y que pudo haber perdido su estatus por el abuso de sustancias. El espacio entonces funciona como elemento caracterizador de su nivel socio económico y situación familiar actual y su posible vida pasada, inmerso en la pobreza vive solo, sin familia que lo acompañe y es probable que antes haya tenido un mejor pasar. No se representa su situación conyugal, no es posible establecer si es soltero, divorciado o viudo, así como tampoco su orientación sexual, no hay diálogos (propios o ajenos), ni acciones ni atrezos que actúen como informantes o indicios de esto. Tampoco se expresa una religiosidad por parte de *Pedro*, no posee accesorios, o elementos personales que lo vinculen con alguna religión, no practica ningún ritual durante el relato.

El ambiente además de su función descriptiva ejerce una función expresiva, nos presenta el estado anímico que el personaje transita y su estado de salud mental. Todo está sucio, roto, deteriorado, las texturas se acumulan, el espacio parece condensado, las hojas secas de los árboles dispersas en el suelo, nos indican que el frío del invierno se cuela en su

descanso, refuerzan lo inhóspito del espacio, y el sufrimiento en que este personaje parece vivir, en suma, todo nos comunica lo que sucede en su mundo interior.


Es poco lo que conocemos durante el relato sobre *Pedro*, son pocos los diálogos en donde lo escuchamos expresarse, y a veces esos pocos carecen de sentido, exteriorizando un estado mental delicado. No es posible categorizar su formación, no sabemos cuál fue su ocupación, previo a encontrarse en esta situación de inestabilidad. Tampoco podemos determinar su tipo psicológico, en el entendido que su forma de reaccionar hacia determinados estímulos o situaciones podrían verse fuertemente trastocadas por la situación de desequilibrio psicológico o psiquiátrico por la que transita. De todas formas, existe durante el film algunas pocas escenas en las que *Pedro* parecería entender y expresar claramente lo que sucede y las intenciones de los personajes, solidarizarse con ellos incluso buscar protegerlos. Un ejemplo de esto podría ser cuando el Alemán llega por primera vez con *Nelson* al hospital abandonado y encuentra a *Pedro* observando una foto de él, donde se encuentra la ex novia delante de una fachada de un complejo de edificios, *Pedro* los mira y dice: “solo necesita saber dónde queda esto”. *Nelson* toma la foto y dice saber dónde es ese lugar, sale decidido del lugar, *Pedro* lo sigue, y dice: “este tipo va a matar a alguien, no quiero estar”. En una de las escenas finales, los tres protagonistas huyen de un grupo de evangelistas tras rescatar a un joven que había sido capturado y abusado por ellos, *Pedro* se esconde detrás de un árbol con una gran piedra en la mano, previendo antes que los demás que serán alcanzados, y termina golpeando al líder que está a punto de disparar al Alemán, salvándole la vida.




Figura 64

Los cambios que sufren los protagonistas durante el relato son moderados (arcos de transformación). Tanto *Nelson* como *Pedro* evolucionan levemente. *Nelson* acepta finalmente su inminente separación y futuro divorcio, se lo ve también reaccionar de forma algo más moderada, mide sus reacciones o quiebres emotivos sobre el final del filme en relación al inicio. Asimismo, actúa en equipo, dando lugar a que los otros tomen la iniciativa, y no de forma tan individual como al inicio del largometraje. *Pedro* también evoluciona, se abre a ayudar a otros. *Pedro* crece en cordura, mientras al inicio lo vemos a través de sus gestos triste y débil, a medida que el relato avanza demuestra capacidades de mando, acciones que denotan más lucidez mental y vigor de lo que se representaba.

**Cuadro 37: Nelson (Los enemigos del dolor, 2014)**

LOS ENEMIGOS DEL DOLOR				
		Personaje : Nelson		
R A S G O S	Rasgos Físicos	identidad de género	varón	
			varón trans	
			mujer	
			mujer trans	
			otro	
		identidad racial	afro/negro	
			asiático/ amarillo	
			blanco	
			indígena	
			otra (multirracial)	
contextura física	delgada			
	media			
	sobrep./obesidad			
grupo etario	niños			
	adolescente			
	jóvenes			
	adultos			
	pers.mayores			
discapacidad	def. física			
	def. sensorial			
	ninguna			
	tipo de deficiencia: no			
Rasgos Psicológicos	emotividad	emotivo		
		no emotivo		
	actividad	activo		
		inactivo		
	resonancia	primario		
secundario				
tipo psicológico:		Colérico		
Arco de transformación	arco de personaje plano			
	arco moderado			
	arco radical o traumático			
	arco circular			
R O L E S	Ocupación	condición de actividad	ocupado	
			desocupado	
			inactivo quehac.dom.	
			inactivo estudiante	
			inactivo jubilado	
		indeterminado		
		categoría de ocupación	obrero o empleado	
			miembro cooperativa	
			patrón	
			trabajador cuenta prop.	
	trabajador no remun.			
	otros o indeterminado			
	tipo ocup.	Guardia de Seguridad		
	Familia	situación conyugal	casado-UL/mismo sexo	
			casado-UL/distinto sexo	
			separado/divorciado	
			viudo	
			soltero	
			indeterminado	
		ciclo vida familiar	pareja sin hijos	
flia. etapa inicial				
flia. etapa expansión				
flia. consolidada				
pareja mayor sin hijos				
sin pareja ni hijos				
indeterminado				
Orientación sexual	heterosexual			
	bisexual			
	homosexual			
	indeterminado			
Creencias religiosas	católico			
	cristiano no cat.			
	judío			
	ateo/no practicante			
indeterminado				
Nivel socio-económico	clase alta			
	clase media			
	clase baja			
	indeterminado			
Educación/Formación	nivel alto			
	nivel medio			
	nivel bajo			
	indeterminado			
Calificación de Reparto : Categoría- A / Grado de intervención en la obra 40%				

**Cuadro 38:** Pedro (Los enemigos del dolor, 2014)

LOS ENEMIGOS DEL DOLOR				
		<b>Personaje : Pedro</b>		
R A S G O S	Rasgos Físicos	identidad de género	varón	
			varón trans	
			mujer	
			mujer trans	
			otro	
		identidad racial	afro/negro	
			asiático/ amarillo	
			blanco	
			indígena	
		contextura física	delgada	
			media	
	sobrep./obesidad			
	grupo etario	niños		
		adolescente		
		jóvenes		
		adultos		
		pers.mayores		
discapacidad	def. física			
	def. sensorial			
	ninguna			
	tipo de deficiencia: no emotivo			
Rasgos Psicológicos	emotividad	emotivo	ind	
		no emotivo	ind	
	actividad	activo	ind	
		inactivo	ind	
	resonancia	primario	ind	
		secundario	ind	
tipo psicológico:		Indeterminado		
Arco de transformación	arco de personaje plano			
	arco moderado			
	arco radical o traumático			
	arco circular			
R O L E S	Ocupación	condición de actividad	ocupado	
			desocupado	
			inactivo que hac.dom.	
			inactivo estudiante	
			inactivo jubilado	
			indeterminado	
		categoría de ocupación	obrero o empleado	
			miembro cooperativa	
			patrón	
			trabajador cuenta prop.	
	trabajador no remun.			
	otros o indeterminado			
	tipo ocup.	Inactivo		
	Familia	situación conyugal	casado-UL/mismo sexo	
			casado-UL/distinto sexo	
			separado/divorciado	
			viudo	
			soltero	
			indeterminado	
		ciclo vida familiar	pareja sin hijos	
			flia. etapa inicial	
			flia. etapa expansión	
			flia. consolidada	
		pareja mayor sin hijos		
	sin pareja ni hijos			
	indeterminado			
Orientación sexual	heterosexual			
	bisexual			
	homosexual			
	indeterminado			
Creencias religiosas	católico			
	cristiano no cat.			
	judío			
	ateo/no practicante			
	indeterminado			
Nivel socio-económico	clase alta			
	clase media			
	clase baja			
	indeterminado			
Educación/Formación	nivel alto			
	nivel medio			
	nivel bajo			
	indeterminado			
Calificación de Reparto : Categoría- A / Grado de intervención en la obra 44%				

## 5.17. Mr. Kaplan (2014)

### *Sinopsis*

Tras la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), el viejo judío Jacobo Kaplan huyó a Sudamérica. Descontento con su nuevo rabino, su comunidad, su familia y su vida y temiendo morir y no ser recordado, con casi 80 años decide, con la ayuda de un policía retirado, dar un vuelco a su vida. Emprende entonces una aventura singular: capturar a un viejo alemán, dueño de un restaurante, porque está convencido de que es un antiguo oficial nazi. Su objetivo es llevarlo a Israel. Así contribuirá a recuperar el orgullo y la dignidad de la comunidad judía (Filmaffinity, sf.)



*Personajes protagónicos:  
Jacobo Kaplan y Wilson*

Jacobo y *Wilson* serán quienes lleven adelante la trama de este filme, pero será solo en el segundo en el que ocuparemos el análisis puesto que el primero representa ser un personaje extranjero, proveniente de Polonia, que escapando a la Segunda Guerra Mundial llegó solo siendo muy joven a Uruguay, donde rehízo su vida.

*Wilson* (hombre blanco, adulto y con sobrepeso) es presentado por primera vez dentro de un viejo bar, donde pasa muchas de sus horas jugando al Flipper y tomando cerveza. La familia de Jacobo lo contacta al teléfono del bar (indicio que nos sugiere la asiduidad con que frecuenta dicho espacio) con la intención de contratarlo como chofer de Jacobo, después de que éste perdiera la posibilidad de manejar por indicación médica. El espacio del bar cumple una función pragmática y descriptiva, nos aporta a la caracterización del protagonista, nos brinda información acerca de sus hábitos de conducta. Vestido de short, remera y ojotas, barba y pelo muy crecido (apariencia que sugiere un estatus bajo, desgano, exuberancia), se dirige a la casa de Jacobo.

Jacobo es un hombre de 76 años, que tras sentir que su vida se ha desarrollado sin cumplir grandes propósitos, se plantea una tarea memorable: investigar, custodiar y capturar a un supuesto alemán nazi radicado en un balneario cercano a Montevideo y trasladarlo en secreto para ser juzgado en Israel. Jacobo rechaza en un principio la posibilidad de tener chofer, pero tras determinar su plan, termina por buscar el apoyo de *Wilson*.

El protagonista se encuentra de nuevo en el bar, esta vez son las 6 de la mañana según lo que expresa el dueño del recinto, alcoholizado le pega violentamente al flipper y es expulsado del lugar. Llega a su casa, un pasillo abierto conduce hasta su puerta de chapa con una cortina, mientras le suena el teléfono. Jacobo es quien lo llama, sin darle muchas explicaciones le pide que lo conduzca a un sitio. Más adelante volvemos a conocer este espacio personal de *Wilson* con mayor profundidad y vemos que es una vivienda modesta, con las comodidades básicas, paredes en mal estado, telas que dividen ambientes, muebles y electrodomésticos viejos.

*Wilson* está casado y tiene cinco hijos (información expresada a partir de un diálogo que mantiene con la familia de Jacobo), pero por su conducta tan errática (sugerida por el consumo excesivo de alcohol) suscita que su esposa e hijos se muden a la casa del hermano de ella, con quien él solía trabajar. El protagonista fue policía, y su superior (el cuñado) ofrecía de forma ilícita protección personal, pero era *Wilson* quien cobraba sus servicios. “Él me consiguió el trabajo, mi mujer estaba contenta y yo debía estar agradecido”, le expresa en un diálogo que mantiene en su casa con Jacobo, expresando su oposición a lo que el cuñado hacía y el verdadero motivo de porqué se convirtió en su cómplice. Una denuncia recayó sobre ellos y fue *Wilson* quien recibió todos los cargos para salvar a su cuñado, “y fue ahí que me quedé en la calle”, termina por expresar el protagonista. Mientras hace el relato se lo muestra a partir de un flashback con su cuñado mientras cobraba por su servicio, vistiendo su uniforme policial y mientras es detenido al asumir la culpa. Existe un cambio profundo en cómo lucía en ese momento y cómo se lo representa ahora, su apariencia era otra, se lo veía de pelo corto, afeitado, con un bigote cuidado, bien vestido. Existe una contraposición entre ambas apariencias que tiene como fin expresar el modo (estado anímico) en que se encuentra actualmente y la manera en que lo sucedido lo afectó de forma profunda.

Jacobo observa el lugar y la cámara posa su mirada a partir de primeros planos y leves panorámicas que recorren el espacio (puesta en cuadro) en indicios (puesta en escena) que nos sugieren muchos de sus rasgos y roles actuales. Hay botellas de cerveza vacías por toda la casa, un único plato yace en la mesa, con restos de comida comprada, desorden, basura. Una fotografía familiar nos concluye su composición familiar, pero todo lo demás nos comunica su estado actual, en soledad, separado y sin sus hijos, triste, abatido, sin proyección. El espacio nos proyecta su estado anímico, funciona como espacio psicológico, cumple entonces además de una función descriptiva, una clara

función expresiva. Terminamos de ubicar a *Wilson* como un hombre de clase baja, formación media (la ocupación nos determina una formación específica para poder ser desarrollada pero no de nivel superior o terciario), desocupado y separado (heterosexual). No encontramos en dicho espacio nada que nos indique una creencia religiosa, tampoco se representan acciones, diálogos y accesorios personales que nos sugieran esta posibilidad, por lo que lo ubicaremos como ateo o no practicante.



Figura 65

*Wilson* acompaña a Jacobo en su investigación, y en dichas tareas se lo visualiza actuar de forma inteligente, con cierto dominio para tratar con los demás personajes con los que

se cruza, para convencer y conseguir información. Se muestra seducido por el reto que le propone Jacobo y ve en ello una posibilidad para que se lo reconozca y volver a tener una mejor posición. Esto también nos retrata su carácter entusiasta, soñador y un tanto infantil, puesto que desde un principio son muchos los elementos que indicarían que quien Jacobo cree es un alemán nazi responsable de grandes crímenes, no lo es. Es incluso *Wilson* quien menciona en varias oportunidades indicios de eso, pero finalmente se deja llevar por el plan hasta que finalmente es él mismo diseña las estrategias más arriesgadas y extravagantes posibles para llevar adelante su cometido. Contrata un barco pesquero, consigue un somnífero de hipopótamo, un pasaporte falso, un certificado médico que justifica un Alzheimer falso de Jacobo por si los llegan a capturar y un diploma como médico para él. Las veces que lo vemos actuar de forma impetuosa y enérgica son en las acciones más descabelladas, tomadas de forma precipitada, impulsiva y de sumo riesgo. Reacciona de forma violenta ante determinadas situaciones, es efusivo, expresivo, expresa su sentir, se enoja con Jacobo, pero lo perdona fácilmente. Consideraremos al personaje como activo, emotivo y primario, lo cual lo define como del tipo psicológico colérico. Este perfil psicológico lo describe como cordial, generalmente de buen humor, de actitud intensa, impetuoso, con buena actitud oratoria que le permite convencer con facilidad, exuberante y carente de medida.

Existe en el protagonista una evolución (arco de transformación moderado) de sus rasgos. Comienza el relato sin metas claras, desgano y abandonado al alcohol en soledad y culmina el relato ganando en vigor y demostrando sus capacidades a la hora de resolver situaciones, convirtiéndose en un apoyo importante para Jacobo. El plan no resulta como lo esperado, finalmente y tras casi ahogarse en el mar al saltar del barco, deben aceptar que no estaban viviendo en la realidad, como ellos mismos dialogan en la última escena que comparten. “Tenías razón de dudar en todo lo que yo decía, siempre tuviste razón *Wilson*” le dice Jacobo. Los protagonistas se despiden, *Wilson* explota en llanto en un semáforo y esta vez determinado se dirige a la casa de su cuñado, en busca de recomponer su matrimonio, última escena en que se lo narra.

**Cuadro 39: Wilson (Mr. Kaplan, 2014)**

MR. KAPLAN



Personaje : *Wilson*

R A S G O S	Rasgos Físicos	identidad de género	varón	
			varón trans	
			mujer	
			mujer trans	
			otro	
		identidad racial	afro/negro	
			asiático/ amarillo	
			blanco	
			indígena	
			otra (multirracial)	
		contextura física	delgada	
	media			
	sobrep./obesidad			
	grupo etario	niños		
		adolescente		
		jóvenes		
adultos				
pers.mayores				
discapacidad	def. física			
	def. sensorial			
	ninguna			
	tipo de deficiencia:			
	no			
Rasgos Psicológicos	emotividad	emotivo		
		no emotivo		
	actividad	activo		
		inactivo		
	resonancia	primario		
		secundario		
tipo psicológico:				
Colérico				

Arco de trans-formación	arco de personaje plano	
	arco moderado	
	arco radical o traumático	
	arco circular	

R O L E S	Ocupación	condición de actividad	ocupado	
			desocupado	
			inactivo quehac.dom.	
			inactivo estudiante	
			inactivo jubilado	
			indeterminado	
	categoría de ocupación	obrero o empleado		
		miembro cooperativa		
		patrón		
		trabajador cuenta prop.		
		trabajador no remun.		
		otros o indeterminado		
	tipo ocup.	Desocupado/ Policia		
	Familia	situación conyugal	casado-UL/mismo sexo	
			casado-UL/distinto sexo	
			separado/divorciado	
			viudo	
			soltero	
indeterminado				
ciclo vida familiar	pareja sin hijos			
	flia. etapa inicial			
	flia. etapa expansión			
	flia. consolidada			
	pareja mayor sin hijos			
	sin pareja ni hijos			
	indeterminado			
Orientación sexual	heterosexual			
	bisexual			
	homosexual			
	indeterminado			
Creencias religiosas	católico			
	cristiano no cat.			
	judío			
	ateo/no practicante			
	indeterminado			
Nivel socio-económico	clase alta			
	clase media			
	clase baja			
	indeterminado			
Educación/ Formación	nivel alto			
	nivel medio			
	nivel bajo			
	indeterminado			

Calificación de Reparto : Categoría- A / Grado de intervención en la obra 49%

## 6. Resultados y discusión

### 6.1. Caracterización sociodemográfica de los personajes

De los 35 personajes analizados el 68,6 % son protagonistas masculinos, de forma mayoritaria (91,7%) son de raza blanca, pertenecen a la franja de edad adulta de entre 30 a 64 años (62,5%), son obreros o empleados (37,5%) y se encuentran ocupados (66,7%), tienen estudios superiores o nivel de formación alta (37,5%), pertenecen a una clase socioeconómica media (62,5%). Otro dato a destacar es que el 87,5% de los personajes hombres es heterosexual (al resto lo ubicamos como indeterminado puesto que no se reflejan indicios o informaciones que determinen una orientación sexual clara), el 33,33% es soltero, el 25% es casado o se encuentra en unión libre con un personaje del sexo opuesto y el 41,7% no tiene pareja ni hijos. Vale destacar que en este porcentaje alto de personajes masculinos que no tienen pareja e hijos se encuentran tanto los solteros adultos como los adolescentes, así como los personajes separados o divorciados adultos a los que se les pudo determinar que no tuvieron hijos con sus parejas anteriores.

**Cuadro 40:** *Distribución de las subvariables analizadas en los protagonistas varones.*

<b>Categorías (rasgos y roles) y Variables</b>	<b>Subvariables</b>	<b>Cantidad</b>	<b>%</b>
<b>IDENTIDAD RACIAL</b>	afro/negro	0	0,0%
	asiático/ amarillo	0	0,0%
	blanco	22	91,7%
	indígena	0	0,0%
	otra (multirracial)	2	8,3%
<b>GRUPO ETARIO</b>	niños	0	0,0%
	adolescente	2	8,3%
	jóvenes	2	8,3%
	adultos	15	62,5%
	personas mayores	5	20,8%
<b>CONDICIÓN DE ACTIVIDAD</b>	ocupado	16	66,7%
	desocupado	2	8,3%
	inactivo/ quehaceres domésticos	0	0,0%
	inactivo/ estudiante	2	8,3%

	inactivo/ jubilado	3	12,5%
	indeterminado	1	4,2%
CATEGORÍA DE OCUPACIÓN	obrero o empleado	9	37,5%
	miembro de cooperativa	0	0,0%
	patrón	3	12,5%
	trabajador por cuenta propia	4	16,7%
	trabajador no remunerado	0	0,0%
	otros o indeterminado	8	33,3%
SITUACIÓN CONYUGAL	casado o unión libre/ mismo sexo	6	25,0%
	casado o unión libre/ distinto sexo	0	0,0%
	separado/ divorciado	5	16,7%
	viudo	2	8,3%
	soltero	8	33,3%
	indeterminado	4	16,7%
CICLO DE VIDA FAMILIAR	pareja sin hijos	1	4,2%
	familia en etapa inicial	1	4,2%
	familia en etapa de expansión	0	0,0%
	familia consolidada	7	29,2%
	pareja mayor sin hijos	0	0,0%
	sin pareja ni hijos	10	41,7%
	indeterminado	5	20,8%
ORIENTACIÓN SEXUAL	heterosexual	21	87,5%
	bisexual	0	0,0%
	homosexual	0	0,0%
	indeterminado	3	12,5%
NIVEL SOCIO ECONÓMICO	clase alta	3	12,5%
	clase media	15	62,5%
	clase baja	6	25,0%
	indeterminado	0	0,0%
FORMACIÓN / EDUCACIÓN	nivel alto	9	37,5%
	nivel medio	8	33,3%
	nivel bajo	5	20,8%
	indeterminado	2	8,3%
<b>TOTALES VARONES</b>		<b>24</b>	<b>100,0%</b>

De los personajes caracterizados como trabajadores por cuenta propia se encuentra una polarización en sus niveles socioeconómicos, ya que el 50% pertenecen a un nivel socioeconómico bajo (vendedor, bagayero) y el otro 50% a un nivel socioeconómico alto (patrones, profesional). Cabe destacar que los personajes hombres que pertenecen a un nivel socioeconómico bajo habitan en un 50% en el interior del país y el otro 50% en Montevideo, con la gran diferencia de que los radicados en Montevideo son pobres por encontrarse en inactividad, jubilados o desocupados, mientras los del interior se representan como pobres aun perteneciendo a la categoría de ocupados y trabajando activamente. El nivel de formación predominantemente alto en los hombres es también algo a atender, teniendo en cuenta que los resultados arrojan un porcentaje muy importante de personajes hombres que pertenecen a un nivel socioeconómico medio, pero con una formación alta (77,7%), con lo cual la representación de los personajes sugiere que no existe una correspondencia entre un nivel de formación alto y un nivel socioeconómico alto. Los niveles de formación que presentan los hombres radicados en Montevideo se dividen de forma equitativa entre medio y alto (43,75%), no se distingue un nivel de formación bajo en la capital para los hombres, mientras que de los personajes varones que habitan el interior del país, la inmensa mayoría (71,42%) presentan un nivel de formación bajo.

**Cuadro 41:** *Distribución de los niveles socio económicos y de formación en los protagonistas varones según su lugar de radicación.*

Variables	Subvariables	Montevideo		Interior	
		cantidad	%	cantidad	%
NIVEL SOCIO ECONÓMICO	alto	2	12,5%	0	0,0%
	medio	11	68,8%	4	57,1%
	bajo	3	18,8%	3	42,9%
FORMACIÓN/ EDUCACIÓN	alto	7	43,8%	1	14,3%
	medio	7	43,8%	1	14,3%
	bajo	0	0,0%	5	71,4%
	indeterminado	2	12,5%	0	0,0%
<b>TOTALES VARONES</b>		<b>16</b>	<b>100,0%</b>	<b>7</b>	<b>100,0%</b>

De las mujeres protagonistas analizadas, el 90% se distinguen como blancas, mayoritariamente (60%) son adultas, empleadas u obreras (50%) y se encuentran en actividad (70%). Es importante destacar que el 30% de las demás protagonistas son inactivas porque se encuentran estudiando y son adolescentes, por lo cual es esperable que no trabajen. De hecho, en el caso de Silvia, hija de Carmen y Beto en *El baño del papa* (2007), también participa activamente del oficio materno. En resumen, podemos establecer que del total de mujeres que se encuentra en condiciones de trabajar, el 100% lo hace.

En relación a su situación conyugal y su ciclo familiar, la gran mayoría (60%) son solteras y no tienen hijos (70%), solo el 10% se presenta como casada o en unión libre y es en ese caso con un personaje del sexo opuesto. Por último, el 90% se retrata como heterosexual (el 10% restante se encuentra al igual que en el caso de los hombres y por el mismo motivo que ellos en la categoría de indeterminados).

**Cuadro 42:** *Distribución de las subvariables analizadas en los protagonistas mujeres.*

<b>Categorías (rasgos y roles) y Variables</b>	<b>Subvariables</b>	<b>cantidad</b>	<b>%</b>
IDENTIDAD RACIAL	afro/negro	0	0%
	asiático/ amarillo	0	0%
	blanco	9	90%
	indígena	0	0%
	otra (multirracial)	1	10%
GRUPO ETARIO	niños	0	0%
	adolescente	3	30%
	jóvenes	1	10%
	adultos	6	60%
	personas mayores	0	0%
CONDICIÓN DE ACTIVIDAD	ocupado	7	70%
	desocupado	0	0%
	inactivo/ quehaceres domésticos	0	0%
	inactivo/ estudiante	3	30%
	inactivo/ jubilado	0	0%
	indeterminado	0	0%
CATEGORÍA DE OCUPACIÓN	obrero o empleado	5	50%
	miembro de cooperativa	0	0%

	patrón	0	0%
	trabajador por cuenta propia	2	20%
	trabajador no remunerado	0	0%
	otros o indeterminado	3	30%
SITUACIÓN CONYUGAL	casado o unión libre/ mismo sexo	1	10%
	casado o unión libre/ distinto sexo	0	0%
	separado/ divorciado	2	20%
	viudo	0	0%
	soltero	6	60%
	indeterminado	1	10%
CICLO DE VIDA FAMILIAR	pareja sin hijos	0	0%
	familia en etapa inicial	0	0%
	familia en etapa de expansión	0	0%
	familia consolidada	3	30%
	pareja mayor sin hijos	0	0%
	sin pareja ni hijos	7	70%
	indeterminado	0	0%
ORIENTACIÓN SEXUAL	heterosexual	9	90%
	bisexual	0	0%
	homosexual	0	0%
	indeterminado	1	10%
NIVEL SOCIO ECONÓMICO	clase alta	0	0%
	clase media	7	70%
	clase baja	3	30%
	indeterminado	0	0%
FORMACIÓN / EDUCACIÓN	nivel alto	1	10%
	nivel medio	7	70%
	nivel bajo	1	10%
	indeterminado	1	10%
<b>TOTALES MUJERES</b>		<b>10</b>	<b>100%</b>

Las dos mujeres oriundas del Interior del país se presentan como de nivel socioeconómico bajo, entre las de Montevideo, se visualiza que el 87,5% pertenece a una clase media, y un 12,5% a una clase baja. En Montevideo no se representa una formación baja de mujeres, la gran mayoría posee una formación media (87,7%), pero en el interior el 50% posee una formación baja y otro 50% medio.

**Cuadro 43:** *Distribución de los niveles socio económicos y de formación en las protagonistas mujeres según su lugar de radicación*

Variables	Subvariables	Montevideo		Interior	
		cantidad	%	cantidad	%
NIVEL SOCIO ECONÓMICO	alto	0	0,0%	0	0,0%
	medio	7	87,5%	0	0,0%
	bajo	1	12,5%	2	100,0%
FORMACIÓN/ EDUCACIÓN	alto	1	12,5%	0	0,0%
	medio	6	75,0%	1	50,0%
	bajo	0	0,0%	1	50,0%
	indeterminado	1	12,5%	0	0,0%
<b>TOTALES MUJERES</b>		<b>8</b>	<b>100,0%</b>	<b>2</b>	<b>100,0%</b>

A diferencia de los varones, el 100% de las mujeres que se caracterizan como trabajadoras por cuenta propia pertenecen a nivel socioeconómico bajo, ninguna de ellas es profesional, su ocupación refiere a actividades de muy baja remuneración. Además, es importante destacar que estas mujeres son a su vez responsables en un 100% de los quehaceres domésticos y cuidados familiares, algo que se repite en la totalidad de mujeres protagonistas (cualquiera sea su ocupación) que tienen hijos o padres enfermos a su cargo. Estas mujeres se representan como responsables de las tareas domésticas y el cuidado familiar, sean ellas solteras, casadas o divorciadas.

Por último, el 70% de las protagonistas mujeres pertenecen a un nivel socioeconómico medio, porcentaje que coincide con su nivel medio de formación. No se reconoce en ninguna de ellas un nivel socioeconómico alto, a diferencia de los hombres que sí aparecía ese dato en un 12,5%. La formación media de mujeres (70%) supera ampliamente a la formación media de hombres (33,33%), pero la formación de nivel superior en varones (37,50%) es mayor a la de las mujeres (10%), encontrando en el grupo masculino de protagonistas más profesionales e intelectuales. Observamos que existe una

subrepresentación de mujeres profesionales o que cuentan con una formación alta, en relación a los datos publicados por el Instituto Nacional de Estadística (INE, 2007), puesto que mientras en Uruguay las mujeres representan el 55,5% de la población con estudios terciarios universitarios y el 70,5% de quienes poseen formación terciaria no universitaria en nuestro corpus ese porcentaje es tan solo del 20% de los protagonistas analizados. También, es de destacar que los varones son los únicos personajes que desarrollan su rol como patrón en los filmes, o sea que el 100% de los personajes que son patrones son varones.

Los datos expresados en los últimos párrafos evidencian algunas relaciones sociales que reproducen cierta inequidad entre varones y mujeres. Hay datos que coinciden con resultados expresados por el informe del INE que presenta los principales resultados obtenidos en la Encuesta Nacional de Hogares desde una perspectiva de género, sobre temas referidos a la situación de varones y mujeres en Uruguay donde por ejemplo, la categoría de Patrones es muy inferior el femenino al masculino, por lo que la superioridad de esta categoría en los personajes masculinos en relación a los personajes femeninos expresa una condición real de los trabajadores uruguayos. En el mismo estudio se evidencia la incidencia de los hijos menores en el hogar sobre la tasa de actividad femenina para las mujeres menores de 50 años, en donde se expresa que a medida que los hijos a cargo de mujeres en el hogar aumenta, el nivel de actividad de las mujeres baja, datos que se continuaron dando entre el 2006 y 2017 período analizado por el Informe publicado por el Ministerio de Desarrollo Social (Mides, 2017). En el caso de las protagonistas analizadas, este dato no coincide, ya que todas las mujeres que tienen hijos a su cargo se caracterizan por estar en actividad, con lo cual se sugiere una capacidad de trabajo y sacrificio en las mujeres protagonistas, que se representan como personajes fuertes y tenaces más allá de encontrarse en una situación de desventaja y más exigencia con respecto a los hombres.

Los datos obtenidos de nuestro análisis que ubica a las mujeres asumiendo los roles de trabajadoras y de responsables del cuidado familiar en un 100% de los casos pueden entenderse como reflejados en algunos de los conceptos abordados por la Oficina de Planeamiento y Presupuesto (OPP) en el Informe *Sistemas de Género, igualdad y su impacto en el desarrollo de Uruguay* (OPP, 2018a). En él se define a los estereotipos como la “atribución de capacidades, roles, responsabilidades y actividades diferentes para varones y mujeres en todos los ámbitos: social, económico y político” (p. 24) y sostiene que existe una evolución de los estereotipos de género que implica un cambio social. Pero, en este

sentido, Ferrer Pérez sostiene que “si bien los cambios sociales se dan en forma más rápida que la evolución de los estereotipos relacionados, en este caso se da que las mujeres han asumido nuevos roles, al tiempo que han seguido manteniendo los roles tradicionales” (como se citó en OPP, 2018a). Esto es algo que es posible de observar en el retrato que se hace de las mujeres protagonistas, que sostienen ambos roles, el tradicional que refiere al estereotipo de género que ubica a la mujer como principal figura encargada del cuidado del hogar, el cuidado de la familia y los quehaceres domésticos y el rol que ubica a las mujeres como trabajadoras activas a la par que los hombres. Se sabe que mientras que la tasa de empleo es mayor en Uruguay en el hombre que en la mujer (Mides, 2017) y esto es un dato que no ha cambiado en el correr de los años aunque la brecha de género se ha ido reduciendo (Mides, 2017), en las mujeres y los hombres protagonistas estos datos no coinciden con la realidad del mercado del empleo uruguayo, puesto que el porcentaje de ocupación de ambos grupos es prácticamente el mismo (las mujeres de hecho lo superan en un 3,33%, por lo que existe una sobrerrepresentación de las mujeres ocupadas en Uruguay), y además son los protagonistas hombres que presentan un porcentaje (aunque muy pequeño) de desocupados que se establece en un 8,33%. La otra identidad de género que aparece retratada es la de una mujer trans, representa el 2,85% del total de los personajes analizados, es blanca, adulta, soltera, pobre y prostituta.

El dato que nos arroja el análisis en relación a que la mayoría de los personajes (sin distinción de género) sean obreros o empleados (40%), o sea que sean dependientes, no sorprende en una sociedad en que se advierte en otro informe elaborado por la OPP (2018b) que explora el rol de la cultura en el desarrollo, desde los valores, creencias y actitudes de la población uruguaya (o sea desde cómo se perciben como individuos y como sociedad), una cultura del trabajo que busca la estabilidad laboral y que le teme al riesgo, estabilidad que resulta difícil de obtener siendo trabajador por cuenta propia, por lo que existe una preferencia en la búsqueda de actividades asalariadas a las actividades privadas o al rubro empresarial. Al mismo tiempo, de nuestro análisis se desprende que del total de personajes analizados un 68,6% se encuentra activo dentro del mercado laboral, o sea que se expresa su condición de trabajador. Y, de hecho, en muchos de los casos, se presenta a estos protagonistas a partir de su ocupación, atributo que se había indicado como uno de los fundamentales para describir y caracterizar a un personaje puesto que éste determina buena parte de las acciones que desarrolla en la trama, su comportamiento, su estilo de vida, su estatus (Davis, 2004; Egri, 1947). El trabajo como una de las actividades

centrales de los uruguayos es también descrito por la OPP (2018b) donde se detalla que la inmensa mayoría de la población uruguaya (90%) sostiene la importancia que tiene el trabajo en su vida y cómo éste “define en buena parte lo que las personas son, o creen que son” (p. 22).

También este informe destaca la importancia que tiene la familia para los uruguayos y señala que “en Uruguay el 98,6% dice que la familia es muy o bastante importante en sus vidas” (p. 47). Esta concepción la podemos observar retratada en los filmes analizados. Si bien solo un 20% del total de los personajes está en pareja (casado o en unión libre), este porcentaje incluye a jóvenes y adolescentes, franjas etarias en donde lo esperable podría ser dicha situación conyugal. Si contemplamos sólo el porcentaje de adultos y mayores, el resultado es que el 25,9 % se encuentra en pareja, el 7,4% quedó viudo, el 25,9% es soltero, 22,2 % está separado y el 18,51% presenta una situación conyugal indeterminada (por no encontrar indicios o informaciones que nos revelan claramente su situación conyugal). Si sumamos los porcentajes de personajes solteros y divorciados (48,14%), éste resulta mayor que los casados y viudos (33,32%), dato que puede sorprender si lo que advertimos es un valor hacia la familia como institución. Pero también es cierto que se observa una “verdadera revolución cultural de lo que es una familia en el siglo XXI” (OPP, 2018b, p. 47) donde “la mayoría de la población vive en múltiples arreglos familiares” (p. 47) y existe una “inmensa diversidad de formas para vincularse familiarmente” (p. 47). Esto se observa en los filmes, más allá que no existen personajes homosexuales por lo que los núcleos familiares entre personajes del mismo sexo no están representados en absoluto. Pero sí existen familias monoparentales, de madre e hija (*La espera*, 2002), o de madre, abuelo, e hijos menores (*La demora*, 2012), donde las mujeres son además las jefas de familia que hacen de soporte económico y afectivo de sus padres mayores y enfermos. Existen familias tradicionales, heterosexuales, con hijos menores a cargo (*El viaje hacia el mar*, 2003; *El baño del papa*, 2007), otras donde los protagonistas son jóvenes (e incluso no tan jóvenes) y adultos que aún viven y se apoyan emocional y quizás económicamente en sus padres (*Hiroshima*, 2009; *La vida útil*, 2010), padres divorciados que en soledad ansían vincularse de forma más profunda con sus hijos con quienes no viven, tema que incluso se convierte en la trama del filme (*3*, 2012; *Tanta Agua*, 2013), personajes que crean su propio núcleo familiar más allá de la relación de consanguinidad (*Alma Mater*, 2004), los que simulan ser familia con la intención de aparentar felicidad (*Whisky*, 2004) y personajes que no aceptan su separación (*Los enemigos*

*del dolor*, 2014) e intentan reconquistar a viva voz sus vínculos amorosos y familiares (*Mr. Kaplan*, 2014). Por lo que concluimos que, existe diversidad en la composición de las familias retratadas y un valor significativo hacia el afecto y seguridad que la familia como institución brinda, valor que entendemos se representa a partir de los personajes y los filmes que forman parte del corpus seleccionado.

La presencia mayoritaria de personajes blancos como etnia reconocida en los filmes (91,4%) y de un nivel socioeconómico medio de sus protagonistas (62,9%) tampoco sorprende, en un país que tradicionalmente se percibe como un “un país homogéneo” (OPP, 2018b, p. 43), donde la identidad nacional que se forjó a comienzos del siglo pasado es de “una república de clase media, europeizada” (p. 43). Pero, aunque se diga que el “relato nacional está cambiando sustancial y rápidamente, percibiéndose que lo anterior, en el mejor de los casos, fue una verdad a medias” (OPP, 2018b, p. 43), el hecho es que del análisis se desprende que no existen protagonistas afro o negros en el corpus seleccionado (como sucede con la población homosexual), por lo que la realidad es que, en coincidencia a lo que expresa la OPP (2018b), “la población afro, a pesar de que ha integrado una parte sustancial de la historia nacional, ha sido históricamente invisibilizada en los relatos nacionales” (p. 43). Sí encontramos un porcentaje muy menor (8,6%) de personajes que se presentan como resultado de una mezcla racial (afro, indígena, blanco), de los cuales la gran parte (66,66%) es oriunda del interior del país, específicamente en los departamentos limítrofes con Brasil (es el caso de *El baño del Papa*, que se desarrolla en Cerro Largo y *La Perrera* en Rocha).

**Cuadro 44:** *Distribución de las subvariables analizadas en los protagonistas.*

<b>Categorías (rasgos y roles) y Variables</b>	<b>Subvariables</b>	<b>cantidad</b>	<b>%</b>
IDENTIDAD DE GÉNERO	varón	24	68,6%
	varón trans	0	0,0%
	mujer	10	28,6%
	mujer trans	1	2,9%
	otro	0	0,0%
IDENTIDAD RACIAL	afro/negro	0	0,0%
	asiático/ amarillo	0	0,0%
	blanco	32	91,4%

	indígena	0	0,0%
	otra (multirracial)	3	8,6%
GRUPO ETARIO	niños	0	0,0%
	adolescente	5	14,3%
	jóvenes	3	8,6%
	adultos	22	62,9%
	personas mayores	5	14,3%
CONDICIÓN DE ACTIVIDAD	ocupado	24	68,6%
	desocupado	2	5,7%
	inactivo/ quehaceres domésticos	0	0,0%
	inactivo/ estudiante	6	17,1%
	inactivo/ jubilado	3	8,6%
	indeterminado	0	0,0%
CATEGORÍA DE OCUPACIÓN	obrero o empleado	14	40,0%
	miembro de cooperativa	0	0,0%
	patrón	3	8,6%
	trabajador por cuenta propia	7	20,0%
	trabajador no remunerado	0	0,0%
	otros o indeterminado	11	31,4%
SITUACIÓN CONYUGAL	casado o unión libre/ mismo sexo	7	20,0%
	casado o unión libre/ distinto sexo	0	0,0%
	separado/ divorciado	6	17,1%
	viudo	2	5,7%
	soltero	15	42,9%
	indeterminado	5	14,3%
CICLO DE VIDA FAMILIAR	pareja sin hijos	1	2,9%
	familia en etapa inicial	1	2,9%
	familia en etapa de expansión	0	0,0%
	familia consolidada	10	28,6%
	pareja mayor sin hijos	0	0,0%
	sin pareja ni hijos	18	51,4%
	indeterminado	5	14,3%
ORIENTACIÓN SEXUAL	heterosexual	31	88,6%
	bisexual	0	0,0%
	homosexual	0	0,0%

	indeterminado	4	11,4%
NIVEL SOCIO ECONÓMICO	clase alta	3	8,6%
	clase media	22	62,9%
	clase baja	10	28,6%
	indeterminado	0	0,0%
FORMACIÓN / EDUCACIÓN	nivel alto	10	28,6%
	nivel medio	16	45,7%
	nivel bajo	6	17,1%
	indeterminado	3	8,6%
<b>TOTALES PERSONAJES</b>		<b>35</b>	<b>100,0%</b>

Por otra parte, se sugiere dentro del corpus analizado una visión que denota cierta concepción de superioridad de Montevideo con respecto al interior del país, incluso una posibilidad de ascenso personal que brinda la capital en relación al resto de los departamentos, visión que coincide con la que destaca Caetano (2000) cuando dentro de los componentes del “imaginario integrador” destaca una “la primacía del mundo urbano” (p. 10). En este sentido, un dato significativo es que el 100% de los personajes de baja formación (sin distinción de género) pertenecen al interior del país. Además de este dato que surge como resultado del análisis podemos citar tres ejemplos claros de la concepción que se sugiere, que son *El Viaje hacia el mar* (2003), *La perrera* (2006) y *El baño del papa* (2007).

En el primer filme, el personaje del *Desconocido* que viene de la capital es presentado como un intelectual, poseedor de vastos y variados conocimientos ampliamente superiores a los de la mayoría (todos menos uno) de los demás personajes que no conocen el mar, ni presentan una formación específica. Ese conocimiento que trae el *Desconocido* desde Montevideo es más de una oportunidad remarcado a través de sus diálogos y acciones, él conoce por completo el mapa de Uruguay, personajes de historietas reconocidas, entiende de motores y es el único capaz de arreglar la camioneta que se descompone, conoce las vastas playas del país con su fauna marina y tiene un vocabulario y léxico florido que destaca por sobre sus compañeros de viaje. Además, su estatus que se define como superior en contraste con los habitantes del pueblo es claramente representado por su apariencia, su peinado, su vestimenta.

Por otro lado, tanto en *La perrera* (2006) como en *El baño del papa* (2007) son los jóvenes protagonistas que viven en el interior del Uruguay que aspiran a viajar a Montevideo con la perspectiva de obtener una formación superior en la capital y se contraponen ambos al resto de los demás personajes con los que se vinculan en los filmes, personajes que en su mayoría pertenecen a un nivel socioeconómico bajo, sin formación y nula proyección personal de escala social.

*David (La Perrera)* se rodea por los personajes del balneario, pobres, sin formación, que pasan sus horas trabajando al sol en la construcción bebiendo alcohol y que solo aspiran a que una mujer llegue al balneario para poder divertirse, lo cual además sugiere una concepción machista donde la mujer es objetivada como trofeo. Son además representados como violentos y abusadores en una escena donde se cruzan en la carretera con una mujer trans y la obligan a subir a su vehículo donde se sugiere que es agredida física y sexualmente. Además, el balneario en el interior es retratado como un lugar donde nada sucede, un lugar tedioso, improductivo.

Por su parte, *Silvia (El baño del papa)* ve en la academización la posibilidad de prosperar y entiende que para ello debe irse de su pueblo. *Silvia* discute con su padre alcoholizado y le dice “yo no soy ni voy a ser bagayera!”, el padre le pregunta, “¿y que va a ser usted? ¿Miss Universo va a ser?” “Tal vez, cuando me vaya!” le responde Silvia. En la escena siguiente Carmen, su madre, le dice a su hija que sola a Montevideo no se va a ir, *Silvia* responde: “Y por qué? Si a Mabel y a Yanina le está yendo lo más bien, ¿cómo voy a hacer para estudiar? ¿En dónde?”, retratándose claramente la posibilidad que da Montevideo en relación al interior del país para formarse a nivel superior. Este choque entre ambas mentalidades, además del retrato que se hace de los demás habitantes de Melo que habitan el filme, pobres, sin proyección y posibilidades a futuro nos refuerza esta visión disminuida del interior del país, donde todo parece ser más difícil.

Por último, y en relación a la distribución entre los personajes que componen las distintas identidades de género que protagonizan los filmes uruguayos analizados, se presenta como muy significativa la brecha entre protagonistas hombres y mujeres. Una enorme mayoría (68,6%) son protagonistas masculinos, posicionando a las protagonistas femeninas en una cifra considerablemente menor (28,6%) y aún más se distancia esa brecha si atendemos a los personajes trans que significan solo el 2,9%. La presencia y representación desigual de las mujeres en la pantalla es algo que se repite en numerosos mercados cinematográficos internacionales, entre ellos Argentina, Estados Unidos,

España y en lo que se ha venido investigando a través del trabajo de diversas instituciones, academias y asociaciones<sup>31</sup> según lo que se detalla la publicación de 2020 a cargo de Mujeres Audiovisuales Uruguay (MAU, 2020). Los datos obtenidos a partir de nuestro análisis nos acercan a los resultados que aparecen en un estudio desarrollado por el *Geena Davis Institute on Gender in Media* del año 2010 que analiza al cine americano desde una perspectiva de género y determina que de los 122 personajes hablantes, únicamente el 29,2% son mujeres frente a un 70,8% de hombres (como se citó en MAU, 2020). Por otro lado, si cuantificamos la cantidad de películas que tienen de forma exclusiva o como mayoría a protagonistas masculinos, el porcentaje es del 64,7%, mientras que sólo el 17,6% de los filmes tiene por protagonistas de forma exclusiva o mayoritaria a mujeres, es decir que los hombres triplican su aparición en pantalla como protagonistas.

**Cuadro 45:** *Distribución de personajes y de filmes de acuerdo a la identidad de género*

<b>Identidad de género</b>	<b>Distribución de personajes</b>
varones	68,6%
mujeres	28,6%
trans	2,9%
<b>Identidad de género</b>	<b>Distribución de filmes donde existe mayoría o en exclusividad</b>
varones	64,7%
mujeres	17,6%
mixto	17,6%
trans	0,0%

*Nota:* La categoría mixta se compone a partir de una idéntica cantidad de al menos dos identidades de géneros distintas.

## 6.2 Religión: los auto declarados ateos.

Según el análisis desarrollado y teniendo en cuenta su diseño y las distintas estrategias a la hora de caracterizar a los personajes (acciones, diálogos, apariencia, espacios, vínculos, etc), el resultado arroja que el 54,3% de los personajes (sin distinción de género) son

<sup>31</sup> Entre ellas se especifica a al Geena Davis Institute on Gender in Media, el New York Film Awards y la USC Viterbi School of Engineering de Estados Unidos, la Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales en España y el Instituto Nacional de Cines y Artes Audiovisuales en Argentina

ateos, agnósticos o al menos no practicantes. Los católicos representan el 11,4% y los pertenecientes a otras corrientes del cristianismo (evangelistas) son representados en un 5,7%; el judaísmo se expresa en el 8,6% de los casos analizados y el 20% se ubica dentro de la categoría de indeterminados. Esta última categoría incluye a los personajes en los que no es posible establecer con claridad sus creencias o concepciones en relación a lo religioso.

Según la OPP (2018b) Uruguay es el “país con menor porcentaje de autodefinidos católicos en América Latina” (p. 50), juicio expresado a partir de los resultados obtenidos en la Encuesta Mundial de Valores (EMV), un estudio que se implementa en alrededor de 100 países desde hace varias décadas y que ubica a Uruguay como un país con una cultura altamente secularizada y racional. Los datos obtenidos en el análisis muestran bastante coherencia con lo que se detalla en este informe, considerando que la gran mayoría de personajes (54,3%) no representa poseer una fe religiosa y en un 20% no se logra determinar durante todo el desarrollo del filme, lo cual también nos habla que al menos, y en concordancia con lo expresado por la OPP, en el caso de poseer una determinada fe religiosa ésta se expresa de forma reservada y la importancia que se le da en la vida cotidiana a la religión es poca, o al menos en Uruguay es “significativamente menor a la que se le da en los países vecinos” (p. 50)

Si sumamos los resultados porcentuales de los personajes protagónicos a los que se los reconoció como religiosos (católicos, cristianos no católicos, judíos) éste se ubica en el 25,7%, resultado que no dista tanto del expresado en el EMV (como se citó en OPP, 2018b) donde de los uruguayos encuestados, solo el 20% declara que la religión ocupa un lugar importante en su vida.

Por lo tanto, podemos concluir que, de este rol de los personajes analizados, el rol que lo define como religioso, o por el contrario ateo o no practicante, se representa de forma bastante similar a como en los hechos al menos estos datos nos sugieren.

### **6.3. De la apariencia de los personajes**

En este apartado nos referiremos específicamente a dos de los aspectos que hacen a la apariencia de los personajes según Davis (2004). Este autor incluye factores amplios dentro de esta categoría como lo son los defectos físicos o deformidades, las discapacidades que puedan surgir de la interacción entre el estado de salud o la deficiencia de un

personaje, la altura, el peso y la constitución física de los personajes en general, su vestimenta, todos elementos que Egri (1947) y Diez Puertas (2006) habían subdividido en diversas categorías, sumando además atributos como el color y forma de ojos, forma de labios y nariz, etc. Lo que arrojaremos son resultados observados a partir del estudio de los rasgos físicos que nos habíamos propuesto identificar y que no forman parte de las características sociodemográficas analizadas de los personajes dentro del apartado 6.1, a saber: la discapacidad física y/o sensorial y la constitución física.

Según la Organización de los Estados Americanos (OEA, 2017), los datos encontrados en relación a la discapacidad en Uruguay varían de acuerdo a las encuestas publicadas<sup>32</sup> ya que presentan variaciones en la metodología aplicada (tipo de preguntas y en muestra seleccionada) pero se establece una prevalencia de discapacidad de entre un 7,6% y 9,2% de la población uruguaya. De nuestro análisis se desprende que su representación es nula puesto que no se identifican personajes que presenten algún tipo de discapacidad física y/o sensorial, dos de las categorías que nos propusimos identificar, por lo cual se identifica una subrepresentación de este sector de la población. Si bien es cierto que dos protagonistas, *Siete y Tres (El viaje hacia el mar, 2003)* y *Pedro (Los enemigos del dolor, 2014)* presentan una leve limitación para caminar, caracterizados por tener una cojera moderada, según lo establecido dentro del cuerpo metodológico de esta tesis y definido por la OMS (2001), para que exista una discapacidad física que represente una deficiencia motriz de las extremidades inferiores debe existir una limitación para moverse o caminar (por falta parcial o total de piernas o aun teniéndolas que no presenten movimiento) y que, por tal motivo, la persona necesite ayuda de otro o de algún instrumento como silla de ruedas, andador o prótesis, situación que no se representa en estos personajes que se mueven, con algo de dificultad pero por sus propios medios.

Por otro lado, y en relación a la constitución física de los personajes, los que se caracterizan por ser delgados y de constitución media, representan cada uno de ellos el 40% de los casos, mientras el porcentaje de personajes con sobrepeso u obesidad cae significativamente a un 20%. Es difícil de determinar su relación con los porcentajes que expresan los datos oficiales del Ministerio de Salud Pública (2018), que en una encuesta nacional desarrollada en 2013 identifica que el 64,9% de los uruguayos de entre 25 y 64 años tenía

---

<sup>32</sup> La OEA establece en su informe que los datos los obtiene a partir de tres fuentes estadísticas principales que algunas pequeñas variaciones entre ellas: la Encuesta de Hogares realizadas por el Instituto Nacional de Estadística (INE) y la CNHD (2004), el módulo salud de la Encuesta Continua de Hogares (2006) y el Censo Nacional (2011).

sobrepeso u obesidad. Este grupo etario analizado es el mismo grupo donde identificamos a los personajes protagónicos que presentan sobrepeso u obesidad, pero es claro que los resultados no son plausibles de ser comparados, puesto que las metodologías para determinar estos factores distan mucho entre sí. La primera involucra la medición de peso, talla y el cálculo del Índice de Masa Corporal, la nuestra solo se vale de la presencia de los personajes, su apariencia, o incluso sus acciones o diálogos que pueden reforzar esta condición. En un escenario imaginario, si se les aplicase la metodología científica a los personajes, es esperable que un porcentaje quizás hasta importante de quienes presentan una constitución media se evaluara como con sobrepeso. La realidad es que, por más que se sugiere existe una distancia entre cómo las películas que forman parte del corpus analizado muestran mayoritariamente a sus protagonistas (delgados o en línea) y como en realidad somos, no podemos negar que existe también en los filmes analizados una diversidad corporal amplia, una variedad de personajes de múltiples tallas, altos, bajos, gordos, flacos, por lo que no se entiende exista un patrón a la hora de caracterizar a los protagonistas según su constitución física.

## **6.4. Sobre el comportamiento de los personajes.**

### **6.4.1 Los tipos psicológicos y sus posibles relaciones con el imaginario nacional.**

Tradicionalmente se ha descrito a Uruguay como una nación de pasiones moderadas donde se celebra la mesura (Achugar, 1992; Andacht, 1992; Andacht, 2001), donde se apuesta por la tranquilidad (Carbajal, 2020), donde la conducta correcta implica no distinguirse y donde la típica actitud uruguaya que Andacht (2001) propuso llamar “jactancia negativa” (p. 334), el jactarse de no jactarse, es sinónimo de humildad, de tono humilde y perfil bajo que se declara como rasgo nacional. Existe un universo imaginario de un Uruguay mesocrático (Real de Azúa, 1964) que califica a sus pobladores como conservadores, donde prima la pasividad, conformismo, apatía y el temor ante cualquier cambio, descritos por Real de Azúa (1985) cuando define a la sociedad uruguaya como una sociedad amortiguadora. El miedo a innovar es también una característica que se reitera tanto en otros autores (Caetano, 1992) como en los resultados obtenidos en el estudio mencionado en el primer apartado de este capítulo, *Valores y creencias de los uruguayos ¿Freno o impulso para un desarrollo sostenible?* (OPP, 2018b), basado sobre el trabajo elaborado

por un equipo de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de la República. Aquí figura como algo importante ese miedo a lo ignorado, a lo que está por venir, al cambio y se caracteriza la población uruguaya como reacia a identificarse con personas a las que les guste "el riesgo y la aventura" (p. 38) y como una de las sociedades que "más se abrazan a la ansiedad producida por lo que está por venir, pero que no se puede controlar, y se sienten amenazadas por ello" (p. 38).

Estos comportamientos los podemos relacionar con las cualidades emocionales del temperamento estudiadas, las bases constitutivas, los estados de ánimo, percepciones, representaciones, valores que terminan por definir la personalidad junto al carácter. Podemos identificar esa medida, apatía, pasividad, perfil bajo, humildad, con la emotividad de los personajes, "la capacidad de vibración interna en presencia de los estímulos" (Quintana, 1996, p. 109) y ese conservatismo, conformismo, miedo a innovar y temor al riesgo lo relacionamos con la resonancia de las impresiones, definida como "la reacción momentánea (primaria) o prolongada (secundaria) que produce una sensación en la conciencia" (p. 109).

Reconocemos una variedad amplia de los protagonistas estudiados que presentan estos rasgos que los definen como no emotivos y secundarios. El perfil bajo, ese que lo sentimos como "sabor o tono de carácter semiótico" y que "emerge como una de las cualidades por excelencia de la mesocracia uruguaya (Andacht, 1992, p. 73), se retrata en la personalidad de *Norberto* (*Norberto apenas tarde*, 2010) con sus rasgos psicológicos regidos por la timidez, con una apariencia y conducta que busca no sobresalir, retraído y profundamente inseguro, que al enfrentarse a la crisis que lo atraviesa y que lo conduce a renunciar a su trabajo, separarse de su pareja, mudarse solo, y poner su propio emprendimiento se enfrenta a ese miedo al cambio, a lo nuevo, un miedo tan propio de los uruguayos (OPP, 2018b; Real de Azúa, 1985). La inseguridad, timidez y retracción que evocan ese perfil bajo son también reconocidas en *Jorge* (*La Vida útil*, 2010), que no se anima a expresar lo que siente hacia el personaje femenino, o en *Pamela* (*Alma Mater*, 2004) durante toda la primera parte del filme cuando es una mujer tímida, callada y temerosa.

La medida es lo que identifica a *Marta* y *Jacobo* (*Whisky*, 2004), inmutables en su comportamiento inexpresivo donde el temple moderado e impasible es cualidad destacada y donde los sentimientos se miden para no ser vistos o expuestos, además del tedio. Son también características que se pueden observar en *Graciela* (3, 2012) que se esconde en el ascensor donde recién allí se deja llevar por la emoción, pero que ante los demás evita

expresar su enojo y descontento, o en *María (La demora, 2012)* que manifiesta enojo, pero siempre mantiene la calma. También lo es de *Silvia (La espera, 2002)* a quien se la observa como un personaje que durante la mayor parte del desarrollo del film está en calma, apática, caracterizada por una no emotividad que se refleja en todo su accionar. Por más que muchas veces entendemos que desearía cambiar su situación, se la ve como un personaje que se conforma, entiende y acepta su condición. La medida en *David (La perrera, 2006)* se observa ante su letargo, su inexpresividad y actitud no reactiva cuando el padre y los demás oriundos del balneario lo critican, lo presionan, su apatía en su accionar, lento, calmado, sin vitalidad y vigor; el tedio e inexpresividad extrema es también fuertemente representado en la vida de *Juan (Hiroshima, 2009)* y en *Quintana (El Viaje hacia el mar, 2003)*, el desgano, la desmotivación que parece invadirlos durante todo el relato.

El miedo a innovar y al riesgo se retrata de manera clara en *Carmen (El baño del papa, 2007)*. Este personaje se narra por oposición a su pareja, se opone a correr riesgos, no quiere “tentar al diablo” como ella misma pronuncia en su diálogo. Presenta además una falta de proyección y ambición que podrían entenderse como conformismo, lo que busca es una vida tranquila, y poder pagar la luz; al igual que *Jacobo (Whisky, 2004)*, *Quintana (El viaje hacia el mar, 2003)*, *Juan (Hiroshima, 2009)*, no aspiran a más de lo que tienen.

Todos estos personajes presentan rasgos que los acercan a estas cualidades definidas por los autores mencionados, éstas que forman parte del “colorcito del país” (Bonavita citado en Achugar, 1992, p. 13), como cualidades propias de supuesta identidad nacional, pero también existen una cantidad igual de importante de personajes que actúan de forma más impulsiva, espontánea, de forma menos analítica o reflexiva, regidos por una resonancia primaria, que toman riesgos, más propensos a la aventura, que actúan de forma menos templada, personajes enérgicos, sensibles, apasionados, que se dejan llevar por sus emociones.

Ese es el caso de *Dante y el Profesor (El último tren, 2002)*, que se lanzan a la aventura audaz de defender el patrimonio nacional, tomando los riesgos del caso, o *Beto (El baño del papa, 2007)* que, cansado de su situación socioeconómica tan vulnerable, ve la posibilidad de un rápido ascenso económico que reviste sus riesgos y asume el impulso de llevarlos adelante de forma entusiasta. Por su parte *Wilson (Mrs. Kaplan, 2014)* se deja llevar por los planes de *Jacobo* y de forma activa, pero también imprudente, se embarca

en diseñar estrategias arriesgadas y extravagantes para llevar adelante su cometido. *Nelson* (*Los enemigos del dolor*, 2014) golpea fuertemente un teléfono público al discutir con quien es su ex pareja y de forma intempestiva decide ayudar a un extranjero a buscar a su novia, arriesgándose a pelear por defender a un adolescente abusado por una banda liderada por un grupo de evangelistas. *A Jara* (*Gigante*, 2009) lo vemos perder la cordura, golpear a un automovilista que se atrevió a decirle a *Julia* palabras irrespetuosas y estallar de furia contra el encargado del supermercado por despedir a quien él quería. También lo vemos con actitudes violentas o irrupciones de humor variable a *Alberto* (*Tanta Agua*, 2013) cuando enfurecido se baja y grita de forma desmedida al chofer de otro auto que se le atraviesa en la calle, o a *Rodolfo* (3, 2012) que se representa como un personaje más inestable y responsable de algunos altercados algo agresivos durante varios partidos de fútbol 5, y que arenga a su hija a viva voz en un partido de vóley. Son todos ellos personajes que no temen sobresalir, que no se caracterizan particularmente por un perfil bajo.

Si observamos los resultados obtenidos a partir del análisis desarrollado, podemos encontrar que el porcentaje de personajes reconocidos como emotivos (53%) es similar a los no emotivos (47%), incluso superando el primero al segundo en un 6%, esto es a partir de establecer el total de los personajes en los que sí se pudo determinar estas cualidades (83,3%). Algo similar sucede con la resonancia primaria y la secundaria, representada la primera en un 47% y la segunda en un 53% de los personajes, en este caso superando la resonancia secundaria a la primaria en un 6%.

Por otro lado la variable actividad que clasifica a los personajes en activos o no activos, se vio fuertemente superada por el primer grupo, donde los activos representaron el 84% de los personajes, o sea que la mayoría de ellos se caracterizan por ser personajes propensos a responder a un estímulo a través de una acción, productivos, con capacidad para el sacrificio, personajes que aprovechan sus fracasos y experiencias para su evolución y determinados a vencer los obstáculos que se le presenten.

Del total de personajes que formaron parte del objeto de estudio, se pudo establecer en un 85,1% de casos su tipo psicológico, un 14,9% no pudo establecerse puesto que su estado de salud mental (*Pedro*, *Los enemigos del dolor*; *Agustín*, *La demora*), su temprana edad (*Lucia* y *Federico*, *Tanta Agua*; *Rafael*, *Acné*) o el poco acercamiento a su conducta (*Julia*, *Gigante*) no lo permitieron.

Los rasgos descritos por autores como Real de Azúa, Achugar, Andacht, Caetano, son rasgos que entendemos podemos encontrar en el tipo psicológico flemático, constituido por individuos que se rigen fuertemente por sus hábitos, metódicos, tranquilos, prudentes, dominados habitualmente por sus rutinas, de humor parejo, impasibles, desprovistos de toda afectación. También se encuentran rasgos de los descritos en los del tipo Amorfo, como la indiferencia, o la falta de iniciativa, y la del tipo Apático, que es el tipo conservador, tranquilo, sereno, monótono, sin ambiciones y fuertemente rutinario. El tipo flemático representó al 24,1% de los personajes a los que sí se les determinó su tipo psicológico, el tipo apático el 6,9% y el amorfo el 3,4%. Esto arroja un total del 34,5% de los personajes que presentan estos rasgos psicológicos que podrían asociarse a lo que tradicionalmente y por varios autores se reconoce como los que forman parte de atributos propios de los uruguayos.

El tipo psicológico más reconocido fue el colérico con un 31%, definidos como individuos impetuosos, llenos de vitalidad, con actitud intensa que carecen muchas veces de medida, entusiastas, alegres, con iniciativa, que suelen imponer su voluntad y estar dotados con frecuencia de aptitudes oratorias. Sus variables que rigen su temperamento los convierten en emotivos, activos y primarios. Este tipo psicológico se encuentra en un lugar bastante opuesto a los descritos anteriormente, sus formas de actuar y reaccionar ante los estímulos son profundamente disímiles a los flemáticos, apáticos y amorfos. Se observa entonces tan solo un 3,4% de diferencia entre unos (flemáticos, apáticos, amorfos) y otros (coléricos).

Los apasionados se ubican en el tercer tipo psicológico más reconocido, con un 20,7% representan a los emotivos, activos y secundarios, y retratan a los personajes ambiciosos, dominadores, de sentimientos y pasiones intensas, enérgicos, pero prudentes, constantes, organizados, responsables y muchas veces autores de críticas severas. Este tipo comparte rasgos con los flemáticos, su adhesión a la rutina, el orden, la prudencia, pero a su vez tiene muchas cualidades que lo acerca a los coléricos: su iniciativa, su actitud inquieta, efusiva, arrolladora e intensa.

Por último, de los restantes tipos psicológicos que quedan por detallar, se halló un 3,4% de personajes del tipo nervioso y un 10,3% del tipo sanguíneo.

Podemos entonces establecer, a partir de los datos sistematizados del análisis de los tipos psicológicos de los personajes, que no existe un patrón reconocible a la hora de diseñar y caracterizar a los personajes protagónicos del cine nacional de ficción entre el 2000 y 2015 según sus tipos psicológicos, puesto que se entiende se reconocen personajes diferenciados, de múltiples características y rasgos psicológicos heterogéneos.

#### 6.4.2. Del *Uruguay gris* al *Uruguay feliz*: una incipiente lectura de la hipótesis sugerida.

Sin pretender establecer una relación de causalidad, sino con la idea de sugerir una posible hipótesis a trabajar a futuro, se entiende que la mayoría de los personajes que se caracterizan por esa apatía, falta de vigor, tedio, mesura y perfil bajo muchas veces caracterizados a partir de una vida rutinaria y monótona son reconocidos en los filmes ubicados hasta el año 2011. Según Radakovich (2014), “varias son las películas que, aun sin proponérselo, hacen al imaginario del país gris” (p. 41) o la de un país “envejecido, grisáceo e indiferente (Lema, 2020, p. 321). Dice Radakovich, esta ética,

(...) llevada a su máxima expresión y sin alcanzar nunca las expectativas de una vida mejor, configuran muy bien el escenario de una rutina agobiante que deja planteado *Whisky*, pero también *La Espera* en contextos que parecen anacrónicos al imaginario del Uruguay de final de siglo XX y, en cierta medida –en una dinámica laboral que se parece más al siglo XXI–, en *Gigante*. (2014, p. 44)

Pero también esa rutina, tedio, agobio y desesperanza se manifiesta de forma importante en *Alma Mater*, *La Perrera*, *Hiroshima*.

Pero, según Radakovich et al. (2014), hacia el final de la década del 2010 se percibe dentro del imaginario un “nuevo uruguayo más optimista” (p. 36), la visión de un Uruguay más feliz (Lema, 2020) crece, “reconfigurando ciertos imaginarios muy arraigados en la sociedad” (p. 321). Se perciben, según Lema (2020), entre el 2010 y 2015 “cambios en la concepción que la sociedad tenía de sí misma, atisbada por cierto regocijo en las formas y los modos de vinculación, producto de un conformismo extendido ampliamente durante todo el lustro” (p. 321), que se vieron fuertemente motivados gracias a diversas condiciones que hicieron rebrotar “cierta felicidad nacionalista en los uruguayos” (p. 321).

Dado el período de tiempo seleccionado para el análisis, es considerablemente mayor la cantidad de filmes analizados que abarca el período del 2000 al 2010 (12), que los analizados del 2011 al 2015 (5), por lo que los datos arrojados no pueden determinar una relación causal entre los hechos establecidos. Pero podemos, de todas formas, afirmar que los personajes que se caracterizan por una resonancia secundaria, esto es los que no se dejan llevar por impulsos, que actúan con más calma midiendo los pasos a tomar por miedo a correr riesgos, con frecuencia prisioneros de su rutina representan el 63,6 % de los personajes de los largometrajes estrenados en el primer período de tiempo (2000 - 2010), cifra que baja de forma importante en el período posterior (2011-2015) ubicando a los secundarios en un 28,5% del total de los personajes analizados. Esto podría en parte sugerir un reflejo de ese quiebre del que hablan Radakovich y Lema, entre la representación de un Uruguay *gris* y la de un uruguayo más optimista y menos conformista, hipótesis que entiendo podría ser de gran interés estudiar y ahondar en posteriores investigaciones.

En relación a los arcos de transformación, se entiende que el estudio de los mismos nos brinda información en relación a los cambios en determinados rasgos y roles que atraviesan los personajes durante el relato, la evolución de los mismos que a su vez es funcional a su caracterización. Según los datos obtenidos el 57% de los personajes presenta un arco de transformación moderado y un 26% un arco de personaje plano. Estos arcos son los que retratan cambios leves en los personajes, en el primero de los casos, regido la mayoría de las veces por aquellos que aprenden de las experiencias transitadas que a su vez refuerzan su carácter (Sánchez Escalonilla, 2001), y por un “inmovilismo psicológico” (p. 293) en el segundo caso, donde no se identifica una evolución, o sea, el arco que describe a los que “son incapaces de dejar de ser como son” (p. 293). Sumados, representan la inmensa mayoría de arcos que se distinguen de los personajes analizados (83%), lo cual también nos refiere a personajes que no presentan grandes variaciones o readaptaciones en sus hábitos y roles que adoptan, sus formas de ser y actuar.

Finalmente, y también en este sentido, sólo cuatro personajes presentan un arco de transformación radical o traumático, éstos son los que se entiende se visualiza una transformación importante en sus roles y/o rasgos durante la trama, supone cambios en los hábitos del personaje que implican el inicio de una vida nueva. Dos de ellos son personajes que sufren algún desajuste en su salud mental, ya sea propios de una demencia senil que avanza (*Dante, El último tren*) o debido a una especie de llamado sobre natural que

desemboca en alucinaciones (*Pamela, Alma Mater*). Los otros dos personajes que presentan estos arcos radicales son personajes donde se genera un quiebre en sus formas de actuar y reaccionar, que rompen con su rasgo predominante que los identifica como fuertemente tímidos y retraídos, personajes de perfil bajo con una vida monótona, rutinaria y que deciden tomar riesgos, desarrollando personalidades más fuertes y seguras. Estos son *Norberto (Norberto apenas tarde)* y *Jorge (La vida útil)*, ambas películas curiosamente estrenadas en 2011, período donde un uruguayo más optimista y feliz comienza a habitar en el imaginario uruguayo (Radakovich et al., 2014; Lema, 2000) y quizás también a retratarse dentro del cine nacional.

#### 6.4.3. El retrato del *ethos* igualitario.

Podríamos reconocer un conjunto importante de protagonistas con cierta conciencia y forma de actuar marcada por la igualdad y cohesión social, esta que forma parte de nuestros orígenes (Real de Azúa, 1985). Las raíces de esta idea de la igualdad social las encontramos en diversos relatos históricos sobre el ser de los uruguayos e incluso en dichos populares como el conocido *Naidés es más que naidés* (Arocena y Caetano, 2011). El grado de integración que existe entre los personajes, entre ellos y en su comunidad, representada durante el filme *El viaje hacia el mar* (2003), por ejemplo, da cuenta de estas características, donde más allá de las diferencias claras, individuos de distintas edades, oficios, estatus, rasgos temperamentales comparten experiencias fundamentales. *Rataplán* comparte su alimento con el resto de sus compañeros, invita a subir al camión a un caminante que bajo el sol camina por la ruta, juntos viajan con un mismo objetivo, que al cumplirlo (llegar al mar) también entendemos no trataba tan solo de eso, sino que era el viaje en sí mismo, la posibilidad de salir hacia afuera de su mundo lo que motivaba su accionar, la disposición a cumplir un proyecto colectivo. Al mismo tiempo, este proyecto colectivo que forma parte de un anhelo de aventura, que no es más que salir del pueblo donde han vivido toda la vida, nos habla de este conservatismo que en sus vidas han tenido hasta el momento, se representa por la monotonía, la rutina diaria.

En *Los enemigos del dolor* (2014) y en *El último tren* (2003) también es posible encontrar estos valores de solidaridad y cooperativismo, el trabajo en equipo para llegar al fin común, en el primer caso incluso entre desconocidos, sumado en la segunda película a esa

visión nostálgica de la protección patrimonial de lo nacional y un pueblo entero que termina apoyando el objetivo.

Pero es quizás en *El baño del papa* (2007) donde se puede observar de forma más clara esta “fuerte impronta de solidaridad” descrita también por la OPP (2018b, p. 34), cuando entre los “bagayeros” se distribuyen el peso de su carga de las bicicletas para ayudarse, cuando se convidan azúcar entre vecinas porque les falta, cuando el almacenero fia mercadería para que un bagayero llegue con la carga completa, o se acompañan entre los campos sorteando dificultades para poder hacer más fácil el trayecto y una vecina les convida con torta fritas para alivianarles el viaje. El festejo entre amigos y vecinos acompañado por el ritual del asado, tan típico uruguayo, retribuye la ayuda brindada a la familia de protagonistas, que logra finalmente construir su baño y con él se proyecta su posibilidad de ganar algo de dinero. Es gracias a la ayuda, esfuerzo y trabajo solidario de sus amigos y vecinos que dedican tiempo y esfuerzo para tal fin, que se apuesta de forma colectiva a construir un futuro mejor.

## Reflexiones Finales

Podemos decir que en el cine existe una construcción colectiva que aspira retratar la concepción que cada cine nacional tiene de sí mismo, como individuos y como sociedad, una reconstrucción y recreación de ciertas interpretaciones de la realidad (Radakovich, 2014).

Entiendo que el estudio de los personajes que habitan nuestro cine nacional constituye un área de investigación relevante para comprender procesos de construcción y representación social de nuestra realidad, para explorar la mirada que nuestro cine hace de nosotros y de sí mismo y su rol en el retrato de creencias, valores, estereotipos e imaginarios, su posibilidad de construir nuevos, mantener o alejar los tradicionalmente concebidos.

Nos propusimos analizar el diseño y la construcción de los personajes protagónicos del cine nacional de la ficción del 2000 al 2015, identificar sus principales atributos, rasgos y roles que hacen del personaje algo vivo, unidades descriptivas que constituyen su manera de ser, de vivir, de sentir, de verse y saberse. La metodología planteada para la observación y el análisis del corpus seleccionado resultó efectiva para esta investigación de carácter exploratorio. Las estrategias planteadas como las responsables de aportar al diseño y caracterización de los personajes fueron las que posibilitaron su deconstrucción. La observación sistemática de sus acciones, los contenidos y la forma en que se expresan los diálogos pronunciados por los personajes analizados y quienes los rodean, su apariencia, su relacionamiento con el resto y los vínculos que entre ellos se establecen, sus espacios, el tiempo y el modo en que aparecen en escena posibilitaron, en cumplimiento del objetivo fijado, determinar en la gran mayoría lo que nos propusimos identificar. Esto último fue posible gracias a la interpretación hecha de los tres niveles de representación trabajados. La puesta en escena nos brindó los datos específicos a partir de sus informantes e indicios (lo que permanece explícito e implícito), la puesta en serie y la puesta en cámara muchas veces cargadas de significado nos determinaron que, tanto en la organización interna de lo desarrollado, la escala, la relación instaurada entre los elementos, los grados de inclinación y angulación elegidos para narrar las situaciones y/o los personajes que en ellas intervienen, la elección de los movimientos y su recorrido, el sonido, los silencios, se contribuye a poner de relieve ciertas caracterizaciones que completaron la imagen que de cada personaje se identificó.

El proceso de codificación y medición de estos atributos a partir de completar una tabla diseñada para cada uno de los personajes analizados permitió sistematizar los datos propuestos, a partir de lo cual se logró cuantificar y medir los fenómenos de forma general, tomando a los personajes como un conjunto, pero también contrastando los datos obtenidos según su identidad de género y su lugar de residencia. Estas estrategias nos permitieron encontrar ciertas constantes en algunas caracterizaciones de los personajes uruguayos del cine nacional actual, a su vez que desmitificar algunos discursos sobre rasgos identitarios de los uruguayos, muy arraigados en los imaginarios populares, que no necesariamente se ven retratados en el corpus analizado.

Se observó ciertos aspectos de la caracterización sociodemográfica de los personajes, además de determinados caracteres identitarios en relación a sus valores y creencias, que son coherentes con datos presentados por fuentes oficiales sobre la composición de la población uruguaya. Algunas de estas representaciones incluyen la prevalencia de una etnia blanca, de clase media obrera y trabajadora, de una formación media, que valora de forma significativa a la familia como institución y al trabajo como una de las actividades centrales del uruguayo y como fuente de estabilidad, una cultura fuertemente secular que no da demasiada importancia a la religión en su vida cotidiana y donde la solidaridad y la igualdad son conductas fuertemente valoradas.

Asimismo, se encontró una subrepresentación de las poblaciones minoritarias o que históricamente han representado discriminación o vulnerabilidad, es el caso de la población afro, la población con discapacidad y quienes pertenecen a los diversos colectivos LGTB. Finalmente se comprueba una importante prevalencia de protagonistas hombres en relación a mujeres, factor que también indica una importante subrepresentación de la población femenina que representa según datos del último censo nacional el 51,99% de los uruguayos (OPP, sf.)<sup>33</sup>, pero que, sin embargo, en el corpus analizado, significa tan solo el 28,6% de los casos. No solo se observa una subrepresentación de la mujer como protagonista de sus películas, dato que se repite en numerosos mercados cinematográficos internacionales, sino de las mujeres que ejercen el rol de jefas (patronas), que directamente no se encuentran retratadas puesto que son solo personajes varones los que ocupan este lugar de poder dentro de los filmes, algo que, de forma coherente reproduce cierta

---

<sup>33</sup> Datos extraídos de la página oficial del Observatorio territorio Uruguay de la OPP. Consultado el 7/11/22.

inequidad entre varones y mujeres uruguayas donde el hombre ocupa este lugar de forma significativa mente mayoritaria. Lo que no expresa relación con datos sociodemográficos reales es la subrepresentación de mujeres de formación alta y/o profesionales, que representa tan solo un 20% de los personajes analizados, mientras los datos oficiales en relación a la población uruguaya evidencian que ese porcentaje se triplica siendo en este caso sí, mayoría.

Por otro lado, la metodología a partir de la cual nos propusimos determinar sus rasgos psicológicos prevalentes, especialmente los que pueden exponer su temperamento y que son coherentes con un tipo psicológico al que se intentó en todos los casos identificar, fue fundamental a la hora de analizar y cotejar los resultados. Esto nos permitió observar cómo los caracteres psicológicos tradicionalmente asociados a la identidad nacional, como ser la medida (Achugar, 1992; Andacht, 1992, Andacht, 2001), el temor al riesgo (Caetano, 1992; OPP, 2018b; Real de Azúa, 1964), el temple, donde se apuesta por la tranquilidad de las cosas (Carbajal, 2020), donde lo correcto es ser humildes y el perfil bajo es uno de los rasgos nacionales (Andacht, 2001), está tan presente como ausente en los personajes analizados, puesto que se podría dividir casi de forma equitativa quienes presentan estos rasgos de quienes no lo presentan. Un tercio de los personajes fueron reconocidos dentro de estos atributos (distinguiéndose mayoritariamente el tipo flemático, pero sumado al apático y amorfo), otro tercio se caracterizó por rasgos prácticamente opuestos (el tipo colérico), del tercio restante la inmensa mayoría se distribuyó de forma pareja entre ambos polos (el tipo sanguíneo). Por lo que los resultados sugieren una imposibilidad a la hora de establecer una sola forma de actuar y de ser de los uruguayos representada a través de sus filmes, sino más bien varias formas de percibirnos y mostrarnos, personalidades y caracteres tan heterogéneos y variopintos como nuestro cine.

Quedan abiertas interrogantes y posibles hipótesis a trabajar, como por ejemplo la posibilidad de explorar en el diseño de los personajes según periodos de tiempo más extensos, contrastarlos según los cambios político sociales importantes del país, o de la región, que pueden influir en la caracterización sociodemográfica de sus personajes pero también, y por sobre todo, en sus conductas, sus rasgos de carácter, sus estados de ánimo, determinar posibles relaciones entre sus realizadores o sus casas productoras, y entre ese Uruguay teñido de gris por el imaginario popular e identificado por algunos autores que se extiende hasta el 2010 o 2011 y un Uruguay feliz que da sus primeras películas a partir de esos años.

Es por suerte que entendemos, al igual como expresa Lema (2020) que “el continuo resurgir de la industria local llegó, por fin, a consolidarse” (p. 325) lo cual nos pronostica un porvenir de cine nacional fructífero, un cine plural donde sigan confluyendo diferentes estéticas y temas pero también caracteres, cualidades y personalidades, formas de percibirnos, expresarnos y mostrarnos; y en donde seguir preguntándonos sobre el *ser* uruguayo que nuestro cine retrata continúe siendo una de mis grandes motivaciones.

# Referencias

## Referencias bibliográficas

- Achugar, H. (1992). *La balsa de medusa*. Ensayos sobre identidad; cultura y fin de siglo en Uruguay, Ediciones Trilce, Montevideo.
- Allport, G. (1974). *Psicología de la personalidad*. Editorial Paidós, Buenos Aires.
- Amieva, M. (2012). ¿Un cine uruguayo? 33 cines, 1(1). Recuperado de [http://33cines.montevideo.com.uy/uc\\_290\\_1.html](http://33cines.montevideo.com.uy/uc_290_1.html)
- Andacht, F. (1992). *Signos reales del Uruguay imaginario*. Montevideo: Trilce.
- Andacht, F. (2001). Integración/desintegración: nuevos signos de identidad en el Mercosur. En: G. de Sierra (ed.) *Los Rostros del MERCOSUR. El difícil camino de lo comercial a lo societal*, Buenos Aires: Clacso, 309-340.
- Aristóteles (1999). *Poética*. (Traducción de Santiago Ibañez Lluch). Ediciones Tilde, Valencia
- Artistas Intérpretes, Entidad de Gestión de Derechos de Propiedad Intelectual (2020). *Normas de reparto*. Ratificadas por Asamblea general. [AISGE] Recuperado de <https://www.aisge.es/media/uploads/Normas%20Reparto%20AISGE%20202020200907141552.pdf>
- Asociación de Productores y Realizadores de Cine del Uruguay (sf). [Sitio web oficial de ASOPROD]. Recuperado de <http://asoprod.org.uy>
- Banegas Flores, C. (2008). Cine e identidad: la construcción de la identidad cultural nacional en tres períodos del Cine Boliviano. *Iberoamericana global*. (Vol. 1. Núm. 4), 71-95. Recuperado de [http://www.academia.edu/3517692/Cine\\_e\\_Identidad\\_La\\_construcción\\_de\\_la\\_identidad\\_cultural\\_nacional\\_en\\_el\\_cine\\_Boliviano](http://www.academia.edu/3517692/Cine_e_Identidad_La_construcción_de_la_identidad_cultural_nacional_en_el_cine_Boliviano)
- Beltramelli, F., Pérez Serna, D., Lombana Herrera, D. (2018). *Políticas de comunicación y medios en entornos de convergencia en América Latina: una*

- aproximación a los casos de Uruguay y Colombia*. En *Correspondencias & Análisis*, no 8, pp. 239-254.
- Bobes Naves, M. (1987). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Taurus.
- Bucheli, M; Cabella, W (2007). *El perfil demográfico y socioeconómico de la población uruguaya según su ascendencia racial. Encuesta Nacional de Hogares Ampliada 2006*. UNFPA, UNDP, INE. Montevideo, Uruguay. Recuperado de <https://www.ine.gub.uy/documents/10181/35933/Informe+final+raza.pdf/c2265907-d8a0-45fe-8b52-d231faa65c59>
- Caetano, G. (1992). Identidad nacional e imaginario colectivo en Uruguay. La síntesis perdurable del Centenario. En Achugar, H. y Caetano, G. (comp.): *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?* Montevideo: Trilce.
- Caetano, G. (2000). *Los uruguayos del Centenario, Nación, ciudadanía, religión y educación, 1910-1930*. Montevideo: Taurus.
- Caetano, G., Arocena, R. (2011). *La aventura uruguaya. ¿Naidés es mas que Naidés?*. Editorial Sudamericana. Montevideo, Uruguay.
- Carbajal, M. (2020). *Imaginarios y discursos de nación en la prensa escrita uruguaya durante el conflicto por las pasteras*. [Tesis de maestría. Universidad de la República. Facultad de Información y Comunicación ] Uruguay. Recuperado de <http://hdl.handle.net/20.500.12008/2994>
- Casetti, F. (2005), *Teorías del Cine 1945-1990*. Madrid, España: Cátedra
- Cassetti, F., Di Chio, F (1998). *Como analizar un film*. Barcelona: Paidós
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid. Taurus
- Chion, M., (2009). *Cómo se escribe un guión*. Ediciones Cátedra. Madrid.
- Curbelo, G. (2010, 16 de abril). *Los sonidos del silencio*. En Culrua, edición digital de La diaria. Recuperado de <https://ladiaria.com.uy/articulo/2010/4/los-sonidos-del-silencio/>
- Davis, R., (2004). *Escribir guiones: desarrollo de personajes*. Paidos, Barcelona.

- De Lucas J. (2017, 9 de enero) *Festivales de cine Clase A*. CPA Online. Zaragoza, España. Recuperado de <https://www.formacionaudiovisual.com/blog/cine-y-tv/festivales-de-cine-clase-a/>
- Diez Puertas, E., (2006). *Narrativa Filmica, escribir para la pantalla pensar la imagen*, Editorial Fundamentos. Colección Arte, España
- Duarte, D. (2014) *¿Quién necesita cine? Políticas culturales y políticas cinematográficas en el Uruguay (1990-2010)* . Imagogagia . Revista de la asociación argentina de estudios de cine y audiovisual. Núm. 10. ISSN1852-9550. Recuperado de <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/viewFile/611/521>
- Dufuur, L (2014). *Cine uruguayo y su aspecto (in) visible*. Revista TOMA UNO, número 3, páginas 49-58. Depto. de Cine y TV - Facultad de Artes – Universidad Nacional de Córdoba –Argentina Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/9290>
- Efecto Cine (sf.). [Sitio web oficial de Efecto Cine] Recuperado de : [http://www.efectocine.com/index\\_1.html](http://www.efectocine.com/index_1.html)
- Egri, L., (1947) *Cómo escribir un drama*. Editorial Bell, Buenos Aires.
- El Observador (2012, 26 de mayo). El boom de los documentales uruguayos. Sección espectáculos Cultura /Cine. 26 de mayo 2012. Sin autor. Recuperado de <https://www.elobservador.com.uy/nota/el-boom-de-los-documentales-uruguayos-20125262260>
- El Observador (2016, 10 de diciembre). *Un leve respiro para el cine nacional*. Sin autor. Recuperado de <https://www.elobservador.com.uy/nota/un-leve-respiro-para-el-cine-nacional--20161210500>
- Fierro. J. (2017, 14 de agosto). *Como es el cine uruguayo*. Sotobosque. Recuperado de <https://www.sotobosque.uy/single-post/Audiovisual-JF>
- Fondo de las Naciones Unidas para la Infancia (2014). *Definición y clasificación de la Discapacidad. Cuadernillo 2*. [UNICEF] <https://www.unicef.org/lac/media/7391/file>

- Galán, E., (2007). *Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales*. Revista del CES Felipe II, UCM, Campus de Aranjuez, no 7. Recuperado de: [https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/5554/fundamentos\\_basicos\\_personaje.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/5554/fundamentos_basicos_personaje.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Gentile, M.; Díaz, R.; Ferrari, P. (2007) *Escenografía Cinematográfica*. Colección Aperturas. Editorial La Crujia. INCAA
- González Dambrauskas, S. (2013) Posibles tendencias del cine uruguayo de ficción reciente. Documento de trabajo para la cátedra de “Historia del cine”. Montevideo: FIC-Udelar. Manuscrito no publicado.
- Greimas, A. (1971): *Semántica estructural*, Gredos, Madrid.
- Hamon, Philippe (1977) . Para un estatuto semiológico del personaje, en Barthes, Roland et al. *Poétique du récit*. Paris, Seuil, 1977, págs. 115-180. Traducción Danuta Teresa Mozejko de Costa
- Heller, E. (2004). *Psicología del color*. Editorial GG, Barcelona
- Hernández, O., (2013). *Apuntes de caracterología. Traité de characterologie. René Le Senne. El nervioso*. Revista UCG n. 13, Verano, Parte 1. Instituto de Ciencias del Grafismo. Recuperado de : <https://es.calameo.com/books/000678662cd357a647bfa>
- Imbert, G. (2015) *Cine e imaginarios sociales. El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*, Cátedra, Madrid.
- Instituto Nacional de Estadística (2007). *Encuesta nacional de hogares ampliada 2006*. Perspectiva de género. [INE] Recuperado de <https://www.ine.gub.uy/encuesta-nacional-de-hogares-ampliada-2006>
- Instituto Nacional del Cine y el Audiovisual (2018). *Espectadores de cine nacional por año 2009-2017*. [INCAU] Recuperado de: <http://www.icaucine.gub.uy/innovaportal/file/106558/1/espectadores-cine-nacional-por-ano-y-mas-vistas-2009-2017.pdf>.
- Instituto Nacional del Cine y el Audiovisual (sf.). *Lista de ganadores del Fondo de Fomento cinematográfico y audiovisual otorgado por el INCAU*. [INCAU]

Recuperado de : <https://icaucmec.gub.uy/innovaportal/file/125150/1/resumen-apoyos-ff-icauc-2008-2022-20221517.pdf>.

Intendencia de Montevideo (sf.). *Lista de ganadores del premio Fona* [ Sitio web oficial de la IMM] Recuperado de : <https://montevideo.gub.uy/areas-tematicas/cultura-y-tiempo-libre/fomento-audiovisual-fona/ganadores-fona-ediciones-anteriores>.

Internet Movie Data (sf.). En Wikipedia. Recuperado 26 de noviembre de 2022.  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Internet\\_Movie\\_Database](https://es.wikipedia.org/wiki/Internet_Movie_Database)

Kandinsky, W., Palma, E. (1989). *De lo espiritual en el arte*. México: Premia.

Konigsberg, I., (2004). *Diccionario técnico Akal de Cine*. Colección Diccionarios técnicos. Ediciones Akal. S.A. Madrid, España.

Kracauer, S. (1985). *De Caligari a Hitler. Historia Psicológica del cine alemán*. Barcelona, España: Paidós

Lasierra, P., (2017). *Estrategias de construcción y diseño de personajes para una serie dramática de televisión: el caso paradigmático de The Wire*. [Tesis de doctorado. Universidad San Jorge]. Recuperado de:  
<https://repositorio.usj.es/handle/123456789/159>

Lema, A. (2019). *El (nuevo) cine en Uruguay: la coproducción*. Archivos de la Filmoteca 77. Recuperado de  
[https://www.researchgate.net/publication/345607818\\_El\\_nuevo\\_cine\\_en\\_Uruguay\\_la\\_coproduccion](https://www.researchgate.net/publication/345607818_El_nuevo_cine_en_Uruguay_la_coproduccion)

Lema, A. (2020). *Los nacimientos del cine uruguayo de ficción*. [Tesis de doctorado. Universidad Autónoma de Madrid] Recuperado de  
[https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/693624/lema\\_mosca\\_alvaro.pdf?sequence=1](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/693624/lema_mosca_alvaro.pdf?sequence=1)

Lipovetsky, G.; Serroy, J. (2007). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Anagrama. Colección Argumentos.

Maquilón, C., (2021). *Tipos caracterológicos e intereses vocacionales en estudiantes de una universidad privada de Lima metropolitana*. [Tesis de maestría. Universidad femenina del sagrado corazón] Recuperado de  
<http://hdl.handle.net/20.500.11955/825>

- Martin-Jones, David & Montañez, María Soledad (2013). *Uruguay Disappears: Small Cinemas, Control Z Films, and the Aesthetics and Politics of Auto-Erasure*. *Cinema Journal*, 53, 1, 26-51.
- Martin, M. (1985). *El lenguaje del cine*. Barcelona, España: Gedisa
- Maslíah, L.; Pérez Da Cunha, A., (1984). Los caballos perdidos [ Canción]. En *Canciones & negocios de otra índole*. La batuta
- Mc Kee, R., (2002). *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Alba Editorial, Barcelona.
- Ministerio de Desarrollo Social (2017) *Estadísticas de Género 2017 . Sistema de Información de Género Inmujeres-MIDES* [MIDES] Recuperado de [http://archivo.mides.gub.uy/innovaportal/file/15091/1/estadisticas-de-genero\\_2017\\_final.pdf](http://archivo.mides.gub.uy/innovaportal/file/15091/1/estadisticas-de-genero_2017_final.pdf)
- Ministerio de Desarrollo Social (2018). *Ley N. 19.684. Ley integral para personas trans*. [MIDES] Recuperado de <https://www.gub.uy/ministerio-desarrollo-social/sites/ministerio-desarrollo-social/files/documentos/publicaciones/1922.pdf>
- Ministerio de Desarrollo Social (2020). *Inclusión de la variable Identidad de género en registros administrativos y estadísticos del Estado* [MIDES] Editorial: Mides, Uruguay. Recuperado de <http://dspace.mides.gub.uy:8080/xmlui/handle/123456789/1909>
- Ministerio de Salud Pública (2018). *2da. Encuesta Nacional de factores de riesgo de enfermedades no transmisibles*. Programa de prevención de Enfermedades no transmisibles. [MSP] Montevideo, Uruguay. Recuperado de <https://www.gub.uy/ministerio-salud-publica/comunicacion/publicaciones/2da-encuesta-nacional-de-factores-de-riesgo-de-enfermedades-no>
- Montevideo Socio Audiovisual (sf.). [Sitio web oficial de Montevideo Socio Audiovisual]. Recuperado de <https://mvdaudiovisual.montevideo.gub.uy/es/contenido/quienes-somos>
- Moragas Spa, M. (1990). *Teorías de la Comunicación. Investigaciones sobre medios en América y Europa* (4o Edición ed.). España: Gustavo Gili, S. A.

- Mujeres Audiovisuales Uruguay (2020). *¿Quiénes cuentan las historias?[2008-2018]El cine uruguayo desde una perspectiva de género*. [MAU] Recuperado de <http://www.mau.uy/wp-content/uploads/MAU-Publicacion-Digital-1.pdf>
- Oficina de Planeamiento y Presupuesto (2018a) *Sistemas de género, igualdad y su impacto en el desarrollo de Uruguay . Hacia una Estrategia Nacional de Desarrollo, Uruguay 2050* . Serie de Divulgación - Volumen 6. Dirección de Planificación [OPP] Montevideo, Uruguay
- Oficina de Planeamiento y Presupuesto (2018b ) *Valores y creencias de los uruguayos: ¿Freno o impulso para un desarrollo sostenible?. Apuntes para la reflexión Hacia una Estrategia Nacional de Desarrollo - Volumen 8 -*, Dirección de Planificación [OPP] Montevideo, Uruguay
- Oficina de Planeamiento y Presupuesto (sf.) *Poblacion total por sexo y edad*. [Base de datos de Sitio web oficial OPP]. Recuperado de [https://otu.opp.gub.uy/?q=listados/listados\\_datos\\_formato&id=2874&deptos=7&regiones=&municipios=&loc=&fecha=2011-01-01](https://otu.opp.gub.uy/?q=listados/listados_datos_formato&id=2874&deptos=7&regiones=&municipios=&loc=&fecha=2011-01-01)
- Organización de los Estados Americanos (2017). *Informe nacional de cumplimiento de la convención interamericana para la eliminación de todas las formas de discriminación contra las personas con discapacidad (ciaddis) y del programa de acción para el decenio de las américas por los derechos y la dignidad de las personas con discapacidad (pad)*. [OEA]. Recuperado de [https://www.oas.org/es/sedi/ddse/paginas/index-4\\_convencion.asp](https://www.oas.org/es/sedi/ddse/paginas/index-4_convencion.asp)
- Organización Mundial de la Salud (2001) . *Clasificación Internacional del Funcionamiento, de la Discapacidad y de la Salud*. [OMS] Version abreviada. Edita: Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales. Secretaría de Estado de Servicios Sociales, Familias y Discapacidad. Instituto de Mayores y Servicios Sociales (IMSERSO). Recuperado de : <https://www.gub.uy/ministerio-salud-publica/comunicacion/publicaciones/clasificacion-internacional-del-funcionamiento-discapacidad-salud>.

- Perez Ruffi, J.P., (2008). *El análisis actancial del personaje: una visión crítica*. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/modactan.html>
- Pérez Rufi, J.P. (2016). *Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa filmica*. Razón y Palabra, 20(4\_95), 534-552. Recuperado de <http://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/685>
- Propp, V., (1965) *Morphologie du conte*, París: Seuil [En español: *Morfología del cuento*, Madrid: Fundamentos (1977)].
- Quintana, G., (1996). *La psicología de la personalidad y sus trastornos*. Editorial CCS, Madrid.
- Radakovich, R. (coord.); Duarte, D., Correa, E., Chmiel, F., Villaverde, F., Lescano, G. (2014). *Industrias creativas innovadoras. El cine nacional de la década*. Montevideo, Uruguay. PRODIC-CSIC FIC-UDELAR \ ICAU - MEC
- Radakovich, R., (2013). *Industrias creativas en Uruguay El boom del cine nacional en los años dos mil*. Artículo publicado en el libro: Pais, M, Molina, A. (comp) *Cultura y desarrollo en América Latina. Actores, estrategias, formación y prácticas*. EC Ediciones Cooperativas, Buenos Aires.
- Real de Azúa, C. (1964). *El impulso y su freno*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Real de Azúa, C.(1985) , *Uruguay, ¿una sociedad amortiguadora?*, Ediciones de la Banda Oriental SRL, Montevideo
- Rey, M. y Soria, F (2015). Concentrado de película. Revista Tercer film. Núm. 3. Páginas 14 a 23. Recuperado de: <https://www.revistafilm.com/wp-content/uploads/2015/12/Tercerfilm-N3-PDF-web.pdf>
- Ruffinelli, J. (2015). *Para verte mejor. El Nuevo cine uruguayo y todo lo anterior*. Montevideo, Uruguay: Trilce
- Ruiz Moscardó, J (2017). *El cine como modelo imaginario en la industria cultural* . Source: Pasajes , 2017, No. 53 (2017), pp. 131-149. Publicacions Universitat de Valencia . Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/10.2307/26609934>

- Sánchez Escalonilla, A. (2001) *Estrategias del guion cinematográfico*, Ariel, Barcelona.
- Sánchez, J.A., (1963) . *Carácter y valores. Ensayo investigativo sobre la estructura del carácter como dinamismo Axiogénico*. Revista Colombiana de Psicología, Vol. 8, N. 1, págs. 27-57. Recuperado de:  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4895293>
- Sociedad Uruguaya de Actores (sf.) [Sitio web oficial de MSP] Recuperado de  
[www.sua.org.uy](http://www.sua.org.uy).
- Sorlin , P. (1985). *Sociología del Cine*. Sevilla, España: Ediciones Olimpia
- Sorlin, P. (1997) *¿Existen los cines nacionales?* Revista Secuencias. Núm. 7. Páginas 33 a 40. Recuperado de  
<https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/4596/5031>
- Steimberg, O. (1998) *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Colección del Círculo. Buenos Aires: Atuel.
- Stolovich L., Lescano, G., Pessano, R., & Delgado, P. (2004): *Industria audiovisual uruguaya ¿realidad o ficción?: su impacto sobre las Pymes*. IDEAS. Montevideo.
- Tadeo Fuica, B. (2017) *Uruguayan cinema, 1960-2010: Text, materiality, archive*. Woodbridge: Tamesis
- Triquell, X. (2012) *Los Personajes*. En *Contar con Imágenes*. Córdoba, Argentina: Editorial Brujas
- Triquell, X. (2016). *Configuraciones de la violencia de Estado en el cine argentino Post-dictadura*. En Correa Araujo, D., Morettin, E.; Reia-Baptista, V.. *Ditaduras Revisitadas: Cartografías, Memórias e Representações Audiovisuais*. Brasil: UAlg
- TVShow (2017, 10 de mayo). *El cine uruguayo y latinoamericano ya tiene espacio*. Recuperado de : <https://www.elpais.com.uy/tvshow/cine/cine-uruguayo-latinoamericano-espacio.html>
- TWAIN, M. (2011). Extracto “*Sobre la decadencia en el arte de mentir*”. Eneida. Colección *Confabulaciones*.

- Uruguay (2008, 16 de mayo). *Ley N. 18284. Creación del instituto del cine y el audiovisual del Uruguay y del fondo de fomento cinematográfico y audiovisual*. Recuperado en <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/18284-2008>
- Vale, E. (1996). *Técnicas de guión para cine y televisión*. Gedisa Editorial, Barcelona.
- Vanoye, F. (1996). *Guiones modelo y modelos de guion. Argumentos clásicos y modernos en el cine*. Paidós, Barcelona.
- Vicuña, L. (2006). *Cuestionario Caracterológico de Gastón Berger*. CCGB. Revisión 2006. 3ra Ed.; Lima, Perú.

## **Películas**

- Arsuaga, D.(Director). (2002). *El último tren* [Película]. Taxi Films
- Bednarik, S. (Director). (2014). *Maracaná* [Película]. Coral Films
- Biniez, A. (Director). (2009). *Gigante* [Película]. Control Z Films
- Brechner, A. (Director). (2009). *Mal día para pescar* [Película]. Baobab Films
- Brechner, A. (Director). (2014). *Mr. Kaplan* [Película]. Baobab Films
- Casanova, G. (Director). (2003). *El viaje hacia el mar* [Película]. Lavoragine Films
- Charlone, C.; Fernández, E. (Director). (2007). *El baño del Papa* [Película]. Laroux Cine
- Dotta, P. (Director). (1994). *El Dirigible* [Película]. Nombre de casa productora
- Flores Silva, B. (Directora). (1993). *La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera* [Película]. Esteban Schroeder & Asociados.
- Ford, J. (Director). (1939). *La diligencia* [Película]. Walter Wanger Productions
- Garay, A. (Director). (2002). *La espera*. [Película]. Austero Producciones
- Guevara, A.; Jorge, L. (Directoras). (2013), *Tanta Agua* [Película]. Control Z Films

Hendler, D. (Director). (2010). *Norberto apenas tarde* [Película]. Cordón Films

Hernández, A. (Director). (2014). *Los enemigos del dolor* [Película]. Cordón Films

Kurosawa, A. (Director). (1952). *Vivir* [Película]. Tōhō

Nieto, M. (Director). (2006). *La perrera* [Película]. Control Z Films

Plá, R. (Director). (2012). *La demora* [Película]. Malbicho Cine

Rebella, J.P., Stoll, P. (Director). (2001). *25 Watts* [Película]. Control Z

Rebella, J.P., Stoll, P. (Director). *Whisky* (2003), [Película]. Control Z.

Scott, R. (Director). (1982). *Blade Runner* [Película]. The Ladd Company.

Stoll, P. (Director). (2009). *Hiroshima* [Película]. Control Z Films

Stoll, P. (Director). (2012). *3* [Película]. Control Z Films

Veiroj, F. (Director). (2008). *Acné* [Película]. Control Z Films

Veiroj, F. (Director). (2010). *La vida útil* [Película]. Cinekdoque

## **Base de Datos de Películas**

25 Watts (sf.) En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022

[https://www.imdb.com/title/tt0280381/awards/?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt0280381/awards/?ref_=tt_awd)

3 (sf.). En Filmaffinity. Recuperado el 26 de noviembre de 2022.

<https://www.filmaffinity.com/uy/film777321.html>

3 (sf.). En IMBd. Recuperado el 26 de noviembre de 2022. [https://www.imdb.com/title/tt2379653/awards/?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt2379653/awards/?ref_=tt_awd)

Acné (sf.). En Filmaffinity. Recuperado el 26 de noviembre de 2022.

<https://www.filmaffinity.com/uy/film818132.html>

Acné (sf.). En IMBd. Recuperado el 26 de noviembre de 2022.

[https://www.imdb.com/title/tt0815490/awards/?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt0815490/awards/?ref_=tt_awd)

Adios momo (sf.) En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022  
<https://www.imdb.com/title/tt0802935/>

Alma Mater (sf.). En Filmaffinity. Recuperado el 26 de noviembre de 2022.  
<https://www.filmaffinity.com/uy/film769420.html>

Alma Mater (sf.). En IMBd. Recuperado el 26 de noviembre de 2022.  
[https://www.imdb.com/title/tt0388703/awards/?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt0388703/awards/?ref_=tt_awd)

Artigas. La redota (sf.) En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022  
[https://www.imdb.com/title/tt1820494/awards/?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt1820494/awards/?ref_=tt_awd)

El baño del Papa (sf.). En Filmaffinity. Recuperado el 26 de noviembre de 2022.  
<https://www.filmaffinity.com/uy/film936095.html>

El baño del Papa (sf.). En IMBd. Recuperado el 26 de noviembre de 2022.  
[https://www.imdb.com/title/tt0482901/awards/?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt0482901/awards/?ref_=tt_awd)

El cuarto de leo (sf.) En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022  
[https://www.imdb.com/title/tt1508955/awards/?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt1508955/awards/?ref_=tt_awd)

El ingeniero (sf.) En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022  
[https://www.imdb.com/title/tt2346378/?ref\\_=nv\\_sr\\_srg\\_1](https://www.imdb.com/title/tt2346378/?ref_=nv_sr_srg_1)

El lugar del hijo (sf.) En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022  
[https://www.imdb.com/title/tt1921129/awards/?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt1921129/awards/?ref_=tt_awd)

El noctámbulo (sf.) En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022  
[https://www.imdb.com/title/tt1774357/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](https://www.imdb.com/title/tt1774357/?ref_=fn_al_tt_1)

El último tren (Corazón de fuego) (sf.). En Filmaffinity. Recuperado el 26 de noviembre de 2022.  
<https://www.filmaffinity.com/uy/film233981.html>

El último tren (sf.). En IMBd. Recuperado el 26 de noviembre de 2022.  
[https://www.imdb.com/title/tt0303267/awards/?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt0303267/awards/?ref_=tt_awd)

El viaje hacia el mar (sf.). En Filmaffinity. Recuperado el 26 de noviembre de 2022.  
<https://www.filmaffinity.com/uy/film976783.html>

El viaje hacia el mar (sf.). En IMBd. Recuperado el 26 de noviembre de 2022.  
[https://www.imdb.com/title/tt0326357/awards/?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt0326357/awards/?ref_=tt_awd)

El viñedo (sf.) En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022  
[https://www.imdb.com/title/tt0247805/awards/?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt0247805/awards/?ref_=tt_awd)

En la puta vida (sf.) En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022

[https://www.imdb.com/title/tt0285066/awards/?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt0285066/awards/?ref_=tt_awd)

Flacas vacas (sf.) En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022

<https://www.imdb.com/title/tt2274446/>

Gigante (sf.). En Filmaffinity. Recuperado el 26 de noviembre de 2022.

<https://www.filmaffinity.com/uy/film843781.html>

Gigante (sf.). En IMBd. Recuperado el 26 de noviembre de 2022.

[https://www.imdb.com/title/tt1360866/awards/?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt1360866/awards/?ref_=tt_awd)

Hiroshima (sf.). En Filmaffinity. Recuperado el 26 de noviembre de 2022.

<https://www.filmaffinity.com/uy/film301140.html>

Hiroshima (sf.). En IMBd. Recuperado el 26 de noviembre de 2022.

[https://www.imdb.com/title/tt1504402/awards/?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt1504402/awards/?ref_=tt_awd)

José Ignacio (sf.) En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022

[https://www.imdb.com/title/tt1305904/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](https://www.imdb.com/title/tt1305904/?ref_=fn_al_tt_1)

Joya (sf.) En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022

[https://www.imdb.com/title/tt1244700/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_2](https://www.imdb.com/title/tt1244700/?ref_=fn_al_tt_2)

La balada de Vlad Tapes (sf.) En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022

[https://www.imdb.com/title/tt1542912/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](https://www.imdb.com/title/tt1542912/?ref_=fn_al_tt_1)

La casa muda (sf.) En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022

[https://www.imdb.com/title/tt1646973/awards/?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt1646973/awards/?ref_=tt_awd)

La cáscara (sf.) En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022

[https://www.imdb.com/title/tt0976099/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_2](https://www.imdb.com/title/tt0976099/?ref_=fn_al_tt_2)

La cruz del sur (sf.) En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022

[https://www.imdb.com/title/tt1954353/awards/?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt1954353/awards/?ref_=tt_awd)

La culpa del cordero (sf.) En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022

[https://www.imdb.com/title/tt2355689/awards/?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt2355689/awards/?ref_=tt_awd)

La demora (sf.). En Filmaffinity. Recuperado el 26 de noviembre de 2022.

<https://www.filmaffinity.com/uy/film806597.html>

La demora (sf.). En IMBd. Recuperado el 26 de noviembre de 2022.

[https://www.imdb.com/title/tt1666318/awards/?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt1666318/awards/?ref_=tt_awd)

- La despedida (sf.) En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022  
[https://www.imdb.com/title/tt2580520/?ref\\_=nm\\_knf\\_t\\_1](https://www.imdb.com/title/tt2580520/?ref_=nm_knf_t_1)
- La espera (sf.). En Filmaffinity. Recuperado el 26 de noviembre de 2022.  
<https://www.filmaffinity.com/uy/film764663.html>
- La espera (sf.). En IMBd. Recuperado el 26 de noviembre de 2022.  
[https://www.imdb.com/title/tt0326861/awards/?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt0326861/awards/?ref_=tt_awd)
- La estrella del Sur (sf.) En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022  
[https://www.imdb.com/title/tt0309567/awards/?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt0309567/awards/?ref_=tt_awd)
- La memoria de Blas Quadra (sf.) En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022  
[https://www.imdb.com/title/tt0382844/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](https://www.imdb.com/title/tt0382844/?ref_=fn_al_tt_1)
- La perrera (sf.). En Filmaffinity. Recuperado el 26 de noviembre de 2022.  
<https://www.filmaffinity.com/uy/film942990.html>
- La perrera (sf.). En IMBd. Recuperado el 26 de noviembre de 2022.  
[https://www.imdb.com/title/tt0431321/awards/?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt0431321/awards/?ref_=tt_awd)
- La vida útil (sf.). En Filmaffinity. Recuperado el 26 de noviembre de 2022.  
<https://www.filmaffinity.com/uy/film139576.html>
- La vida útil (sf.). En IMBd. Recuperado el 26 de noviembre de 2022.  
[https://www.imdb.com/title/tt1719497/awards/?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt1719497/awards/?ref_=tt_awd)
- Llamada para un cartero (sf.) En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022  
[https://www.imdb.com/title/tt0382813/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](https://www.imdb.com/title/tt0382813/?ref_=fn_al_tt_1)
- Los desconocidos (sf.). En IMBd. Recuperado el 26 de noviembre de 2022.  
[https://www.imdb.com/title/tt0322692/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_2](https://www.imdb.com/title/tt0322692/?ref_=fn_al_tt_2)
- Los días con Ana (sf.) En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022  
[https://www.imdb.com/title/tt0291881/awards/?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt0291881/awards/?ref_=tt_awd)
- Los enemigos del dolor (sf.). En Filmaffinity. Recuperado el 26 de noviembre de 2022.  
<https://www.filmaffinity.com/uy/film496528.html>
- Los enemigos del dolor (sf.). En IMBd. Recuperado el 26 de noviembre de 2022.  
[https://www.imdb.com/title/tt3907370/awards/?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt3907370/awards/?ref_=tt_awd)
- Mal día para pescar (sf.) En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022  
[https://www.imdb.com/title/tt1388402/awards/?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt1388402/awards/?ref_=tt_awd)

Mala Racha (sf.) En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022  
[https://www.imdb.com/title/tt0285693/awards/?ref=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt0285693/awards/?ref=tt_awd)

Maldita cocaína (sf.) En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022  
[https://www.imdb.com/title/tt0281986/?ref=fn\\_al\\_tt\\_1](https://www.imdb.com/title/tt0281986/?ref=fn_al_tt_1)

Matar a todos (sf.) En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022  
[https://www.imdb.com/title/tt1230463/awards/?ref=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt1230463/awards/?ref=tt_awd)

Miss Tacuarembó (sf.) En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022  
[https://www.imdb.com/title/tt1587223/awards/?ref=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt1587223/awards/?ref=tt_awd)

Mr. Kaplan (sf.). En Filmaffinity. Recuperado el 26 de noviembre de 2022.  
<https://www.filmaffinity.com/uy/film326869.html>

Mr. Kaplan (sf.). En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022.  
[https://www.imdb.com/title/tt2642524/awards/?ref=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt2642524/awards/?ref=tt_awd)

Muñeco viviente V (sf.) En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022  
[https://www.imdb.com/title/tt1315393/?ref=fn\\_al\\_tt\\_1](https://www.imdb.com/title/tt1315393/?ref=fn_al_tt_1)

Norberto apenas tarde (sf.). En Filmaffinity. Recuperado el 26 de noviembre de 2022.  
<https://www.filmaffinity.com/uy/film605395.html>

Norberto apenas tarde (sf.). En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022.  
[https://www.imdb.com/title/tt1365491/awards/?ref=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt1365491/awards/?ref=tt_awd)

Nunchaku (sf.) En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022  
[https://www.imdb.com/title/tt2343669/?ref=fn\\_al\\_tt\\_2](https://www.imdb.com/title/tt2343669/?ref=fn_al_tt_2)

Orlando Vargas (sf.) En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022  
[https://www.imdb.com/title/tt0413078/?ref=fn\\_al\\_tt\\_1](https://www.imdb.com/title/tt0413078/?ref=fn_al_tt_1)

Paisito (sf.) En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022  
[https://www.imdb.com/title/tt1201101/awards/?ref=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt1201101/awards/?ref=tt_awd)

Polvo nuestro que estás en los cielos (sf.) En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022  
[https://www.imdb.com/title/tt1087895/awards/?ref=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt1087895/awards/?ref=tt_awd)

Rambleras (sf.) En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022  
[https://www.imdb.com/title/tt3379440/?ref=fn\\_al\\_tt\\_1](https://www.imdb.com/title/tt3379440/?ref=fn_al_tt_1)

Retrato de un comportamiento animal (sf.) En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022.  
[https://www.imdb.com/title/tt6449140/awards/?ref=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt6449140/awards/?ref=tt_awd)

Reus (sf.) En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022  
[https://www.imdb.com/title/tt1914331/awards/?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt1914331/awards/?ref_=tt_awd)

Rincón de Darwin (sf.). En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022.  
[https://www.imdb.com/title/tt2954740/awards/?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt2954740/awards/?ref_=tt_awd)

Ruido (sf.) En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022  
[https://www.imdb.com/title/tt0482248/awards/?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt0482248/awards/?ref_=tt_awd)

Solo (sf.) En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022  
[https://www.imdb.com/title/tt1935234/awards/?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt1935234/awards/?ref_=tt_awd)

Tan desaparejas (sf.) En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022  
[https://www.imdb.com/title/tt19867076/?ref\\_=nv\\_sr\\_srsg\\_0](https://www.imdb.com/title/tt19867076/?ref_=nv_sr_srsg_0)

Tan frágil como un segundo (sf.) En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022  
[https://www.imdb.com/title/tt4496020/?ref\\_=nv\\_sr\\_srsg\\_0](https://www.imdb.com/title/tt4496020/?ref_=nv_sr_srsg_0)

Tanta Agua (sf.). En Filmaffinity. Recuperado el 26 de noviembre de 2022.  
<https://www.filmaffinity.com/uy/film526845.html>

Tanta Agua (sf.). En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022.  
[https://www.imdb.com/title/tt1826876/awards/?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt1826876/awards/?ref_=tt_awd)

Una bala para el Che (sf.) En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022  
[https://www.imdb.com/title/tt8831130/?ref\\_=fn\\_al\\_tt\\_1](https://www.imdb.com/title/tt8831130/?ref_=fn_al_tt_1)

Vidrio roto (sf.) En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022  
[https://www.imdb.com/title/tt1016038/awards/?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt1016038/awards/?ref_=tt_awd)

Whisky (sf.). En Filmaffinity. Recuperado el 26 de noviembre de 2022.  
<https://www.filmaffinity.com/uy/film632968.html>

Whisky (sf.). En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022.  
[https://www.imdb.com/title/tt0331370/awards/?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt0331370/awards/?ref_=tt_awd)

Zanahoria (sf.) En IMBs. Recuperado el 26 de noviembre de 2022.  
[https://www.imdb.com/title/tt3958286/awards/?ref\\_=tt\\_awd](https://www.imdb.com/title/tt3958286/awards/?ref_=tt_awd)

## Anexo

*Cuadro completo de largometrajes de ficción estrenados entre el 2000 y 2015.*

<b>Película</b>	<b>Año</b>	<b>Dirección</b>	<b>Co-producción</b>	<b>Locación principal</b>	<b>Festivales A</b>	<b>FONA</b>	<b>ICAU</b>
Mr. Kaplan	2014	Álvaro Breschner	España - Uruguay-Alemania	Uruguay	International Film Festival of India - Mar del Plata Film Festival	2011	2012
Zanahoria	2014	Enrique Buchichio	Uruguay-Argentina	Uruguay	No	2011	2013
Los enemigos del dolor	2014	Arauco Hernández	Uruguay-Brasil	Uruguay	Locarno International Film Festival	2011	2012
Retrato de un comportamiento animal	2014	Florencia Cocucci	No	Uruguay	No	No	No
Segunda generación	2014	Miguel Presno	No	Uruguay	Sin info.	No	No
Tan frágil como un segundo	2014	Santiago Ventura	No	Uruguay	No	No	No
Tan desaparejas	2014	Brummell Pommerenk	No	Uruguay	No	No	2010 (Telefilm)
Tanta Agua	2014	Ana Gevara y Leticia Jorge	Uruguay-México-Holanda-Alemania	Uruguay	San Sebastián International Film Festival	2010	No
Rincón de Darwin	2013	Diego Fernández	No	Uruguay	No	2010	No
Solo	2012	Guillermo Rocamora	Uruguay-Argentina-Holanda	Uruguay	No	2009	2010
El ingeniero	2012	Diego Arsuaga	No	Uruguay	No	2005 (El fin del mundo)	2011

<b>Película</b>	<b>Año</b>	<b>Dirección</b>	<b>Co-producción</b>	<b>Locación principal</b>	<b>Festivales A</b>	<b>FONA</b>	<b>ICAU</b>
La demora	2012	Rodrigo Plá	Uruguay-México-Francia	Uruguay	Berlin International Film Festival- San Sebastián International Film Festival	2008	2009
Flacas vacas	2012	Santiago Svirsky	Argentina-Uruguay	Uruguay	No	No	No
3	2012	Pablo Stoll	Uruguay-Argentina-Alemania	Uruguay	Cannes Film Festival	2008	2010
El lugar del hijo	2012	Manuel Nieto	Uruguay-Argentina	Uruguay	No	2009	2011
La culpa del cordero	2012	Gabriel Drak	Uruguay-Argentina	Uruguay	No	No	No
La cruz del sur	2012	David Sanz y Tony López	Uruguay-España	Uruguay-España	No	No	No
Una bala para el Che	2012	Gabriela Guillermo	No	Uruguay	No	No	No
Kamikaze	2012	Sebastián Pérez	No	Uruguay	Sin info.	No	No
Artigas. La redota	2011	César Charlone	Uruguay-España	Uruguay	No	No	2009
Reus	2011	Pablo Fernández, Alejandro Pi y Eduardo Piñero	Uruguay-Brasil	Uruguay	No	2006	2009
Nunchaku	2011	Federico Borgia y Guillermo Madeiro	No	Uruguay	No	No	No
La despedida	2010	Silvana Tomeo	Uruguay - Brasil - México	Uruguay	No	No	No
La casa muda	2010	Gustavo Hernández	No	Uruguay	Cannes Film Festival	No	No

Miss Tacuarembó	2010	Martín Sastre	Uruguay-Argentina-España	Uruguay	No	2007	No
Norberto apenas tarde	2010	Daniel Hendler	Uruguay-Argentina	Uruguay	Locarno International Film Festival	No	No
El cuarto de leo	2010	Enrique Buchichio	Uruguay-Argentina	Uruguay	No	2005	No
Rambleras	2010	Daniela Speranza	Uruguay-Argentina	Uruguay	No	2003	No
La vida útil	2010	Federico Veiroj	Uruguay-España	Uruguay	San Sebastián International Film Festival- Warsaw International Film Festival	No	No
El llanto de las almas	2009	Sebastián Blanco y Adrián González	No	Uruguay	Sin info.	No	No
La balada de Vlad Tapes	2009	Guzmán Vila	No	Uruguay	No	No	No
José Ignacio	2009	Ricardo Preve	Uruguay-Argentina	Uruguay	No	No	No
Hiroshima	2009	Pablo Stoll	Uruguay-Colombia-Argentina-España	Uruguay	Mar del Plata Film Festival	No	No
Mal día para pescar	2009	Álvaro Brechner	Uruguay-España	Uruguay	Cannes Film Festival - Mar del Plata Film Festival- Warsaw International Film Festival	2006	No
Gigante	2009	Adrián Biniez	Uruguay-Argentina-España-Alemania-Países Bajos	Uruguay	San Sebastián International Film Festival	No	No

<b>Película</b>	<b>Año</b>	<b>Dirección</b>	<b>Co-producción</b>	<b>Locación principal</b>	<b>Festivales A</b>	<b>FONA</b>	<b>ICAU</b>
La deriva	2008	Martin Barrenechea	No	Uruguay	Sin info.	No	No
La receta	2008	Dina Spivak	Uruguay-Argentina	Uruguay	Sin info.	No	No
Muñeco viviente V	2008	Maximiliano Contenti	No	Uruguay	No	No	No
Vidrio roto	2008	Gustavo Camelot	Uruguay - EEUU	EEUU	No	No	No
Joya	2008	Gabriel Bossio	No	Uruguay	No	No	No
Polvo nuestro que estás en los cielos	2008	Beatriz Flores Silva	Uruguay-Bélgica-Cuba	Uruguay	No	No	No
Paisito	2008	Ana Díez	Uruguay-España-Argentina	Uruguay	No	No	No
Acné	2009	Federico Veiroj	Uruguay-Argentina-España-México-EEUU	Uruguay	Cannes Film Festival- San Sebastián International Film Festival	No	No
Fan	2007	Gabriela Guillermo	Uruguay-Brasil-Venezuela-Francia	Uruguay	Sin info.	No	No
El baño del Papa	2007	César Charlone y Enrique Fernández	Uruguay-Brasil-Francia	Uruguay	Cannes Film Festival- San Sebastián International Film Festival	2002	No
Matar a todos	2007	Esteban Shroeder	Uruguay-Argentina-Chile-Alemania	Uruguay	No	No	No
La cáscara	2007	Carlos Ameglio	Uruguay-Argentina-España	Uruguay	No	No	No
El noctámbulo	2006	Gabriel Díaz	No	Uruguay	No	No	No
Sangre en la mondiola	2005	Guzmán Vila	No	Uruguay	Sin info.	No	No
A dios momo	2005	Leonardo Ricagni	No	Uruguay	No	No	No

Ruido	2005	Marcelo Bertalmío	Uruguay- Argentina España	Uruguay	No	2001	No
Orlando Vargas	2005	Juan Pittaluga	Uruguay - Francia	Uruguay	No	No	No
La perrera	2005	Manolo Nieto	Uruguay - España Argentina - Canadá	Uruguay	Warsaw International Film Festival	No	No
Alma Mater	2004	Álvaro Bucla	No	Uruguay	San Sebastián International Film Festival	2000 (La señal)	No
Whisky	2004	Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll	Uruguay- Argentina- Alemania- España	Uruguay	Cannes Film Festival -To- kyo Interna- tional Film Festival	2001	No
Después te llamo	2003	Luis Varela	No	Uruguay	Sin info.	No	No
El viaje hacia el mar	2003	Guillermo Casanova	Uruguay- Argentina	Uruguay	Mar del Plata Film Festival	1999	No
La espera	2002	Aldo Garay	No	Uruguay	Mar del Plata Film Festival	2000 (Torqu ator)	No
La estrella del sur	2002	Luis Nieto	Uruguay - Argentina	Uruguay	No	No	No
El Último Tren (Corazón de fuego)	2002	Diego Arsuaga	Argentina- España- Uruguay	Uruguay	Montreal World Film Festival	1997 (Los durmie ntes)	No
Los desconocidos	2001	Gabriel Drack	No	Uruguay	No	No	No
En la puta vida	2001	Beatriz Flores Silva	Uruguay- Argentina- Cuba- España- Bélgica	España	No	1997	No

<b>Película</b>	<b>Año</b>	<b>Dirección</b>	<b>Co- producción</b>	<b>Locación principal</b>	<b>Festivales A</b>	<b>FONA</b>	<b>ICAU</b>
Maldita cocaína	2001	Pablo Rodríguez	No	Uruguay	No	No	No
Mi querido hereje	2001	Hermes Millán	No	Uruguay	Sin info.	1998	No
25 Watts	2001	Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll	No	Uruguay	No	No	No
Los días con Ana	2000	Marcelo Bertalmío	No	Uruguay	No	No	No
Mala Racha	2000	Daniela Speranza	No	Uruguay	No	No	No
Llamada para un cartero	2000	Brummell Pommerenk	No	Uruguay	No	No	No
La memoria de Blas Quadra	2000	Luis Nieto	No	Uruguay	No	1998	No
El viñedo	2000	Esteban Shroeder	Uruguay- Chile	Uruguay	No	1998	No

*Nota: Se detallan por columnas las variables que se atendieron para la selección del corpus analizado determinadas en el Marco Metodológico (apartado 4.5). En color verde se visualizan las 18 películas que cumplieron con las cuatro variables estipuladas descritas en el apartado 4.5.*