

La representación del espacio urbano de la ciudad de Córdoba en la ficción seriada televisiva contemporánea

The representation of Córdoba 's urban space in contemporary TV fictional series

Carlos Ignacio Trioni Bellone

Universidad Nacional de Córdoba
Córdoba, Argentina
carlostrioni@hotmail.com

Resumen

Con la implementación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (Ley 26.522) comenzaron a surgir miniserias, unitarios y telefilmes a partir de las cuales un nuevo paisaje empezó a hacerse presente en las pantallas televisivas cordobesas: el de la propia ciudad, pocas veces antes visto de esa manera.

Dentro de ese renovado panorama, surgieron algunas producciones que sugieren particulares formas de representación del espacio. En *Incomunicados* (2018) prevalecen las referencias verbales a la ciudad, sus calles y/o construcciones, lo que puede denominarse como *espacio nombrado*. *La Purga* (2011) presenta un barrio ficticio, pero posible, creado a partir de fragmentos de diferentes sectores de la ciudad, un *espacio reconstruido*. Y *La chica que limpia* (2017) propone modificar las funcionalidades de determinados edificios característicos de la ciudad según sus necesidades narrativas, o sea un *espacio resignificado*.

A su vez, ese espacio geográfico se revela por medio de determinados recursos del lenguaje audiovisual. Mientras que en *La chica que limpia* sobresale la continuidad a partir del uso del *plano secuencia*, la técnica de la *geografía creadora* de Kuleshov en *La Purga* o del *jump cut* en *Incomunicados* ponen de manifiesto una idea de discontinuidad muy notoria y significativa.

Palabras Claves

espacio geográfico;
espacio dramático;
puesta en escena;
puesta en cámara;
puesta en serie

Recibido: 23/03/2019 - Aceptado: 10/06/2019

TOMA UNO (Nº 7): Páginas 159-173, 2019

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico) | <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/index>

Esta obra está bajo Licencia [Creative Commons BY-NC-ND 2.5 Argentina](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/argentina/).



cine y tv



facultad
de artes



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

Abstract

Key words

geographical
space; dramatic
space; staging;
frame; editing

Since the Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (Law 26.522) was implemented a group of series, miniseries and telefilms started to emerge and so new scenery appear on Córdoba television screens: the city itself, previously never seen in that way.

In that renewed panorama some productions have particular forms of space representation. In *Incomunicados* (2018), the verbal references to the city, its streets and its constructions prevail, it's a named space. *La Purga* (2011) presents a fictitious but possible neighborhood, created with fragments of different sectors of the city, it's a *reconstructed space*. And *La chica que limpia* (2017) modifies the use and functionalities of certain iconic buildings of the city according to its narrative needs, it's a *resignified space*.

That geographical space is revealed by certain resources of the audiovisual language. While *La chica que limpia* stands out the continuity through the use of the *sequence plane*, the technique of the *creative geography* of Kuleshov in *La Purga* or the *jump cut* in *Incomunicados* reveal a significant idea of discontinuity.

Punto de partida

En 2013, la animadora Taylor Ramos y el editor Tony Zhou crearon *Every frame a Painting*,¹ un canal didáctico sobre cine, televisión y temas audiovisuales en general, distribuido mediante la plataforma YouTube y dedicado al análisis de múltiples formas estéticas en distintas producciones de todo tiempo y lugar de origen. Según sus propias palabras, comenzaron a producir esta serie de videos respondiendo a una única razón: diariamente en sus respectivos trabajos debían discutir ideas visuales con personas sin perspectiva o pensamiento visual y, en consecuencia, se veían obligados a lidiar con dicha dificultad. Eventualmente, para resolver la problemática en cuestión se dirigían a una computadora y enseñaban a sus colegas un video en alguna plataforma a manera de ejemplo tangible. La consecuencia lógica fue sistematizar esos procesos pedagógicos en una colección de videos expositivos, cuyos temas van desde la composición en movimiento en la obra de Akira Kurosawa hasta las estructuras musicales en el universo cinematográfico de Marvel, pasando por el estilo de comedia visual en el cine de Edgar Wright o el uso del silencio por parte de Martin Scorsese.

“Vancouver Never Plays Itself” (2015) es una de las piezas que integran parte del canal. La misma expone, casi de forma catártica, la idea acerca de la invisibilidad de la ciudad en cuestión (que además se trata del lugar de nacimiento de uno de los autores) en el cine y la televisión. En la actualidad, Vancouver se encuentra en el tercer lugar entre los asentamientos con mayor volumen de producción audiovisual de América del Norte, sólo siendo superada por Los Ángeles y Nueva York. Sin embargo, y a pesar de todas esas películas y programas de televisión que se producen y registran allí, la ciudad casi nunca se ve en pantalla, pues la mayoría de las veces pretenden que sea otra. Es camuflada como Corea del Norte, India, Europa del Este, China o simplemente alguna otra urbe norteamericana que puede tratarse de Nueva York, Santa Bárbara, San Francisco, Seattle, Boston, Detroit, etc. Más allá de los altos beneficios impositivos que el gobierno local ofrece a los grandes estudios de Hollywood, aparentemente Vancouver brinda la imagen de un paisaje genérico, sin signos de identidad, repleto de edificios anónimos que más allá de los lugareños nadie reconocería. En resumen, se presenta como un espacio tristemente imperceptible que constantemente está siendo resignificado en el cine y la televisión.

Hacia el final del capítulo, los autores remarcan la importancia de los films y seriados televisivos locales que han utilizado a Vancouver no como una locación repleta de facilidades de producción, sino como un set de filmación (concepto entendido por ellos como aquel espacio en el que se sitúa la acción dramática del relato); haciendo énfasis en la necesidad de dichas imágenes para la preservación de un tiempo y lugar particular, no en el sentido documental, sino como modo en que una historia ficcional puede representar cierta geografía del mundo real. Y concluyen afirmando que todos los realizadores audiovisuales tienen el deber de registrar el propio paisaje, el lugar que habitan día a día, ya que nadie lo hará por ellos, tal como ha quedado demostrado, pues “Vancouver nunca se ha representado a sí misma”.

1 El canal *Every Frame a Painting* está disponible en el siguiente enlace web: www.youtube.com/user/everyframeapainting

Este interesante análisis me llevó a indagar inmediatamente en la propia realidad y a cuestionar lo que actualmente podría estar sucediendo con mi ciudad: Córdoba, ¿se ha representado a sí misma en pantalla? Y en caso de ser así, ¿de qué forma? ¿Cuándo? ¿Por quién o quiénes? ¿Por qué?

Cambio de paradigma

Históricamente, debido a su posición hegemónica con respecto a recursos económicos, técnicos y artísticos, sumado a la potestad de los canales de distribución, la realización audiovisual en Argentina se ha visto concentrada en la ciudad de Buenos Aires, sobre todo lo referente a ficción televisiva (que es la más onerosa en todo sentido). La implementación de las políticas derivadas de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (Ley 26.522) significó un cambio de paradigma en ese sentido.

Hasta el año 2010, la producción televisiva ficcional en Córdoba se había presentado a partir de casos aislados, discontinuos y/o anecdóticos. Dentro de dichos exponentes, podemos señalar los seriales costumbristas *La bruja, mi hijo y yo* (2001) y *Una piedra en mi zapato* (2002), ambos emitidos por la pantalla de Teleocho, y la comedia policial *Pinta el camino* (2003), que vio la luz por Canal Doce. La representación de la ciudad en la pantalla chica por medio de imágenes visuales y sonoras del paisaje urbano local a partir de un relato ficcional podría considerarse hasta ese momento casi como una excepción.

Con la promoción de los diferentes concursos y planes de fomento, comenzó a surgir un número mayor de miniseries, unitarios y/o telefilmes que propusieron narrar historias propias, retratar personajes cercanos y mostrar un punto de vista diferente al sugerido por las producciones hegemónicas. Un nuevo paisaje, diferente al mexicano, estadounidense, turco y, sobre todo, al de la capital federal argentina y sus alrededores, empezó a asomarse tímidamente por las pantallas cordobesas. Paradójicamente, se trataba del espacio geográfico de la propia ciudad, representado desde otra perspectiva, novedosa y diferente: la de la ficción televisiva. *Córdoba Casting* (2012), *Collage* (2013), *El gen de Genaro* (2016), *Olimpia* (2017), *Casa de familia* (rodada en 2017 y a la espera de su estreno), *RRPP* (rodada a comienzos 2018) y *Cuentos de viernes por la noche* (primera serie de ficción financiada por el Polo Audiovisual de la Provincia de Córdoba y rodada a fines de 2018) son algunas de las producciones hechas en Córdoba y por cordobeses que propiciaron un cambio de reglas. Producciones que no sólo se emitieron (o emitirán) en las pantallas de televisoras locales, sino que también formaron parte del catálogo del BACUA (Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentinos), ya sea para su visionado online o para la adquisición y posterior programación en pantallas de canales públicos y privados de diferentes localidades de todo el país, o se encuentran disponibles en las plataformas Cine Ar Play (ex Odeon), Cont.ar y/o YouTube. Incluso algunas de ellas llegaron a emitirse a nivel nacional a través de la TV Pública.

En ese sentido, es sumamente acertado detenerse en el thriller policial *La chica que limpia* (2017),² que en septiembre de 2018 desembarcó en el prime time del canal televisivo del Estado nacional, previo a convertirse en la serie más vista del sitio de streaming del INCAA y de resultar ganadora del premio Martín Fierro de Oro en su variante federal. Este impensado nivel de repercusión para una producción cordobesa también implicó –por añadidura– una inusitada presencia del paisaje local en un gran número de pantallas de todo el país. Sin lugar a dudas, algo nunca antes visto hasta este momento. Aunque dicha exposición estuvo revestida de ciertas particularidades a considerar. En esa serie, Córdoba se muestra casi sin nombrarse y camuflando muchos de sus más distintivos rasgos de particularidad arquitectónica, urbanística, social y cultural. Por ello, se configura como un interesante exponente a partir del cual intentar responder algunas de las preguntas formuladas al comienzo, con respecto a la forma de representación del espacio de la ciudad de Córdoba en las ficciones serializadas de la televisión contemporánea.

Con el objetivo de no limitar el análisis a un único caso de éxito reciente, es también oportuno recuperar algunas de las reflexiones incluidas en el texto *La distancia adecuada (Desarmar un paisaje)* (Curatitoli, Seco y Trioni, 2017), las cuales surgen del estudio de la serie *La Purga* (2011)³ y atienden en torno al concepto de territorio y la acción de construir un espacio diegético audiovisual a partir del montaje; actualizándolas, cuestionándolas y reinterpretándolas a fin de abonar el planteo inicial del presente trabajo. Por último, se propone una tercera serie cordobesa, *Incomunicados* (2018)⁴, como otro ejemplo paradigmático a considerar: no sólo por

2 *La chica que limpia* (2017). Miniserie policial de 13 capítulos de 22 minutos de duración cada uno, escrita por Irene Gissara, Greta Molas y Lucas Combina y dirigida por éste último. Ganadora en 2015 del Concurso de Series de Ficción Nacionales, enmarcado dentro del Plan operativo de promoción y fomento a la producción de contenidos audiovisuales para la TV digital. Cuenta la historia de Rosa, una madre soltera que trabaja en servicio de limpieza y que una noche es obligada por un grupo de mafiosos a limpiar la escena de un crimen. Debido a su eficiencia, vuelve a ser encargada para otras tareas similares y, aunque entiende la inmoralidad de este trabajo, se justifica en el hecho de que su hijo está enfermo y el dinero le sirve para su tratamiento. Paralelamente, un dúo de policías comienza a investigar los asesinatos que Rosa ayudó a encubrir.

3 *La Purga* (2011). Miniserie policial de 13 capítulos de 22 minutos de duración cada uno, escrita por Ivana Galdeano y dirigida por Claudio Rosa y Pablo Brusa. Ganadora en 2010 del primer Concurso de Series de Ficción para canales asociados a productoras con antecedentes, enmarcado dentro del Plan operativo de promoción y fomento a la producción de contenidos audiovisuales para la TV digital. La trama se sitúa en La Purga, uno de los tantos barrios populares de Córdoba empobrecidos por la desindustrialización y el neoliberalismo. La búsqueda de la subsistencia ha tejido entre sus habitantes una intrincada red de intereses que fundan una cruda convivencia. Agustín llega al barrio por casualidad, luego de una tragedia familiar. Al relacionarse con los vecinos del lugar encontrará el doloroso y esforzado camino a la redención.

4 *Incomunicados* (2018). Miniserie de comedia de 8 capítulos de 22 minutos cada uno, escrita por Matías Carrizo y Raúl Vidal y dirigida por éste último. Ganadora en 2014 del Concurso de Series de Ficción Federales, enmarcado dentro del Plan operativo de promoción y fomento a la producción de contenidos audiovisuales para la TV digital. Narra los conflictos vividos por los empleados y usuarios de una empresa de telecomunicaciones a causa de una falla que deja sin funcionar a una gran cantidad de líneas de telefonía móvil. Ello deriva

tratarse de la más reciente producción ficcional televisiva en haberse estrenado, sino también por su consciente intención de visibilizar la ciudad casi exclusivamente mediante referencias verbales.

El espacio representado: la ciudad de Córdoba

Casetti y Di Chio (1998) proponen la puesta en escena, la puesta en cuadro y la puesta en serie como los tres niveles de representación en las obras audiovisuales. Todas ellas se refieren a una realidad particular y

remiten a una presencia unificadora que se reencuentra transversalmente en todos los niveles: la presencia de un mundo. Un mundo que quizás use elementos tomados de la vida real, pero que acaba apropiándose de ellos, o que quizás se refiera a cosas que suceden efectivamente pero que lo hace a partir de sus propios parámetros: en resumen, un mundo equilibrado entre la recuperación de los datos efectivos y la construcción de una ficción, entre el reenvío a la dimensión empírica y la definición de una realidad propia (p. 137).

En definitiva, se trata de un mundo posible, un mundo construido y representado en pantalla o, lo que los autores han denominado, el *espacio del filme*. Aunque Marcel Martin (2002) prefiere el concepto de *espacio en el filme*, como aquel en donde se desarrolla la acción dramática.⁵

En los tres casos de estudio propuestos, el espacio geográfico representado, ese en el cual la narración tiene lugar, se refiere claramente a la ciudad de Córdoba. Pero, ¿de qué modo se enseña? ¿Cómo se percibe y descubre en dichas producciones televisivas? Y lo más importante, ¿por qué y para qué?

Los primeros indicios pueden encontrarse en los *títulos de apertura y cierre*. El ejemplo más evidente es el de *Incomunicados*. La introducción de la serie se plantea como un montaje, al ritmo de una cortina musical, en el que se suceden las fachadas de algunos de los edificios céntricos más emblemáticos de la ciudad: el Museo Caraffa, el Paseo del Buen Pastor, el Teatro Libertador San Martín o el centro comercial Patio Olmos, espacios reconocidos, transitados y referenciados por todos y cada uno de los cordobeses, por lo que la identificación se da de forma casi instantánea. *La Purga* también propone un collage para los créditos iniciales, aunque esta vez Córdoba se muestra a partir de fragmentos de un paisaje urbano identificable (calles, veredas, fachadas, pasajes, escaleras, puentes, entre otros) pero genérico, común, sin nombres propios. Se trata de algunos de los rincones del barrio que da nombre a la obra, un barrio ficticio, ausente de la realidad, pero probable como tantos otros barrios

en un sinnúmero de situaciones absurdas que develan los fenómenos y problemas en la comunicación actual.

5 En nuestro caso particular de análisis, podrían reformularse dichos conceptos como *espacio de la televisión* o *espacio en la televisión*.

populares que existen en la ciudad, por lo que la aceptación y empatía es igualmente posible, aunque no inmediata. A su vez, en ambos casos se repite igual estructura, estética y contenido para los *barridos* que dan paso a los cortes comerciales. *La chica que limpia* se propone como la excepción, ya que las imágenes de sus títulos y separadores responden a otro orden: planos detalles de pruebas incriminatorias o referencias a los interiores de las habitaciones donde se suceden algunos de los crímenes de la historia. Este primer ejemplo evidencia una decisión consciente con respecto a cómo las tres series, ya desde el inicio, ponen de manifiesto a la ciudad de Córdoba: de forma más o menos evidente, concreta o directa, en correspondencia con lo que ocurre en la globalidad de cada uno de los relatos.

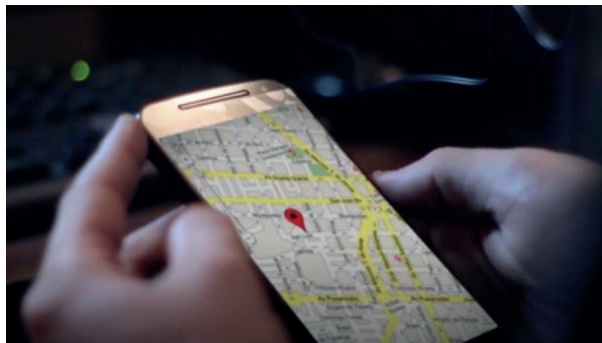
En ocasiones, entre dos secuencias de un relato audiovisual puede insertarse un plano fijo y neutro, provocando la detención momentánea del flujo dramático, con el fin de generar un enlace que evite un cambio brusco entre dos movimientos, o bien introducir el marco de la secuencia siguiente para indicar una variación de espacio y tiempo. Definido por Marcel Martin (2002) como *plano de pausa* para aludir a ciertas figuras poéticas presentes en el cine oriental, este recurso puede encontrar cierta equivalencia en la terminología *stablishing shot*, que refiere a determinados planos generales exteriores encargados de retratar enclaves o hitos de los paisajes (por lo general de ciudades) donde transcurre la acción y que sirven de transición entre una escena y la siguiente. De uso común y frecuente en la televisión, su presencia en los casos de análisis propuestos también evidencia algunas señas propias de la ciudad de Córdoba.

Si bien *Incomunicados* propone la herramienta desde la primera toma, sólo vuelve a utilizarla ocasionalmente sin llegar a organizarla como un criterio fuerte en torno a la representación espacial. A diferencia de las imágenes de los títulos de apertura, donde los edificios retratados no guardan ninguna conexión directa con los escenarios de la narración, los planos de establecimiento parecen tener un vínculo más evidente con las acciones de un relato que se desarrolla en interiores casi en su totalidad. Torres del área central de la ciudad dan paso a algunas de las escenas que transcurren en las oficinas de atención al cliente de Celutel o la Plaza Sarmiento, ubicada en una zona de alto desarrollo inmobiliario, introduce a la obra en construcción donde trabaja el Gringo y sus amigos. Por su parte, en *La Purga* se reutilizan algunos de los planos de los títulos de apertura y *barridos* y se introducen otros de similar forma y contenido (espacios ordinarios sin nombres o referencias concretas) funcionando, la mayoría de las veces, como una introducción a determinadas escenas que contextualiza las acciones contiguas o ancla a un espacio con características determinadas. En este caso, si logra configurarse un patrón que se repite sistemáticamente a lo largo de todos los capítulos de la serie. A veces, se trata de un solo encuadre y otras, de un conjunto relacionado, configurando unidades de sentido que actúan como separadores entre secuencias.

En *La chica que limpia* la inclusión de planos de pausa o establecimiento también responde a una operación iterativa para presentar los espacios donde se desarrolla la narración, aunque su uso tiene ciertas particularidades. Pueden verse edificios, construcciones o zonas de la ciudad claramente reconocibles para los locales: la rueda Eiffel en el Parque Sarmiento, el Paseo de las Pulgas en Barrio Güemes, el Parque de las Tejas, la Torre Garden, el Córdoba Business Tower, el Palacio

de Justicia o el Hospital Córdoba; algunos posiblemente identificables pero no distintivos: los galpones abandonados a la vera del río o la plaza y las calles de un típico barrio residencial; y en la mayoría de los casos otros que, a pesar de contar con una arquitectura emblemática, han sido intervenidos material o semánticamente de acuerdo a las necesidades propias de la ficción, sugiriendo para ellos usos, aprovechamientos o facilidades indudablemente diferentes a los que profesan en la realidad. La serie se diferencia de los otros dos casos revelando esta particular idea en torno a la representación del espacio de Córdoba. En *La chica que limpia* la geografía ha sido camuflada, transformada y despojada de muchos de sus rasgos de identidad para simular las formas urbanas imaginadas por sus guionistas y que como tal no existen. El ejemplo más claro lo encarna el Centro Cultural Córdoba revestido como la central de policía donde tienen sus despachos los detectives encarnados por los actores Martín Rena y Marcelo Arbach. Algo similar ocurre con la ampliación del Museo Emilio Caraffa, sede de la moderna oficina del empresario que encarga tareas de limpieza a Rosa, o la Plaza de la Música (ex Vieja Usina), presentación del club de box donde ocurre el crimen que da inicio a la trama.

Además de los ya expuestos, existen otros procedimientos expresivos o sugestivos del espacio dramático, es decir, el espacio representado. La localización espacial o la designación de un lugar pueden manifestarse mediante algunos elementos de la puesta en escena como el vestuario y maquillaje de los personajes o la escenografía (Martin, 2002). En los tres casos de análisis, la dirección de arte, amén de la acorde caracterización de un tiempo contemporáneo y un lugar próximo, aporta pistas o indicios más o menos evidentes que pueden confirmar con mayor especificidad el emplazamiento en cuestión: los patrulleros y los uniformes policiales en *La Purga* o los taxis que recorren las calles en *La chica que limpia* son los propios de la ciudad. La cartelera y leyendas en los decorados también son elementos a considerar: *NCBA* es el nombre del noticiero donde se efectúa la denuncia en contra de Celutel (exhibido en su escenografía y videograph) y *Córdoba Clean* el de la empresa de limpieza donde trabaja Rosa (apuntado en su uniforme). También es importante destacar al mapa como elemento significativo de la utilería que, más allá de su finalidad narrativa (como parte del pedido de rescate de Blanca en *Incomunicados* o ser el mural donde los policías sitúan las escenas del crimen en *La chica que limpia*), opera como referencia cartográfica de Córdoba.



Incomunicados. El uso del mapa como referencia cartográfica de la ciudad.

La dimensión sonora también tiene capacidad de evocación espacial, aunque lógicamente de forma más limitada que la imagen. La propia característica de los sonidos permite crear los ambientes que los contienen o generar espacialidad a partir del plano sonoro o la acústica (Chion, 1993). Pero en esta oportunidad es preciso dirigir la atención más allá de las variables de extensión, direccionalidad o distancia y concentrar el interés en la forma en que los componentes del sistema sonoro consiguen delimitar el o los emplazamientos representados en pantalla. En ese sentido, la música cumple un papel fundamental. Además de ser una referencia a los estados emocionales, grupos sociales o tiempo, “toda música alude a una historia y a una geografía por medio de sus rasgos característicos” (Saitta, 2014). La música en el cine y/o la televisión puede ambientar o contextualizar la narración, definiendo un espacio y una época determinada; tal como ocurre en *Incomunicados* y *La Purga* a partir de la llamada *música de pantalla* (Chion, 1993), o sea aquella que proviene de una fuente situada directa o indirectamente en el lugar y tiempo de acción (diégesis). En el primer caso podemos referenciar el cuarteto, género musical característico de la región, que se escucha a través de una radio en la obra en construcción donde trabaja el Gringo o que suena en la fiesta organizada por Blanca. Y en el segundo ejemplo se recurre a la murga, que si bien no es un estilo originario de Córdoba si forma parte de muchas prácticas culturales de varios de los barrios populares de la ciudad, como el de la serie en cuestión.

Según Michel Chion (1993), el sonido en el cine (y por añadidura en la televisión) es mayormente vococentrista pero por sobre todo verbocentrista ya que el ser humano en su vida diaria, en su conducta y sus relaciones cotidianas también lo es. Por lo general, la voz humana y/o la palabra son los elementos que más se destacan y evidencian dentro de cualquier banda sonora, buscando siempre garantizar su inteligibilidad. Además, el habla tiene una fuerte capacidad representativa, pudiendo definir condiciones sociales, económicas, políticas, grupales y regionales. La *paralingüística* (inflexión, intensidad o volumen, velocidad, ritmo, duración silábica, calidad de la voz y/o acento) es una influencia fundamental que permite extraer información anímica o contextual sobre el emisor. La característica “tonada cordobesa” tiene que ver con ello y el registro actoral presente en cada uno de los casos estudiados refleja una manera diferente de abordarla. En un extremo, se encuentra la serie de Raúl Vidal que exagera los modismos y jergas propias y típicas del habla cordobesa, sobre todo en aquellos personajes de clase baja u obrera. Por el contrario, la de Lucas Combina propone despojar las marcas de identidad del dialecto local (no resulta extraño que la elección de la protagonista y de otros miembros del elenco haya recaído en actores oriundos o residentes en la Capital Federal o alrededores). La producción de Claudio Rosa y Pablo Brusa opta por una posición intermedia: el acento está presente de la forma en la que los habitantes de la ciudad lo perciben día a día, con las variaciones propias según zonas y clases sociales, otorgándole en ese sentido un alto grado de realismo al relato.

Pero no se trata únicamente de la comunicación no lingüística; el contenido inherente de los mensajes del habla también puede revelar el espacio representado. Las *referencias verbales* surgidas de los guiones de las mismas series, a partir de los parlamentos que enuncian los personajes, son pruebas irrefutables de ello. Además del propio nombre de la ciudad, los diálogos en *Incomunicados* sistemáticamente descubren calles o direcciones emblemáticas (uno de los operadores del call center

de Celutel le indica a un cliente que se acerque a una sucursal que se encuentra en 27 de Abril 350), barrios (Blanca comunica a sus amigos que hará una fiesta en Urca), zonas y sectores (Raúl invita a Laura a dar una vuelta por el Parque Sarmiento) o lugares concretos (el Gringo le cuenta a sus amigos que compró su nuevo celular en la Galería Norte). Por el contrario, en *La chica que limpia* no existe mención oral alguna (directa o indirecta) de Córdoba mientras que en *La Purga* los parlamentos incluyen sólo referencias generales a la ciudad, repitiéndose así nuevamente el esquema que tiene cada una de las series a la hora de manifestar el espacio: lo explícito en la primera, lo omitido en la segunda y lo neutro en tercera.

El espacio audiovisual: cámara y montaje

Gaudreault y Jost (2001) sugieren que en un relato fílmico (aunque también aplicable a otros relatos audiovisuales, como la televisión)

el espacio está casi constantemente presente, está casi constantemente representado. Consecuentemente, las informaciones narrativas relativas a las coordenadas espaciales, sea cual fuere el encuadre privilegiado, aparecen por todas partes (p. 89).

Lo expuesto en párrafos previos lo confirma: cada imagen y sonido perteneciente a las series analizadas, ya sea de forma deliberada o no, aparecen inscriptos dentro de un espacio geográfico singular: el de la ciudad de Córdoba. Queda entonces por detallar los recursos, herramientas y/o elementos propios del lenguaje audiovisual destinados a presentar el espacio dramático y construir el espacio televisivo.

Existe más de una vía para afrontar la dimensión espacial y los problemas que acarrea respecto a la representación. Pero pueden resumirse en dos acciones generales: *reproducirlo*, mediante el uso de movimientos de cámara, la profundidad de campo y el plano secuencia (otorgándole un valor natural, ya que no lo fragmenta), o bien *producirlo*, generando una síntesis que se percibe como única a partir de la yuxtaposición-sucesión de fragmentos que pueden no tener relación material entre sí (Martin, 2002). En resumen, la cámara y el montaje se configuran como agentes activos para la presentación o construcción del espacio en pantalla.

La chica que limpia podría encuadrarse dentro del primer grupo, ya que sobresale en el uso de planos secuencia y planos generales, favoreciendo el montaje interno y generando así cierta idea de continuidad espacial. Mediante una única toma en movimiento (con un valor de plano amplio y la ayuda de un lente gran angular) vemos a Rosa ingresar al complejo de departamentos donde deberá limpiar una nueva escena del crimen o a los agentes de policía transitar los pasillos y habitaciones del prostíbulo en busca de pistas que resuelvan su investigación. Esta estrategia permite describir las formas y dimensionar el tamaño de los espacios que habitan los personajes. Pero la ausencia de profundidad de campo en la mayor parte de la serie (traducida en fondos borrosos y sin definición) funciona en sentido inverso, sobre todo en el caso de los exteriores. Por ejemplo, un sin número de veces la

protagonista recorre la ciudad en taxi, pero a pesar de estar rodeada de vidrios translúcidos el paisaje inmediato nunca llega a distinguirse. La situación se reitera en la mayoría de los planos generales o planos de conjuntos, descansando nuevamente en la idea que la serie tiene sobre Córdoba: una ciudad velada y difusa.

Por su parte, en *La Purga* entra en juego la segunda operación, poniéndose de manifiesto el experimento de Kulechov denominado “geografía creadora”. Para practicar dicho ejercicio, el director soviético reunió un total de cinco planos, cada uno de los cuales representaba respectivamente:

- 1 - un hombre caminando de izquierda a derecha;
- 2 - una mujer caminando de derecha a izquierda;
- 3 - el hombre y la mujer encontrándose y dándose la mano;
- 4 - un vasto edificio blanco con una gran escalinata delante;
- 5 - los dos personajes subiendo juntos la escalinata;

Aun cuando los planos se filmaron en lugares distantes entre sí (el edificio blanco correspondía a la Casa Blanca en Washington y el quinto plano fue registrado frente a la Catedral de San Basilio en Moscú, por ejemplo), la escena dio la impresión de un único emplazamiento. Kulechov creó un espacio artificial a partir de porciones del espacio real, deduciéndose en la mente del espectador la idea de un espacio único que nunca se presenta en su totalidad. El montaje generó entre los planos una relación de continuidad espacial meramente virtual, por lo que se configura como un agente creador del espacio audiovisual. A propósito de dicha experiencia, Marcel Martin (2002) concluye que “el espacio cinematográfico, a menudo, está formado por piezas y trozos y su unidad proviene de una yuxtaposición en una sucesión creadora” (p. 209).

Aunque no de forma estricta (ya que de ningún modo la aplica entre los planos de una misma escena sino entre las escenas que conforman cada capítulo), *La Purga* hace un uso particular de la técnica de la geografía creadora. El barrio, es decir el escenario mismo donde suceden las acciones y que le da nombre, es el personaje protagónico de la serie. Su visionado sugiere un conjunto de interrogantes en relación a dicho espacio. ¿Dónde está? ¿Cómo se transita? ¿Qué lo define? Las primeras respuestas orientan al razonamiento de que *La Purga*, como cualquier otro barrio, es el resultado abierto de una construcción. Pero para representarlo, la serie enseña imágenes de lugares distantes entre sí: la zona alta de barrio San Martín, las calles de Güemes, el sector del abasto y/o los márgenes del río Suquía. Ante esta observación, en *La distancia adecuada (Desarmar un paisaje)* (Curatoli, Seco y Trioni, 2017) surge una nueva pregunta: ¿cuántos barrios caben en un barrio? O mejor, ¿cómo y de qué se compone un barrio? La conclusión a la que arriban los autores es que:

el barrio de *La Purga* no queda en la zona alta de la ciudad ni en la baja, de un lado del río ni del otro, cerca ni lejos. No se trata de ningún barrio de Córdoba en particular, sino de un montaje a partir de fragmentos de distintos tramos de nuestra ciudad, rincones diferentes pero a la vez

parecidos; y que todos juntos recrean y dan vida a este nuevo barrio, un barrio de ficción pero muy parecido a aquellos de la realidad (p. 131).

Así, queda de manifiesto otro modo de presentar audiovisualmente el espacio, mediante una lógica que le asigna cierta primacía al montaje externo y de la cual se desprende una particular idea de discontinuidad.



La Purga. La construcción espacial mediante el montaje.

Por último, la propuesta de *Incomunicados* en relación con la construcción del espacio televisivo es quizás la menos estimulante de los tres casos estudiados. Debido a que se trata de un relato supeditado a los diálogos, la puesta en escena está sujeta a una efectiva convención general del cine adoptada férreamente por la televisión: un plano general de establecimiento seguido del plano-contraplano dentro del eje, en planos correspondientes, alternados en el tiempo y con montaje de sonido encabalgado (Marimón, 2014). El *jump cut*, el recurso de montaje más notorio en la serie, contribuye a cierta discontinuidad pero en este caso es de carácter temporal y no espacial.

Espacio nombrado, reconstruido, resignificado

Las ideas expuestas en los párrafos previos hablan claramente de la singular relación que existe entre el entorno real y las imágenes transmitidas por las producciones televisivas.

Lo que el espectador ve es, en mayor o menor medida, un espacio geográfico alterado pero que, en su falsedad, contiene un alto grado de impacto. La fuerza de las imágenes cinematográficas (o televisivas) implica una notable capacidad de generar imaginarios concernientes a cuestiones históricas, sociales, antropológicas; y también geográficas. (Gámir Orueta y Valdés, 2007)

Esta aproximación a la producción televisiva desde la perspectiva geográfica sugiere particulares formas de representación y construcción del espacio que se resumen en: el *espacio nombrado*, el *espacio reconstruido* y el *espacio resignificado*; y cada una de las series estudiadas puede enmarcarse dentro de uno de ellos.

Tal como se ha detallado, en *Incomunicados* sobresalen las referencias verbales al propio nombre de la ciudad, sus calles, barrios, sectores, edificios y/o construcciones emblemáticas y junto a ellas se ponen de manifiesto ciertos juicios de valor o subjetividades (Blanca pregunta si la zona de Güemes es segura, por ejemplo). En este caso el espacio está representado mayoritariamente por medio de la palabra, estructurando, condicionando y enmarcando rigurosamente el relato, y definiéndose como espacio nombrado.

En ocasiones, la producción audiovisual se enfrenta al desafío de resolver problemas relativos a paisajes difíciles de acceder (ya sea por cuestiones de logística, presupuestarias o de otra índole) o no disponibles (porque son inexistentes tal como fueron imaginados en el guión). La solución puede encontrarse realizando intervenciones mediante técnicas de estudio o de postproducción. Pero también es posible lograr un paisaje audiovisual cuyas características se aproximen lo más posible al de la intención inicial por medio de la acción del montaje: un espacio reconstruido como el de *La Purga*, que presenta un barrio ficticio pero posible, organizado a partir de recortes de diferentes sectores de la ciudad.

La imposibilidad de acceso o disponibilidad también puede llevar a reformular los escenarios donde habitualmente tienen lugar esas historias. Al igual que en el ejemplo inicial de la ciudad de Vancouver, *La chica que limpia*, según sus necesidades narrativas, asigna nuevos significados o funcionalidades a determinados edificios de Córdoba con un valor, cotidianidad y/o historia implicada que más allá de los locales no serían reconocidos. Es lo que se llama espacio resignificado.



La chica que limpia. La resignificación de edificios emblemáticos.

Reflexión final

Del análisis realizado sobre la dimensión espacial en tres exponentes de la ficción seriada cordobesa contemporánea, y en vínculo con la conclusión final de “Vancouver Never Plays Itself”, se desprende la importancia que tiene la televisión local (y los medios audiovisuales en general) en la conformación del imaginario geográfico colectivo de nuestra ciudad, entendido como un elemento activo y partícipe en la transmisión de valores, costumbres, identidades e historias propias del lugar que los cordobeses transitamos día a día. Porque, en palabras de Rita Segato (2007), “el territorio es el escenario del reconocimiento; los paisajes (geográficos y humanos) que lo forman son los emblemas en que nos reconocemos y cobramos realidad y materialidad ante nuestros propios ojos y a los ojos de los otros” (p. 73).

Bibliografía

- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (2008). *Estética del Cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Paidós.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico. Una introducción*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Paidós.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1998). *Cómo analizar un filme*. Barcelona, España: Editorial Paidós.
- Chion, M. (1993). *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y sonido*. Barcelona, España: Editorial Paidós.
- Curatitoli, C., Seco, J. y Trioni Bellone, C. (2017). La distancia adecuada (Desarmar un paisaje). En *La imagen imaginada. Nueva ficción televisiva en los territorios nacionales*. Villa María, Argentina: Universidad Nacional de Villa María.
- Gámir Orueta, A. y Valdés, C. (2007). Cine y geografía: espacio geográfico, paisaje y territorio en las producciones cinematográficas. Madrid, España: Universidad Carlos III.
- Gaudreault, A. y Jost, F. (2001). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona, España: Editorial Paidós.
- Marimón, J. (2014). *El montaje cinematográfico. Del guión a la pantalla*. Barcelona, España: Ediciones de la Universidad de Barcelona.
- Martin, M. (2002). *El lenguaje del cine*. Barcelona, España: Gedisa.

Saitta, C. (2014). *Música, cine, pedagogía, entre otros*. Morelia, México: Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras.

Segato, R. (2007). *La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*. Buenos Aires, Argentina: Prometeo Libros.

Filmografía

Combina, L. (Director) (2017). *La chica que limpia* [serie de televisión]. Argentina: Germina Films.

Rosa, C. y Brusa, P. (Directores) (2001). *La Purga* [serie de televisión]. Argentina: Garabato Animaciones, Prisma Cine, INCAA.

Vidal, R. (Director) (2018). *Incomunicados* [serie de televisión]. Argentina: Muchas Manos Films.

Carlos Ignacio Trioni Bellone

Licenciado en Cine y Televisión, egresado de la UNC. Actualmente, se desempeña como realizador audiovisual, como profesor asistente en la cátedra Introducción a los estudios audiovisuales del Dpto. de Cine de la UNC y como coordinador general del Festival Internacional de Cineminutos de Córdoba. Además, realiza tareas de investigación y extensión en artes en el marco de la Facultad de Artes de la UNC.

En 2018, filmó *Los Hipócritas*, su primer largometraje ficcional desempeñándose en los roles de director, guionista y productor.

carlostrioni@hotmail.com

Cómo citar este artículo:

Trioni Bellone, C. I. (2019). La representación del espacio urbano de la ciudad de Córdoba en la ficción seriada televisiva contemporánea. *Toma Uno*, 7(7), 157-171.

