

**INSTITUCIONES, IDENTIDADES, POÉTICAS
PRÁCTICAS Y TRAYECTORIAS ARTÍSTICAS
EN EL SUR DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES**

Instituciones, identidades, poéticas / Ana Silva ... [et al.] ; compilado por Teresita Maria Victoria Fuentes ; Ana Silva. - 1a ed. - Tandil : Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2018.

238 p. ; 22,5 x 15,5 cm.

ISBN 978-950-658-465-8

I. Actividad Artística. 2. Cine Argentino. 3. Artes Escénicas. I. Silva, Ana II. Fuentes, Teresita Maria Victoria, comp. III. Silva, Ana, comp.

CDD 778.5

Instituto de Artes del Espectáculo

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Director: Dr. Jorge Dubatti

25 de mayo 217 3° piso
artesdelespectaculo@filo.uba.
ar /iae.institutos.filo.uba.ar

Facultad de Arte

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires

Decano: Lic. Mario L. Valiente

Vice decano: Msc. Jorge D. Tripijana

Secretario Académico: Juan Manuel Padrón

Secretario de Extensión: Rubén Darío Maidana

Secretaria de Investigación y Posgrado: Teresita M. Victoria Fuentes

Secretario General: Alcides Julio Cicopiedi

9 de Julio 430 /Pinto 399 3° piso - Tel - fax 54 (0249) 4422063 - 4440631
www.arte.unicen.edu.ar /Código Postal: 7000 - Tandil
Buenos Aires - Argentina

**INSTITUCIONES, IDENTIDADES, POÉTICAS
PRÁCTICAS Y TRAYECTORIAS ARTÍSTICAS
EN EL SUR DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES**

Diseño de Tapa: Fernando Funaro

Coordinación Editorial: Aníbal Minnucci - Claudia C. Speranza

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723



Impreso en los talleres gráficos de:

Bibliográfika - Grupo BGK

Carlos Tejedor 2815 - Vicente López

Provincia de Buenos Aires

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio sin expresa autorización del editor

INDICE

Prólogo. Nuevas formas de articular las relaciones entre arte y universidad Jorge Dubatti	7
Presentación Teresita María Victoria Fuentes y Ana Silva	9
POÉTICAS	
Teatro y dictadura en Tandil ¿continuidad o ruptura? <i>Por qué te quiero Buenos Aires (1978) de Raúl Echegaray</i> Teresita María Victoria Fuentes	15
Teatro liminal con música: <i>Plural, una multitud desconcertada, de Ariel Farace</i> Mariana Gardey	25
Latido-Sentido. Aportes sobre el uso de la tecnología en la práctica teatral universitaria de la ciudad de Tandil Anabel Paoletta	37
El amor es puro cuento. Convivio en clave de narración oral en el Tandil de 2015 Mario Valiente	44
Bloqueo de Rafael Spregelburd en Tandil (2015) y la máquina de la provocación Clara Marconato y Augusto Ricardo	59
IDENTIDADES	
Cerro de Leones (Alberto Gauna, 1975), en el espacio negado del documental político argentino Javier Campo	73

Una aproximación al cine de Jorge L. Acha. Arte, historia y memoria	
Magalí Mariano	87
Idas y vueltas. La representación de “Colonia Vela” y los pueblos bonaerenses en las películas de Héctor Olivera basadas en la obra de Osvaldo Soriano	
Daniel Giacomelli	95
Prácticas de representación de identidades en el espectáculo <i>Despertando Conciencias II. El amor ausente (2014)</i>	
Diana Barreyra	105
Nueva narrativa argentina: Samanta Schweblin y Selva Almada	
María Amelia García	117
La disputa por lo contemporáneo artístico: <i>La normalidad y el proyecto Ex Argentina</i>	
Gabriela Piñero	125

INSTITUCIONES

Sociabilidad, cultura y ocio en el mundo rural pampeano del siglo XX. Apuntes para su estudio	
Juan Manuel Padrón y Valeria Palavecino	141
Imágenes, voces y memoria: 90 años del Salón de la Confraternidad Ferroviaria de Tandil (1925-2015)	
Ana Silva y Luciano Barandiarán	157
El Cine Club Tandil (1971-1989): La militancia cinéfila en Tandil	
Agustina Bertone	181
La creación de la Escuela Municipal de Música Popular en Tandil	
Rubén Maidana y Fátima Llano	195
Diez años de la carrera de Realización Integral en Artes Audiovisuales en la UNICEN. Cambios sociales, culturales y tecnológicos	
Virginia Morazzo y Cecilia Wulff	209

ANEXO

Mapa de Industrias Culturales en ciudades medias de la provincia de Buenos Aires. Año 2015	
María Eugenia Iturralde	221

Idas y vueltas. La representación de “Colonia Vela” y los pueblos bonaerenses en las películas de Héctor Olivera basadas en la obra de Osvaldo Soriano

Daniel Giacomelli¹

Con su primer adaptación realizada en 1983 y la segunda y última concretada en 1994, Héctor Olivera realizó la puesta en escena cinematográfica de dos novelas de Osvaldo Soriano que presentan un mismo territorio en distintas épocas de la historia de nuestro país. En *No habrá más penas ni olvido* (1983) nos encontramos con la localidad de Colonia Vela, en donde se produce un cisma político entre peronistas de izquierda y de derecha que desemboca en un conflicto armado entre las dos partes; el peronismo de izquierda, representado por el gobierno local, debe defenderse de las fuerzas de seguridad, las cuales se alinean con los peronistas de derecha, provenientes de la ciudad cabecera del partido (en el caso de la versión cinematográfica se llama San José, en la novela es Tandil).

Diez años después Olivera regresa a la región pampeana y a la literatura de Soriano con la adaptación cinematográfica de *Una sombra ya pronto serás*

¹ Realizador Integral en Artes Audiovisuales (Facultad de Arte, UNICEN). Investigador del Centro de Estudios de Teatro y Consumos Culturales (TECC). Auxiliar Diplomado del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Facultad de Arte de la UNICEN. Docente en los niveles universitario (*Historia del Cine II*) y terciario (*Lenguaje Audiovisual, Práctica Profesional III: Periodismo Televisivo*). Integrante del Comité Editorial de la Revista *Aura* del Departamento de Historia y Teoría del Arte, Facultad de Arte, UNICEN. Ha publicado resultados de sus investigaciones en actas de congresos y revistas especializadas.

(1994). El film relata la historia de un técnico informático que regresa a su lugar de nacimiento en busca de trabajo, para encontrarse con una llanura desolada, desabrida, en la cual abundan personajes errantes, quienes perdieron rastro de su búsqueda, prefigurando el destino del protagonista durante las dos horas de duración del film. Aunque en esta segunda obra el territorio exhibido no está exclusivamente ligado a exponer una única locación –sino a un fragmento del sur de la región pampeana que recorre el protagonista–, Olivera en algunos tramos de su film regresa a la localidad de Colonia Vela, componiendo de manera diferente el pueblo que había representado más de diez años antes.

Colonia Vela, provincia de Buenos Aires

El pueblo ficticio de Colonia Vela, localidad en la que tienen lugar los hechos que acontecen en las novelas de Osvaldo Soriano adaptadas por Héctor Olivera, está inspirado en la localidad real de María Ignacia Vela, población ubicada a 50 kilómetros de la ciudad de Tandil (es la segunda mayor aglomeración urbana del partido con casi 2.000 habitantes). No obstante, debemos aclarar que la localidad de Colonia Vela que se presenta en estos films no se corresponde con el poblado real, sino que es una suerte de muestra, un extracto de los pueblos de menos de 10.000 habitantes que abundan en el interior de la provincia de Buenos Aires.

En este sentido, podemos entender a Colonia Vela como uno de los tantos focos urbanos menores de la provincia, cuya proximidad con respecto a ciudades de mayor cantidad de habitantes –como Tandil, Bahía Blanca, Mar del Plata, Junín– es de más de 40 kilómetros. Un pueblo como el representado en estas películas podría ser visto como una estrella de poco brillo en el firmamento cuasi-estelar de la Pampa bonaerense, o como islas desconectadas en un océano.

En esta versión de la provincia de Buenos Aires que se dibuja en las películas analizadas –especialmente en *No habrá más penas ni olvido*– conocemos un territorio donde los medios de transporte todavía funcionan como conectores entre grandes llanuras vacuas de “civilización”.

Poniendo en escena Colonia Vela

Para analizar la puesta en escena de los films abordados es necesario primero establecer categorías de análisis del espacio en el cine. Por lo tanto los conceptos de espacio pictórico, arquitectónico y filmico propuestos por Éric

Rohmer en su estudio sobre la organización espacial de la película *Fausto* (1926) de F. W. Murnau (Gentile, Díaz, Ferrari, 2008: 21) nos ayudarán a organizar el análisis.

El espacio pictórico corresponde a la tarea del director de arte como compositor de las imágenes dentro de los marcos que impone el fotograma cinematográfico, haciendo uso de los colores, luces, sombras, valores y tonos, y valiéndose de las diferentes corrientes artísticas para generar significado. El espacio arquitectónico se articula en la relación que la escenografía y la arquitectura tienen con la tridimensionalidad, en tanto la labor del director de arte es diseñar, construir y administrar en el espacio los elementos que componen el campo cinematográfico, para dar contexto, acentuar rasgos físicos y psicológicos de los personajes y proporcionar al espectador una ubicación espacio-temporal referida al desarrollo de la acción dramática. El espacio fílmico aborda conceptos específicos del lenguaje cinematográfico, comentando así las nociones de plano, campo, fuera de campo, montaje y focalización, para dar sentido a la escenografía en la totalidad de un film. Así pues, el espacio fílmico es el que engloba a los dos anteriores y el que le da la especificidad respecto a la escenografía teatral.

Es entonces más precisamente dentro de una mirada sobre espacio fílmico donde queremos encontrar qué representación de la región pampeana y sus espacios urbanos es la que se lleva a cabo en los films que analizamos.

La puesta en escena de la versión fílmica de *No habrá más penas ni olvido* es llevada a cabo a través de la exposición de una lucha de fuerzas que toma lugar en el centro del pueblo de Colonia Vela. El territorio pampeano es exhibido como un marco para este pueblo que se configura como una isla en medio de un mar/desierto que se extiende hasta el infinito.

Colonia Vela es presentada como un último bastión ante la amenaza de las fuerzas de la derecha, no sólo peronista sino también de las fuerzas armadas. Los bandos combatientes en Colonia Vela se ubican a un lado y al otro de la plaza principal de la ciudad. Más que a un campo de batalla, la contienda en la película se asemeja a un partido de fútbol, siendo el terreno de la plaza central el campo de juego. El resto de los ciudadanos de Colonia Vela no toman parte en el asunto, se ubican como espectadores de la contienda; excepto por los miembros de la Juventud Peronista, quienes rondan por el pueblo y parecieran haberse establecido cerca de la estación de trenes. Estos personajes se dedican exclusivamente a actuar como el brazo de algo mayor, preparados para un evento que aún no tomó lugar, y para esto secuestran a miembros de las fuerzas de seguridad.

Como antes dijimos, el film toma la plaza central de Colonia Vela como el eje de su puesta en escena, y la organización de los planos prefiere ubicarnos del lado de los defensores en vez del de los atacantes. Los defensores, ubicados en la delegación municipal, se acomodan bajo escritorios, esquivan las ventanas, se ponen en cuclillas, usan las paredes como parapeto. El uso en esta locación de planos cortos y la ubicación de la cámara detrás de obstáculos expone un encierro, una sensación de claustrofobia. Del modo contrario, los atacantes utilizan todo el espacio de las calles principales y la plaza, y abundan los planos generales y enteros, con la cámara ubicada frente a estos. Se expone la posición de liderazgo a través de un montaje “correcto” de *raccords* que corresponden a una dirección unificada.

Dentro de las dependencias de la delegación municipal la fragmentación de los planos nos indica la forma de habitar este espacio que adoptan los habitantes del pueblo que se identifican con el ala izquierda del peronismo. Cada uno de los defensores se parapeta con mobiliarios de las oficinas de la delegación municipal, de alguna manera aferrándose al último pedazo de pueblo que pudieron conseguir. En oposición, la ocupación que hacen las fuerzas del peronismo de derecha en el pueblo organizan la distribución de los planos en las escenas que estos protagonizan, ocupando primero las calles, luego los negocios lindantes a la plaza, y finalmente ese terreno. Prepondera en los planos de la plaza un monumento de una persona con un niño fallecido en sus brazos, y casi ocupando la mayor parte del fondo del campo, la iglesia central de Colonia Vela enmarcando la acción.

Las escenas que acontecen en locales lindantes a la plaza presentan un mundo ajeno al conflicto dentro del partido político, y están compuestas en su mayor parte por un número mucho menor de planos, lo que nos pareciera indicar que estas locaciones solamente encuentran sentido a la manera de palcos donde los habitantes del pueblo observan una situación que no les incumbe.

El quiebre en los espacios del film se da en un momento narrativo fundamental en el relato, que es cuando, luego de haber tomado la plaza, los miembros de las fuerzas del peronismo de derecha atacan la delegación municipal destruyéndola, y la acción pasa a la escuela que comienza a funcionar en ese momento a la manera de espacio de detención clandestino. Aquí las referencias al pueblo se disuelven y nos encontramos con una película que deja los exteriores y pasa a interiores claustrofóbicos y oscuros, con planos que exponen un uso expresivo de la luz y las sombras, y el empleo de lentes angulares para acentuar rasgos y expresiones.

Límites y coordenadas

Martin Heidegger en su ensayo acerca del arte y el espacio comenta:

Espaciar remite a ‘escardar’, ‘desbrozar una tierra baldía’. El espaciar aporta lo libre, lo abierto para un asentamiento y un habitar del hombre. Pensado en su propiedad, espaciar es libre donación de lugares, donde los destinos del hombre habitante toman forma en la dicha de poseer una tierra natal o en la desgracia de carecer de una tierra natal, o incluso en la indiferencia respecto a ambas. (2009: 21)

En *No habrá más penas ni olvido* podemos encontrar una organización del pueblo prototípico del interior de la provincia de Buenos Aires que otorga una relevancia considerable a la plaza central como eje de la acción política y social del pueblo, acompañada siempre por la presencia del orden eclesiástico, que enmarca la acción de los peronistas de derecha, quienes luego de convertirse en la fuerza opresora, erradican el orden establecido por la –en este caso mucho menor en tamaño– delegación municipal, trasladando el conflicto a un modo de operar clandestino, llevado a cabo en una escuela pública.

Aquí comienza a entrar en juego la noción de *metáforas orientacionales, espaciales y topográficas* que Ana Laura Lusnich (2011: 477) menciona; sin embargo, con menos hermetismo en la puesta en escena que los casos que refiere la autora², debido a la temporización realizada desde el comienzo del film. La temporalidad que se presenta es muy cercana a la dictadura durante la cual Olivera realiza la película. Inferimos en este sentido que, para Olivera, la organización en estos pueblos está estrechamente ligada a la fuerza de las instituciones –la *Polis*, la Iglesia, el Estado, la Educación– y que la ocupación de cada una de ellas, junto a la eventual destrucción del orden estatal por parte de las organizaciones derechistas, representa una imagen fractal de la historia del país hacia finales de los ’70 y principios de los ’80. Los espacios de tortura y de reclusión son incluidos en el film en un ámbito sensible: la institución educativa. En este sentido encontramos en la organización de la puesta en escena un cambio en la distribución de planos, que a través de encuadres generales y enteros nos permiten observar cómo los protagonistas del film habitan el espacio urbano, y luego a través del uso de planos más cortos y detallados la forma en que se vinculan afectivamente,

² Entre los films que Lusnich menciona se encuentran *La isla* (Alejandro Doria, 1979); *El poder de las tinieblas* (Mario Sábato, 1979); *El hombre del subsuelo* (Nicolás Sarquís, 1981) y *El agujero en la pared* (David J. Kohon, 1982).

políticamente, socialmente con ellos. A Olivera le interesa mostrarnos cuál es la forma en la que los habitantes de este pueblo se vinculan con su hábitat, cómo ocupan ese espacio. Se pasa en los primeros momentos de la película a una narración que impone en términos deleuzianos (1984) una *imagen-percepción/acción*, a una donde preponderan las *imágenes-afección*, con espacios cargados de emociones, lo que el mismo Deleuze llama *espacios cualesquiera*.

La caracterización realizada por Olivera de Colonia Vela nos remite a la película *Invasión* (1969) de Hugo Santiago, donde hay una región urbana en pugna por parte de dos fuerzas antagónicas. Sin embargo la narración de *No habrá más penas ni olvido* nos propone entender la existencia de dos bandos casi iguales ideológicamente, con matices distintos, pero que vienen a reactualizar la noción de lucha que motorizaba al film de Santiago. De este modo es que “la lucha por la lucha misma”³ que se evocaba en el film de 1969 termina de ser perdida en este caso por la lucha interna del bando defensor.

Asimismo, desde otra perspectiva de análisis podemos inscribir a este film dentro de la periodización que Andrea Cuarterolo (2011: 339) propone acerca de aquellos films realizados en los inicios de la democracia que recuperan el pasado reciente para hablar de lo que había sucedido poco tiempo atrás, y del mismo modo actualizar al presente del estreno de un film problemáticas referidas a un suceso que podría haber acontecido en un período anterior a la dictadura. Uno de los rasgos que identifica a *No habrá más penas ni olvido* es que, a pesar de ser una adaptación de una novela es un relato casi testimonial, que trata de recuperar un público perdido. Como dice Cuarterolo:

[...] estas películas testimoniales centraron los grandes conflictos políticos y sociales de la época en pequeñas historias individuales, que permitían mantener esa frontera semi-permeable entre lo público y lo privado. En este sentido, una característica fundamental de estos films fue la elección como protagonistas de ciudadanos comunes, representativos de sectores amplios de la sociedad. (2011: 352)

La misma tierra, otros tiempos

En *Una sombra ya pronto serás* nos encontramos con un personaje sin nombre, cuyo programa narrativo (Fontanille, 2001) es desembragado una vez que su viaje en tren se detiene por razones que desconocemos. El tren en que viajaba está vacío, detenido en un trayecto de vías en una zona no identificada

³ Sobre este tema, ver Cerdá (2011: 439).

por señales o carteles en la región pampeana. Posteriormente, el personaje se detiene en lo que parece ser una estación de servicio donde decide asearse, y allí baja su marcha un auto conducido por Coluccini, un artista circense en busca de un camino hacia Bolivia. En ese momento nos enteramos de que el protagonista del film es un ingeniero informático que busca llegar a Neuquén.

Luego de esta escena Coluccini y el ingeniero emprenden un viaje que en una primera instancia pareciera seguir el curso de las intenciones del ingeniero, pero luego se desvía cuando se detienen en una montaña de señalizaciones de caminos y deciden dirigirse hacia Colonia Vela, donde el ingeniero resuelve pasar el día. Allí conoce a Lem, un empresario que quiere recuperar dinero a través del juego de ruleta en los casinos, y entablan una relación profesional en la cual el ingeniero se compromete a realizar un algoritmo que le permita a Lem ganar dinero fácilmente. Más adelante, el ingeniero se vincula en la hostería donde se aloja con una adivina, quien también está emprendiendo un viaje.

En lo que respecta a la organización de los planos que componen el espacio fílmico de la puesta en escena, reconocemos en el film la presencia predominante de encuadres generales y enteros en los exteriores, con el horizonte pampeano dividiendo la tierra verde del cielo azul en las escenas que transcurren fuera de los espacios urbanos, y la imponencia del edificio de la delegación municipal con su torre en Colonia Vela. Los interiores en la mayor parte del relato están compuestos por escenas en habitaciones de hoteles o autos, prevaleciendo especialmente los últimos.

En las habitaciones de hoteles los personajes ocupan ese espacio sin terminar de habitarlo, es solamente un lugar de paso donde les resulta conveniente pasar tiempo, a diferencia de los automóviles. En este film los automóviles son los hogares de los personajes que el protagonista conoce. El exilio de los personajes de lo que alguna vez fueron ciudades los forzó a convertir sus vehículos en sus casas, atravesando la región pampeana sin un destino concreto.

En un momento del film el ingeniero y Coluccini deciden detenerse en una fábrica abandonada, espacio que expone la verdad sobre Coluccini, y que da lugar a una intervención artística de éste, quien vuelve a montarse en su monociclo para cruzar por un cable a través de dos torres.

Contrariamente a la representación de Colonia Vela que se realizó en *No habrá más penas ni olvido*, en *Una sombra ya pronto serás* el pueblo es regido por lo que pareciera una dictadura militar que gobierna desde una torre, siendo este lugar el único referenciado en términos de espacio fílmico desde el interior y el exterior. Este edificio es una construcción del arquitecto Francisco

Salamone realizada en la localidad de Carhué durante los años '30, con un estilo *art déco* y rasgos expresionistas. En su interior existe una gran sala con un mural de la pintura *La vuelta del malón* de Ángel Della Valle, y la iluminación es cenital, asemejándose a aquella de *Dr. Strangelove* (1964) de Stanley Kubrick.

Colonia Vela en este film da cuenta de la persistencia del gobierno derechista que atentó contra el pueblo y emprendió una toma del poder en *No habrá más penas ni olvido*, lo que hizo que los personajes con quienes se encuentra el protagonista se exilien sin rumbo fijo en la región pampeana trazando en sus trayectos líneas perpendiculares que se cruzan, en un territorio donde logran conocerse, intimar, colaborar, trabajar juntos, exponer sus sentimientos y verdades. Es la búsqueda de los personajes exiliados en *No habrá más penas ni olvido* por rehabilitar esos lugares a los que se sentían vinculados no sólo como refugio y hogar, sino también emocional, social y políticamente. La revelación en esta película, para el pesar de las personas, es que los pueblos y los lugares de trabajo (fábricas, estaciones de servicio, peajes, moteles, circos) de los cuales se sentían parte ya no son habitables.

A modo de cierre

El sitio que se había iniciado en *No habrá más penas ni olvido* culminó con la ocupación permanente de los militares en los pueblos de la provincia (reflejado en el mundo real en la intendencia de Zanatelli⁴ en Tandil durante la década del '90) y la expulsión de aquellos que durante las décadas de los '60 y '70 tuvieron activismos políticos en pos de la transformación social. Es por eso que en *No habrá más penas ni olvido* la figura de Perón se vuelve casi un esbozo, que se trasluce a través del cansancio de los protagonistas más ancianos de la película.

Una sombra ya pronto serás pareciera ser una reflexión personal de Olivera acerca de su filmografía previa, que incluyó películas como *La Patagonia rebelde* y *La noche de los lápices*, donde el realizador todavía se inclinaba por presentar a un público masivo un producto audiovisual que propicie una problematización que pueda traducirse en acción colectiva.

⁴ Julio José Zanatelli fue intendente de facto de Tandil durante la última dictadura cívico-militar (en 1976 y entre 1979 y 1983). Luego de la recuperación democrática fue electo en tres oportunidades: en 1991 por el partido Fuerza Republicana, liderado por el general Antonio Domingo Bussi; en 1995 por el partido vecinalista Apertura Independiente; y en 1999 por Acción por la República, partido del ex Ministro de Economía Domingo Cavallo. Falleció en 2002.

Recordemos también que Olivera a finales de los '80 trabajó como realizador en películas estadounidenses de clase B, de muy baja calidad narrativa, estética y de costos de producción⁵. *Una sombra ya pronto serás* cambia el tono, de aquella parodia que se transformaba en el film político e interpelador que resultaba ser el de 1983, a una suerte de pastiche de géneros y situaciones que si no fuera por el hilo conductor que implica la presencia del programa narrativo que guía al protagonista no encontraría sentido.

Hacia el fin del film el programa narrativo del protagonista –lo que parecía ser el cambio de estado inicial (tren detenido) a un estado final (llegar al sur: Neuquén)– no encuentra una direccionalidad. Coluccini y el ingeniero parten de un peaje y llegan a un terreno donde la geografía cambia, el suelo es seco y agreste, y en el horizonte hay una elevación. En ese lugar encuentran el auto de Lem, quien yace muerto dentro de éste. Cuando el ingeniero retoma su camino para hablar con Coluccini, éste se encuentra sobre la elevación del terreno, hablando en italiano, y en ese momento el cielo se torna nocturno. Coluccini le cuenta al ingeniero su epifanía y lo insta a volver tras sus pasos y “sacar petróleo”. Coluccini se queda en este terreno y el ingeniero vuelve al tren del inicio del film, e intenta encenderlo y seguir su trayecto inicial. Cuando mira por la ventanilla ve una figura humana que se asemeja a sí mismo, en ese entonces la imagen se congela y se funde a negro y el film finaliza.

Este último espacio donde Coluccini, Lem y el ingeniero se cruzan por última vez, es el espacio de la salvación, el tema principal del film. Su posibilidad de rehabilitar ese espacio se ve impedida por la destrucción emocional, sentimental, física que provocó el neoliberalismo de comienzos de la década de 1990.

Estos personajes, que alguna vez habitaron el suelo pampeano y que posteriormente debieron abandonar la tierra que tanto añoraron y por la cual lucharon, son desplazados no sólo en el terreno físico, sino en lo que posteriormente se conocería como nuevo cine argentino. El terreno donde se moverían los nuevos personajes del cine argentino ya no sería la rebelde pero a su vez tan familiar pampa, sino los recovecos de las grandes urbes, como en *Silvia Prieto* (1998), *Pizza, birra, faso* (1998), *Mundo grúa* (1999) y *Bolivia* (2001).

⁵ *Reino salvaje* (1984); *La muerte blanca* (1985); *Matar es morir un poco* (1989); *Negra medianoche* (1990).

Bibliografía

- Cuarterolo, Andrea (2011). “La memoria en tres tiempos. Revisiones de la última dictadura en la ficción industrializada de los inicios de la democracia (1983-1989)”. En Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (comps.) *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1969-2009)*, Buenos Aires: Nueva Librería.
- Cerdá, Marcelo (2011). “La política de las formas neutras. Acerca de *Invasión*, de Hugo Santiago”. En Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (comps.) *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1969-2009)*, Buenos Aires: Nueva Librería.
- Fontanille, Jacques (2001). *Semiótica del discurso*. Lima: Universidad de Lima/FCE.
- Gentile, Mónica; Díaz, Rogelio; Ferrari, Pablo (2007). *Escenografía cinematográfica*, Buenos Aires: La Crujía.
- Heidegger, Martin (2009). *El arte y el espacio*. Barcelona: Herder.
- Lusnich, Ana Laura (2011). “Opacidad, metáfora, alegoría: nuevas estrategias discursivas y marcas de la ideología imperante en el cine ficcional del período 1976-1983”. En A. L. Lusnich y Pablo Piedras (comps.) *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1969-2009)*, Buenos Aires: Nueva Librería.