

# Cruzando fronteras: identidades, series de ficción federal y road movie en la televisión argentina

## *Crossing borders: identities, federal fiction series and road movie on Argentine TV*

**Cristina Andrea Siragusa**

Universidad Nacional de Villa María  
Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina  
siragusasociologia@yahoo.com.ar

**Mariana Britos**

Universidad Nacional de Villa María, Córdoba, Argentina  
marianabritosmusa@gmail.com

---

### Resumen

Tras la sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual se implementó, desde el Estado Nacional argentino, una política de fomento a la producción de contenidos para televisión que propició el inicio de un fenómeno sin precedentes en la historia de la comunicación mediática: la gestación y circulación de narrativas que refirieron de/desde los territorios nacionales a plurales identidades locales. En ese contexto, desde una investigación que tiene como uno de sus objetivos mapear las experiencias de producción y las imágenes propias de series ficcionales para televisión gestadas en territorios argentinos, importa describir e interpretar rasgos específicos desplegados, contemplando las dimensiones narrativas, técnicas y estéticas. En *Siete vuelos* (Gastón Gularte, 2012) y en *El viaje, 9 días buscando Norte* (Jorge Vargas, 2013) se exhibe un viaje de búsqueda que configura en un mismo movimiento la construcción-del-yo, paisajes, y sujetos.

### Palabras clave

Ficción; Televisión; Identidades; Road Movie; Serialidad

### Abstract

After the enactment of the Law on Audiovisual Communication Services, a policy of promoting the production of television content was implemented by the Argentine National Government, which led to the start of an unprecedented phenomenon in the history of media communication: gestation and circulation of narratives that referred from / from national territories to plural local identities. In this context, from an ongoing research that has as one of its objectives to map the production experiences and the images of TV fiction series gestated in the expressive territories of Argentina, it is important to describe and interpret the specific features displayed contemplating the narrative dimensions, techniques and aesthetics. In *Siete vuelos* (Gastón Gularte, 2012) and in *El viaje, 9 días buscando Norte* (Jorge Vargas, 2013), a search trip is exhibited that configures the construction-del-yo, landscapes, and subjects in the same movement.

### Keywords

Fiction; Television; Identities; Road Movie; Seriality

## 1. Introducción

*Siete vuelos*<sup>1</sup> (Misiones) y *El viaje, 9 días buscando Norte*<sup>2</sup> (Jujuy) son parte del acervo de la producción ficcional para televisión que, tras la sanción de la Ley N° 26.522, se desarrolló en Argentina en el marco de una política pública tendiente a facilitar condiciones para la generación de contenidos, entre otros aspectos, con una orientación *federal*. En esa profusión de historias e imágenes, una nueva comunidad de realizadores exploró las formas y las temáticas recuperando, en ocasiones, géneros ligados habitualmente al dispositivo cinematográfico. En particular importa en este artículo considerar al *road movie* en la teleficción argentina, des-centrada de Buenos Aires, como un género que en los casos estudiados trascendió, a partir de su apropiación transnacional, sus orígenes y rasgos estadounidenses (Brandellero, 2013; Blasini, 2016); recurriendo a procedimientos cercanos al documental (Piedras, 2016) para exhibir territorios, costumbres y rituales desde la perspectiva subjetiva del viajero en una posición cuasi-testimonial. Es por ello que el enfoque asumido destituye toda mirada esencialista del sistema de géneros, adoptando en cambio una perspectiva regional para contemplar al *road movie* (Garibotto & Pérez, 2016) indagando acerca de las singularidades de un conjunto de narrativas ficcionales para TV en las que el *viaje*, y su impacto en los sujetos que lo vivencian, se convierte en el tópico organizador del relato.

En esa línea se acuerda en que el carácter "itinerante" de la narrativa del *road movie* y el interés expreso en cruzar límites y fronteras (físicas y metafóricas) abonan una lectura en la que se pueden observar, al mismo tiempo, los fundamentos ideológicos de los discursos nacionales y regionales (Garibotto & Pérez, 2016:2). Las dos ficciones analizadas aportan política y poéticamente a una televisualidad que puso en tensión la pretensión de constituir un *régimen de invisibilización de la diversidad* (Grimson, 2006), la cual respondió originariamente a una voluntad de creación del Estado-nación y a la configuración de imaginarios específicos acerca de lo argentino propia de la Modernidad decimonónica.

## 2. Anclajes conceptuales

Las imágenes procedentes de sujetos y espacios regionales no han estado ausentes en las pantallas de la televisión argentina, dado que se incorporaron históricamente a partir de dos tipos de matrices: una, propia de la *espectacularidad* y el *exotismo*; otra, que se caracterizó por su *estigmatización* afianzando un proceso de marginalización discursiva especialmente, pero no exclusivamente, en los formatos periodísticos. Es por ello que la mirada analítica que recupera la riqueza y complejidad de los casos, pretende interrogar las modalidades "propias" que se desarrollaron para remitir a particulares territorios expresivos<sup>3</sup> contemplando la especificidad de un medio (el televisivo), un principio constructivo (el continuismo narrativo) y un género (la miniserie).

*Siete vuelos* y *El viaje. 9 días buscando Norte* comparten en términos formales la convergencia de componentes del *road movie*, imágenes de territorios expresivos y de historias de viajes. Como resultado, cada uno de los relatos discurre a través del itinerario subjetivo de unos jóvenes (Clara/Victoria y Gabriel, en cada caso) que emprenden un trayecto de búsqueda identitaria en el que la figura del padre ausente orienta un doble desplazamiento: *espacial* (a través de paisajes y comunidades desconocidas para ellos) y *temporal* (ligado a la construcción de memoria en la que, en algunos casos, se instalan los recuerdos de un pasado compartido).

En ese devenir los protagonistas se alejan de sus mundos ordinarios para internarse en unos territorios que se (de)construyen en sus dimensiones políticas, culturales, geográficas y socio-económicas frente a la cámara, instituyendo una mirada "extraña" para la exhibición de realidades marginadas. No hay en ellos un sentido de *rebelión*, en tanto tópico recurrente en las *road movies* de los 60s-70s en Estados Unidos que pusieron en tensión un mundo conservador del que el sujeto necesitaba escapar (Laderman, 2002; Corrigan, 1991), sino una ingenuidad a-crítica de lo social que en el viaje se transforma.

La focalización, en general, permite al espectador observar y descubrir esas geo-territorialidades (el Litoral y el Noroeste argentinos) a partir de sus protagonistas, generando una estrategia tendiente a la visibilización no-estereotipada de formas de vida y de representaciones de unas comunidades históricamente "ausentes" (o escasamente presentes) en el panorama televisual de la ficción nacional. Las preocupaciones a las que se aluden en los diferentes episodios suelen ocupar en el palimpsesto televisivo el espacio del discurso periodístico: como acontecimientos espectaculares (en términos de formaciones expresivas con una impronta turística como por ejemplo la realización del carnaval o la celebración de la Pachamama), o en la mayoría de los casos como sucesos políticos y/o policiales instalados en la cartografía de la protesta social emergentes de situaciones de injusticia y desigualdad (con una exposición importante de una mirada clasista).

La ruta, componente indispensable en el *road movie*, adoptará entonces diferentes modos de construcción: como (re)creación de la soledad del viajero inmerso en unos espacios naturales insondables propicio para el movimiento del sujeto y la irrupción de su intimidad a partir de planos panorámicos que ponen en evidencia el carácter auto-reflexivo del género (Corrigan, 1991; Brandellero, 2013; Piedras, 2016); como el espacio del encuentro incierto con los habitantes de la ruta por antonomasia (los camioneros) y sus vehículos; como el lugar del control de las fuerzas de seguridad (Gendarmería, Policía, Aduana); entre otras. En las dos miniseries, tanto Clara/Victoria como Gabriel inician sus travesías suspendiendo su presente y arrojándose (con distintos niveles de renuncia) a una búsqueda que transformará sus vidas de manera ineludible. Frente al desencanto del presente irrumpe una decisión (viajar) para alcanzar el encuentro con un padre-perdido.

En ese deambular, porque los personajes vagan por una espacialidad que los enfrenta a sus miedos y a sus deseos, no hay oportunidad para la indiferencia: desde ese punto de vista los jóvenes se encontrarán interpelados por un *reparto de lo sensible* (Rancière, 2014) que les resultará

ajeno pero no imposible. En ambas miniseries se exhibe una narrativa que detalla los procesos de *alterización de la experiencia* (Briones, 1998) que involucra a los protagonistas cuando se introducen en interrelaciones que les resultan extrañas e inadmisibles tensionando, en ese movimiento, sus apreciaciones previas. En ese sentido las teleficciones bajo estudio generan una construcción y (re)producción de la *distintividad* y la *diferencia cultural* a partir de una *narrativa imaginal* (Di Paola, 2013) con potencia militante en el plano simbólico-ideológico que se encuentra en consonancia con la orientación de una política pública que dotó de valor a lo *federal*.

En la particularidad de estas ficciones, lo rural-litoraleño, lo rural-andino y lo ciudadano-andino cobran absoluta presencia, evidenciándose una vocación pedagógica que instituye ante el ojo-televisivo unos escenarios y subjetividades a plano abierto, unas musicalidades singulares (sus instrumentos y ritmos), un régimen alimentario ancestral pero profundamente presente en la contemporaneidad de la mesa cotidiana, y un universo mitológico intensamente arraigado en el imaginario territorial.

El tipo de serialidad televisiva que se presenta combina una estructura mixta: una, que implica la preeminencia del continuismo narrativo justificado por su adscripción a la miniserie como género, otra que propone una apertura para el ingreso de tramas capitulares o autoconclusivas en las que se introducen conflictos que se resuelven en el mismo episodio (Guarinos & Gordillo, 2011:376). Esta arquitectura narrativa se encuentra en consonancia formal con el *road movie* tradicional, y en el *road movie* patagónico (categoría heurísticamente productiva para el proceso interpretativo), concebido como una *estructura dispersiva sinusoide*:

Lo dispersivo y lo conjetural impregnan los aspectos de la representación y marcan el camino. El protagonista irá encontrando personajes que se sumarán a su recorrido, pero a quienes en la mayor parte de los casos no verá de nuevo. En cada episodio hay un desafío que el protagonista debe enfrentar, aunque no siempre lo resolverá exitosamente; hay también una separación, un abandono, y

en cada episodio una parte del argumento va siendo revelado (Tranchini, 2011:207).

En cada propuesta aparecen particulares formas de contar y exponer el devenir del sujeto y su ingreso, desde la incertidumbre, a espacios y comunidades ajenos a sus vivencias cotidianas. Espacialidades que se encuentran transversalmente impactadas por la cercanía (en distintos grados) a zonas de frontera (la Triple frontera y Villazón-La Quiaca) lo cual conlleva la presencia, sutil o explícita, de unos "espacios liminales donde se producen a la vez identidades transnacionales, así como conflictos y estigmatizaciones entre grupos nacionales" (Grimson, 2001:93). *La frontera* puede emerger como un espacio de confluencia al que no se llega pero se percibe próximo (*Siete vuelos*) o puede ser el pasaje a un mundo Otro que produce dilemas (*El viaje*).

La operación analítica realizada a las dos miniseries ha considerado el planteo de Tranchini (2011) en su abordaje del *road movie* patagónico en el que contempla las formas de representación del Sur en un conjunto de películas. La autora observa cómo se instituye un proceso de deconstrucción de imágenes y representaciones previas que habían sido elaboradas tanto en manifestaciones del campo cinematográfico como literario<sup>4</sup>. Importa propiciar una lectura (posible) del material ficcional televisivo apelando a un movimiento interpretativo que dialogue (para comprender presencias o ausencias) con otras imágenes acerca de Misiones, específicamente, o del Noroeste de Argentina, como región. En este ejercicio interesa precisar modalidades narrativas y estilísticas atendiendo a la especificidad del medio televisivo y al tipo de ficcionalidad propuesta, asumiendo las heterogéneas actualizaciones que circularon en un movimiento de acople y desacople con imaginarios previos y contemporáneos sobre dos territorios expresivos argentinos.

### 3. *Siete vuelos* (2012)

Clara es una joven ingeniera química que trabaja en el laboratorio de su familia en la pro-

ducción de un nuevo medicamento en Buenos Aires. Su vida, ordenada y placentera, se trastocará cuando encuentre unas fotografías de su infancia y una carta de un individuo llamado Vicente, quien dice ser su padre, que relata su desesperación por hallar a su hija que le había sido arrebatada de niña. La necesidad de develar el secreto identitario (en función de la persistente mentira y el silencio familiar) funciona como un motor narrativo que moviliza el inicio de un viaje en pos de encontrar a ese hombre por el territorio misionero.

En la tierra-roja descubrirá que su nombre originario era Victoria, denominación empleada por todos los allegados a Vicente para referirse a ella. La escisión del nombre, Clara/Victoria opera como un modo de reflejar la conflictividad de las sensaciones que experimentará al entrar en contacto con otros que le resultan absolutamente desconocidos por sus diferencias. Es por ello que el doble nombre simbólicamente representa las marcas del opresor y del oprimido, del explotador y de los explotados, que conviven en su vida. Esta zona de un litoral argentino (re)visitado se construirá a partir de la *yuxtaposición* de imágenes acerca de geo-espaciales, sujetos, prácticas culturales, mitos y luchas político-sociales.

El *road movie* remitirá a Misiones exponiendo su complejidad en cada uno de los "viajes" de la protagonista, restituyendo una mirada multicultural que recorre rutas y caminos desde una apertura perceptiva, sensible y cognitiva. La literatura provincial ha destacado esta particularidad: "La provincia corporiza pues, una semiófera de pasajes, traducciones y palabras que fluyen y confluyen" (Lemes & García, 2010). La observación acerca de cómo atraviesan *lo social* las imágenes televisuales, en esta miniserie permite advertir una zona de cruce, intersticial, entre dimensiones económico-productivas, paisajes-naturales, rituales mágicos y experiencias de la cotidianeidad que adoptarán un movimiento de exposición militante de preocupaciones sentidas por la población del lugar. En ese sentido, tal como lo expresara Piedras (2016) se observa cómo narrativamente el *road movie* articula simultáneamente lo íntimo con lo colectivo, la

propia historia con la memoria social, en un tipo de propuesta que se acerca a las formas documentales.

El carácter ostensivo de los recursos clásicos del *road movie*, la ruta y el paisaje, son omnipresentes en la narración como compañeros de la protagonista, al mismo tiempo que simbólicamente provocan el contraste entre la majestuosidad de la naturaleza y los conflictos sociales que se viven en el litoral argentino. Los planos amplios, medios y cortos están elegidos de manera estratégica, generando contrastes entre los sujetos y el entorno. La intimidad de las personas es revelada a través de esa elección. En distintas oportunidades la cámara toma un lugar de observación haciendo partícipe al espectador de ese instante.

Permanentemente se instituye una topografía que enlaza el espacio y los universos socio-culturales de los habitantes: en Colonia Alicia, entre panorámicas que siguen el trabajo con el tabaco desde un emprendimiento familiar, se discutirán los efectos del glifosato en los niños y en las embarazadas; a partir del devenir por las ruinas de la misión jesuítica de San Ignacio, se tematiza el tráfico de huevos de animales en riesgo de extinción; en las veras del Río Uruguay se generará una apertura a sabores y comidas típicas, prácticas cotidianas que no desconocen la imposibilidad de superar el dolor por los muertos (soldados) de la Guerra de Malvinas que aún siguen presentes en los recuerdos de los lugareños; en Concepción de las Sierras se (entre)lazan los preparativos del carnaval local con la lucha de los trabajadores cooperativistas de la yerba mate contra las presiones de los propietarios de las yerbateras; en las minas de Wanda se referirá a los peligros laborales de los trabajadores más allá del encanto del lugar; entre otros tópicos.

El devenir, errante para Clara/Victoria pero planificado por Vicente, permite el encuentro intersubjetivo y el descubrimiento: el espectador, junto con la protagonista, se entregan a las diversas realidades que hacen de esta zona un lugar heterogéneo. Mediante los diferentes mitos (duendes, brujas), la polifonía a nivel de la lengua, la vestimenta, las fiestas tradicionales

(carnaval), la diversidad musical, se va conformando una realidad, que difiere del imaginario colectivo. El tópico articulador es el hombre y su pertenencia al territorio, los vínculos francos entre sus pares y los conflictos que viven diariamente en situaciones de desigualdad social.

En pantalla se suceden costumbres típicas, la flora y la fauna completan esa construcción, pero también diversas comunidades que conviven en el territorio. La fotografía se asienta en un código cromático emblemático en el que prevalecen el verde y el rojo (incluso en los quiebres temporales del relato los colores, poco saturados, se observa este predominio), y la música (diegética y extradiegética) asume una función dramática y de construcción territorial. Por lo que el conjunto (des)monta las construcciones imagéticas de lo misionero, es decir, se apartan de las típicas vinculaciones asentadas en el *territorio-fluvial* o en el *territorio-selvático*, y aporta múltiples texturas espaciales, étnicas, y socio-económicas.

El medio de transporte en el *road movie* tiene un protagonismo fundamental, funcionado en este caso como un objeto que remite, al inicio del viaje, a la libertad del movimiento de la protagonista para descomponer esa imagen-objetual hasta adoptar un carácter funcional. En *Siete vuelos* el auto de Clara/Victoria, un Fiat 500, simboliza el proceso de transformación de la joven: es el regalo de cumpleaños de su padre adoptivo, un cero kilómetro impoluto especialmente indicado para movilizarse por la ciudad; en los primeros capítulos se observa la preocupación de la mujer por mantenerlo limpio y ordenado; posteriormente será objeto de "travesuras" por parte de los duendes (marca del universo mágico); y en el transcurrir del relato se exhibirá completamente sucio, manchado con la tierra roja de los caminos, hasta que se destruye (paradójicamente Clara/Victoria no otorga importancia a las "alarmas" por la pérdida de aceite). Como alegoría del entorno constituido por su madre y su familia, y del poder que ejercen sobre ella, se exhibe de este modo el proceso de degradación (auto/familia) al entrar en contacto con la Naturaleza (geo-comunidades/Vicente) que representa, quizás de manera bucólica, lo que no ha sido corrompido.



*Siete vuelos* se asume como una narrativa político-militante al dotar de espesor a las elecciones de Vicente en su vida (que su hija des-anda en su trayecto): en la casa, colgadas las imágenes de Eva Perón y el Che Guevara que, junto a la elección del nombre de la joven, explicitan una opción ideológica a la que se añaden, sucesivamente, el conjunto de amigos (personajes que ingresan de manera sinusoide en las tramas capitulares de la narración) y las luchas populares que encarnan y en las que él ha estado comprometido en distintos momentos. *Siete vuelos* es un relato de (re)conocimientos y también de denuncia por la posición de enunciación y las marcas axiológicas que se sugieren en diálogos y acciones, apostando a una sumarial exposición de injusticias sociales a las que está sometida la población lugareña de modo tal que impone un cierto orden de visibilidad en el espacio público.

En ese sentido se destaca la construcción del territorio de Buenos Aires, en el primer capítulo, que evidencia cómo el relato audiovisual genera distinción formal, especialmente en la colorimetría, el montaje y la música. Ambos territorios (el capitano y el litoraleño) están claramente contrastados en pos de acentuar las distancias entre dos mundos diferentes entre sí aunque pertenecientes al mismo país. Las imágenes pujan por instituir una lucha por la mirada, que hasta ahora la ficción televisiva detuvo en los contornos de la visibilidad oficial y porteña, que no termina por volverse (in)visible, en términos de su capacidad de ser-vista por el ojo. En este punto aparece otra característica del *road movie* que es el conflicto constante entre el espacio salvaje y el espacio civilizado, acercándose esta ficción a relatos cinematográficos que desde los años 90 instauraron un modo de proponer el género para Latinoamérica (Garibotto & Pérez, 2016; Brandellero, 2013). Con respecto a esto último, y apostando a una visión regional que ahonda en el territorio-que-atravesia a los protagonistas, el imaginario de espacio-salvaje se tensiona cuando se muestran otras realidades de Misiones, sin embargo el conflicto y el contraste están presentes y arraigados persistentemente afectando el ámbito de lo público, de lo privado y de lo íntimo. Esta estrategia (de)construye un modo de concebir el territorio, al menos hasta mediados del siglo XX:

El perfil de *lo misionero* se remonta a las formas discursivas incipientes en el siglo XVIII, las crónicas de viajeros. En el siglo XX, el relato, el periódico, y el cine erigieron y difundieron las imágenes y la evocación de Misiones. El discurso hegemónico provincial se consolida, a partir de Quiroga, como un repertorio selvático atravesado por el caudaloso río Paraná. La tierra colorada despierta el viejo designio moderno de influir sobre la naturaleza y dominarla, a la vez que representa un paisaje exótico y exuberante. Los componentes del gótico y el *fantasy* estallan en las potencialidades de nuevas representaciones del tópico agreste, en donde se funde lo tradicional costumbrista con una impronta de vanguardia. El cine de los años '50 refuerza ciertos estereotipos de lo fronterizo-misionero vía las películas de Armando Bó, y la versión filmica de la novela *Río Oscuro* de Alfredo Varela que hizo Hugo del Carril, en 1952 bajo el título de *Las aguas bajan turbias*. (Lemes & García, 2010)

El mito de la tierra-para-conquistar se derriba en la miniserie. La tierra-roja es un lugar para habitar, para compartir, donde el trabajo se configura como un ordenador de la vida, de la producción y del relacionamiento afectivo. Este es un relato de búsqueda, en el viaje espiritual que construye la ficción no sólo se involucra a la protagonista sino también a la sociedad. La carretera y las vivencias se funden para llegar a la transformación del personaje y completar *los vuelos*, alegoría de una metamorfosis (inter) subjetiva indispensable para hacer frente a un sistema opresor y para fortalecer la importancia del sentido de comunidad.

#### **4. El viaje. 9 días buscando norte (2013)**

Gabriel Saavedra, el protagonista de la miniserie, es un estibador nacido en Argentina que trabajaba con su madre en Villazón (Bolivia) en la zona de frontera con La Quiaca. Tras la muerte de la mujer, el joven decide emprender la búsqueda de su padre sin contar con suficiente información y con escasos recursos económicos

y culturales para avanzar en territorio argentino hacia Tucumán. Desde el inicio se establece el eje central de la historia, un *relato de búsqueda* que será también un relato de viaje, en el que tres recursos se distinguirán en la construcción del territorio: el paisaje y la carretera, la música y los sujetos que habitan o transitan por el lugar.

La información acerca del lugar de arribo no alcanza para que se gesticone un proceso "planificado" para la concreción de ese objetivo, lo que permite discernir en el personaje la potencia de su deseo y su consecuente temor al rechazo paterno. Por lo que se evidencia una narrativa de la incertidumbre que adoptará la forma del movimiento por geo-territorialidades andinas que moldearán los derroteros íntimos de Gabriel. La carretera es la metáfora principal que se utiliza como recurso para demostrar el viaje físico y a la vez espiritual, y el esplendor del paisaje, en diferentes momentos, pretende generar la reflexión en el espectador. En ese discurrir el discurso pondrá en evidencia, también, las formas sociales del maltrato y la discriminación, las contradicciones y los silencios, los cuales afectarán la percepción y comprensión del protagonista acerca de la realidad que está conociendo.

El itinerario inicia en la Villazón-comercial-de frontera con panorámicas que subrayan desde una operación hiperbólica el "comercio hormiga" entre los dos países (Argentina-Bolivia), exhibición que no destaca la imaginería con la que suele asociarse a dicha ciudad con el flujo turístico. De este modo una sucesión de planos generales se suceden para ofrecer una perspectiva territorial del permanente deambular a ritmo constante de seres humanos cuya corporeidad se exhibe como un artefacto de carga<sup>5</sup>. Las imágenes destacan el espacio poblado por individuos uniformes, des-humanizados, absolutamente vitales en el tráfico a escala de alimentos, bebidas y electrodomésticos que cruzan el puente, en el que se emplaza también el contrabando y la mirada regulatoria de los controles aduaneros (Figura 2).

La cámara sólo se acerca para recuperar el detalle del protagonista pero al alejarse los cuerpos pierden singularidad, en la pantalla se ofrece una perspectiva a distancia de la enajenación

del cuerpo-humano confundido con la mercancía, operación discursiva que permite instituir una figura de sujeto como *transporte* y su cosificación. Villazón se configura como el lugar de salida, el espacio que se abandona para iniciar una búsqueda identitaria pero no sólo contemplando la dimensión del encuentro familiar sino también para descubrir el país de origen desde la extrañeza. Aunque Gabriel ha nacido en Argentina, su mundo se ancló en esa zona de pasaje permanente que es la frontera, el puente internacional, un ámbito de encierro en un aparente movimiento permanente y en el sector boliviano<sup>6</sup>. Este relato encuentra a su protagonista iniciando una travesía desde la soledad y la incertidumbre, y en la apariencia de una historia-de-viaje se instala un *road movie* porque en el camino se trazará una doble experiencia: de (re)conocimiento-de-sí y de alterización que permitirán transformar al sujeto de manera ineludible enfrentando una experiencia en la que la estigmatización de la que es objeto por su pasado boliviano no es ajena<sup>7</sup>.

El medio de transporte es heteróclito y combina su andar a pie (que en absoluto resulta extraño para un hombre que ha sido estibador), su tránsito en camión y en colectivo interurbano. En ese sentido, y tal como lo exponen Garibotto y Pérez (2016:2) es dable considerar que el *road movie* no es una narrativa acerca de personas conduciendo un vehículo sino que el relato focaliza en el viaje y su impacto sobre el sujeto. Por lo que el devenir en esta miniserie propiciará, también, un recorrido (cual descubrimiento) por distintas espacialidades: caminos alternativos por la zona cordillerana, la ruta, y la ciudad (terminales de colectivos, por ejemplo).

Tras ingresar a territorio argentino, *El viaje...* sigue a Gabriel en su encuentro con habitantes locales y con extranjeros por La Quiaca y Hornaditas hasta llegar a Humahuaca. Este tramo del trayecto es fundamental para instituir narrativamente el reconocimiento de una zona jujeña que suele encontrarse olvidada, ante la apariencia de que Humahuaca es el "límite" territorial argentino<sup>8</sup>. La Quiaca, como zona de tránsito-mercantil, y Hornaditas, como pueblo que conserva prácticas ancestrales, representan

espacios contrapuestos: una, la ruta, la inmensidad cordillerana, el espejo de Villazón a nivel del intercambio comercial, en la que el protagonista encuentra la clara exhibición de la discriminación, la humillación y el engaño; otra, asociada a una mirada conservacionista de prácticas emanadas de pueblos originarios que exhibe rituales socio-artísticos y donde el protagonista encuentra contención.

A la despersonalización de La Quiaca se contraponen Hornaditas como un lugar de aprendizaje, en términos de su capacidad para ser parte de rituales a la Pachamama por ejemplo, para compartir prácticas rurales (la cosecha del maíz, el cuidado de las cabras, entre otros) de manera familiar y comunitaria. El episodio 3 es el momento por antonomasia para el ingreso de una visualidad y musicalidad<sup>9</sup> propias de una cultura del altiplano, a las que se acompañan con imágenes de la vegetación (cardón) de manera predominante.

En los primeros capítulos de la miniserie la presencia de múltiples tomas del paisaje cordillerano es un rasgo que subraya la pretensión realista de la cámara más allá de su aporte como información geo-contextual. Se acuerda con Bettendorff (en su análisis de la obra de Lisandro Alonso) que en este caso también se propone una experiencia sensorial<sup>10</sup>: a partir de los planos amplios, los movimientos internos del encuadre y de cámaras, se descubre la geografía del lugar que sorprende e impacta visualmente destacándose un registro cromático con preeminencia de colores cálidos en la composición. Posteriormente, la escenificación de Jujuy y Salta se transforma otorgando prioridad al territorio urbano y a la inclusión de prácticas culturales ligada a la diversión nocturna, por ejemplo.

A partir de una estructura dispersiva sinusoidal (Tranchini, 2011) la miniserie introduce personajes heterogéneos, algunos forasteros pero la mayoría lugareños, a través de los cuales el protagonista vislumbra algunos problemas sociales del Noroeste (la inseguridad, la explotación sexual, la violencia doméstica, entre otros) que ponen en evidencia la diferencia entre los poderes concentrados y los sectores más débiles y desfavorecidos. Mediante estos intercambios se

identifican los diversos lenguajes, costumbres y las particulares formas que tienen esas subjetividades de habitar y sentir su lugar a partir de un estilo naturalista.

El *road movie* (de)construye un imaginario norteno basado en el realismo ingenuo donde ha estado presente, por ejemplo en un sector de las artes visuales al que se ha identificado como indigenismo plástico, una matriz simbólica que incorpora a la figura del indígena como "referente de lo telúrico y por ello parte de una identidad nacional" (Giordano, 2009:1294) destacando una historia pre-hispánica y un sistema de creencias religioso que se focaliza en la tierra y en la Pachamama. La puesta en escena y los diálogos buscan destituir una mirada pintoresquista de los sujetos y los espacios, exponiendo una voluntad por describir situaciones sociales atravesadas por problemáticas absolutamente contemporáneas, preocupaciones transversalmente presentes en otras regiones.

Se coincide con Arancibia (2014), quien analiza un conjunto de producciones televisivas del periodo aquí abordado de la región NOA, en la presencia de una "multiplicidad de territorios solapados, superpuestos, interactuando en conflicto" (2014:149): una territorialidad patrimonializada, un territorio marginalizado y estigmatizado que se debe "invisibilizar", un espacio social atravesado por lo mitológico, un ámbito de protesta y lucha, entre otros. La miniserie destituye no sólo el arquetipo de lo norteno sino que, de manera sutil, intenta mostrar el estereotipo argentino que se tiene en otros países.

Como un juego de espejos la mirada del Otro-sobre-mí adopta posiciones de enunciación en función de quién observa. En ese sentido una triple perspectiva se expone: una, ligada a la nacionalidad y al arquetipo que distingue al argentino, del boliviano, del chileno; otra, clasista, vinculada al poder y a la sumisión del trabajador precarizado; finalmente, de género tendiente a la invisibilización de todo aquello que cuestione la cultura falocéntrica<sup>11</sup>. Gabriel, en su trayecto, cuestionará la hipocresía de unas prácticas muy asentadas en algunos sectores de la comunidad como un gesto contestatario desde la individua-



lidad anteponiendo una posición moral más que político-militante.

## 5. Conclusiones

La construcción de una pantalla televisual susceptible de incorporar una pluralidad de imágenes que remiten a heterogéneos territorios expresivos, como parte de la implementación de políticas públicas, ha permitido visibilizar y visualizar complejas manifestaciones identitarias.

Uno de los riesgos para este tipo de televisualidad, que asumió la voluntad de comunicar lo federal, era incurrir en el exotismo para referenciar a sujetos y territorios, es decir, priorizar el *Otro folclórico* por el *Otro real* (Zizek, 1998). En los casos analizados se observa que ha sido justamente la elección de componentes genéricos propios del *road movie* lo que complejizó una ficción que no fue ajena el debate acerca de las identidades locales. Como lo expresara Brandellero (2013:6), en su análisis del *road movie* en Brasil en el repertorio de opciones de una "estética del desplazamiento" es habitual la presencia de una postura autorreflexiva que pone en tensión la relación entre "locomotion" y "mediamotion", lo cual significa interrogar el propio lugar del cine al tiempo que se configura una "mise-en-abyme" (puesta en abismo), recurso narrativo con el que se expone el camino recorrido tal como "se vislumbra en el espejo retrovisor".

Las pantallas televisuales argentinas expusieron ficciones, en este caso dos miniseries, que optaron por un estilo naturalista a partir de la incorporación de actores (algunos no profesionales) que dotaron de verosimilitud a gestos, cuerpos, movimientos y voces; en ocasiones la cámara se volvió observacional combinando (re)creaciones que pusieron en tensión el estatuto de verdad de las imágenes; se articularon músicas y ritmos desde modalidades expresivas más cercanas a las prácticas culturales contemporáneas; irrumpieron el paisaje como escenario y vivencia subjetiva del lugareño y del visitante; entre otros aspectos.

Sin embargo ese específico modo de construir el género, o quizás vale decir más allá del gé-

nero del *road movie*, en absoluto resultó novedoso. Estos rasgos ya estaban presentes en el campo cinematográfico argentino a partir de los años 90 en una filmografía a la que suele categorizarse como "Nuevo Cine Argentino" (sin que ello implique ningún tipo de unidad de estilo o adscripción colectiva de sus directores); a lo cual se añade, correspondiendo a ese mismo periodo en Latinoamérica, con el momento en el que el *road movie* como género alcanza una expansión considerable Garibotto & Pérez (2016) reconocen la existencia de más de 200 *films* en la región en casi veinte años, lo cual se considera un dato significativo para establecer su relevancia.

Al menos estos dos aspectos, evidencian que la innovación de estas miniseries recaló específicamente en su capacidad de aportar un modo de contar (formal y temático) a una pantalla, la televisiva, desacostumbrada a la producción ficcional desde los territorios nacionales. De esta manera se instituyó, en el horizonte de la visibilidad y la visualidad, *imágenes de sí* (sujetos, paisajes, costumbres) habitualmente generadas desde la extrañeza de la capital del país. Sin embargo, sus posibilidades de ingreso en el horizonte espectral encontraron serios obstáculos.

Como un antecedente en la televisualidad argentina es indispensable mencionar un conjunto de miniseries (de la productora Ideas del Sur) que se estrenaron a principios del Siglo XXI y que destacaron por las temáticas abordadas y las estéticas asumidas. Estas ficciones irrumpieron con un estilo *extraño* para la TV local y se concretaron en obras como *Okupas* (2000), *Tumberos* (2002), *Disputas* (2003) y *Sol Negro* (2003). Estas narrativas articularon un punto de fuga asentado en *la marginalidad* (subjetividades, territorios, problemáticas). Esta perspectiva había sido escasamente explorada en la teleficcionalidad nacional y fue posible a partir de la convergencia de dimensiones narrativas y formales (explorando el lenguaje de la televisión a partir del cine), al mismo tiempo que introdujeron múltiples metáforas escatológicas sobre la sociedad (porteña y urbana especialmente). Des-centradas del mayor dispositivo de producción de ficción en Argentina, miniseries como

*Siete vuelos* y *El viaje 9 días buscando Norte* a diferencia de la anteriores, exhiben una voluntad de exploración expresiva con recuperaciones de procedimientos cinematográficos, un interés político-poético para dotar de otras lecturas imagéticas al territorio, cuyo resultado puede considerarse aún más "extraño" (fundamentalmente en el caso de *El viaje...*) al ojo-televisual de los seguidores de series y miniseries. Sin embargo, la opción por el *road movie* les permitió generar una apertura para descubrir mundos incorporando sus imágenes desde la diversidad (incluso construyendo desde el registro documental).

Se admite, entonces, que el régimen escópico hegemónico ha moldeado en los últimos veinte y cinco años un modo de concebir ritmos narrativos, formas de construcción especular y espectacular, rostros y sonoridades, entre otras cuestiones, que se encuentran profundamente arraigados en la memoria de los espectadores en Argentina. Es por ello que se destaca el movimiento creativo que ha acontecido en estos últimos tiempos (2010-2015) enmarcado en una batalla en el terreno de las imágenes, las formas simbólicas y los modos cognitivos que han puesto en tensión (o al menos desacomodaron) la comprensión de mundos e identidades en el marco de la comunicación mediática nacional.

## Notas

1. El proyecto de la productora misionera Detrás del Sol (responsable de esta miniserie) fue uno de los ganadores del Concurso del Consejo Interuniversitario Nacional (CIN) N° 02/2011 para la selección de proyectos de series de ficción en alta calidad y definición (Full HD) para televisión digital. González establece, en relación a esta convocatoria, que a pesar de no congregarse un conjunto federal, "tuvo como objetivo introducir en las pantallas de la televisión digital contenidos de calidad técnica y argumental, considerando también que la instalación de un nuevo cambio cultural en el uso de un nuevo sistema televisivo implica promoverlo y jerarquizarlo" (2012:19)

2. La miniserie es una de las producciones de la Fundación 7°Arte para el Cine Argentino y las Artes ra-

dicada en Jujuy (Argentina). El viaje. *9 días buscando norte* fue una de las ganadoras del primer Concurso Series Federales de Ficción a productores y directores independientes de las seis (6) regiones del territorio nacional. El llamado tenía como objetivo generar contenidos que aportaran al acervo de identidad nacional, provincial y regional y que integraran el Banco de Contenidos Universales de Argentina.

3. Para Arancibia: "El paso de la espectacularización de la diferencia social que aparecía como objeto de los discursos comunicacionales y que sólo consistían en el uso de mecanismos para hablar por los otros a las estrategias de las visibilidades localizadas que asumen sus voces, sus corporalidades, sus formas de decir y de hacer, sus identidades y las formas de expresarlas como valiosas para los espacios televisivos, es un paso fundamental en la puja distributiva cultural" (2014:149-150).

4. "Estos filmes desmontan las representaciones sobre la Patagonia ofrecidas por el cine de las décadas anteriores, y recrean una experiencia de la más cruda desapropiación, un mundo devastado, despojado, desmantelado, cuya vida transcurre lejos de la ciudad, la tecnología y el progreso y en el que las formas del trabajo fueron eliminadas, o parecen no haber tenido lugar, con pueblos olvidados y desprovistos de todo, con estaciones de tren obsoletas y vacías junto a las vías abandonadas, un mundo rural que parece perdido" (Tranchini, 2011:258)

5- Los estibadores trasladan mercaderías a través de caminos "habilitados" estatalmente para hacerlo (en este caso el puente internacional que une Argentina con Bolivia) lo cual los ubica ante el-ojo-vigilante de la Gendarmería y la Aduana. Este tipo de circulación beneficia a los grandes comerciantes que evitan, de esta manera, abonar el canon al derecho de importación. Es una forma de trabajo que suele obtener un reconocimiento negativo en la percepción social, imagen que es trasladada a los sujetos que la realizan cotidianamente, muchas veces asociados al contrabando "hormiga".

6. Grimson (2004) señala, en relación a la problemática de la zona de fronteras, que en los últimos tiempos el Estado ha incrementado su presencia a partir de una función de control. Es decir, se ha abandonado un modelo de militarización por otro más ligado a la cuestión económico-comercial. Para sus pobladores la intervención estatal se desplaza de una función de protección a otra ligada a la regulación (fundamentalmente de la vida comercial).

7. Estigmatización de un camionero chileno por ser argentino, pero también de lugareños cuando pide

empleo haciendo changas. El maltrato por sus características físicas son una constante en la miniserie.

8. Más allá de asumir que en el discurso de la doxa existe una Argentina imaginada (Anderson, 1993) que establece como punto límite-distante a La Quiaca, pareciera que el territorio espectacular admitido como límite cognoscitivo es la Quebrada de Humahuaca que ha alcanzado, incluso, la legitimidad internacional al ser declarada Patrimonio Mundial de la Humanidad (UNESCO). Este reconocimiento valora el pasado cultural que representa el espacio y su relevancia simbólica ligada a una historia milenaria de los pueblos originarios.

9. La música de las anatas, características de la región, de manera diegética y no diegética acompañan al protagonista y a las costumbres del lugar. Las melodías elegidas identifican cada recorrido que realiza

Gabriel, tanto físico como metafórico.

10. Para la autora: "la revelación de una realidad física oculta al espectador, en la que el tiempo del plano se sostiene y se hace sentir, manteniendo su ambigüedad e indeterminación, y reclamando una mirada que también se sostenga y construya su propia singularidad" (2007:125).

11. Yoli, una joven a la que el protagonista ayuda a escapar de un prostíbulo en el Capítulo 4, es víctima del tráfico de personas. La reacción de los varones de su familia (padre y hermano) ante su arribo es negar lo sucedido, invisibilizarlo porque se considera un estigma y sancionan (con violencia física y simbólica) a Gabriel cuando sale en defensa de la muchacha (Capítulo 7). También se hace alusión a la situación de los homosexuales en el marco de una sociedad conservadora (Capítulo 5).

## Referencias Bibliográficas

- Anderson B. (1993). *Comunidades Imaginadas: Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Arancibia, V. (2014): "Confrontaciones distributivas en el campo audiovisual. Hacia la construcción de visibilidad(es) de la diversidad". En A. Nicolosi (compiladora) *La televisión en la década kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Bettendorff, P. (2007): "Un director sigue a un actor, un espectador sigue a un director. El cine de Lisandro Alonso". En M. Moore y P. Wolkowicz (editoras) *Cines al margen: nuevos modelos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Librería.
- Blasini, G. (2016): "Recorriendo las Américas: Cars, Roads, and Latin American Cinema", En V. Garibotto & J. Pérez (edit.) *The Latin America Road Movie*, New York: Palgrave Macmillan.
- Brandellero, S. (2013): *The Brazilian Road Movie*, Cardiff: University of Wales Press.
- Briones, C. (1998): *La alteridad del "Cuarto Mundo": una deconstrucción antropológica de la diferencia*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Corrigan, T. (1991): "Genre, Gender and Hysteria: The Road Movie in Outer Space" En *A cinema without walls: movies and culture after Vietnam*, London: Routledge.
- Dipaola, E. (2013): *Comunidad impropia*. Estéticas posmodernas del lazo social. Buenos Aires: Letra Viva.
- Garibotto, V. & Pérez, J. (2016): "Introduction: Reconfiguring Precarious Landscapes: the Road movie in Latin America", En *The Latin America Road Movie*, New York: Palgrave Macmillan.
- Giordano, M. (2009): "Nación e Identidad en los imaginarios visuales de la Argentina. Siglos XIX y XX". En *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura CLXXXV 740*, noviembre-diciembre (2009), doi: 10.3989/arbor.2009.740n1091
- González, N. (2012): "Contenidos en la TV digital argentina. Estrategias y actores", En I

Jornadas de Difusión y Capacitación de Aplicaciones y Usabilidad de la Televisión Digital Interactiva, SEDICI Repositorio Institucional de la UNLP, Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/25935>

- Grimson, A. (2001): *Fronteras, estados e identificaciones en el Cono Sur*. Clacso, Recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/mato2/grimson.pdf>
- Grimson, A. (2004): *Fronteras, naciones y región*. Fórum Social das Américas, Quito, Ecuador, 25 a 30 de julio de 2004, Recuperado de [http://www.ibase.org.br/userimages/alejandro\\_grimson\\_esp.pdf](http://www.ibase.org.br/userimages/alejandro_grimson_esp.pdf)
- Guarinos, V. & Gordillo, I. (2011): "Kate, we have to go back" Idas y vueltas de la nuevas estructuras narrativas del género seriado ficcional en la hipertelevisión. En M. A. Pérez-Gómez (Editor) *Previously On. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*. Sevilla: Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla.
- Laderman, D. (2002): *Driving Visions: Exploring the Road Movie*, Austin: University of Texas Press.
- Lemes, K. y García Saraví, M. (2010): "El canon de la periferia", En *Amerika N°*, Recuperado de <http://amerika.revues.org/1504>
- Piedras, P. (2016): "The Contemporary Documentary Road Movie in Latin America: Issues on Mobility, Displacement, and Autobiography", En V. Garibotto & J. Pérez (edit.) *The Latin America Road Movie*, New York: Palgrave Macmillan.
- Rancière, J. (2014): *El reparto de lo sensible: estética y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Tranchini, E.(2010): "El imaginario literario argentino sobre el mítico Sur en el road movie patagónico". En *Romance Quarterly*, 57:4.
- Zizek, S. (1998): "Multiculturalismo, o la lógica cultural del capitalismo multinacional". En F. Jameson & S. Zizek *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires: Editorial Paidós

## Sobre las autoras

**Cristina Andrea Siragusa** es Profesora Titular, Universidad de Villa María y Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Compiladora de libros como *Narrativas en progreso. Dramas en la televisión norteamericana contemporánea* (2012); *Narrativas imaginales. Temporalidades, ficción y TV* (2013); *La Imagen Imaginada. Nueva ficción televisiva en los territorios nacionales* (2017); *La imagen imaginada 2. Debates y reflexiones sobre ficción televisiva en Argentina* (2018).

**Mariana Britos** es Licenciada en Diseño y Producción de Imagen e Investigadora de la Universidad Nacional de Villa María (Córdoba, Argentina). Realiza mayoritariamente documentales, dentro de los cuales ha tenido el apoyo del INCAA y participado de varios festivales nacionales e internacionales.

## ¿Como citar?

Siragusa, C. (2018). Cruzando fronteras: identidades, series de ficción federal y road movie en la televisión argentina. *Comunicación y Medios*, 27(37), 156-167. doi:10.5354/0719-1529.2018.48619