

# caiana

Alicia Aisemberg  
Universidad de Buenos Aires, Argentina

Un cine de Crespo. Estrategias de  
construcción de un lugar de enunciación  
regional

## Un cine de Crespo. Estrategias de construcción de un lugar de enunciación regional

Alicia Aisemberg

Universidad de Buenos Aires, Argentina

### Introducción

La pregunta por el cine regional está signada por la necesidad de restituir un mapa completo de la actividad cinematográfica del país, con el fin de revalorizar aquellas zonas eclipsadas en su devenir histórico a causa de sus mayores dificultades en el acceso a la producción y la exhibición, así como por haberse tratado de propuestas estéticas en gran parte desconsideradas por la crítica periodística, los estudios académicos, el propio campo del cine y las instituciones culturales. Diversos procesos colaboraron con la visibilización y redefinición del fenómeno en el nuevo milenio, alentando la descentralización, proponiendo nuevas reconfiguraciones y dejando atrás las caracterizaciones pintoresquistas del regionalismo.<sup>1</sup> La productividad y el carácter renovador del cine regional fueron determinantes en la etapa que se extiende entre fines del siglo XX y las primeras décadas del XXI. A su vez, además del surgimiento de nuevas modalidades de representación se produjo una revisión por parte de los estudios críticos, mediante la adopción de nuevos criterios y una perspectiva regionalizada. En este período, de acuerdo a los estudios de Cleopatra Barrios y Víctor Arancibia,<sup>2</sup> en las producciones de las regiones periféricas del país emergieron formas de figuración alternativas que cobraron mayor presencia en la disputa representacional con respecto a las visiones centralistas.

Según las reflexiones de Raúl Beceyro<sup>3</sup> los cineastas regionales se nutren de aquellos materiales propios de sus zonas; por lo tanto,

esos elementos están presentes tanto en la puesta en escena como en la narración otorgando un tono y proponiendo una mirada singular que no debe entenderse en un sentido restrictivo que pretenda imponer determinadas temáticas y características estéticas para cada territorio. Así, las películas apuntan a presentar a los propios actores sociales o bien a construir representaciones ficcionales afines a las realidades locales, indagan en la memoria de la comunidad, trabajan una sonoridad peculiar de cada región, observan sus entornos locales y sus prácticas culturales, entre otras búsquedas significativas.

Los procesos históricos de la etapa y los impulsos renovadores de cada región fueron delineando genealogías estéticas a partir de films precursores que se convirtieron en referentes de sus propias zonas o tuvieron un reconocimiento por fuera de los entornos locales. Durante este periodo surgen películas fundantes como *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987) y el mediometraje *iReventó El Chocón!* (Mario Tondato, 1999) –con el antecedente de las producciones de Lorenzo Kelly y Carlos Procopiuk– en la Patagonia; *La deuda interna* (Miguel Pereira, 1988) y *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) en el noroeste; *Ana y los otros* (Celina Murga, 2003) en el noreste y *De caravana* (Rosendo Ruiz, 2010) en la región centro, entre otras producciones regionales.<sup>4</sup> De este modo, las tendencias emergentes de las provincias asumen caminos innovadores mediante diversas estrategias estéticas que se entrecruzan con lo identitario: la apropiación de géneros que se entremezclan con la cultura local, la indeterminación entre ficción y documental, el empleo de modalidades contemporáneas del documental con el objeto de indagar en la memoria personal y colectiva, la exploración de formas vinculadas a la tradición de autor desde una óptica regionalizada, entre algunas de las búsquedas principales. Lo cierto es que, las producciones locales despliegan diferentes modos de construcción que evidencian el intento de captar de forma cabal la heterogeneidad de las regiones no centrales, revelando prácticas culturales y plasmando otras modalidades de representación de las regiones del país.

## El cine entrerriano en la búsqueda de una identidad provincial

En el marco de la tendencia descentralizadora y de las nuevas estéticas emergentes, la actividad cinematográfica de Entre Ríos cobró impulso desde los inicios del nuevo milenio, apostando a configurar otros modos de representación distanciados de los modelos dominantes y los estereotipos tradicionales. La necesidad de mostrar una zona con escasa visibilidad y el interés por profundizar en sus particularidades culturales determinó la adopción de una perspectiva ubicada en la identidad de la región. Bajo estas premisas se desarrolló una reactivación de la producción del cine de la provincia, potenciada por un conjunto de factores que también tuvieron implicancias en la zona de Crespo.

En los momentos iniciales de esta etapa, el campo del cine se dinamizó a partir de cursos impartidos en la provincia por la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.<sup>5</sup> Esas primeras aproximaciones fueron el germen del deseo de continuar con la formación y la actividad, despertando un primer interés por el cine y abriendo la posibilidad de pensar la producción cultural en zonas periféricas novedosas, como sucedió en esos años en la localidad de Crespo en la que un conjunto de realizadores configuraron un polo independiente. El cineasta Maximiliano Schonfeld explica del siguiente modo el fenómeno del surgimiento del cine crespense:

Hay una cuestión de amistad. Y estuvimos todos juntos cuando se abrió un curso de cine en la ciudad de Paraná, en el 2001, poco antes del quilombo. Eran profesores de la ENERC (la escuela del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) que daban clases temporariamente. Alguien con una camioneta nos pasaba a buscar y nos llevaba hasta allá, esperaba que terminara el curso y nos traía de vuelta. Tan simple como eso.<sup>6</sup>

En el año 2003, a partir de políticas de apoyo a la actividad por parte del estado provincial, se creó el Instituto Audiovisual de Entre Ríos (IAER) que cumplió un rol central en la promoción de la producción de la provincia.<sup>7</sup> En este aspecto, a nivel nacional, el INCAA también cumplió un papel determinante, propulsando la federalización de la producción. Un conjunto de políticas del estado nacional como la Ley de Fomento del Cine de la Argentina y la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (2009), impulsaron la descentralización de la actividad audiovisual en las regiones y provincias del país.

En un marco más amplio, el desarrollo del Nuevo Cine Argentino colaboró con la inauguración de novedosas prácticas de producción y modalidades de financiamiento a través de fundaciones extranjeras, a la vez que amplificó las posibilidades de difusión en festivales internacionales. En el transcurso del movimiento artístico surgieron películas de las provincias del país que aportaron una visión regionalizada y en algunos casos como *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) irradiaron un impacto estético hacia diversas zonas. En esa misma línea, la película *Ana y los otros* (Celina Murga, 2003) marcó un hito en el cine contemporáneo de Entre Ríos, colaborando con la visibilización de una perspectiva local. La impronta estética del Nuevo Cine Argentino perduró en el cine de la provincia, a partir de la adopción de un criterio autoral, innovador e independiente, distanciados de las narrativas dominantes. La realización de cortos y largometrajes con producción independiente, tanto ficciones como documentales, fueron las modalidades que tuvieron mayor productividad estética en la provincia.

En lo relativo a las posibilidades de difusión, una parte significativa del cine entrerriano se distinguió por trascender los límites de la región y del país, puesto que las películas alcanzaron a exhibirse en festivales internacionales –de Europa, Asia, América del Norte y América Latina– entre los que se destacan el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente y el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata

como las principales ventanas que permitieron dar a conocer y legitimar los trabajos.

Las condiciones particulares de producción, difusión y construcción estética en lugares no centrales, en tensión con los centros culturales y cinematográficos, favorecieron la búsqueda de formas de interrelación regional, cuyos vínculos asociativos siempre existieron pero no fueron suficientemente estudiados. De acuerdo al enfoque de Pablo Heredia<sup>8</sup> en su trabajo acerca de la literatura argentina regional, es determinante considerar la complejidad de las articulaciones y las interacciones, evitando de este modo los riesgos de magnificar o inventar matrices identitarias regionales originales y aisladas. En este sentido, el autor antes mencionado destaca que no habría que restringirse sólo al vínculo colonizado por la región central, sino también focalizar el desarrollo de redes entre regiones igualmente relegadas a la periferia.

El cine de la provincia se nutrió de diversos intercambios intrarregionales e interregionales, a partir de la implementación de diversas formas de relación, en particular con las provincias más cercanas de Santa Fe y Córdoba, y con el polo hegemónico de la ciudad de Buenos Aires. Estos contactos permiten la construcción de redes entre provincias, localidades y la capital del país, configurándose bajo la forma de apoyos institucionales o subsidios, coproducciones, trabajos de codirección entre cineastas de diversas regiones, formación de equipos interregionales y fundación de asociaciones. En este último aspecto, Julia Kejner destaca una tendencia asociativista característica de los audiovisualistas provinciales, cuya actividad se intensificó a partir del crecimiento de colectivos, cooperativas y asociaciones en las distintas provincias, en el contexto de movilización social y desarrollo de prácticas de organización colectiva del año 2001. Con esas acciones se apuntaba a la búsqueda de una identidad provincial y se alentaba una federalización de la producción cultural.<sup>9</sup>

Los proyectos artísticos del cineasta Santiago Loza<sup>10</sup> trazaron tempranamente este tipo de interacciones entre regiones periféricas. En la

película *Ártico* (2008), realizada en Entre Ríos por Loza, se conformó un equipo que integró a Iván Fund, quien estaba desarrollando sus primeros proyectos en la zona de Crespo. El establecimiento de intercambios entre zonas periféricas, así como las innovadoras propuestas representacionales y la fuerte legitimación obtenida a través de premios otorgados por festivales internacionales, fueron aspectos aportados por una película posterior, *Los labios* (2010), que tuvo el apoyo de la provincia Santa Fe (entre otros aportes) y fue codirigida por Loza y Fund.<sup>11</sup> A su vez, en relación a las búsquedas estéticas que propuso el film, fue primordial el trabajo de indeterminación entre ficción y documental, estableciendo vinculaciones con las películas de los directores crespenses interesados en esa exploración estética.

La productividad y el dinamismo que imprimieron las relaciones interregionales en el cine de Entre Ríos también se evidenciaron a partir de contactos con realizadores procedentes de Buenos Aires como Gustavo Fontán, que en dos de las películas del “ciclo del río” realizadas en la provincia investigó los entrecruzamientos entre ficción y documental, alimentando también los inicios de una línea estética de significativa presencia en el cine de la región (*La Orilla que se abisma*, 2008; *El rostro*, 2013). Esta vía de relaciones con la ciudad capital no se limitaba al empleo de las locaciones, sino que en muchos casos contaba con la colaboración en la producción de instituciones de la provincia, asimismo, la estadía de los directores en la provincia permitía contactos y se convertía en un estímulo para los nuevos realizadores provinciales. Además, los vínculos entre distintas regiones se produjeron a raíz de los traslados de los cineastas de Entre Ríos hacia la ciudad capital, en la etapa de formación o con motivo de una radicación definitiva que generó contactos más fluidos con la ciudad de Buenos Aires, si bien los proyectos continuaban realizándose en la provincia.<sup>12</sup>

Por otra parte, es posible caracterizar la actividad cinematográfica de Entre Ríos por su arraigo en sus diversas zonas de pertenencia, presentando realizadores representativos de los distintos departamentos provinciales, que

focalizan sus trabajos en los propios materiales locales. Así, se configuraron diversos focos que revalorizaron la heterogeneidad cultural de la provincia: Nicolás Herzog focalizó sus trabajos en Concordia, desarrollando películas documentales (*Orquesta roja*, 2009; *Vuelo nocturno*, 2016); Sergio Mazza se radicó en la localidad de Victoria, en donde concentró sus proyectos de ficción (*El amarillo*, 2006; *El gurí*, 2015); Emiliano Grieco incursionó tanto en la ficción como en el documental y desarrolló proyectos en la zona de Diamante (*Hijos del río*, 2008, cortometraje; *Diamante*, 2013; *La huella en la niebla*, 2014), entre otras producciones provinciales. De este modo, las películas indagan en la memoria y en los imaginarios de cada zona litoraleña, así como aportan nuevas figuraciones. Estas aspiraciones también caracterizaron a los cineastas de Crespo (departamento de Paraná), quienes nuclearon allí sus proyectos.

Un rasgo singular presente en algunas películas entrerrianas radica en haber demostrado un interés por revisar y revalorizar la historia del cine de la provincia. Este fue el caso de dos películas de Néstor Frenkel, quien no es oriundo de la provincia pero trabajó en colaboración con las zonas de Federación y Concordia, tanto a nivel de la producción como a raíz de la participación de los habitantes locales –quienes aportaron sus testimonios y archivos audiovisuales–. *Construcción de una ciudad* (2007) y *Amateur* (2011) se destacan por aportar a la región una reflexión sobre la historia del cine de la provincia, mediante recursos del documental contemporáneo. En el caso de la primera, se indaga en la recuperación de la memoria y busca realizar una revisión crítica de la historia de la destrucción de la ciudad de Federación en la última dictadura, apelando a algunos films amateurs de producción entrerriana. Por su parte, *Amateur* se dedica a desarrollar una investigación sobre el cine realizado en formato Super 8 en la ciudad de Concordia, revalorizando la historia del cine de la provincia y las prácticas del cine familiar y amateur. Así, la película rescata el cortometraje de ficción *Winchester Martin* (Jorge N. Mario, 1971) realizado por un

cineasta amateur según las fórmulas del género western.

El rescate de films pioneros también fue encarado en una investigación sobre la historia del cine de la provincia de Claudio Cañete,<sup>13</sup> dedicada al estudio de la importante red de exhibición de las primeras décadas del siglo XX. Además, el trabajo realiza un relevamiento de los inicios de la producción local, consignando dos películas (actualmente perdidas): la ficción *Paso a paso* (1940) y *La película de Entre Ríos* (1941) que registra los festejos patrios del 25 de mayo en Paraná. El aviso publicitario de *El Diario* (23/4/1941)<sup>14</sup> anunciaba a los espectadores: “Si Usted concurre a estos actos se verá en la película”, destacando la capacidad de registro del cine pero también augurando la potencialidad de un imaginario del cine provincial.

### **Una apuesta a la periferia: el cine de Crespo**

Pablo Heredia<sup>15</sup> propone pensar la cuestión de lo regional a partir de una concepción dinámica y no esencialista. Sostiene que se trata de una práctica social y cultural desarrollada en un entorno específicamente antropológico, que se encuentra determinada por la construcción de un lugar de enunciación regionalizado definido como un *locus regional*. La decisión de un conjunto de cineastas de Entre Ríos de nuclearse en la localidad de Crespo para filmar una serie de proyectos en la zona, apunta a construir un lugar de enunciación regional. Este posicionamiento resulta determinante para la elección de una perspectiva regionalizada, a partir de la ubicación en un ámbito ignorado dentro del mapa nacional de los bienes culturales –transformado en un foco productivo–. Desde ese territorio los diferentes proyectos promueven otras formas de experimentar y percibir lo local, configurando modos de representación alternativos que cuestionan los criterios del centralismo. Maximiliano Schonfeld, Iván Fund, Eduardo Crespo y Gabriel Zaragoza, son los directores que, junto a otros colaboradores, desarrollan sus trabajos en la localidad de Crespo y en algunas zonas aledañas, cubriendo diversos roles además de la dirección –

producción, asistencia de dirección, guion, dirección de fotografía y montaje—, con la posibilidad de cooperar a partir de sus diferentes especialidades según las necesidades de cada película realizada en la localidad.<sup>16</sup>

Este artículo procura estudiar las estrategias de representación en las películas *Germania*, *La helada negra* (Maximiliano Schonfeld; 2012, 2016), *Crespo (La continuidad de la memoria)* (Eduardo Crespo, 2016) y *Vendrán lluvias suaves* (Iván Fund, 2018). El conjunto de producciones se caracteriza por presentar modalidades particulares de inscripción de las marcas regionales, distanciadas de la redundancia de la tradición costumbrista del regionalismo.

Las películas de Schonfeld y Fund desarrollan un trabajo de indeterminación en relación a las supuestas características locales, a partir de un despojamiento narrativo y de la puesta en escena, mediante la inclusión de elementos extraños o fantásticos, y a través de la inscripción de rasgos del documental. Por su parte, el documental de Eduardo Crespo se define por una inscripción de la subjetividad y una reflexión sobre la propia construcción, que registra de modo peculiar los elementos locales de Crespo. Estas estrategias de representación no apuntan a subrayar ni a explicar las costumbres, tampoco acentúan las características del entorno, ni otorgan información acerca del lugar de los acontecimientos. Su tratamiento tiende a eludir la saturación de rasgos típicos y la construcción de visiones estereotipadas de un hipotético color local, con el fin de imprimir otras miradas que trabajan desde una mayor indeterminación, despojamiento y extrañeza, afirmando otras formas de percepción de los “materiales locales” y visibilizando lugares e identidades ignorados en los repertorios de representación audiovisual.

## Nuevas modalidades representacionales del mundo rural en el cine regional



Figura 1: Maximiliano Schonfeld, *Germania*, fotograma, 2012.

Los dos primeros largometrajes de Maximiliano Schonfeld, *Germania* (2012) y *La helada negra* (2016),<sup>17</sup> trabajan con la representación de lugares, identidades y tópicos ignorados por las perspectivas dominantes, apostando a la construcción de otro tipo de imágenes, que se encuentran en consonancia con las búsquedas del cine regional estudiadas por Cleopatra Barrios y Víctor Arancibia:

Esta elección se manifiesta como una forma de comenzar a proponer la reconfiguración de las representaciones cristalizadas con repertorios más complejos generados desde los propios espacios de pertenencia. Se produce, por lo tanto, un diálogo entre lo que habitualmente satura las pantallas televisivas y cinematográficas con las que ofrecen una alternativa apoyada en un régimen de representación “otro”.<sup>18</sup>

*Germania* propone un relato de ficción en el que se inscriben rasgos del documental, ubicando la narración en una zona periférica de Entre Ríos de la cual se ofrece una mínima información al inicio de la primera secuencia: “Aldea de alemanes del Volga, Santa Rosa, Entre Ríos”. A partir de allí se trabaja con un tipo de registro cercano al documental

observacional que evita el pintoresquismo y otorga un protagonismo a las locaciones de la aldea cuyo uso va más allá de un papel decorativo o contextual: paisajes rurales, ríos, granjas, criaderos de aves, caminos, lugares de encuentro comunitario, campamentos de trabajadores golondrinas, entre los espacios principales. De esta manera, se presenta una imagen de la estructura social y cultural de una comunidad de origen inmigrante todavía vinculada a un dialecto alemán, dedicada al trabajo agrícola y a la avicultura, que aún conserva las tradiciones culturales alemanas a través de sus fiestas, canciones y religiosidad. Así, se aparta de las imágenes de los espacios urbanos y de los paisajes provinciales emblemáticos de Entre Ríos. Contrariamente, en *Germania* se busca revelar la heterogeneidad cultural de la provincia – ignorada por las narrativas dominantes –, a partir de la presentación de una comunidad rural periférica y sus peculiares prácticas culturales, que ponen en cuestión tanto la visión tradicional de lo nacional como de lo típico litoraleño.



Figura 2: Maximiliano Schonfeld, *Germania*, fotograma, 2012.

*La helada negra*, por su parte, también apela a la localización en un entorno periférico rural y a la exploración de sus espacios y territorios, incorporando un sesgo documental y, a su vez, trabajando la indefinición acerca del lugar, ya que no se evidencia ninguna información en el transcurso del film y sólo los títulos finales aportan el dato acerca del lugar de rodaje en Valle María en la provincia de Entre Ríos. La incorporación de los propios habitantes de la zona para representar personajes ficticios mediante un trabajo que subraya la intensidad de sus presencias (miradas, corporalidades y formas de hablar), en lugar de recurrir a

actores profesionales (salvo en el caso de la actriz Ailín Salas en *La helada negra*), es un recurso fundamental de aproximación al documental que borra los límites entre ambos estatutos. En simultaneidad, es determinante para la construcción de la representación el empleo de acciones cotidianas en los espacios reales de la aldea, así como la presentación de fiestas y tradiciones propias de esa zona, mediante planos secuencia y un registro observacional de escasa intervención en los acontecimientos.

En *Germania* es primordial la incorporación de una óptica cercana a la modalidad documental observacional para lograr plasmar una mirada que evite interferir sobre los materiales y al mismo tiempo los cargue de intensidad. Con esa intención se emplean planos de paisajes rurales con un emplazamiento de la cámara a gran distancia que permite vislumbrar a los personajes sin intervenciones. La escena de los jóvenes que abre la primera secuencia de la película, se presenta mediante este tipo de encuadre (**Fig. 1**). Desde esa perspectiva de observación, también se introducen primeros planos o planos medios, estáticos y silenciosos, que retratan a los sujetos con gran ascetismo (**Fig. 2**).

En esa misma línea de indefinición entre la ficción y el documental se trabaja mediante un despojamiento narrativo, escenas silenciosas, miradas y elipsis. Por lo tanto, se cuestionan los recursos regionalistas y se reivindica otro lugar de enunciación que no tiene pretensiones costumbristas. Lo cierto es que, existen las marcas de la región, pero están difuminadas y no aparecen evidenciadas o explicadas. Por lo tanto, predominan los vacíos informativos, los diálogos se presentan incompletos, impera la indefinición acerca del lugar geográfico, se evita saturar la imagen de rasgos típicos y se opta por trabajar una forma depurada cercana al registro observacional para percibir los materiales de la zona: paisajes, rostros, corporalidades, voces, imaginarios y prácticas culturales que expresan una identidad regional.

Es posible vincular el cine de Maximiliano Schonfeld con las exploraciones de Lisandro Alonso en *La libertad* (2001) y *Los muertos* (2004), en relación a las contaminaciones entre ficción y documental. Gonzalo Aguilar<sup>19</sup> señala que en *La libertad* se desarrolla una poética de lo indeterminado que lleva a un extremo la voluntad de registrar y testimoniar las acciones, desplazando la narración. Esta aspiración estética es primordial en las propuestas de ambos directores, si bien en el caso de Schonfeld se encuentra modulada por la investigación acerca de la región.

Además del tratamiento observacional y el trabajo de composición a partir de los materiales de la zona antes mencionados, se incorporan otros elementos que provocan ambigüedad y rarificación, generando cierta extrañeza y opacidad en la percepción de la puesta en escena y de la narración. Se presenta un mundo rural enigmático e indescifrable, gobernado por fuerzas naturales desconocidas que se manifiestan bajo la forma de una peste que ataca a la granja y obliga a abandonar la aldea a la madre y sus dos hijos adolescentes. Las imágenes de animales muertos y enfermos, los personajes que hablan en alemán y poseen cabello rubio y ojos claros generando un contraste con el ambiente rural, las tensiones sexuales en las relaciones familiares y el clima de duelo por la partida, son el conjunto de elementos que contribuyen a configurar un ambiente enrarecido.

En el inicio del relato se introducen los primeros elementos que crean un efecto de extrañeza en la puesta en escena, presentando por primera vez a la madre y a los dos hijos en un criadero, rodeados de jaulas y aves muertas, dialogando en alemán. De esta manera, la puesta en escena introduce desvíos con respecto a un registro referencial e impregna a las imágenes de una intensidad visual y sonora. Este es el caso de la escena del encuentro entre la hija y un trabajador, presentada mediante una óptica extraña, a través de un lento travelling en el ambiente rarificado de un criadero colmado de cientos de jaulas con el sonido amplificado de las aves (**Fig. 3**). La muerte y la soledad se presentan junto a instantes de belleza en los que la composición de los planos trabaja con la

materialidad de la luz que tiñe los paisajes y los espacios.

Creemos, entonces, que mediante las estrategias de indeterminación estudiadas –en relación al despojamiento narrativo y de la puesta en escena, la indefinición entre documental y ficción, y la irrupción de elementos que generan una distorsión de lo cotidiano– se propone una reconfiguración de los modos de representación de las culturas regionales, en base a una expansión de lo sensorial conseguida a partir del trabajo con la materialidad visual y sonora de los espacios, la luz, los rostros, los cuerpos, los sonidos de los animales y del idioma extranjero.

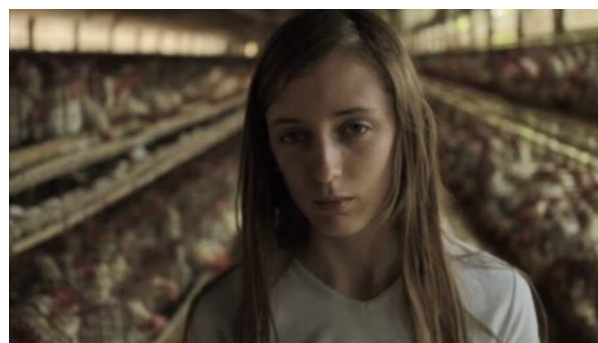


Figura 3: Maximiliano Schonfeld, *Germania*, fotograma, 2012.

En estos aspectos, la indagación estética de Schonfeld dialoga con el cine de Gustavo Fontán. Las exploraciones del ciclo sobre el litoral –*La orilla que se abisma*, *El rostro* y *El limonero real* (2016)–, según Irene Depetris Chauvin, se destacan por un trabajo de intensificación de la experiencia visual y sonora y por la construcción de una mirada extrañada, de acuerdo a “una concepción del cine que no sigue la lógica del relato sino de una forma de la percepción que, al mismo tiempo que nos acerca, nos distancia de lo real”.<sup>20</sup> En lo referido a experimentar otras formas de percibir el territorio ambos proyectos autorales establecen puntos de contacto.

*La helada negra* se podría pensar como un díptico junto con la película anterior, puesto que también aborda la cultura de las comunidades rurales en la provincia y retoma el trabajo de indeterminación a partir de las estrategias antes señaladas. En esta película se produce una focalización mayor en el

tratamiento de los materiales de la zona, resultando fundamentales las decisiones de composición de los encuadres, el uso del color y la luz, del mismo modo que cobra centralidad la intención de desarrollar un trabajo sobre los componentes locales desde la puesta en escena. Se indaga en la cultura de la aldea y en el origen inmigrante de sus habitantes, no obstante lo cual, el tema de la religiosidad es el que ocupa una posición primordial en el relato. Nuevamente, se adopta un modo de registro cercano al documental observacional para exponer espacios y sectores sociales generalmente ignorados en las representaciones de la provincia, otorgándole un lugar prioritario a los materiales de la zona –paisajes rurales, ríos, trabajadores campesinos, sonidos de pájaros, luz del sol y entornos rústicos de las granjas, entre los principales–.



Figura 4: Maximiliano Schonfeld, *La helada negra*, fotograma, 2016.

En lo referente a esos aspectos, cobra preponderancia un trabajo compositivo sobre los planos de paisajes del campo, con un tratamiento de la luz solar y del color que intenta capturar la belleza simple de esos entornos naturales, así como se busca retratar a los campesinos descendientes de europeos mediante planos depurados caracterizados por su silencio y estatismo (**Fig. 4**). A su vez, se establece una indeterminación narrativa mediante vacíos en la historia y escasos diálogos. Por otra parte, en la apertura y cierre de la narración se introducen efectos visuales y sonoros, presentando formas abstractas, una textura singular, fundidos y un ambiente de cierto enigma y misticismo, que expresan la experiencia de lo sagrado que irrumpe en la cotidianidad del mundo rural y reaparece en distintos puntos del relato.<sup>21</sup>

La dicotomía entre lo sagrado y lo profano, así como los aspectos ambivalentes o las contaminaciones entre ambas dimensiones, atraviesan las escenas de modo progresivo y generan un desplazamiento con respecto a una concepción referencial. De este modo se presenta a la joven Alejandra, un personaje ambiguo, terrenal y misterioso a la vez, quien emplea ciertos saberes curativos y poderes milagrosos con los que ejerce un control sobre las fuerzas naturales. A medida que logra salvar las cosechas de la helada, los campesinos comienzan a creer y a consultarla considerándola una sanadora. Es importante destacar la forma en que se incorpora la dimensión de lo sagrado, a partir de un trabajo singular que apunta a potenciar la materialidad de los elementos a nivel visual y sonoro. Bajo este tratamiento cobran protagonismo los paisajes rurales teñidos de misticismo, los fardos de paja que crean el ámbito de trabajo de Alejandra, un altar construido sobre un vehículo de campo con diversas ofrendas, entre los componentes más destacados (**Figs. 5 y 6**). La intención es construir otra mirada que incorpore imágenes y texturas de las zonas periféricas, apostando a las búsquedas autorales y a otros modos de percibir e imaginar a partir de los materiales provinciales.

### La apropiación de los géneros en el cine de Crespo

Los proyectos cinematográficos de Iván Fund se inician en la provincia de Entre Ríos a partir de la realización de un conjunto de cortometrajes, medimetrajes y su primer largometraje *La risa* (2009). Más tarde, con las películas *Los labios* (2010), codirigida con Santiago Loza, *Hoy no tuve miedo* (2011) y *Me perdí hace una semana* (2012), de las cuales las dos últimas fueron filmadas en Crespo, sus intereses se orientan hacia un trabajo de indeterminación entre los estatutos de ficción y documental, explorando la indefinición y el debilitamiento de sus fronteras a partir de un intercambio de procedimientos que generan “una indiferenciación epistémica” en relación a las formas de representar el mundo, según señala Emilio Bernini.<sup>22</sup>



Figura 5: Maximiliano Schonfeld, *La helada negra*, fotograma, 2016.

En el marco de estas búsquedas, la película *Vendrán lluvias suaves* (2018) propone un relato de ficción en el que se inscriben recursos del documental, empleando en ciertas escenas un tipo de registro observacional que evita las interferencias sobre los acontecimientos presentados y otorga una mayor autonomía a su desarrollo. El tratamiento de las locaciones del pueblo y de los paisajes de Crespo se aproxima a la modalidad documental, cobrando preponderancia en algunas secuencias relevantes. Por ello mismo, siguiendo estos objetivos, se emplean planos que sin inmiscuirse en las situaciones presentan a los personajes a cierta distancia, así como se los retrata mediante encuadres individuales y silenciosos que contemplan sus rostros en momentos de introspección.

En lo relativo a los entornos se busca registrar los paisajes naturales y de la ciudad de Crespo, cuya presencia adquiere un peso determinante. En simultaneidad, se apunta en esta misma dirección al convocar a participar del proyecto a los propios actores sociales de la localidad, en este caso un grupo de niños cuyo trabajo se ubica en las fronteras entre la vida y la construcción artística, generando también un efecto de indistinción (**Fig. 7**).

De modo que, los rasgos documentales analizados se entrecruzan con la perspectiva local que adopta la película, constituyendo un lugar de enunciación regional mediante un equipo creativo integrado por los cineastas de la zona y a partir de la conformación del relato en el pueblo de Crespo, con el aporte sustancial de los materiales y el tejido social de la localidad –la ciudad, sus caminos, paisajes rurales, ríos, las relaciones de los niños y el imaginario de la infancia, entre los elementos

principales—. Sin embargo, se evita subrayar las marcas de la región propias de una visión pintoresquista, con lo cual nunca se indica una ubicación geográfica referida al pueblo de Crespo ni tampoco se aspira a ofrecer un tipificado color local.

A partir de esa perspectiva regionalizada la película *Vendrán lluvias suaves* propone nuevos procedimientos que se integran a aquellas búsquedas. Se trata de la apropiación y el entrecruzamiento de elementos de los géneros, con los que se establecen relaciones oblicuas a través de la incorporación de algunos recursos y tópicos procedentes del relato fantástico, la ciencia ficción, las aventuras juveniles y la road movie –con algún elemento de terror—. Así, se asume un tipo de exploración que permite apartarse de las cristalizaciones ampliando los límites del cine regional contemporáneo y trabajando de modo novedoso con los materiales de la zona.



Figura 6: Maximiliano Schonfeld, *La helada negra*, fotograma, 2016.

Desde el título se remite al cuento de ciencia ficción de Ray Bradbury perteneciente a *Crónicas marcianas* (1950), con el que la película plantea vínculos intertextuales al incorporar un tono poético y algunos de sus motivos narrativos relacionados con el fin de la humanidad y la soledad en la tierra, además de introducir un poema también citado en el texto literario. La película, a su vez, se aproxima al género fantástico, puesto que en lugar del tópico de la extinción y la guerra nuclear del cuento, presenta un gran apagón que irrumpe en la vida cotidiana y produce el pasaje hacia el plano de lo fantástico. A partir de ese evento los padres permanecen

dormidos y el grupo de niños comienza una serie de aventuras. Por otra parte, se contacta con las ficciones literarias infantiles, a partir de imágenes de páginas ilustradas con textos breves que se introducen en distintos puntos del relato. El viaje del grupo de niños acompañados por dos perros a través de la ciudad desolada se presenta mediante escenas de la travesía, momentos de introspección, escasos diálogos y un relato depurado. Esta nueva realidad extraordinaria propuesta por la ficción permite explorar otros modos de percepción de la geografía de Crespo, mediante imágenes que presentan una ciudad estática y desierta, vehículos vacíos, perros deambulando y ambientes de hogares abandonados cargados de extrañeza. Así, se suceden una serie de escenas breves y silenciosas que presentan un mundo distanciado de lo cotidiano: figuras de cuerpos inmóviles de los adultos recostados en sus camas, un plano secuencia de una madre dormida y su bebé que intenta alimentarse del pecho, imágenes de perros que buscan restos de comida, un pavo real recorriendo un dormitorio y paisajes con niños solitarios (Fig. 8).



Figura 7: Iván Fund, *Vendrán lluvias suaves*, fotograma, 2018.

Desde el inicio del relato, los planos buscan posicionarse en el punto de vista de los niños, a partir de la adopción de una altura baja ubicada en los ojos de la infancia, con el objeto de aproximar la mirada del cine y aquella percepción del mundo que permite afrontar los hechos con frescura y asombro. A medida que se desarrolla la aventura se irán articulando imágenes de los paisajes naturales y el grupo de caminantes que responden a un registro observacional, con escenas que emplean ángulos inusuales que se apartan de la percepción cotidiana. Este último es el caso

de los planos cenitales aéreos desde drones que exponen escenarios urbanos y tornan abstractos los entornos desolados de la localidad (Fig. 9). De este modo, se exploran otras vías posibles para el cine regional a partir del contacto con diversos géneros, proponiendo una serie de apropiaciones y entrecruzamientos.



Figura 8: Iván Fund, *Vendrán lluvias suaves*, fotograma, 2018.

El cierre del relato que coincide con el fin del viaje presenta a un ser de otra galaxia procedente del imaginario de la ciencia ficción, mediante una silueta traslúcida que interactúa con un niño en un jardín del pueblo ¿Por qué el cine entrerriano, realizado desde la periferia de Crespo, debería estar privado de presentar la llegada de un ser de otra galaxia y de emplear efectos especiales? La película pretende asumir ese desafío apostando a la apropiación de elementos de los géneros, sin dejar de lado una concepción autoral y una perspectiva local. Estas estrategias le permiten a Iván Fund reconfigurar las representaciones tradicionales y aspirar a una mayor libertad y apertura estética que se enfrente a ideas restrictivas en torno del cine regional.<sup>23</sup> El intento de renovación de los repertorios representacionales a partir de las apropiaciones de elementos de los géneros se contacta con búsquedas afines de otras provincias del país, que abarcan desde el uso de los códigos de un género, hasta intercambios y entrecruzamientos con ciertos elementos de esos modelos narrativos mediante encuentros fructíferos con las propias tradiciones culturales.

## Las nuevas modalidades del documental contemporáneo y el enfoque regional



Figura 9: Iván Fund, *Vendrán lluvias suaves*, fotograma, 2018.

La exploración de la productividad de las nuevas formas del documental en las producciones cinematográficas de la región permitió reforzar los cuestionamientos referidos tanto a la tradición representacional del documental como al regionalismo costumbrista, promoviendo otras maneras de experimentar el territorio. En la película *Crespo (La continuidad de la memoria)*<sup>24</sup> los recursos del documental en primera persona se articulan con las estrategias de construcción de una enunciación regional, mediante una inmersión en la subjetividad y un posicionamiento en la localidad que se desmarcan de las narrativas dominantes.

Según sostiene Pablo Piedras, la irrupción de la primera persona en el documental argentino contemporáneo comienza desde los inicios del nuevo milenio con una marcada expansión a partir del estreno de *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003), proponiendo distintas modalidades de acuerdo a las formas de intervención del realizador.<sup>25</sup> La película de Eduardo Crespo, por su forma de inscripción de la primera persona, se aproxima a la modalidad del documental autobiográfico que, siguiendo la categorización propuesta por el estudio de Piedras, se caracteriza por presentar una identidad en crisis que atraviesa un proceso de introspección cargado de incertidumbres. En términos generales se puede identificar mediante los siguientes rasgos:

El denominador común de estos films es la presencia de un realizador que, frente a cámara, organiza sus materiales y dirige la investigación, indagando de forma crítica sobre el pasado y el presente de sus vínculos familiares y afectivos. Las estrategias discursivas de este tipo de relatos, lejos de ser homogéneas, se caracterizan por la diversidad, observándose una ecuación paradójica: para narrar historias personales, circunscriptas al ámbito del yo, los cineastas recalcan en los más complejos y variados dispositivos narrativos.<sup>26</sup>

En el documental entrerriano la subjetividad se pone en escena a través de tres recursos primordiales: la incorporación de la voz en off del autor, las acciones performáticas que ponen en escena su corporalidad y el uso de un gesto persistente que consiste en filmar sus manos inscribiéndolas en el encuadre con el objeto de evidenciar su presencia en la escritura del relato audiovisual. A los múltiples recursos de inscripción del yo se añade un nivel metarreflexivo referido al proceso de construcción del documental, en el que se abordan las mutaciones del proyecto y se exponen los problemas de la representación. Las búsquedas señaladas se entrelazan con el enfoque regional de la película, que se encuentra situada en Crespo, se nutre de sus materiales y organiza la narración a partir de las constantes marcas de enunciación de un autor que posee una pertenencia cultural y afectiva referida a ese entorno geográfico.

En el nivel autorreflexivo acerca del proceso creativo, la voz de Eduardo Crespo introduce el problema de los cambios a los que debió someterse el proyecto a partir del hecho determinante de la muerte de su padre. A partir de ese vacío y de un estado de descentramiento, se pretende llevar adelante un acto de memoria que intente recuperar el mundo afectivo perdido. Sin abandonar completamente aquel relato que iba a tratar sobre la ciudad de Crespo, la actividad de la avicultura y su relación con el padre, la película dará un giro para focalizarse en su propio proceso creativo, y en el problema de la

memoria y la identidad frente a un pasado evanescente e inaccesible.



Figura 10: Eduardo Crespo, *Crespo (La continuidad de la memoria)*, fotograma, 2016.

Las diversas capas del relato interactúan y sus límites se tornan difusos, entremezclando la memoria personal –que busca reunir los fragmentos que componen de la biografía del padre–, la indagación en torno a la identidad en crisis del autor y la historia de la ciudad de Crespo. Así, se cruzan las fronteras de lo íntimo y lo público recurriendo a todo tipo de imágenes y exhibiendo sus diferentes materialidades: publicidades en blanco y negro, películas en Super 8, diapositivas, fotografías y videos familiares. De esa manera, la película se aparta del relato lineal proponiendo un recorrido sinuoso y fragmentario que además de las imágenes de archivo emplea colecciones de objetos personales, testimonios, escenas cotidianas y reconstrucciones de recuerdos mediante los que pretende abordar distintas posibilidades de representación. Se trata de una aproximación al desorden que caracteriza a la memoria y al dolor –según reflexiona el propio documental– y que también impera en el recorrido de un diario íntimo. La estructura narrativa es la de un esquema compuesto de múltiples centros y redes, que la película representa mediante la imagen de una página del cuaderno que registra el proceso de trabajo del autor.

*Crespo (La continuidad de la memoria)* propone otra forma de percibir la región mediante un desplazamiento de su perspectiva. Este consiste en construir una representación a partir de las intervenciones del documentalista, mediante una mirada y una voz subjetivas que tiñen los materiales locales: la actividad de la avicultura, los paisajes naturales y de la ciudad se presentan

desde ese enfoque que les otorga una visión extrañada.



Figura 11: Eduardo Crespo, *Crespo (La continuidad de la memoria)*, fotograma, 2016.

El plano detalle de un pequeño pollito alzado del suelo del criadero de aves y mostrado en la mano del cineasta inaugura esa operación fundamental de inscripción del yo –en conjunto con la voz en off- y expone el estado de orfandad, apartándose de una concepción representacional que apunte a presentar ese universo local mediante la objetividad (**Fig. 10**). Bajo estos mismos parámetros se presenta el gesto de enmarcar con las manos, manipular y dar un sentido a los objetos biográficos del padre (fotos, pequeños objetos y viejos discos que se presentan en plano detalle como si se tratara de un museo o una instalación) (**Fig. 11**).

En ciertos puntos del relato el autor se inscribe mediante la presentación completa de su corporalidad, que se reserva a ciertos momentos privilegiados: la escena que se dedica a explicar didácticamente las etapas de la avicultura, las imágenes del accidente en el mar que reconstruyen un pasaje de su pasado y las escenas finales en las que Eduardo Crespo con uniforme de *boy scout* recorre en automóvil la ciudad (**Fig. 12**). Su presencia y su voz tiñen de subjetividad los entornos locales distinguiéndolos de lo cotidiano, mediante variados recursos que abarcan desde un uso de extrema neutralidad y contención del cuerpo –que genera una intensificación– hasta modos particulares de encuadrar y recorrer el territorio a partir de planos inestables y movimientos de travelling que producen una inmersión en el trayecto emocional del duelo del autor. De este modo,

diversos artificios apuntan a generar otras formas de experimentar la geografía, la cultura y la historia de la ciudad de Crespo, entramados con una memoria personal que resignifica esos aspectos y a la vez refuerza la construcción de una enunciación regionalizada.



Figura 12: Eduardo Crespo, *Crespo (La continuidad de la memoria)*, fotograma, 2016.

### **A modo de cierre**

La ciudad y el entorno rural de Crespo se transformaron en un set de filmación, aportando un imaginario provincial diferente al que ofrecen las narrativas dominantes de la capital del país y del cine global. Sobre esos parámetros y eludiendo la concepción de una identidad fija que se reproduzca mecánicamente para representar las regiones del país, los cineastas de Crespo se abocaron no sólo a captar imágenes y texturas desde la periferia sino a construir otra mirada y nuevas modalidades representacionales.

Las aproximaciones a la geografía de Crespo y sus personajes pueden estar mediadas por recursos del documental, por elementos fantásticos y de ciencia ficción, o bien atravesadas por una visión extrañada y por la subjetividad, con la intención de revisar las formas de percibir y pensar los procesos culturales y la identidad de las regiones. Desde una óptica autoral y situada en lo local, las películas desafían y reconfiguran los límites impuestos sobre lo que debería ser un cine regional.

## NOTAS

<sup>1</sup> Pablo Heredia define el regionalismo tradicional, vinculado al nativismo y al costumbrismo, como una construcción del nacionalismo a partir de un proyecto de homogeneización cultural. Puede ser pensado como el lugar de enunciación de una nación conformada por las regiones provinciales como espacios de sumisión. Pablo Heredia, “Propuestas para un estudio de las operaciones políticas de regionalización cultural en la literatura argentina”, en Liliana Massara, Raquel Guzmán, Alejandra Nallim (dirs.), *La literatura del noroeste argentino. Reflexiones e investigaciones*, vol. II, San Salvador de Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy, 2012, pp. 19-34.

<sup>2</sup> Barrios, Cleopatra y Arancibia, Víctor, “Introducción. Disputas culturales: producción audiovisual y configuración de las regiones en Argentina”, *Folia Histórica del Nordeste*, n° 30, Septiembre-Diciembre 2017, pp. 53-64. <https://revistas.unne.edu.ar/index.php/fhn/article/view/2723> (acceso: 1/12/2020).

<sup>3</sup> Raúl Beceyro, *Cine y Región. Ensayos, proyectos y películas*, Paraná, Universidad Nacional de Entre Ríos; Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2014.

<sup>4</sup> Julia Kejner señala la relevancia de Kelly, Procopiuk y Tondato en los inicios de la producción de la zona de Norpatagonia. Cf. Julia Kejner, “Historia del audiovisual en y desde la Norpatagonia. Relaciones entre tradiciones, instituciones y formaciones”, *Folia Histórica del Nordeste*, n° 30, septiembre-diciembre 2017, pp. 65-93, <https://revistas.unne.edu.ar/index.php/fhn/article/view/2723> (acceso: 11/2/2021). Pedro Sorrentino, por su parte, estudia el impacto local y nacional que produjo *De Caravana* –en conjunto con otros factores– y su contribución a partir del impulso que generó en la producción contemporánea de la provincia de Córdoba. Cf. Pedro Sorrentino, “Cine en Córdoba: el entramado detrás de un hito”, *AURA. Revista de historia y teoría del arte*, n° 8, diciembre 2018, pp. 8-28, <http://ojs.artes.unicen.edu.ar/index.php/aura> (acceso: 11/2/2021).

<sup>5</sup> Posteriormente, en el año 2015, se inauguró la sede NEA de ENERC.

<sup>6</sup> Diego Brodersen, “La diosa blanca”, *Suplemento Radar*, *Página 12*, 26/6/2016.

<sup>7</sup> Es importante destacar que la mayoría de las películas de los directores crespenses tuvieron el apoyo del IAER.

<sup>8</sup> Pablo Heredia, “Propuestas para un...”, *op. cit.*

<sup>9</sup> En relación a las asociaciones que nuclean a cineastas de la provincia, Kejner consigna la Asociación de Realizadores Audiovisuales de Entre Ríos (ARAER), que se creó en 2011. Julia Kejner, “Asociativismo, una táctica para el desarrollo audiovisual en las provincias. Análisis de prácticas y discursos en la Norpatagonia de la primera década del siglo XXI”, *AURA. Revista de Historia y*

*Teoría del Arte*, n° 8, diciembre 2018, pp. 108-142, <http://ojs.artes.unicen.edu.ar/index.php/aura> (acceso: 14/12/2020). Además, tendremos en cuenta el Colectivo de Cineastas (CdC) conformado con el objeto de promover el cine independiente argentino. Entre los participantes se encuentran cineastas de Entre Ríos, pero se trata de una asociación que no se circunscribe a la provincia.

<sup>10</sup> Nació en la provincia de Córdoba. En un inicio focalizó su trabajo en la ciudad de Buenos Aires y más tarde desarrolló proyectos en las provincias de Santa Fe y Entre Ríos.

<sup>11</sup> Iván Fund nació en la ciudad de San Cristóbal, provincia de Santa Fe (que fue la locación del film). Luego, vivió en Crespo.

<sup>12</sup> Este es el caso de Schonfeld, Fund y Crespo, los tres directores de las películas analizadas en este artículo, quienes viven actualmente en la ciudad de Buenos Aires.

<sup>13</sup> Claudio Cañete, *Fotogramas. Historia de los cines en Paraná. Públicos, salas y películas como marca cultural del siglo XX*, Fundación La Hendija, Paraná, 2017.

<sup>14</sup> Citado en Claudio Cañete, *Fotogramas. Historia de...*, *op. cit.*

<sup>15</sup> Pablo Heredia, “Regionalizaciones y regionalismos en la literatura argentina. Aproximaciones a una teoría de la región a la luz de las ideas y las letras en el siglo XXI”, en María Elena Castellino (coord.), *Literatura de las regiones argentinas II*, Mendoza, UNCuyo, 2007, pp. 155-182.

<sup>16</sup> Cabe aclarar que si bien el conjunto de proyectos se nucleó en Crespo, no se pretendió conformar un grupo, ni un sistema de cooperativa y tampoco crear productoras independientes en la localidad (sólo empleaban la denominación Crespo Lindo en algunas películas iniciales): “Crespo Lindo nunca fue una productora, fue más bien una expresión que usábamos y a veces la poníamos en los cortometrajes para identificarnos. En los cortometrajes íbamos alternando los roles pero nunca pensamos en una cooperativa. Era más bien el impulso de cada rodaje, de cada nuevo desafío. Fuimos aprendiendo mientras hacíamos. Sobre todo yo aprendí mucho de mis amigos que eran mucho más técnicos, más completos en ese sentido. Pero jamás nos sentamos a pensar una forma de trabajo conjunto, fue más bien una consecuencia de la amistad y las ganas de hacer cine en nuestra provincia. Para los cortometrajes a veces conseguíamos pequeños fondos provinciales o algún premio de los festivales. Después mucho aporte propio y de nuestras familias. Las películas ya son diferentes porque intervienen productoras de Buenos Aires con fondos nacionales e internacionales. Igual es variado, creo que pasamos por distintos diseños de producción. Cada película tiene uno distinto.” Entrevista a Maximiliano Schonfeld realizada por la autora de manera escrita. Marzo, 2021.

<sup>17</sup> Con anterioridad dirigió los cortometrajes *Esnorquel* (2005), *Entreluces* (2006) e *Invernario* (2010).

<sup>18</sup> Barrios y Arancibia, “Introducción. Disputas culturales...”, *op. cit.*, p. 29.

<sup>19</sup> Gonzalo Aguilar, *Otros mundos. Ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006.

<sup>20</sup> Irene Depetris Chauvin, *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*, Pittsburgh, Estados Unidos, Latin America Research Commons, 2019, p. 126.

<sup>21</sup> Schonfeld destaca que la representación de la helada que abre la película se realizó con efectos especiales fotográficos a partir de imágenes analógicas reelaboradas. Ese material le permitió un tratamiento particular de la imagen, incorporando cierta opacidad y falta de certezas vinculadas con el tema de la fe, Brodersen, “La diosa blanca”, *op. cit.*

<sup>22</sup> Bernini analiza el trabajo de indeterminación en *Los labios*, cuyo tratamiento posee una estrecha vinculación con la película de Fund de nuestro trabajo. Emilio Bernini, “La indeterminación epistémica. Observaciones en torno a *Los labios* (Santiago Loza/Iván Fund, 2010)”, en Bernhard Chappuzeau y Christian von Tschilschke (eds.), *Cine argentino contemporáneo: visiones y discursos*, Madrid, Iberoamericana, 2016, pp. 175-85.

<sup>23</sup> La película *AB* (Iván Fund y Andreas Koefoed, 2013) también aspira a desafiar los límites que se podrían imponer al cine regional, incorporando en su última parte el formato 3D.

<sup>24</sup> Fue el segundo largometraje de Eduardo Crespo luego de *Tan cerca como pueda* (2012).

<sup>25</sup> Pablo Piedras, *El cine documental en primera persona*, Buenos Aires, Paidós, 2014.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 77 y 78.

### ¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Aisemberg, Alicia; “Un cine de Crespo. Estrategias de construcción de un lugar de enunciación regional”. En *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N°19 | Segundo semestre 2021, pp. 162-176.

URL: <https://caiana.caiana.com.ar/dossier/un-cine-de-crespo-estrategias-de-construccion-de-un-lugar-de-enunciacion-regional/>

Fecha de recepción: 23 de marzo de 2021

Fecha de aceptación: 15 de octubre de 2021