

Miss Tacuarembó (Martín Sastre, 2010): pensamiento barroco para cuestionar la sociedad que nos crió

*Miss Tacuarembó (Martín Sastre, 2010): Baroque thought
to question the society that raised us*

*Miss Tacuarembó (Martín Sastre, 2010): pensamento barroco
para questionar a sociedade que nos criou*

Lucía RODRÍGUEZ RIVA

Universidad de Buenos Aires, Argentina / lurodriguezriva@gmail.com

Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación

N.º 133, diciembre 2016 - marzo 2017 (Sección Ensayo, pp. 265-281)

ISSN 1390-1079 / e-ISSN 1390-924X

Ecuador: CIESPAL

Recibido: 06-07-2015 / Aprobado: 01-06-2016

Resumen

Miss Tacuarembó, co-producción uruguaya-argentina estrenada en 2010, propone una historia familiar para los públicos latinoamericanos: una chica de pueblo quiere triunfar en la gran ciudad. Su puesta en escena, sin embargo, se construye a partir de mecanismos barrocos que apuntan directamente a las instituciones religiosas, familiar y del espectáculo desde una sensibilidad *camp*, potenciando la capacidad lúdica de los formatos de los cuales se nutre y reelabora, como el videoclip y el *reality show*. De este modo, construye un espectador que puede identificarse con los protagonistas y al mismo tiempo comprender las operaciones y contradicciones que los constituyeron como sujetos, lo cual implica sin duda una mirada política sobre las nociones de consumo y cultura popular.

Palabras clave: cultura popular; cultura masiva; cine latinoamericano; canción.

Abstract

Miss Tacuarembó, an Argentinian-Uruguayan co-production released in 2010, proposes a familiar story for Latin American audiences: a girl from a small town wants to success in the big city. Nevertheless, the baroque *mise-en-scène* of the film directly points to religious, family and show-business institutions through a camp sensibility, strengthening the ludic aspect of formats that are reworked and from which it is nourished, such as video and reality show. Thus, it builds a spectator that may identify him or herself with the main characters and simultaneously understand the operations and contradictions that constituted them as subjects, undoubtedly implying a political perspective on the notions of consume and popular culture.

Keywords: popular culture; mass culture; Latin American cinema; song.

Resumo

Miss Tacuarembó, co-produção uruguiaia-argentina estreada em 2010, propõe uma história familiar para os públicos latinoamericanos: uma garota do povo quer triunfar na cidade grande. Sua encenação, contudo, constrói-se a partir de mecanismos barrocos que apontam diretamente às instituições religiosas, familiar e do espetáculo a partir de uma sensibilidade *camp*, potenciando a capacidade lúdica dos formatos dos quais se nutre e reelabora, como o videoclip e o *reality show*. Deste modo, produz um espectador que pode se identificar com os protagonistas e ao mesmo tempo compreender as operações e contradições que os constituíram como sujeitos, o qual implica, sem dúvida um olhar político sobre as noções de consumo e cultura popular.

Palavras-chave: cultura popular; cultura de massa; cinema latino-americano; canção.

1. Introducción

*“Una película de amor / termina siempre bien
La vida sin embargo no / hay que ayudarla con un poco de fe”*

La historia de una “chica de pueblo” que quiere triunfar en la gran ciudad ha sido contada repetidas veces en el cine: es una trama conocida para los públicos latinoamericanos. No es poco frecuente, además, que esa ficción sea interpretada por una estrella que efectivamente cumplió ese sueño. Pero, ¿existe la manera de poner en escena esa historia y, al mismo tiempo, evidenciar las construcciones ideológicas que la sostienen? En *Miss Tacuarembó* (2010) Martín Sastre parece haber dado respuesta a esa pregunta, en tanto que la forma de narrar la vida de Natalia (Natalia Oreiro) es profundamente barroca. De este modo, apelando a la intertextualidad, la parodia y a diversos mecanismos barrocos desde la puesta en escena, cuestiona las bases sobre las que se sustenta ese relato (fundamentalmente, la institución religiosa y la industria del entretenimiento). Así, el neobarroco (Sarduy, 1972) se presenta en el cine latinoamericano del siglo XXI a través de una película orientada al público masivo, anclada en la cultura pop de los 80, que propone la intersección entre matrices culturales hegemónicas y subalternas. Desde una mirada *camp*, se desarrolla una escritura que se nutre de formatos televisivos y de la canción. A través de una trama aparentemente ‘liviana’, la película entrecruza la música pop, el cine norteamericano, la formación religiosa y la telenovela venezolana para plantear la hibridez de la cultura latinoamericana, así como una formación identitaria en conflicto. En este sentido, no solo el relato, sino también el modelo de producción de *Miss Tacuarembó* permiten pensar algunos problemas del cine latinoamericano relacionados con la manera en que nos definimos culturalmente, en función de un centro productor de imágenes y narrativas hegemónicas.

La hipótesis que guía la presente lectura, entonces, es que la puesta en escena a través de formas barrocas es necesaria para apropiarse de diversos universos de imágenes y sonidos propios de la industria cultural con el objetivo de cuestionarlos o, al menos, de realizar un uso desviado de ellos que los indague críticamente. El foco del análisis estará centrado en el uso de las canciones dentro de la diégesis, puesto que, en tanto objetos paradigmáticos, concentran buena parte del sentido de la película a través del videoclip, formato popularizado por la industria cultural global en los 80.

2. Fragmentos

En 1982 lanza su primer disco Madonna e incluye los temas “Lucky Star” y “Holiday”, entre otros éxitos. El 2 de septiembre del año siguiente se estrena *Flashdance* (Adrian Lyne) en Uruguay, película que se convertiría en la segunda

más vista en el país aquel año. En 1985, Jeanette Rodríguez interpreta a Cristal en la telenovela venezolana homónima, estableciendo nuevos records de audiencia en el mundo hispanohablante. Ese mismo año Mónica Villa interpreta a Susana, una madre abrumada por las tareas del hogar, en la comedia grotesca *Esperando la carroza* (Alejandro Doria). En 1988, Rossy de Palma es convocada por Pedro Almodóvar para co-protagonizar *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, película que propone una revisión del melodrama en clave *camp* y que resultaría una referencia ineludible para posteriores realizadores cinematográficos.

En 1994, Natalia Oreiro participa de la telenovela *Inconquistable corazón*, pero obtiene el protagónico que marcaría su carrera cuatro años después, cuando interpreta a Milagros en *Muñeca brava*. Su faceta como cantante da un salto cualitativo un poco más tarde, en el 2000, año en que realiza una gira internacional por América Latina e Israel. Ese mismo año Graciela Borges interpreta en *La ciénaga* (Lucrecia Martel) a Mecha, una señora de clase alta en decadencia, reescribiendo su papel de Fina en *Crónica de una señora* (Raúl de la Torre, con guion de María Luisa Bemberg, 1971).

En 2001, Ale Sergi co-funda la banda argentina de “electropop melodramático” *Miranda!*, en declarado homenaje al actor y galán del cine clásico argentino, Osvaldo Miranda. Tres años más tarde, el multifacético artista uruguayo, Dani Umpi, publica su novela *Miss Tacuarembó* y Mirella Pascual consigue el reconocimiento internacional gracias a su papel de Marta Acuña en *Whisky* (Juan Pablo Rabella y Pablo Stoll). En 2009, el gobierno francés otorga la condecoración de la Legión de Honor a la princesa y empresaria uruguaya-francesa Laetitia d’Arenberg.

En 2010, otro artista uruguayo, Martín Sastre, quien ya había realizado videoarte en Argentina, traspone al cine la novela de Dani Umpi. Para ello se basa en –por lo menos– todas estas referencias explícitas, además de la adhesión y fusión de los géneros narrativos que estas transitan (léase: telenovela, melodrama, videoclip, comedia costumbrista, *chick flick*, *reality show*).

3. Contexto histórico

En la década del 2000, el cine uruguayo aumentó cuantitativamente su producción. Aunque hablar de un *boom* para algunos de sus protagonistas puede sonar excesivo, lo cierto es que hubo un incremento de producciones nacionales que fueron bien recibidas por el público y la crítica.

Durante las décadas del 90 y del 2000 ha aumentado el peso relativo del audiovisual en el contexto de las políticas culturales en el Uruguay. [...] contribuyeron a este movimiento los cambios en los paradigmas de política cultural, el interés de la ciudadanía por las producciones nacionales y la acción de distinta índole de algunas organizaciones de la sociedad civil (Duarte, 2014, p. 13).

Según la misma autora, “podemos observar algunos fenómenos pertinentes que enfatizarían el interés de los uruguayos por imágenes cinematográficas [propias]” (Duarte, 2014, p. 6). Si bien Uruguay no posee una estructura industrial en el área cinematográfica, las producciones de esta década permiten visualizar un corpus de películas con características comunes y distinguir algunas preocupaciones temáticas y formales que se repiten. En *Una historia del cine en Uruguay*, Mario Raimondo afirma: “Muchos proyectos uruguayos, según los profesionales del medio, se destacan por ser grises en sus temas, en el ambiente que muestran y en la estructura de la historia que cuentan.” (2010, p. 362). Títulos como *Whisky* (Juan Pablo Rabella y Pablo Stoll, 2004), *La vida útil* (Federico Veiroj, 2010) y *Norberto apenas tarde* (Daniel Hendler, 2010) son ejemplos de ello. Puede afirmarse, entonces, que en el contexto de un creciente desarrollo de las producciones nacionales, frente a un cine que propone mayoritariamente un “humor ácido y contenido del uruguayo”,¹ “la ausencia de héroes, la grisura”² y un minimalismo formal en la puesta en escena, Martín Sastre ostenta una mirada profundamente barroca, lúdica y exuberante para contar una ‘pequeña’ historia. Su primer largometraje es una co-producción argentino-uruguaya-española y ello se observa en diferentes niveles, comenzando por el texto-estrella de su protagonista, Natalia Oreiro.³

El estreno comercial de *Miss Tacuarembó* se realizó durante las vacaciones de invierno de 2010, puesto que, en tanto *chick flick*, el público principal eran las adolescentes. Si bien de acuerdo a las expectativas comerciales no funcionó como se esperaba, fue la décima película argentina más vista en el año 2010 (de las 40 que se estrenaron) y se mantuvo 13 semanas en cartel. No pasó la barrera de los 100.000 espectadores, pero ese año solamente siete lo hicieron. La más taquillera, *Igualita a mí* (Martín Kaplan), tuvo 832.000 espectadores y la tercera en la línea, *Dos hermanos* (Daniel Burman), 460.000. En Uruguay tampoco tuvo un mal recorrido en cines, teniendo en cuenta las particularidades del mercado; según señala Sastre, llegó a los 30.000 espectadores (*El país*, 1 de enero de 2011).

Como adelanté, *Miss Tacuarembó* es una importante fuente para problematizar cómo nos definimos culturalmente respecto a un centro productor de imágenes y narrativas hegemónicas. En este sentido, considero relevante la noción de ‘multiculturalidad’ tal como la entienden Jesús Martín-Barbero y Ana María Ochoa Gautier, para quienes esta noción: “tiene que ver también con comprender el modo en que *relatos profundos de identidad y memoria* se reciclan en el *curso cambiante de las estéticas sonoras y audiovisuales*” (2001, p. 122, el subrayado es propio). Al asumir este término como herramienta de trabajo, lo ubico cerca de la noción de ‘cultura popular’ como ‘campo de batalla’: “no hay ninguna

1 Afirmación de Mario Handler, documentalista uruguayo. En la entrevista audiovisual “Industrias creativas innovadoras: una década de cine nacional”. Disponible en <http://bit.ly/2gfS8Xj>.

2 Virginia Martínez, directora de *Ácratas* (2000). *Ídem* nota 1.

3 También uruguaya-argentina, viajó a Buenos Aires a los dieciséis años y desarrolló su adultez y carrera profesional (como modelo, actriz y cantante) del lado poniente del Río de la Plata.

‘cultura popular’ autónoma, auténtica y completa que esté por fuera del campo de fuerza de las relaciones de poder cultural y dominación” (Hall, 1984, p. 100). De lo que se trata, entonces, es de comprender las dinámicas que se producen en la apropiación y reinterpretación de esa cultura hegemónica y de ver si existe la posibilidad de plantear ‘posiciones estratégicas’ para cuestionarla, aunque solo sean temporarias.

4. Una propuesta identitaria

Miss Tacuarembó no elige ni categoriza los elementos que conforman la identidad de su protagonista Natalia y de su amigo Carlos: los asume. He allí un gesto político, que propone pensar la propia cultura desde un sitio complejo y contradictorio. Al relatar la vida de Natalia-Cristal, *Miss Tacuarembó* se basa fundamentalmente en dos matrices narrativas. El primer texto aludido es el relato de superación personal, propio del cine norteamericano, al referenciar explícitamente *Flashdance* a través de la banda sonora y la coreografía que bailan los niños. Sin embargo, la forma en que se aborda esa línea narrativa es la del melodrama, lo cual implica un profundo cambio a nivel ideológico. Aunque se cuenta una típica historia del cine hollywoodense, el modo de hacerlo es profundamente latinoamericano: el melodrama como matriz cultural parece insoslayable. Aún así, la película presenta otra particularidad: es un melodrama, pero –casi– ‘sin’ historia de amor. En su dossier de prensa, *Miss Tacuarembó* se define como una “*chick flick*”: en un lenguaje informal, “una película que consiente las esperanzas y los sueños de las mujeres y/o niñas [...], que tiene un final feliz, alocado y ridículamente irreal”,⁴ destinada al público femenino adolescente. A partir de esta mezcla y fusión de narrativas, la pregunta que nos guía aquí es: ¿cómo se propone la configuración identitaria de Natalia, una *chiquilina* de un pueblo sudamericano a mediados de los 80?

Natalia –a secas, porque no tiene padre y, por lo tanto, tampoco apellido– es una niña que vive en un pueblo mediterráneo de Uruguay donde, tal como ella dice, “no pasaba nada”. Gracias a lo que ve en la televisión, quiere convertirse en una estrella del espectáculo y para ello tiene que movilizarse. Su vida está signada por los desplazamientos: no solo debido a los viajes sino también gracias al baile, actividad que le apasiona. En su proyecto de vida, Tacuarembó es el lugar marginal del margen. La capital del país ni siquiera aparece en perspectiva: su objetivo es Buenos Aires y luego Hollywood. La topografía de la película plantea un centro que siempre está desplazado, operación propiamente barroca.

Asimismo, existe en *Miss Tacuarembó* una circulación triangular que reproduce una dinámica propia del cine latinoamericano. Como ha señalado Paulo Antonio Paranaguá, en nuestro cine y nuestra cultura, en general puede plan-

4 <http://bit.ly/2gh9p3X>. La traducción es propia.

tearse una relación poligonal con Estados Unidos y Europa cuyas fuerzas varían, pero nunca desaparecen del todo. “De más está recordar que el polo latinoamericano tiene su propio dinamismo interno y que Buenos Aires, México, Río de Janeiro o La Habana proyectan sus influjos en un ámbito más o menos cercano, según las circunstancias” (Paranaguá, 2005, p. 95). En el imaginario de Natalia hay un triángulo que guía su accionar: la provincia – la gran ciudad – el norte. La posibilidad de concreción de sus deseos está dada por ese recorrido. “Aparte de la irradiación proveniente de cada región, hay una circulación que atraviesa los tres polos. El melodrama y el feminismo son un buen ejemplo de ello” (ibídem, p. 94). El modo en que se presentan lo melodramático y las opciones que toma la protagonista femenina aquí pueden dar cuenta de esto. Por ejemplo, Natalia solo se llama así mientras vive en Tacuarembó. Al viajar, cambia su nombre: elige cómo llamarse para convertirse en lo que quiere ser. Decide, entonces, ser Cristal, como la protagonista de su telenovela favorita, que “realmente luchaba por lo que quería. Siempre decía frases perfectas y estaba segura de que la justicia del destino estaría de su lado”.⁵ Esa enunciación, que a primera vista parece tan simple como ingenua, no expresa otra cosa más que su admiración por aquella heroína de melodrama televisivo femenino y su manera de enfrentar las nada escasas adversidades de su historia.⁶

En una lectura superficial de la película se podría correr el riesgo de afirmar que la protagonista se encuentra alienada dentro de un sistema que le indica qué creer, qué desear, cómo vivir y que entonces replicaría, como tantas otras películas, ese modelo consumista. Pero, ¿está realmente alienada Natalia? ¿O es que hace su propia interpretación de los valores inculcados por los aparatos ideológicos que la formaron para la afirmación de su propia corporeidad? Aquí quisiera proponer que *Miss Tacuarembó* pone en escena un “*ethos* barroco” (Echeverría, 1996) que cuestiona los valores capitalistas del mundo en el que vive su protagonista –y que podría extenderse al espacio que habitan sus públicos.

Como explica el filósofo ecuatoriano-mexicano, la noción de *ethos* es “una presencia del mundo en nosotros, que nos protege de la necesidad de descifrarlo a cada paso [y] una presencia de nosotros en el mundo, que lo obliga a tratarnos de una cierta manera” (Echeverría, 1996, p. 71). Es decir, se trata de la manera en que incorporamos y en que nos movemos en el espacio que habitamos. Frente a la contradicción que manifiesta el modelo de desarrollo hegemónico en la modernidad (el conflicto entre el disfrute del valor de uso y la dinámica de acumulación de capital), Bolívar Echeverría encuentra que hay cuatro actitudes posibles de vida dentro del capitalismo. Entendiendo que el mundo moderno capitalista no es uniforme ni monolítico, la posibilidad de imaginar una “modernidad alternativa” aparece en la concreción de un “*ethos* barroco”: “una estrate-

5 Parlamento de Natalia en la película.

6 En la telenovela, Cristal es la hija bastarda de Victoria, una ejecutiva del mundo de la moda a quien admira. Consigue trabajar en su empresa, aunque sin saber el vínculo que las une. Allí se enamora de Luis Alfredo, hijastro de su madre, y prosiguen las interminables peripecias.

gia que acepta las leyes de la circulación mercantil, a las que esa corporeidad se sacrifica, pero que lo hace al mismo tiempo que se inconforma con ellas y las somete a un juego de trasgresiones que las refuncionaliza” (Echeverría, 1996, p. 79).

Como ha señalado Severo Sarduy, el lenguaje barroco dentro del arte es una estrategia propiamente latinoamericana para desdecir los poderes centrales (no azarosamente tiene su momento de auge tras la conquista de América). Por ello, no debe sorprendernos que esta película adopte esta estética para cuestionar los modelos hegemónicos.

Así el lenguaje barroco: vuelta sobre sí, marca del propio reflejo, puesta en escena de la utilería. En él, la adición de citas, la múltiple emisión de voces, niega toda autoridad, toda naturalidad a un centro emisor: fingiendo nombrarlo, tacha lo que denota, anula: su sentido es la insistencia en su juego (Sarduy, 1974, p. 52).

El juego de citas múltiples fue enunciado al principio de este texto. Propongo retener las ideas recién desarrolladas para el análisis que expongo en adelante.

5. Formas de la cultura popular

En el caso de *Miss Tacuarembó*, una acepción de la ‘cultura popular’ parece ser la dominante: su definición ‘de mercado’. Evidentemente, la vida de Natalia y de Carlos se rige por los consumos culturales, tales como la música pop (Madonna, Parchís, *What a feeling*) y la telenovela (*Cristal*).⁷ No obstante, ello entra en juego con la cotidianeidad y vivencias de la protagonista: su vida en el pueblo y la educación religiosa. La mascota de Carlos, su corderito Madonna, representa la síntesis de ambos mundos. Y no azarosamente es “Madonna” su nombre: máximo símbolo femenino del pop, cuyo alias juega con el doble significado de “Virgen María” y “señora de alta condición social”, ya implica un uso irreverente del término. El corderito se convierte en el chivo expiatorio: matarlo y comerlo es el castigo de la mamá de Carlos para evitar que su hijo sea homosexual. Como impugnación a semejante acto, Natalia y Carlos se convierten en vegetarianos, demostrando desde pequeños su rechazo a las imposiciones arbitrarias del mundo adulto.

Los momentos privilegiados para analizar este cruce entre cultura popular y masiva son los videoclips “Cristo Park”, “El perfume del amor” y “Papá”. De esto me ocuparé más adelante, pero quiero señalar aquí que, a pesar de producirse en un espacio absolutamente mercantilizado, persiste en ellos la dinámica del ‘mundo al revés’ carnavalesco, propio de la cultura popular. En la articulación

7 Resulta significativo notar que, aunque uno de los principales intertextos sea una película, no aparece representado el cine como espacio: es la década de los 80 y los que predominan son los avances tecnológicos, como la televisión a color y el equipo portátil de música (“pasacasete”).

entre la cultura ‘de mercado’ y las prácticas tradicionales, es esencial ver el “proceso mediante el cual se articulan estas relaciones de dominación y subordinación” (Hall, 1984, p. 104). La cultura popular entendida como ‘campo de batalla’ permite también pensarla como un espacio de resistencia. Como propone Beverly Best, si entendemos la cultura popular como “algún modo de negociación entre las industrias culturales, los medios masivos o pequeños de comunicación y los individuos o colectivos que proporcionan el contenido” resulta lógico proponer que, en su calidad de textos, los productos de la cultura popular habilitan una “práctica cultural y política de oposición” (Best, 1997, p. 20).

Asimismo, en conexión con la idea del “ethos barroco” propuesta por Echeverría, Beverly Best sostiene que “estas posiciones [de resistencia] de sujeto son a menudo habilitadas por las propias estructuras de dominación que critican y contra las que luchan” (1997, p. 23). En este caso, se puede observar lo siguiente: al adoptar una narrativa hegemónica que preconiza la posibilidad del triunfo individual dentro del modelo capitalista, la forma de llevarlo a cabo es a través del melodrama, desde una mirada propiamente latinoamericana. El sentido que cobra esa narración, por lo tanto, resulta resistente a ese mismo relato originario. Tanto el accionar de Natalia como la puesta en escena de la película no rechazan de plano los sistemas de valores inculcados por los aparatos ideológicos. Por el contrario, los aceptan y asumen, pero lo importante es la función que les otorgan: en vez de ser sistemas normativos y censores, proporcionan un espacio de discusión que sirve a la protagonista para conseguir su propio objetivo, porque, de acuerdo con lo que sostiene Beverly Best, “como sujetos culturalmente constituidos, encarnamos la contradicción de las relaciones sociales que nos dan forma y [...] en contraposición a la coherencia, dicha contradicción guía nuestras acciones y reacciones” (1997, p. 22).

6. “La fama no es un valor cristiano”

Como fue señalado al comienzo, en la formación de Natalia hay dos polos en diálogo y disputa: el sistema religioso cristiano y la industria del entretenimiento. Ambos conforman la subjetividad de la protagonista en un mismo nivel y son su modo de aprehender el mundo que la rodea. Para ejemplificarlo, analizaré las canciones creadas específicamente para la película,⁸ cuya densidad semántica aumenta a medida que se acercan al clímax.⁹ Su puesta en escena posee una estructura autónoma, inscrita en un código popularizado en los 80 a través de la televisión, que se ensambla perfectamente en la estética y narrativa de la película.

8 Otras canciones que aparecen (“What a feeling”, “El baile de los pájaros” y “Cristal”), constituyen el universo intertextual del film (*Flashdance*, el grupo infantil “Parchís” y la telenovela homónima, respectivamente).

9 Por Ale Sergi, quien tiene una pequeña aparición en la película como “el Mudo”.

Los gestos de mayor irreverencia, sacrilegio y blasfemia pueden observarse en estos videoclips, en tanto que abren, por unos minutos, un espacio festivo. El hecho de que no confronten directamente con la institución católica, sino de que incorporen los signos cristianos para refuncionalizarlos dentro de otra propuesta ideológica es lo que los constituye como expresiones de un *ethos* barroco.

-El primero, “Ten fe”. Las puertas de la iglesia se cierran y quedan la parálitica hermana Leonor y los dos niños delante de ella. Cuando la hermana empieza a pulsar la guitarra, se produce el milagro: ¡puede caminar! En el campo, interpretan algunas máximas cristianas en relación con el libre albedrío a través de los seres y objetos que encuentran allí: abren las tranqueras –lo opuesto a lo que hizo la institución con ellos al cerrarles las puertas– y liberan a los animales (llevándolo al oxímoron, cuando dejan unos pececitos sin agua al lanzarlos de la pecera). “No digas que no te conté / ¿Sobre qué? / El cuento de la fe / Oh, sí, lo sé”: en imagen, la hermana Leonor camina sobre un charco, reactualizando el milagro bíblico en una versión pueblerina. Las creencias religiosas y personales aparecen aquí disociadas respecto de lo que la institución eclesiástica postula a través de sus representantes, como la retrógrada catequista Cándida López.

-“Días de coreografías” revisita, a través de fotografías, los momentos de la infancia feliz, gracias al baile –elemento máximo de expresión–, de Natalia y Carlos y, produciendo un contraste irónico, a sus sufrientes madres. Al finalizar el clip, la imagen de Carlos y Natalia invertidos: “No te preocupes, Carlos. Cuando cumplas 18 años voy a ser coronada Miss Tacuarembó. Y, algún día, el mundo será nuestro”. La cámara se aleja y muestra los pies de Natalia sobre el globo terráqueo. Esta imagen se repite dos veces en el relato y concentra buena parte del sentido de la película. La niña está cabeza abajo *pero* con los pies apoyados en la tierra: quizá sus problemas impliquen una cuestión de perspectiva o bien precisen invertir el mundo.

Imágenes 1 y 2. Natalia y Carlos invertidos, pero con los pies en la tierra.





-“Cristo Park”. Seguidamente a que Natalia rompa la estampita de San Expedito y la tire por el inodoro, una monja –o alguien disfrazado de ella, ¿importa?– dispara en “Tiro al Judas” y se gana un pequeño muñeco de Cristo. Esto introduce el espacio de trabajo de Natalia y Carlos, quienes en ese momento representan las tablas de los diez mandamientos y dan la bienvenida al parque. En la presentación se encadenan la gigantografía para tomarse fotos con el Papa, su tienda de souvenirs, el bar “La última cena” y el puesto “La pecadora”, donde se tiran piedras a María Magdalena. Al finalizar, una voz omnipresente ordena a través de los altoparlantes: “Si en una semana este parque no vuelve a ser lo que fue, van a salir todos de acá haciendo ‘sapito’”. Tras la *actuación* de la alegría, Odette Rothschild (Lætitia d’Arenberg), la dueña del espacio, intima a sus empleados a cumplir con las exigencias mercantiles. La utilización de la imaginaria cristiana para un parque de recreación comercial podría parecer un sacrílego en sí mismo, pero lo cierto es que ese parque ya existe.¹⁰ En la película se presenta desde un distanciamiento irónico, al forzar los significantes apenas un poco más.

-“El perfume del amor”. Desde pequeña, Natalia categoriza a las personas por los perfumes que utilizan. El del amor es algo distinto. Caracterizada como María Magdalena, la prostituta bíblica, tiene su cita en la aerosilla con Enrique/San Expedito, su nuevo galán/santo preferido. A medida que ellos viajan, sobre la tierra se organiza un festejo carnavalesco, al que se suman paulatinamente todos los personajes que habitan “Cristo Park”. Eva, el Diablo y el Sagrado Corazón –interpretado por su amigo Carlos–; luego unas monjas, dos romanos semidesnudos, una serie de ángeles con la camiseta del parque, la sagrada Trinidad, Adán y unas campesinas, entre otros, conforman el grupo que celebra el enamoramiento. Un bailarín de *breakdance* y transiciones de corazones completan el panorama. En forma de procesión, hacia el final se reúnen y bailan una

¹⁰ La película alude a “Tierra Santa”, parque temático ubicado en la zona norte de la ciudad de Buenos Aires. De hecho, en el dossier figura el nombre original y no el ficticio.

coreografía al ritmo festivo del pop. “El perfume del amor” pone en escena –al igual que “Cristo Park”, aunque con un mayor desarrollo– lo que Mijail Bajtin ha señalado como “la naturaleza compleja del humor carnalesco”: festivo, patrimonio del pueblo, universal y ambivalente (Bajtin, 1987, p.17).

[El carnaval medieval] se caracteriza principalmente por la lógica original de las cosas “al revés” y “contradictorias”, de las permutaciones constantes entre lo alto y lo bajo (la “rueda”) del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos. [...] es preciso señalar sin embargo que la parodia carnalesca está muy alejada de la parodia moderna puramente negativa y formal (Bajtin, 1987, p. 16).

En el montaje interno del último plano se observa: 1. el cartel “Bienvenidos a Cristo Park” (con la figurita-insignia de Cristo); 2. el alzamiento de Natalia/María Magdalena cual diva de revista; 3. una suelta de globos; y 4. en el fondo, dando la espalda a esta escena, la Basílica de Luján. Se presenta, entonces, la negación de una institución y la afirmación de lo que ella representa a través del juego y el erotismo que proponen sus personajes.

–“Papá”. En el clímax del relato, una pregunta sintetiza los problemas hasta aquí abordados: la fama... ¿no es un valor cristiano?

En los momentos de mayor angustia, Natalia/Cristal escapa de la realidad para encontrarse con sus ídolos mayores: Cristo y Cristal. Para comunicarse con ellos no necesita hablar, puede hacerlo telepáticamente. Ambos la reconfortan, puesto que en sus historias Natalia encuentra parte de sus propias vivencias. Allí radica la fuerte concepción melodramática del relato, lo que ayuda a comprender por qué eso modifica de modo tan importante la manera en que se cuenta esta historia:

[...] en el melodrama perduran algunas señas de identidad de la concepción popular, de eso que E. P. Thompson ha llamado ‘la economía moral de los pobres’ y que consiste en mirar y sentir la realidad a través de las relaciones familiares en su sentido fuerte, esto es, las relaciones de parentesco, y desde ellas, melodramatizando todo, las clases populares se vengán, a su manera, de la abstracción impuesta por la mercantilización de la vida y los sueños (Martín-Barbero, 1988, p. 117).

Como fue dicho, Natalia es huérfana de padre. El misterio de su identidad no se resuelve en la película, sino que queda como incógnita. Quizás ella sea distinta porque nació de la particular unión de un tupamaro y una brasilera; sin embargo, no reniega de su madre, Haydeé. Pareciera que allí se arraiga el conflicto primario, que en el relato aparece expuesto en la misma secuencia en que Natalia/Cristal sufre la humillación en el escenario del *reality*. El melodrama como movimiento desde el “desconocimiento al re-conocimiento de la identi-

dad” (Martín Barbero, 2010, p. 127) aparece aquí como fundante de la historia de Natalia y es lo que la motiva a actuar.

Desde pequeña Natalia ha equiparado el sistema de entretenimiento con el religioso. Recuérdese el *ranking* de santos: la chiquilina disponía todas las semanas sus estampitas fijando puestos. El ganador solía ser San Expedito, “patrono de las causas urgentes”, pero también atlético joven. Por eso, en su adultez Cristal se enamora inmediatamente del joven que representa a ese santo en “Cristo Park”. En un juego irónico que vuelve desdichada a Natalia, Enrique/San Expedito es en realidad Luis Alfredo (¡oh, mismo nombre que el galán de Cristal!), simplemente un anzuelo para llevarla al escenario del *reality show* donde la espera su mamá Haydeé.

En la imaginación de la chiquilina, Cristo completa la necesidad de ley y confrontación con el padre, puesto que con Haydeé, su bondadosa madre catequista, no tiene posibilidad de hacerlo. Del mismo modo, en su imaginación Cristo se convierte en un objeto erótico. Por eso en el clip “Papá” hay un beso fugazmente elidido entre los protagonistas. ¡¿Cómo el hijo de Dios puede besar a una chica?! Pero si ese personaje parece una estrella de cine... ¿no puede también cumplir el sueño de ser su hombre ideal? En la imaginación de Natalia/Cristal no hay contradicción entre ambos roles (objeto de devoción/objeto erótico).

Al inicio del clip, solo con cruzar las miradas, Natalia y Cristo se entienden sin modular. Solo lo harán a partir del momento en que comience la canción:

*(Cristo) Nadie es profeta en su tierra
Ni yo tampoco lo fui.
Todo secreto escondido
Se hace más grande lejos de aquí.*

*No te preocupes por el qué dirán,
La gente siempre habla de más.
Nací en un pueblo chico como tú
Y sin embargo estoy acá.*

*Ahora vivo de avión en avión,
Todo el mundo me quiere ver.
Especialmente en Roma desaté
Una pasión de no creer.*

Una escena dominada por la figura de Cristo y sus poderes. Por ejemplo: enmarca su cabeza la Vuelta al mundo, formando una corona de luces que combina con su traje y solo precisa un chisteo de dedos para que esta se mueva. Asimismo, tras un gesto similar al del perdón de Jesús a María Magdalena, invita a Natalia a bailar y la guía. Atraviesan un depósito, donde la protagonista ya se transformó –como la Mujer Maravilla– y así ingresan al tercer espacio: la iglesia.

Si antes la entrada le fue negada (en el inicio de “Ten fe”), ahora Natalia/Cristal ingresa por la puerta principal acompañada por Cristo. Un coro de monjas en el atrio los recibe, mientras ellos desfilan por la nave central. A continuación, en una nave lateral se encuentra Cristo rodeado por monjas que le toman fotos y le piden autógrafos, como a una celebridad. A su lado se encuentra Natalia, quien lo interroga:

*(Natalia) Pero si Roma era el descontrol
De la lujuria y el placer.*

*(Cristo) El mundo cambia y así cambio yo,
Ahora vivo al ritmo de él.*

*(Natalia) Cómo es posible no perder la fe
Con todo lo que me pasó.*

*(Cristo) Abre tu mente y cambia tu visión,
Te lo digo yo.*

Mientras cantan, Cristo cambia su vestimenta; una monja le acomoda la corona de espinas y él se quita el traje cual stripper. Seduce así a Natalia, quien se fascina por su belleza y sensualidad. Gracias a esta transformación queda vestido tal como se le recuerda en los últimos momentos de su vida en la cruz. Quizá se trate del vestuario que utilizó para su gran actuación final, aquella que lo consagró a la inmortalidad. En esta secuencia, no se distingue entre un significado y otro: si Cristo es una estrella, entonces probablemente ese sea uno más de sus trajes.

*Papá, papá,
Todo el día con papá.
Papá, papá,
Qué vergüenza que me da.*

Cristo desciende de la cruz y junto a las monjas/bailarinas y Natalia integra una cadena de baile frente al altar. Seguidamente, desde un plano cenital que se aleja girando, se ve a Natalia y a Cristo sobre el mármol, invertidos. Esta imagen recuerda la de los amantes de Verona: el juego erótico aparece una vez más desde la disposición de los cuerpos y la gestualidad. Cristo/Dios/Papá son significantes con difusos límites para Natalia. Sin embargo, alrededor están las monjas, dado que el suyo, eventualmente, sería un amor sacro. De allí que la película *casí* no tenga historia de amor porque esa es una barrera muy difícil de romper, incluso para el melodrama.

Imagen 3. Cristo y Natalia como los amantes de Verona.



(Cristo) Agradécele a él.

Cuando las cosas no vayas como esperas, no desesperes,

Pide y se te dará, llama y se te abrirá.

Ahora vete, llegas tarde al escenario.

Se levantan mirándose a los ojos. Cristo recita y, por lo tanto, no modula. La conexión y el entendimiento parece ser más profundo entre ellos dos. El espacio se transforma: se convierte en una discoteca por la iluminación, la música y la manera en que bailan abrazados, sensualmente. En el momento en que están por besarse, un halo que llega desde el cielo esfuma todo.

(Cristo) No te preocupes, nos volveremos a ver.

Un plano general en el espacio inicial. Así como Cristo modificó su imagen, también Natalia fue transformada: ahora se encuentra plantada como una estrella. El punto de vista de la cámara es alto: alguien –nosotros– la mira desde arriba. Cristo se fue, pero antes transmutó a Natalia y su mirada –nuestra mirada– sobre lo que la rodea. A pesar de haber sido engañada, o al menos guiada ingenuamente hasta el escenario en función de intereses ajenos, decide volver allí y aprovechar esa oportunidad. Invierte el signo de las situaciones – que es, de hecho, lo que hizo toda la vida.

7. Conclusiones

Desde una sensibilidad *camp*, *Miss Tacuarembó* cuestiona los aparatos ideológicos religioso, familiar y del entretenimiento. Al realizarlo, sin embargo, se hace

cargo del lugar que ocupa, esto es: un producto industrial, protagonizado por alguien que casi pone en el abismo la misma historia que actúa. A partir del juego de citas, construye a un espectador que puede identificarse con los personajes principales, pero al mismo tiempo comprender las operaciones que los constituyeron como sujetos. Aquello se logra a partir de una puesta en escena paródica pero emotiva, francamente generacional, lo cual excede al público adolescente de la *chick flick* que propone ser. Existe una operación barroca más, probablemente mucho menos advertida: Cándida López, la malvada catequista que desaparece por arte de magia una noche, es también interpretada por Natalia Oreiro. Protagonista y antagonista, representa una cara y su opuesto: ambos personajes operan como los dos centros de la elipse. “El neobarroco refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto [...] barroco que recusa toda instauración, que metaforiza al orden instituido, al dios juzgado, a la ley trasgredida” (Sarduy, 1972, pp. 183-184).

Así, *Miss Tacuarembó* se puede enmarcar dentro de la corriente del neobarroco latinoamericano. De este modo, las articulaciones que produce entre los universos de la cultura popular y masiva introducen una mirada política resistente a los imaginarios originales, que propone trastocar los límites del mundo habitado a través de un *ethos* barroco. Y quizás esa resistencia pueda verse representada en el comienzo, cuando los niños Natalia y Carlos ejercían su derecho a la danza y entonces ese puente-elipse, que descentraba al globo terráqueo, se convertía en su escenario.

Imagen 4. Carlos y Natalia bailando en el puente-elipse.



Referencias bibliográficas

- Best, B. (1997). Over the counter-culture. En Redhead, Steve (ed.), *The Clubcultures reader. Readings in Popular Culture Studies*. London: Blackwell Publishers.
- Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- Duarte, M. (2014). ¿Quién necesita cine? Políticas culturales y políticas cinematográficas en el Uruguay (1990-2010). *Imagofagia*, n° 10.
- Echeverría, B. (1996). El barroco. *Debate feminista*, año 7, vol. 13 [1994, Bolívar Echeverría (comp.). *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*. México: UNAM/El equilibrista].
- Hall, S. (1984). Notas sobre la deconstrucción de lo popular. En Samuels, R. (ed.), *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona: Crítica.
- Martín-Barbero, J. (2010 [1987]) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Anthropos - Universidad Autónoma Metropolitana.
- Martín-Barbero, J. (1988). *Procesos de comunicación y matrices de cultura. Itinerario para salir de la razón dualista*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Martín-Barbero, J. & Ochoa, A. M. (2001). Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular. En *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Paranaguá, P. A. (2005). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid, México: Fondo de Cultura Económica.
- Raimondo, M. (2010). *Una historia del cine en Uruguay. Memorias compartidas*, Montevideo: Planeta.
- Sarduy, S. (1972). El barroco y el neobarroco. En Fernández Moreno, C. (coord.), *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI.
- Sarduy, S. (1974). *Barroco*. Buenos Aires: Sudamericana.