

Apuntes sobre el territorio de las sierras en tres películas cordobesas contemporáneas

Notes about the territory of the highlands in three contemporary cordovan films

Carlos M. Lema

Universidad Nacional de Villa María
Villa María, Argentina
maxilema21@gmail.com

 ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/nmacb5mwi>

Resumen

En este artículo intentamos acceder a ciertos rasgos estéticos que componen el territorio de las sierras construido por tres películas cordobesas realizadas durante la última década. Para ello nos servimos y, a la vez, discutimos algunas categorías utilizadas para el estudio del cine a nivel nacional, con el fin de sistematizar particularidades asociadas a la crisis de los vínculos afectivos, a la heterogeneidad de los itinerarios desplegados por los personajes y a la ambigüedad, liquidez y expresividad que componen estos relatos. Dichas particularidades favorecen una construcción del territorio bajo la imagen de un paraíso perdido en el que las diferencias entre lo real y lo imaginario, lo concreto y lo abstracto, el contenido y la forma tienden a diluirse.

Palabras Claves

Cine cordobés, territorio, itinerarios, régimen cristalino, *Pillow shots*.

Recibido: 07/06/2021 - Aceptado con modificaciones: 25/08/2021
TOMA UNO, N° 9, 2021 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/)



Universidad
Nacional
de Córdoba

Abstract

Key Words

Cordovan cinema, territory, itineraries, crystalline regime, *Pillow shots*.

In this paper we try to access some aesthetic features that make up the territory of the highlands made up of three cordovan films made during the last decade. For this we use and discuss some categories for the study of cinema at the national level, to systematize the particularities associated with the crisis of affective ties, the heterogeneity of the itineraries displayed by the characters and the ambiguity, liquidity and expressiveness that make up these stories. These particularities facilitate a construction of the territory under the image of a lost paradise in which the differences between the real and the imaginary, the concrete and the abstract, the content and the form tend to blur.

Introducción

El cine de Córdoba ha experimentado un proceso de cambio durante la última década que multiplicó la cantidad y la calidad de su producción a niveles insospechados. Al respecto, Sorrentino (2018) ha señalado los principales actores y condiciones que permitieron la emergencia del fenómeno, al tiempo que otros, como Motta, Morero y Mohaded (2012) se han ocupado de las consecuencias que dicho cambio generó en el sector productivo. Siragusa (2018), por su parte, fue la responsable de elaborar una de las primeras listas de obras cordobesas pertenecientes al periodo 2010-2015, a la vez que reseñó las principales leyes y convenios que promovieron su desarrollo. En el mismo sentido, pero para el periodo 2016-2017, Gil Mariño (2019), realizó un análisis de las políticas de fomento a la industria audiovisual de la provincia, concentrándose en la confluencia de actores que motivaron la promulgación de la ley 10381 y la creación del Polo Audiovisual de Córdoba durante esos mismos años, como uno de los pilares de la continuidad en los niveles de producción, sobre todo en un contexto nacional que desde el 2015 aparece como desfavorable.

Todos estos estudios y otros, pues, se refieren tanto a las causas como al contexto de una producción cinematográfica que, aunque cobró visibilidad en 2011, comenzó a gestarse desde antes y supo sostenerse hasta la actualidad, o al menos hasta el 2020, año en que la irrupción del virus SARS-CoV-2 en nuestro país impuso otro límite claro al proceso. Más allá de los avances de estas investigaciones, empero, ninguna ha trabajado aún cuestiones asociadas a los rasgos estéticos de los filmes involucrados¹. Pero esta ausencia no es considerada una falta, sino más bien una invitación sobre la cual disparamos nuestro trabajo.

En este sentido, por *rasgo estético* entendemos, por un lado, la capacidad de estas películas de producir una *fisura*² (Gil Mariño, 2019) en el esquema centralista que caracteriza la producción cinematográfica de nuestro país, que se enlaza con los nuevos enfoques regionales³, los cuales ofrecen otras formas plantear su abordaje:

-
- 1 Existe un primer acercamiento a estas cuestiones, pero no sobre las obras, sino sobre los realizadores, en Lema (2020a y 2020b).
 - 2 La noción de *fisura* está asociada con la identificación por parte de diversos estudios que "coinciden en que entre fines del siglo XX y, especialmente, a principios del siglo XXI se produjeron una serie transformaciones políticas, socio-culturales, económicas y tecnológicas que modificaron las condiciones y producción, circulación y consumo audiovisual en el país (Gómez, 2012; Arancibia, 2015). Este escenario habilitó la emergencia de representaciones alternativas producidas por fuera de Buenos Aires. Aunque estas voces y miradas 'otras', como sostiene Reguillo (2008), no anularon el conflicto ni la dominación, sí colocaron en disputa las visiones centralistas. Se trata de un paso en la puja distributiva cultural, entendida como un espacio de disputa representacional para que las imágenes de las diferentes regiones puedan ingresar a los circuitos de consumo en igualdad de condiciones" (Arancibia y Barrios, 2017, p. 56).
 - 3 Aisemberg y Lusnich (2021) han reseñado las principales corrientes y aportes que dicho enfoque ha desarrollado hasta la actualidad en la Introducción al dossier *Reflexiones en torno a cine y región: el cine argentino desde una perspectiva local*.

teniendo en cuenta que otras regiones del país también han tenido, aunque en menor medida, una producción audiovisual determinada que ofrece nuevas miradas sobre la propia identidad, miradas más diversificadas y acordes con los presupuestos culturales y los imaginarios nacientes en dichos espacios (Flores, 2019, p. 280).

Siguiendo a la misma autora, planteamos la noción de *región* como “una especie de sistema abierto que apunta, para su indagación, a dilucidar variados aspectos como las cuestiones político-económicas y culturales, que trascienden lo meramente geográfico, aunque lo incluye” (p. 288).

Por otro lado, Rancière (2002) nos ofrece una idea de *estética* como imagen del pensamiento, es decir, no como una disciplina filosófica consistente en un saber específico que analiza obras de arte y su placer o sensibilidad, sino una forma de pensamiento que se despliega ante su provocación y revela un determinado *reparto de lo sensible* (2009). Vinculando entonces el concepto de *fisura regional* con la idea de una distribución o redistribución de ciertas evidencias sensibles que contribuyen a determinar qué puede ser considerado arte y qué no y cómo afecta eso a los entornos en los que el proceso se despliega, surge entonces la noción de *rasgo estético* como categoría que determina y es determinada a su vez por una dimensión política que le es indisociable. En este sentido, ocuparse del cine cordobés desde un punto de vista regional implica reconocer también que el “cambio en el mapa audiovisual no es sólo geográfico, sino que permitió construir nuevas subjetividades. Sin duda es pertinente definir que se trata de una reconversión geoestética” (Kriger, 2019, p. 16).

De esta forma, de los múltiples interrogantes que se derivan de los rasgos estéticos pertenecientes al cine cordobés del periodo 2010-2020, en este caso nos interesa detenernos en aquellos que se refieren a la construcción del territorio de las sierras: ¿Cuáles son las principales funciones y características que asume este territorio en algunos filmes? ¿Qué itinerarios realizan sus personajes? Y ¿cuáles son las imágenes recurrentes que podemos identificar en ellos? Para responder a estas preguntas, nos serviremos del análisis de tres filmes: *Primero enero* (Dario Mascambroni, 2016), *Soleada* (Gabriela Trettel, 2016) y *Julia y el zorro* (Inés Barrionuevo, 2018). Las razones de la selección son múltiples, pero las más destacadas tienen que ver con que las tres pueden ser consideradas producciones principalmente cordobesas, no solo porque el espacio geográfico en el que se desarrollan los relatos pertenece a esta provincia, sino también porque todas han sido realizadas en su mayor parte por equipos técnicos y artísticos radicados allí, y con al menos una fuente de recursos económicos perteneciente a la propia región⁴. Al mismo tiempo, las tres fueron estrenadas en un momento en el que la producción

4 La productora El Calefón para el caso de *Primero enero*, Twins Latin Films y la Agencia Córdoba Cultura para *Soleada* y el Polo Audiovisual Córdoba para *Julia y el zorro*. Al margen de esto, hay dos cuestiones estrechamente vinculadas cuyo estudio se vuelve interesante, pero que exceden los límites de este trabajo. Por un lado, está la inclusión en algunos de esos filmes y otros, de actores provenientes del centro productivo (como por ejemplo Umbra Colombo en *Julia y el zorro*) y, por el otro, la coproducción que establecen con fuentes que exceden los límites de la región (como el INCAA) e incluso del país. Estas cuestiones no sólo revelan los mecanismos por los cuales el cine cordobés intenta mantener

de la región ya contaba con cierta consolidación y, por ende, mayor madurez. Y finalmente, como veremos a lo largo del trabajo, aunque diversas entre sí, las tres películas presentan algunos rasgos estéticos comunes que nos permiten relacionarlas de manera intrínseca y, a la vez, concentran aspectos de otros filmes que también han elegido el espacio de las sierras como territorio narrativo, convirtiéndose por ello en casos relativamente representativos de una muestra mayor.

Para desarrollar esos rasgos, dividiremos el análisis en cinco partes distintas y articuladas destinadas a reflexionar acerca de: primero, las categorías teóricas que utiliza Aguilar (2010) para caracterizar el cine nómada y el cine sedentario, intentando ver cómo la fisura de la que hablamos más arriba obliga a replantear y discutir la pertinencia de dichos conceptos a la luz de la construcción de los territorios; segundo, las nociones de *precipitación* y *trayectoria* planteadas por Amado (2016) para el estudio de los itinerarios que efectúan los personajes sobre el espacio; tercero, la presencia de elementos del género fantástico que penetran en los tres filmes diluyendo los límites entre lo real y lo imaginario, haciéndolos ingresar dentro de lo que Deleuze (2005b) denomina un régimen cristalino; cuarto, la recurrencia también en los tres del uso de lo fluido, de la liquidez como estado de la materia que altera las formas de percepción abstrayéndolas de la solidez que la circunda; y quinto, la existencia de *Pillow shots* (Zunzunegui, 1993) como herramientas realizativas y poéticas de manifestar con el espacio y la ausencia de acción, aspectos centrales de las historias con un alto grado de expresividad.

Por último, los objetivos del trabajo, como se puede deducir de lo que hemos dicho hasta aquí, tienen que ver con, por un lado, la posibilidad de trazar y reconocer ciertos rasgos estéticos pertenecientes a las tres películas seleccionadas que revelan aspectos específicos de uno de los espacios —las sierras— que configuran la región; y, por el otro, revisar algunos de los conceptos que habitualmente se utilizan en los estudios sobre cine a nivel nacional, los cuales reproducen en muchos casos el centralismo que nuestro objeto de estudio no consigue desbaratar, pero sí cuestionar.

Ni nómades ni sedentarios: paraísos vaciados, desolados, irreparables

Aguilar (2010) desarrolla una clasificación para estudiar el Nuevo Cine Argentino que se ha convertido en un marco de referencia para pensar los territorios de las películas que conforman el movimiento. El origen de la categorización se encuentra, en principio, en el hecho de que:

hay cierta orfandad en los personajes del nuevo cine. Los padres no aparecen por ningún lado y si lo hacen es solamente para anclar despóticamente a los demás en un orden disgregado. Pese a que no hay familia, ésta sigue inscripta como un punto de referencia aunque sea invisible (p. 41).

sus niveles de producción, sino también estrategias de posicionamiento a nivel nacional e internacional que resultan de sumo interés para posibles investigaciones.

En base a esto distingue luego dos tendencias que denomina *sedentarismo* y *nomadismo*: “Cuando los personajes insisten en mantener ese orden (patriarcal) nos encontramos ante un proceso de disgregación y una inmovilidad, una parálisis y un letargo que bien merece la denominación de sedentarismo”; mientras que, cuando “la familia en cambio está ausente y los personajes no tienen un lugar de pertenencia ni un hogar al que retornar, nos encontramos ante un caso de nomadismo” (p. 41). Hasta aquí, las categorías son para nosotros de suma pertinencia, máxime cuando las películas que hemos seleccionado presentan en sus relatos a personajes cuyos vínculos familiares se encuentran en proceso de disgregación. En *Primero enero*, Valentino —un niño de ocho años— y su padre realizan el último viaje a la casa que poseen en las sierras con el fin de vaciarla y venderla tras el divorcio que atraviesa la familia. En *Soleada*, Adriana y su familia no llegan para despedirse, sino para acondicionar la propiedad que acaban de adquirir. No obstante, lo que comienza siendo un sueño hecho realidad, se transforma poco a poco en una pesadilla desde el momento en que la protagonista queda sola y experimenta un proceso de recuperación de su propio ser como mujer, más allá de los límites de la familia. La tensión entre esa nueva libertad (acompañada de una serie de encuentros cada vez menos casuales con un posible amante) y las constantes demandas familiares que la aprisionan, le producen una angustia que si bien asume en silencio, también impide la construcción de ese espacio como un hogar soñado. A medio camino entre las dos, *Julia y el zorro* se centra en la llegada de Julia y su hija Ema a la suntuosa y abandonada casa de las sierras para venderla —como en el filme de Mascambroni—, pero no por un divorcio, sino a causa de la muerte de su pareja. Con el tiempo, sin embargo, la idea de la venta se desvanece, y Julia intenta recuperar allí el hogar que le fue arrebatado. De este modo, y a diferencia de lo que sucede en *Soleada*, el hogar se reconstruye, solo que Julia queda afuera. El dolor del duelo que la atraviesa le impide integrarse al nuevo núcleo familiar conformado ahora por su hija de doce años, su amigo Gaspar y su pareja, un bailarín de malambo.

Podríamos decir, a partir de esto, que mientras *Primero enero* y *Soleada* se inscribirían dentro del cine sedentario por tratar con hogares en descomposición, *Julia y el zorro* correspondería al cine nómada debido a la imposibilidad de la protagonista de integrar el nuevo hogar. Sin embargo, si profundizamos un poco más y analizamos el desarrollo que Aguilar hace de su clasificación frente a la construcción de los territorios de estos filmes, descubrimos que surge una suerte de inadecuación. En efecto, más allá de las definiciones de *sedentarismo* y *nomadismo* basadas en el hogar como punto de referencia, Aguilar (2010) postula, sin explicitarlo, otro principio tan determinante como el primero para caracterizar ambas tendencias:

Según su orientación, la narración pondrá el acento en los descartes del capitalismo o en la descomposición de las instituciones sedentarias. El cine de los descartes se reconoce porque en él predominan los itinerarios erráticos y los desplazamientos hacia el mundo de los deshechos, del vagabundaje y de la delincuencia (todo aquello que el capitalismo pretende colocar, imaginariamente, en los márgenes). En la línea sedentaria, en cambio, vence la claustrofobia y la desintegración: familias que confunden sus lazos; instituciones y héroes del pasado histórico que funcionan como autómatas desahuciados, y personajes que se hunden en el parasitismo (p. 42).

Como vemos, ambas tendencias son ahora el resultado de la superposición de dos criterios de clasificación: por una parte, está el hogar o su ausencia en tanto espacio con diversos grados de descomposición, y por la otra, un esquema regular estructurado a partir de un centro y una periferia, cuyo criterio es más social que afectivo. Esta superposición, por lo tanto, modifica las características de cada figura. La tendencia sedentaria ya no solo presenta películas con hogares disgregados, sino también personajes ubicados en el centro —pertenecientes a clases medias o altas que, a su pesar, han decaído o están en camino a ello—, con movimientos centrípetos y espiralados, una predominancia de locaciones interiores y la presencia de lo femenino como nuevo centro articulador tras la crisis de la familia patriarcal. *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) es, para el autor, el ejemplo paradigmático de cine sedentario. Asimismo, el nomadismo ya no es solo el de las películas sin hogar, sino también el de aquellas en las que los personajes integran las clases más bajas de la sociedad —e incluso son los desclasados que se ubican en la periferia—, con un movimiento centrífugo y errático con respecto al centro, una predominancia de espacios exteriores en ruinas y la figura masculina como presencia fuerte. *Pizza, birra, faso* (Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, 1998) sería, en este caso, el modelo de cine nómada⁵. A causa de esto, pues, vemos que tanto el sedentarismo atribuido a *Primero enero* y *Soleada*, como el nomadismo de *Julia* y *el zorro* dejan de tener la misma validez, porque si bien todos tocan la cuestión de la crisis del hogar (o de un tipo de hogar), ninguno responde tan claramente al esquema centro/periferia propuesto por Aguilar⁶. De este modo, aunque los personajes de la película de Mascambroni son de clase media y la estructura del relato es espiralada, ya que inicia con imágenes de los personajes llegando a una casa habitable y finaliza con imágenes similares, pero de ellos partiendo de la casa vaciada, resulta dificultoso explicar desde la tendencia sedentaria la predominancia que posee el filme de lo masculino y de los espacios exteriores. Algo parecido ocurre con la película de Trettel, en la cual se mantendría el sedentarismo debido al estatus social de sus personajes y a la presencia fuerte de lo femenino, pero dejaría de funcionar cuando reconocemos la misma predominancia de exteriores naturales como bosques, ríos y senderos que son, justamente, aquellos espacios que Adriana elige para escapar del hogar y errar sin un rumbo claro, con movimientos propios del cine nómada. En el filme de Barrionuevo, la inadecuación es quizás aún mayor desde el momento en que el personaje más nómada del filme pertenece a una

5 Este esquema ya ha sido discutido, aunque por razones de género más que regionales, por Amado (2016).

6 La revisión se impone aún más cuando observamos la aplicación de este esquema en trabajos más recientes. Por ejemplo, Andermann (2015) señala que “Gonzalo Aguilar ha planteado que la oposición entre nomadismo y sedentarismo recorre el cine argentino contemporáneo y su relación con el espacio social, afectivo y geográfico” (p. 81). La interpretación es significativa porque, aunque retoma los criterios *afectivo* y *social*, incluye otro —el geográfico—, que no es desarrollado por Aguilar, o al menos no explícitamente. Esta inclusión implica, entre otras cosas, identificar el centro y la periferia ya no solo con determinada posición social, sino también con espacios geográficos. El centro pasa a ser entonces sinónimo de ciudad, mientras la periferia tiene que ver con “el interior”, “las provincias”, “lo rural” y otros epítetos similares que pueden resumirse en lo siguiente: “el cine argentino contemporáneo fue arrastrado hacia ese espacio interior de miseria y rebelión por lo que Gonzalo Aguilar ha llamado un ‘movimiento nómada’” (p. 115).

esfera social algo más alta que la de los otros casos y, si bien sus movimientos son centrifugos y errantes, el predominio de lo femenino y de los interiores de la enorme casa en la que se traslada como un fantasma, tornan la película definitivamente hacia lo sedentario. De hecho, el rasgo que más aleja a estos filmes de la propuesta de Aguilar es que ninguno responde al esquema centro/periferia; sus personajes no provienen de algún centro social y luchan por no caer en los márgenes, ni tampoco se encuentran allí y deambulan entre ruinas y desechos. En su lugar, las películas que escogen el territorio de las sierras coinciden en que la disgregación del hogar sucede en un espacio al que los personajes llegan y del que a veces se van, y a veces no⁷. Las sierras y las casas que allí se ubican son espacios de otra época (pasada o futura) que se encuentran en proceso de desaparición, sitios que supieron o pudieran ser un paraíso⁸ familiar, pero que finalmente se transforman en lugares cargados de nostalgia, de angustia o de dolor. En este sentido, lejos de afirmarse en una romantización del espacio, los filmes realizados en este territorio parten de esa imagen para cuestionarla desde adentro. Más que de sedentarismo o de nomadismo, cabe hablar entonces de *paraísos perdidos* construidos mediante múltiples variantes no reductibles a esquemas regulares. Por eso, nuestra reflexión no pretende invalidar la categorización de Aguilar, sino reconocer su inadecuación a la hora de estudiar la producción cinematográfica de una determinada zona geostética, independientemente de su relación con el centro productivo a nivel nacional, ya que, como sostiene Flores (2019):

la inclusión de nomenclaturas tales como metrópolis/suburbio, centro/periferia o interior, macro/microhistorias del cine, nos lleva a una polarización de los espacios donde el cine fue desplegando su desarrollo, provocando así la tendencia a hacer análisis comparados signados por ciertos prejuicios de base (p. 287).

O también, como explica Rancière (2011) refiriéndose al surgimiento del régimen estético en oposición al régimen representativo de las artes, lo que ocurre es:

el pensamiento del nuevo desorden. Dicho desorden no es solamente que se mezcle la jerarquía de temas y de públicos: es que las obras de las artes no se relacionen más con quienes las habían comandado, cuya imagen ellas fijaban y cuya grandeza ellas celebraban (p. 23).

De este modo, para los casos que abordamos –evidentemente existen otros–, proponemos hablar de la construcción de este paraíso perdido a partir de su vaciamiento (*Primero enero*), su desolación (*Soleada*) y su irreparabilidad (*Julia y el zorro*).

7 En *Salsipuedes* (Mariano Luque, 2011) –filme que además abre la serie– los personajes viajan para pasar un fin de semana en un camping; en *La laguna* (Luciano Juncos y Gastón Bottero, 2013), Mario llega a una estancia para luego perderse (o encontrarse) en la profundidad de las sierras; en *El otro verano* (Julián Giulianelli, 2018), Juan viaja y se instala en unas cabañas que administra Rodrigo, el supuesto hermano que fue a buscar.

8 *Paraíso* (Pablo Falá, 2018), justamente, es el título de otro de los filmes realizados en este territorio.

Itinerarios heterogéneos

En línea con lo anterior, nos interesa rescatar ahora algunas recurrencias que también contribuyen a la configuración del territorio. Uno de los primeros puntos reconocibles es que no todos los personajes ocupan el espacio del mismo modo, sino que lo hacen a partir de movimientos diversos. Analizando *La ciénaga*, Amado (2016) propone algunas categorías para comprender esta diversidad en función de las distintas franjas generacionales que presenta un filme. Por un lado, habla de la *precipitación* en la que la “detención, la inercia, la aguda percepción de anulación del tiempo” (p. 231) se aplica al mundo adulto, plagado de personajes anestesiados, apáticos y aislados de su entorno y, por otro lado, señala la *trayectoria*, en la que es posible reponer “una relación con el mundo, con el afuera, con los semejantes, con el otro” (p. 234), movimiento propio del mundo infantil/adolescente, cuyos personajes sensibles y despiertos al deseo se oponen a los primeros. De este modo, son los adultos de las películas de Mascambroni, Trettel y Barrionuevo quienes caen en la precipitación: es la imposibilidad del padre de Valentino de hacer algo para evitar el divorcio y la frustración que siente al no entender algunos planteos de su hijo; es la quietud y el temor que invaden progresivamente a Adriana, quien duda entre liberarse de su familia o apegarse más a ella; y es la insensibilidad⁹ y el



Imagen 1: Barrionuevo, I. (Dir.) (2018). *Julia y el zorro* [largometraje]. Argentina: Tarea Fina.

9 Recostados en la cama, Gaspar acaricia la cicatriz en la rodilla de Julia (marca imborrable del accidente): “¿No sentís nada?”, pregunta. “Me podés clavar un tenedor, que no siento nada”, responde ella algo atontada por el alcohol y las drogas (Barrionuevo, 2018, 67’ 30’’). El sentido del diálogo es literal, pero también metafórico. Julia es insensible en casi todos los planos: con su hija, a quien “siente ajena”, según lo que confiesa unos segundos después; con Gaspar, de quien se desprende a pesar de la atracción; y con la vida en comunidad, “no me interesa la política”, declara frente a una asamblea que discute el uso del agua entre los ricos y el pueblo. El único ámbito que aún parece movilizarla es el teatro, pero el entusiasmo también se desbarata cuando cae de un caballo y vuelve a lastimarse la pierna que necesita para bailar en escena.

letargo de Julia, quien pasa las primeras secuencias echada en la cama sin poder levantarse. Los niños y adolescentes, en cambio, son quienes definen trayectorias: es la resistencia imperturbable de Valentino a aceptar la separación y aquellas propuestas de su padre que no comparte; es la aspiración de Ema de vivir en las sierras y conformar allí su mundo; y es la apertura de Paola y Manuel al conocer a Dario y participar en sus fiestas.

Pero si en *La ciénaga* la multiplicidad de ritmos se obtiene por una acumulación de personajes que poseen movimientos diversos entre sí, aunque estáticos para cada uno, en los filmes cordobeses esto se consigue gracias a la disminución de esa cantidad y al dinamismo de los arcos dramáticos. Por eso, mientras en la película de Martel los personajes se mantienen dentro de uno u otro tipo de movimiento de manera más o menos estable, en estas películas cordobesas es más apropiado hablar de *itinerarios* a través de los cuales sus personajes pasan (o lo intentan) de la precipitación a la trayectoria y viceversa. Si al principio son el padre de Valentino, Adriana y Julia quienes toman la iniciativa de llevar a sus hijos a las sierras, mientras que ellos se niegan, se aburren o tienen miedo de estar allí, hacia el final la situación se invierte y son Valentino, Manuel, Paola y Ema quienes consiguen adaptarse, fijar vínculos y disfrutar del espacio, a la vez que sus padres sufren llenos de impotencia, angustiados o exiliados. A causa de esto, Valentino puede desafiar al padre a volver con su madre si pierde el partido de truco que se disponen a jugar; o es posible que Paola sea la única que se acerque a Adriana para preguntarle cómo está después de haber destruido la mesa que estuvieron intentando armar desde que llegaron (claro símbolo del destino que le espera a ese hogar); o es posible que Ema integre el nuevo hogar junto a Gaspar y su pareja, mientras Julia observa ajena y luego escapa.

Los itinerarios de los niños y adolescentes también organizan el espacio en orden al deseo. Frente a la ausencia de este elemento en el mundo adulto, ellos son capaces de desear de manera franca y directa. Valentino con la niña que encuentra en el río y a la que le obsequia un farol antes de partir; Paola con Darío y sus besos en el río; y Ema con Blas, sus paseos a caballo y los juegos en la carpa. Los tres reponen, como entiende Amado, su relación con el mundo y con los otros, abriendo así una posibilidad de salida dentro de la cerrazón que habita esos espacios. Esta



Imagen 2: Mascambroni, D. (Dir.) (2016). *Primero enero* [largometraje]. Argentina: El Calefón.

posibilidad, empero, nunca llega a concretarse, solo sirve para matizar y contrastar dicha cerrazón. Acercándose nuevamente a Martel, “en la tensión entre velocidad del movimiento infantil y la lentitud de la materia, gana esta última” (Amado, 2016, p. 235). En los tres casos, los relatos cierran dejando en claro la prevalencia de los itinerarios adultos sobre los infantiles, la precipitación sobre la trayectoria. El padre de Valentino vacía la casa y se vuelve con él a la ciudad, Adriana queda sentada sola y alejada de su familia mientras aguanta el llanto sin saber qué hacer y Julia se ve obligada a detener su escapatoria cuando el auto en el que surcaba las sierras se rompe frente al misterioso zorro que la acompaña a todos lados.

Diálogos con lo fantástico

Otro carácter que comparten estas películas radica en la inclusión puntual de microrrelatos fantásticos o de tratamientos vinculados al género como parte del mundo que conforman sus historias. En *Primero enero*, Valentino y su padre intercambian mitos griegos. Las figuras de Pandora como la responsable de los males sufridos por el hombre y la de Odiseo como el personaje astuto capaz de disfrutar del canto de las sirenas sin ser devorado, forman parte de las tantas enseñanzas (machistas) que el padre intenta inculcarle a Valentino durante ese último viaje. En *Julia y el zorro* se relatan dos fábulas. La primera abre el filme y está a cargo del padre de Ema, quien antes del accidente le lee a su hija, sobre la pantalla en negro y rodeado de sonidos que generan una atmósfera apacible y misteriosa¹⁰, la fábula del zorro que perdió la cola y que miente para no ser excluido de la manada. La moraleja “al dolor le gusta la compañía” puede ser vista como la contracara exacta de lo que le sucede a Julia: en su caso, el dolor repele toda compañía. La otra fábula es presentada cerca del final por Ema, quien recita frente a Julia, Gaspar y su pareja, la historia de otro zorro que fue adoptado por el hombre bala del circo y que, a pesar de la muerte de este último, consiguió un lugar propio. En este caso, la fábula se refiere a la construcción del nuevo hogar, ese del que Julia, justamente, está a punto de escapar. En *Soleada* no se incluyen relatos de este tipo, pero hay al menos una escena que recurre a convenciones del género. Durante la primera noche en que Adriana se queda sola con sus hijos, escucha una serie de ruidos que la sobresaltan. Se levanta de la cama en la que dormía, e iluminada con una linterna, recorre la oscuridad de la casa hasta que llega al exterior para ver qué sucede. Sin ver lo que ella ve, escuchamos unos chillidos monstruosos que la vuelven a sobresaltar, para luego desaparecer por donde vino. Tanto la composición del plano con la cámara pegada a la espalda del personaje, como la iluminación y el diseño sonoro, son propios del cine de terror. La escena, pues, significa el miedo que experimenta Adriana al estar sin su marido, pero más profundamente es el miedo a estar con ella misma; a partir de aquí, el relato se concentrará en el proceso introspectivo en el que se sumerge el personaje.

¹⁰ El diseño está compuesto por campanillas, una voz femenina (probablemente de Julia) entonando una melodía, ladridos y aullidos, las hojas de un libro y el fuego del hogar (ese hogar que luego, cuando solo quedan Ema y Julia, tanto cuesta encender); además, claro, de las voces del padre y de Ema.



Imagen 3: Trettel, G. (Dir.) (2016). *Soleada* [largometraje]. Argentina: INCAA, Twins Latin Films.

Lo interesante de estos diálogos con lo fantástico, más allá de las posibles significaciones que puedan asumir, es que convierten a las sierras en un sitio propicio para “la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad” (Roas, 2001, p. 37). Por supuesto que con esto no estamos catalogando a estos filmes como fantásticos ni mucho menos, pero sí proponiendo que, a raíz del uso que hacen de algunos elementos del género, consiguen construir el territorio de una manera ambigua. Ya no solo son los mitos, las fábulas o el terror los que introducen el elemento fantástico, sino que los propios filmes vuelven difusos los límites entre lo real y lo imaginario. La escena en la que Valentino conversa con los árboles, o la incertidumbre acerca de si los ruidos que escucha Adriana pertenecen a la realidad o al sueño, son ejemplos de esto. Pero, de las tres, es la película de Barrionuevo la que más juega con tales límites. Por nombrar solo algunos recursos: tanto el título como su diseño remiten a los de los libros de fábulas; asimismo, la presencia misteriosa de un zorro que únicamente es visto por Julia, hacen que todo el relato cobre la forma de una verdadera fábula cinematográfica. Presentados de esta manera, entonces, estos filmes ingresan en lo que Deleuze (2005b) denomina un *régimen cristalino*, en donde:

lo actual está separado de sus encadenamientos motores, o lo real de sus conexiones legales, y lo virtual, por su lado, se desprende de sus actualizaciones, comienza a valer por sí mismo. Los dos modos de existencia se reúnen ahora en un circuito donde lo real y lo imaginario, lo actual y lo virtual, corren uno tras el otro, intercambian sus roles y se tornan indiscernibles (p. 172).

Liquidez

La presencia del agua es otro aspecto a destacar. Y, más que el agua como elemento natural, es el estado líquido de la materia en la que los protagonistas están inmersos buscando otra forma de percepción, “una percepción más que humana, una percepción que ya no se obtenía de los sólidos, para la que el sólido ya no era el objeto, la condición, el medio” (Deleuze, 2005a, p. 121). Cada película expone al menos un fragmento dedicado a ello. En *Primero enero*, la primera actividad de la lista que realizan los personajes es bañarse en el río junto al puente. Valentino propone un juego: hacer señas debajo del agua para que el otro las adivine. La presencia del puente al fondo, sumado a este hacerse señas, esconden la necesidad de comunicación del niño, la urgencia de llegar a su padre para impedir la separación de la familia y el vaciamiento del hogar, y la elección de un medio más flexible para intentarlo, frente a la solidez que encuentra en la superficie. En *Soleada*, todos los personajes visitan el río en varias oportunidades, pero hay una en la que Adriana se separa del resto para sumergirse un momento en soledad. La introspección, sin embargo, se interrumpe cuando se sobresalta al sentirse espiada. Además de seguir la línea de la escena cercana al cine de terror que ya tratamos, este fragmento señala cómo la liquidez que la ayuda a reconstruirse se ve amenazada constantemente desde el exterior haciendo que el miedo y la desolación impregnen el lugar. En *Julia y el zorro*, Julia visita el río junto a los demás personajes antes de tomar la decisión de abandonarlos. No obstante, la escena líquida no se encuentra allí, ya que siempre permanece fuera del agua. La presencia de un estado fluido se encuentra mucho antes, en un fragmento muy expresivo en la que la vemos bailar semidesnuda, en cámara lenta, mientras suena una melodía de cello sobre un colchón de ruidos compuestos por pisadas sobre vidrios rotos que remiten directamente al accidente fatal. A pesar de estar en la superficie, Barrionuevo consigue alterar aquí las condiciones del medio y volverlo tan líquido como los otros. Así, los movimientos de Julia a veces parecen una lucha por salir del abismo y tomar aire, y a veces se parecen a los de Adriana; vemos un cuerpo flotante percibiéndose a sí mismo e intentando reconstruirse en esa misma percepción. En los tres casos, además, estas imágenes líquidas, compuestas de planos fragmentarios, discontinuos, con muy poca profundidad de campo, con un sonido enrarecido y extradiagético, sumergen a los personajes en un universo relativamente más abstracto que el de la superficie. Como afirma Deleuze (2005a): “el agua es el medio ideal para extraer de él el movimiento de la cosa movida, o incluso la movilidad del movimiento mismo” (p. 118). Son otros niveles del territorio, paradójicamente menos “terrestres”, que los personajes aprovechan para intentar liberarse, sin éxito, del vaciamiento, la desolación o la irreparabilidad que habitan.

Pillow shots

La última característica que vamos a considerar se vincula al uso que estas películas hacen de los *pillow shots*, aquellos planos “cuya finalidad suele relacionarse con la voluntad ejercida por parte del cineasta de interrumpir el ocurrir del relato, suspendiendo su sentido y proporcionando espacios para la edificación de sentidos alternativos” (Zunzunegui, 1993, p. 18). Como veremos, si bien cada filme accede

a este recurso de una manera particular, todos consiguen gracias a él configurar las sierras como un territorio de expresividad privilegiada, en el que la ausencia de personajes, acciones y diálogos dice más que cualquiera de estos elementos juntos, a la vez que evitan caer en la facilidad del paisajismo preciosista. En el caso de Mascambroni, el efecto que producen los *pillow shots* es el de una sustracción: el relato nos va presentando diversos planos detalle con rincones de la casa que contienen estampitas, lámparas o flores. Al final, vemos los mismos planos, pero sin esos objetos cotidianos; de ellos solo quedan las huellas vacías en las paredes. Entre un momento y otro, no hay acción ni diálogo que nos indique lo que ha sucedido, sin embargo, todos entendemos que el hogar ha sido finalmente vaciado. En *Soleada*, el efecto se consigue por repetición: es el mismo plano de una de las paredes blancas de la casa el que se nos presenta parcialmente cubierto por las sombras de un árbol. La detención a la que nos obliga esta imagen reiterativa, hace pensar en la oscuridad producida por las sombras sobre la claridad de la pared, en la desolación que inunda al espacio y a Adriana con una calma insistente e inquietante. En *Julia y el zorro*, por último, el procedimiento se obtiene mediante una revelación: en distintos momentos, vemos que Ema se encierra en un auto que usa como refugio luego de discutir con su madre. Las imágenes son cerradas, primeros planos sin referencia del entorno. No obstante, cerca del final, cuando tienen una de las discusiones más fuertes, Julia va a buscarla y la acción se interrumpe para revelarnos en un plano general que ese es el auto en el que se produjo el accidente. Y, aunque a esa altura ya sabemos lo que sucedió, la potencia de esa imagen muda evidencia lo irreparable que resulta todo para Julia.

En este sentido, pues, el valor poético que poseen estos filmes proviene en parte del uso estratégico que hacen de los *pillow shots*, esa categoría mediante la cual es posible romper los límites entre forma y contenido para generar en su lugar formaciones significantes en las cuales “El contenido deviene forma, la apariencia se transforma en esencia” (p. 23)¹¹.

Conclusiones

Al inicio planteamos una serie de preguntas tendientes a provocar el reconocimiento de ciertos rasgos estéticos pertenecientes a tres películas cordobesas contemporáneas realizadas en las sierras. Ahora estamos en condiciones de animar algunas respuestas que, si bien no son definitivas, sí ofrecen algunas notas desde donde es posible plantear profundizaciones, revisiones y debates.

Algunas de esas notas, más generales, caracterizan el territorio a partir de la desintegración del hogar patriarcal que, sin haber desaparecido completamente, influye todavía en las vidas de sus integrantes y en la interacción con el espacio. Ese espacio, sin embargo, no responde a formas regulares de centro/periferia con las que se han abordado otros cines, sino a formas irregulares que hemos caracterizado bajo la figura de un paraíso perdido por su vaciamiento, desolación o irreparabilidad.

¹¹ Deleuze (2005b) incluso va más allá al afirmar que este tipo de planos: “Alcanzan lo absoluto, como contemplaciones puras, y aseguran inmediatamente la identidad de lo mental y lo físico, de lo real y lo imaginario, del sujeto y el objeto, del mundo y el yo” (p. 30).

La heterogeneidad de los itinerarios que recorren los personajes, con movimientos precipitados para los adultos y trayectorias para los niños y adolescentes, ofrecen alternativas a la pérdida de ese paraíso que, aunque no se concretan, funcionan para matizar la negatividad de los relatos.

Otras notas, más particulares, presentan el territorio como un espacio ambiguo, en donde los límites entre lo real y lo imaginario tienden a borrarse a causa de los diálogos existentes con elementos del género fantástico, aunque siempre dentro de un marco principalmente realista. También, la presencia de un estado líquido de la materia y la percepción abstrae algunos fragmentos de la solidez que suele rodear el espacio. Y, finalmente, comprobamos el uso estratégico de los *pillow shots* para interrumpir la acción y expresar ese vaciamiento, desolación e irreparabilidad de una manera poética, en donde la forma se vuelve contenido y viceversa.

Las preguntas sobre el territorio de las sierras, por lo tanto, revelan un conjunto de características cuya pertinencia y flexibilidad pueden ser evaluadas a la luz de otros casos similares. Asimismo, ponen de manifiesto la necesidad de identificar otros territorios con características propias. La multiplicidad de filmes desarrollados en los pueblos o en las ciudades, o incluso fuera de la región, todavía están a la espera de su análisis. Indudablemente, cada uno de estos espacios carga con su propia complejidad y plantea posibilidades de intercambios, mezclas y comunicaciones múltiples con los demás. Pero, de todas las cuestiones que hemos tratado, la más importante quizás tenga que ver con la alteración en la prioridad de los lugares en donde se hace o no se hace arte. La producción cinematográfica nacional y la reflexión efectuada a su alrededor, está atravesando un cambio significativo que, lejos todavía de romper con el centralismo estructural que la determina, implica, como decíamos al principio, una *fisura* a través de la cual comienza a ser posible otro modo de ver.

Bibliografía

- Aguilar, G. (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Aisemberg, A. y Lusnich, A. (2021). Introducción. En Dossier "Reflexiones en torno a cine y región: el cine argentino desde una perspectiva local". *Revista Folia Histórica del Nordeste*, (40), pp. 11-20. Recuperado el 2021, 8 de octubre de <https://iighi.conicet.gov.ar/wp-content/uploads/sites/29/2021/03/n40a01.pdf>.
- Amado, A. (2016). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Andermann, J. (2015). *Nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Paidós.
- Arancibia, V. y Barrios, C. (2017). Introducción. Disputas culturales: producción audiovisual y configuración de las regiones en Argentina. En Dossier "Audiovisual y región: reflexiones interdisciplinarias". *Primera parte. Revista Folia Histórica del Nordeste*, (30), pp. 53-64. Recuperado el 2021, 8 de octubre de <https://iighi.conicet.gov.ar/wp-content/uploads/sites/29/2018/03/n30a03-V%C3%ADctor-Arancibia-y-Cleopatra-Barrios.pdf>.
- Deleuze, G. (2005a). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G. (2005b). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*. Buenos Aires: Paidós.
- Flores, S. (2019). La producción regional en el cine argentino y latinoamericano. *Imagofagia*, (20), pp. 279-298. Recuperado el 2021, 8 de octubre de <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1935/1588>.
- Gil Mariño, C. (2019). Dios ya no atiende solo en Buenos Aires. Políticas de promoción y fomento a la industria audiovisual en Córdoba en el bienio 2016-2017: experiencias horizontales de trabajo y reglamentación gubernamental. En C. Kriger (Ed.), *Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina* (pp. 23-47). New York: Peter Lang Publishing, Inc.
- Kruger, C. (2019). *Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina*. New York: Peter Lang Publishing, Inc.
- Lema, C. (2020a). Algunas reflexiones teóricas de cineastas cordobeses. *Avances*, (29), pp. 175-192. Recuperado el 2021, 8 de octubre de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/28741>.

- Lema, C. (2020b). Dos concepciones del cine: Rosendo Ruiz y Liliana Paolinelli. *Imagofagia*, (21), pp. 190-211. Recuperado de el 2021, 8 de octubre <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1970/1658>.
- Motta, J., Morero, H. y Mohaded, N. (2012). *La producción cinematográfica y de contenidos para televisión en Córdoba. Evolución reciente y perspectivas futuras*. XVII Reunión anual de la red MERCOSUR PyMES, Clusters e Innovación: una agenda para el MERCOSUR. Asociación Civil Red Pymes, Rafaela, Argentina.
- Rancière, J. (2002). ¿Existe una estética deleuzeana? En E. Alliez (Dir.), *Gilles Deleuze. Una vida filosófica* (pp. 205-211). Santiago de Cali, Medellín: Sé cauto, Euphorion.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM.
- Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Roas, D. (2001). La amenaza de lo fantástico. En D. Roas (Comp.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 7-44). Madrid: Arco/Libros.
- Siragusa, C. et al. (2018). Emerger de/desde Córdoba (2010-2015): una lista que provoca vértigo. *Toma uno*, (6), pp. 163-170. Recuperado el 2021, 8 de octubre de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/20904>.
- Sorrentino, P. (2018). Cine en Córdoba: el entramado detrás de un hito. *Aura. Revista de historia y teoría del arte*, (8), pp. 8-28. Recuperado el 2021, 8 de octubre de <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/590/520>.
- Zunzunegui, S. (1993). El perfume del zen. *Nosferatu. Revista de cine*, (11), pp. 18-25. Recuperado el 2021, 8 de octubre de <http://hdl.handle.net/10251/40842>.

Filmografía

- Barrionuevo, I. (Dir.) (2018). *Julia y el zorro* [largometraje]. Argentina: Tarea Fina.
- Bottero, G. y Juncos, L. (Dirs.) (2013). *La laguna* [largometraje]. Argentina: Apacheta Contenidos Audiovisuales.
- Caetano, A. y Stagnaro, B. (Dirs.) (1998). *Pizza, birra, faso* [largometraje]. Argentina: Hubert Bals Fund, INCAA, Palo y a la Bolsa Cine.
- Falá, P. (Dir.) (2018). *Paraíso* [largometraje]. Argentina: La fundación cine.

Giulianelli, J. (Dir.) (2018). *El otro verano* [largometraje]. Argentina: Jaque Content, Tresmilmundos Cine.

Luque, M. (Dir.) (2011). *Salsipuedes* [largometraje]. Argentina: KL Audiovisual.

Martel, L. (Dir.) (2001). *La ciénaga* [largometraje]. Argentina: 4k Films, Wanda Visión, Cuatro Cabezas, TS Productions.

Mascambroni, D. (Dir.) (2016). *Primero enero* [largometraje]. Argentina: El Calefón.

Trettel, G. (Dir.) (2016). *Soleada* [largometraje]. Argentina: INCAA, Twins Latin Films.

Carlos M. Lema

Es licenciado en Diseño y Producción Audiovisual por la UNVM. Trabaja como docente de montaje y guion en la misma Universidad. Fue fundador e integrante del Cine Club Universitario durante más de diez años y ha realizado diversos cortos y medimétrajes desempeñándose como guionista, director y montajista. Integra equipos de investigación sobre ficción audiovisual y sobre filosofía y actualmente cursa el Doctorado en Artes de la UNC.

Contacto: maxilema21@gmail.com

Cómo citar este artículo:

Lema, C. M. (2021). Apuntes sobre el territorio de las sierras en tres películas cordobesas contemporáneas. *TOMA UNO*, 9(9), Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/35781>.

