


Cartografías estéticas de lo real en dos miniserias webs misioneras: Urú y otros relatos de la tierra roja (Guerín, 2017) y Manduricio (Acosta y Bellocchio, 2017)<sup>[1]</sup>

## Aesthetics cartographies of reality in two web miniserias misioneras: Urú y otros relatos de la tierra roja (Guerín, 2017) y Manduricio (Acosta-Bellocchio, 2017)

Figueredo, Mauro Horacio

 **Mauro Horacio Figueredo**  
maurofigueredo.cc@gmail.com  
UNaM-Conicet, Argentina

De Prácticas y Discursos. Cuadernos de Ciencias Sociales  
Universidad Nacional del Nordeste, Argentina  
ISSN-e: 2250-6942  
Periodicidad: Semestral  
vol. 13, núm. 21, 2024  
depracticasydiscursos.ces@unne.edu.ar

Recepción: 30 Octubre 2023  
Aprobación: 06 Febrero 2024

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/476/4764893006/>

DOI: <https://doi.org/10.30972/dpd.13217499>

**Resumen:** En este trabajo nos proponemos cartografiar una red de tópicos estéticos de dos series webs de la provincia de Misiones: *Manduricio* (Acosta-Bellocchio, 2017) y *Urú y otros relatos de la tierra roja* (Guerín, 2017). Nos interesa, particularmente, el empalme dialógico que realizan estos textos audiovisuales con los bordes de lo real y, por consiguiente, el uso de ciertas estrategias estéticas que nos permiten, en la configuración del universo diegético, distinguir los excedentes, los desbordes, las discontinuidades.

**Palabras clave:** series web, estética, realismo.

**Abstract:** In this paper we propose to map a network of aesthetic topics in two web series from the province of Misiones: *Manduricio* (Acosta-Bellocchio, 2017) and *Urú y otros relatos de la tierra roja* (Guerín, 2017). We are particularly interested in the dialogic splice that these audiovisual texts make with the edges of reality and, therefore, in the use of certain aesthetic strategies that allow us, in the configuration of the diegetic universe, to distinguish the surpluses, the overflows, the discontinuities.

**Keywords:** web series, aesthetic, realism.

### Las difusas fronteras del universo diegético

*LO HERMOSO DEL CINE SON LOS RACCORDS; ES A TRAVÉS DE LAS JUNTURAS POR DONDE PENETRA LA POESÍA (ROBERT BRESSON, NOTES SUR LE CINÉMATOGRAPHIE).*

Michel Foucault (2022, p. 21), en la memorable lectura del lienzo de “Las meninas” de Velázquez (1656; 320,5 cm x 281,5 cm; óleo sobre lienzo) señala una zona de indeterminación que se produce entre la mirada del propio artista, inserto en el cuadro, y los espectadores. En ese borde, dice Foucault, se marcan

los “trueques provisionales” entre formas de ver. El pintor mira más allá de la tela y acepta tantos modelos como cuantos espectadores sean posibles, estableciendo así una zona imprecisa donde el que contempla y el contemplador intercambian sus lugares sin cesar. Lo que viene a constatar, prosigue, es que: “Ninguna mirada es estable o, mejor dicho, en el surco neutro de la mirada que traspasa perpendicularmente la tela, el sujeto y el objeto, el espectador y el modelo, cambian su lugar al infinito” (Foucault, 2022, p. 22).

Ahora bien, la operación interpretativa que realiza Foucault recorre esa zona liminar entre el marco y lo que desborda de ese marco, entre los signos de ese universo imaginal y sus excedentes. En ese linde, los signos se discontinúan, devienen otros, se hibridizan y nombran la paradoja de aquello que está por fuera del campo de la representación, pues “el encuadre está en todas partes” (Comolli y Sorrel, 2010, p. 28). De alguna manera, esta metáfora nos muestra que el encuadre en el que visualizamos la escena es, en realidad, un tejido de relaciones posibles con el mundo, como si este susurrara sentidos poniendo en fricción lo que vemos y lo que nos mira (Didi Huberman dixit).

En efecto, como opina Comolli y Sorrel (2010, p. 28), los textos audiovisuales tienen al mundo por

insuficiente, incompleto, todavía no apropiado. Filmado, el mundo falta a su lugar; el cine hace entonces las veces de él, lo representa, en los dos sentidos de la palabra. “Lo representado no es lo real”, decía Roland Barthes. El representante tampoco. El representante señala la vacancia, la laguna, la falla que lo hacen posible y acaso necesario; señala la falta como real; une los bordes; sutura el corte: empalma.

Y es entonces a partir de este recorte de lo sensible, de esa falta y de ese “como si” donde se inscriben dinámicas de sentido intermundos -dialogías/polifonías, cronotopos, emplazamientos, dispositivos- que hacen factible trazar líneas hermenéuticas en este particular universo diegético. Justamente, en esta oportunidad, nos detendremos en dos series web misioneras (Manduricio y Urú y otros relatos de la tierra roja) y trataremos de cartografiar algunas dimensiones estéticas en las que, creemos, se hallan ciertos correlatos con el mundo base/lo real, pero que, demás está decirlo, no pueden representar lo real: lo albergan sin contenerlo, lo rozan, lo inscriben como un tajo en la continuidad del mundo.

Es destacable mencionar que seleccionamos estas producciones de un corpus mucho mayor de relatos seriados en los últimos 15 años en la provincia de Misiones. A saber, *Mañana siesta tarde noche* (Bellocchio, 2011), *La riña* (González, 2011), *Aquellos días felices* (González, 2012), *Casi un mismo techo* (Rovira, 2013), *7 vuelos* (Gularte, 2017), *Todo lo que me gusta* (Acosta y Rovira, 2018), *La encrucijada* (González, Lértora y Coutinho, 2020), *Mata salvaje* (Echavarría, 2022), entre otras. Todas estas producciones coinciden con el auge de las plataformas on demand a nivel global y con sistemas de fomento y fondos de cofinanciamiento estatal entre los concursos del Incaa, el TDA, el Iaa vim (Instituto de Artes Audiovisuales Misionero) y pantallas asociadas. Por tanto, dan cuenta del momento más álgido de producción audiovisual en la provincia de Misiones en torno a las series.

## Manduricio y Urú: los pliegues de lo real

*LA CONCLUSIÓN DEL CAPÍTULO ERA QUE EL CRIMEN POR MOTIVACIONES INTELLECTUALES, POR PURA VANIDAD DE LA RAZÓN, DIGAMOS, A LA MANERA DE RASKOLNIKOV, O EN LA VARIANTE ARTÍSTICA DE THOMAS DE QUINCEY, NO PARECE PERTENECER AL MUNDO REAL (GUILLERMO MARTÍNEZ, CRÍMENES IMPERCEPTIBLES).*

*NADA MÁS FRÁGIL QUE LA FACULTAD HUMANA DE ADMITIR LA REALIDAD, DE ACEPTAR SIN RESERVAS LA IMPERIOSA PRERROGATIVA DE LO REAL [...] SINO QUE FIGURA MÁS BIEN COMO UNA ESPECIE DE TOLERANCIA, CONDICIONAL, PROVISORIA. TOLERANCIA QUE CADA UNO PUEDE SUSPENDER A SU GUSTO (CLÉMENT ROSSET, LO REAL Y SU DOBLE).*

La serie web Manduricio (Acosta y Bellocchio, 2017)<sup>[3]</sup> consta sólo de cuatro capítulos de -más o menos- doce minutos cada uno. En esos cuatro capítulos se cuenta la historia de quien es considerado, por algunos, como el primer asesino serial de la provincia de Misiones<sup>[4]</sup>: Marcelo Fabián Gómez. De manera que visualizamos la huida, luego del primer asesinato del yerbatero Da Souza, y la historia que se desarrolla en paralelo entre la pesquisa policial y los ulteriores asesinatos (Leo, el Ronco, Chirola -su padre-). En cada cronotopo veremos pliegues que nos irán develando sutilmente algunos aspectos de los personajes principales, Manduricio y Castels, y líneas que dan cuenta de la corrupción, la ineficiencia y la distinción entre clases sociales del sistema jurídico-policial.

En tanto que Urú y otros relatos de la tierra roja (Guerín, 2017)<sup>[5]</sup> despliega su arco narrativo en el derrotero de un escritor, Sergio, quien se cruza con diferentes historias, propias y ajenas: tipos de amores, de vínculos familiares, de trabajo, de la realidad de la región, de su infancia o hechos del pasado y estas despuntan, se interceptan entre sí, se cierran y vuelven a abrirse en otras circunstancias y bajo otras experiencias en cada uno de los capítulos. Esto implica que sólo en “apariencia” la serie se divide en tres historias narradas en ocho capítulos. Ismael, devenido en vagabundo, emigra del campo a la ciudad. Escapa del delirium tremens y del dolor de la pérdida de su perro, Toribio. Sergio, sus merodeos en torno a la escritura, su propia vida (la relación con su madre, la ruptura con su novia y los misterios que rodeaban a la figura de su padre). Y, por último, la peculiar historia del “Mencho” Gómez, su “endemoniada” profesión de urú y el crimen que lo llevó a huir de Misiones.

Un punto clave en la que se cifran ambas producciones es la red de sutura entre las propuestas estéticas y la realidad a través de distintas estrategias narrativas. En efecto, en la página de UNaM-Transmedia, donde se pueden visualizar los capítulos de Manduricio y otras producciones del director, el epígrafe dice: “El primer asesino serial de Misiones”. Operatoria esta que actúa como símil de lo real, lo verdadero, lo mnemónico. Es, en este sentido, en el que el texto audiovisual dialoga con la realidad, o lo que podemos saber de ella a través del periodismo y de los informes judiciales. Entonces, desde una primera mirada, aunque se construya desde la ficción, se socializa y se distribuye sobre la impronta de la realidad del acontecimiento.

Algún espectador distraído podría pensar que Manduricio es la reconstrucción ficcional de lo real, es decir que sigue fiel a los edictos judiciales o de las crónicas policiales de la prensa. Sin embargo, la serie sólo retoma su estructura narrativa de base y, a través de un cruce genérico entre el policial y el

horror, se propone una transposición estética que lo que busca, en verdad, es plasmar indagaciones retóricas en relación con las características ontológicas y existenciales de Manduricio y a las pistas que sigue el detective Castels para develar lo sucedido.

Así, al bosquejar los restos de lo real en el marco del género policial, no tiene pretensiones de recrear una realidad completa, nítida o total, pues obliga, las más de las veces, a levantar la cabeza para pensar en otra cosa (Barthes, 2011). Acaso convierte la falta de una lectura más profunda, compleja -de la prensa local, sobre todo- acerca del hecho delictivo y del contexto socioeconómico en una potencialidad. De esta suerte, propone un real traumático, esto es, una especie de encuentro fallido con lo real sustentado en un punto de quiebre entre la imagen y la percepción, que toca al espectador, lo afecta (Foster, 2001; Speranza, 2005). Este real traumático se sustenta en dinámicas de recreación de la percepción al materializar posibilidades de resemantización de lo sido, a saber: la inclusión de personajes como Da Souza, su padre -Chirola-, El Ronco -dueño del lupanar en el que una noche se queda a dormir Manduricio- o Castels; con la de las dos historias: las pistas que sigue Castels y el raid criminal de Gómez, con las formas de la muerte, con los móviles o con datos del pasado.

Las capas de la realidad se ponen en cuestión ya que no se fundamentan en la descripción de un estado de cosas documentadas sino, tal como constata Daniel Link, en cuanto a la estructura del género policial, sobre la organización de un modo de percepción (Link, 2003), es decir, sobre una mirada que opera como una suerte de hermenéutica de lo real. De hecho, en el final de la serie (spoiler alert) Manduricio consigue cruzar la frontera con un camionero brasileño, algo que, evidentemente, no sucedió, pues Gómez fue capturado luego de su último asesinato y purga condena perpetua. Recordemos, dicho sea de paso, que la serie es producto de un concurso del Incaa, por ende, es lógico suponer que el criterio del final abierto se basa en la necesidad de tentar un nuevo financiamiento para realizar una segunda parte o que funcione como piloto de una producción con mayores pretensiones.

Urú..., en cambio, se configura a partir de la selección de cuentos de una pieza literaria Urú y otros relatos (Álvez, 2016)<sup>[6]</sup>. Por tanto, lo que entra en juego aquí es la complejidad propia del trasvase (Sánchez Noriega, 2000, p. 27), esto es, la traducibilidad -en distintas gradaciones- de un medio a otro y la variada gama de matices que podrían leerse entre uno y otro texto de la cultura (Lotman, 1996). Al decir esto, asumimos que el relato audiovisual plasma la presencia de diversos hilos entrecruzados entre distintos campos artísticos; esa “sana bastardía” (Borges dixit) y la potencia en la interacción con otros medios (Adorno dixit; Speranza, 2015, p. 124) que habilitan la reconfiguración de la matriz de la historia narrada. Como sabemos, el relato audiovisual opera como una especie de “pulverización del sentido” ya que emplea un registro múltiple: visual (distintos tipos de plano), campo/contracampo, enunciativo y sonoro (guion, actuación, sonido espacial y musical), de montaje, entre otros (Machado, 2009, p. 30).

De allí que su director, Guerín<sup>[7]</sup>, se incline a clasificarla dentro de la metáfora -biológica, no filosófica- del rizoma, es decir, como brotes y ramificaciones a partir de los cuales proliferan estas historias. Y, de allí también, que puedan observarse en su estructura narrativa fuentes de inspiración cercanas a *El fantasma de la libertad* de Luis Buñuel, coescrita con Jean Louis Carrière. Si bien es factible

sostener que Sergio, su protagonista, es el vector desde el que se recrean las historias, las discontinuidades, los cruces y reaperturas constantes, nos plantean un universo diegético sin centro narrativo explícito. En efecto, el mecanismo del fuera de campo establece tensiones interpretativas que le dan carácter metafórico y difuminan una lectura lineal de la serie. O bien borran, en su ejercicio, una lectura típica de las producciones de la industria cultural en las que los “ganchos” (craftfinger) son un elemento fundamental del relato seriado en aquellas producciones que no son autoconclusivas.

Por otra parte, al igual que Manduricio, es importante constatar que el epígrafe de presentación de la serie, al igual que la anterior, dice lo siguiente: “Es posible que la siguiente historia esté basada en hechos reales”, dando a entender que aun proviniendo de un texto literario, la marca de la realidad está presente en cada uno de sus pliegues o jugando en la porosidad de la ficción. Si bien las lógicas son diferentes, las dos series insisten en la labilidad de las fronteras entre realidad y ficción, y cuestionan la clasificación de esta oposición dicotómica. De alguna manera siempre volvemos a la realidad, ya sea que lo hagamos desde la ficción (Urú...) o que partamos de la realidad para releerla (Manduricio). Esto demuestra un esfuerzo de los productores audiovisuales locales por indagar en otras estructuras narrativas que cuestionan el costumbrismo mimético que caracterizó a la forma hegemónica de concebir la producción audiovisual en la región en épocas anteriores (Lusnich y Aisemberg, 2022, p. 17).

Sostenemos, por tanto, que esta intrincada red semiótica pervive por un intento de ruptura de la cuarta pared al establecer una dialogización con otros textos de la cultura y del territorio social del cual forma parte. Los textos audiovisuales desbordan, por decirlo de algún modo, la lógica de su propio sistema para establecer cadenas sintagmáticas con el mundo y, como refundadores de visibilidad/enunciatividad, establecen distintas formas de encuentros con lo real. Así, se habilitan discusiones en torno a las aporías de la representación y señalan, una y otra vez, las paradojas del campo artístico (Escobar, 2015). Podría pensarse que si, como opina Escobar, la sociedad de la información “estetiza” todo lo que toca, al arte sólo le queda una desesperada salida: ir al encuentro del afuera, de la vida, de la historia, en fin, acercarse a la confusa/cruda/absurda/violenta realidad (Escobar, 2015). Pero salir hacia el afuera no implica, de ningún modo, traspasar los límites del arte, ya que lo real sólo puede volver en forma de trauma (Foster) o de acontecimiento (Lacan; Escobar, 2015).

Quizás podría trazarse una analogía con la opinión de Lucrecia Martel acerca de su última obra, *Zama* (2021)<sup>[8]</sup>. La directora señala que lo que le interesaba era salir del lugar común de la reconstrucción histórica. Propone, en este sentido, una alucinación. Y compara ese momento, el de la colonización, con esa instancia de ruptura con lo habitual. Los productores audiovisuales de estas series, en este sentido, intentan salir del hábito de filmar ese registro documental de la realidad pero no abandonan, del todo, aspectos de la tradición de la búsqueda de una impronta de lo real.

Claro está, ha corrido mucha agua desde el neorrealismo italiano, del Dogma 95 de los cineastas daneses, del Nuevo cine argentino, o bien, más generalmente, desde el retorno de lo real a finales de los 90 y principios del 2000 en cine, en artes plásticas o fotografía (Sibilia, 2013). Entonces, ¿qué se nos sugiere ver? Las preguntas quedan abiertas. Por eso, quizá, un concepto clave para comprender la



operatoria estética de Manduricio y de Urú... sea el de transgeneridad, propuesto por Néstor Ponce con relación al género policial<sup>[9]</sup>. Un aspecto de este concepto sería que la transgeneridad no implicaría

una lógica necesaria y exclusivamente imitativa, de fenómenos de traducción o transposición de un medio o arte a otro, sino, no hay cambio ni movimiento, en el contagio hay trans-fusión y la posibilidad de que surja algo nuevo: el devenir es del orden de la captura o el robo, no implica una correspondencia de relaciones, una semejanza o una identificación... (Chiani, cito en Ponce, 2017, p. 232)

De hecho, “a diferencia de lo post, lo trans es un más allá, un del otro lado, un a través o un cambio” (Ponce, 2006, p. 231). La transgeneridad no está del lado de la calcomanía, sino del mapa (Deleuze, 2002); no está en la relectura, sino en la reescritura de la cultura imaginal y en la transformación de la percepción. La intervención estética de las series analizadas sesga, traduce y, por lo tanto, recrea un universo diegético desde una nueva opacidad.

## Las formas del crimen

*NADIE QUIERE SER PARTE DE UNA FICCIÓN, Y MENOS AÚN SI ESA FICCIÓN ES REAL (PAUL AUSTER, TRILOGÍA DE NUEVA YORK).*

Manduricio comienza con su personaje principal corriendo por un descampado. Aturdido, se detiene frente a aguas turbias y se da cuenta que tiene un puñal en la mano, lo arroja como sorprendiéndose de que ese objeto haya estado tanto tiempo en su posesión. Se lava y continúa el camino hacia la casa de Miriam que también fuera/es la suya. Urú y otros relatos de la tierra roja finaliza con la escena del “Mencho” Gómez, luego de haber asesinado al Gringo (uno de los patrones) en una confusa situación, huyendo despavorido por el monte. El encuadre muestra una figura corriendo en una picada con todas sus fuerzas entre árboles enmarañados mientras se va diluyendo la voz del narrador oral.

Los dos tienen las manos manchadas de sangre y emprenden una fuga luego del crimen. Desconocen su porvenir y se dedican, en el oficio de peón, a algunas actividades que rodean al “oro verde” -tareferos, capangas, mensúes, la profesión “diabólica” del urú, etc.-. Los dos han asesinado a sus patrones o a aquellos que ostentan una posición de privilegio en el campo económico y, curiosamente, se llaman Gómez y son interpretados por el mismo actor: Cristian Salguero<sup>[10]</sup>. Este crossover da cuenta de un nodo estético fundamental en la narratología del NEA -el yerbal- y nos muestra no sólo la dinámica de su campo diegético, sino la grafía propia de su mundo posible configurado con base en cruces, préstamos, agenciamientos y vínculos entre productores y producciones de la región. De hecho, el detective local que investiga, junto a Castels, el caso de Manduricio, es el mismo que investiga las macabras muertes en la costa del río Paraná en Mañana siesta tarde noche (Bellocchio, 2011)<sup>[11]</sup>. En su particularidad iterativa se administran en la región modos de ver y de enunciar que dan cuenta de procesos de relecturas y de experimentación estética que se inscriben en un locus temático recurrente: el yerbal, pero abandonan su mirada nostálgica para ceñirse sobre los resortes semióticos del crimen.

Desde luego, el tratamiento del crimen se da de un modo diferente en cada serie web porque los relatos parten del tamiz propio de cada género, pero también

por los recursos estéticos empleados en cada narración. En *Urú*... la historia del crimen se recupera por medio de la escucha visualizada, el remanente del relato oral. Detengámonos, por ahora, en la alegoría sugerida en el último relato (aunque, como se verá con mayor nitidez más adelante, de alguna manera algunos fragmentos narrativos de Gómez se verán en otros capítulos), pues esta comienza con los tragos de caña en un boliche donde se reclutan peones para los trabajos con la yerba mate y termina en las fauces del horno del barbacuá. El Mencho le hará un *desaire*, a través de su silencio y negativa, al patrón. Este irá a buscarlo para pedirle explicaciones y perdón. Gómez lo acuchillará y lo arrojará al fuego.



Figura 1. *Urú* y otros relatos de la tierra roja, Cap. 7. Captura de pantalla, 3.19 minutos.

Ese signo, el de la yerba mate, invierte la opresión de su cadena de producción en violencia, venganza y rebeldía. De hecho, la reterritorialización del cuerpo del patrón no sólo decreta la venganza de los oprimidos, sino que da cuenta de la explotación en su máximo esplendor. El *urú*, Gómez, lógicamente, posee una relación con el fuego pues su trabajo consiste en eso, ya que como dice el narrador oral: “Es lo más cercano al infierno que un hombre puede estar. Moverlas, no dejar que se sequen 100 grados en medio del humo y del fuego y del calor. Cuando recuerdo no me quema la piel, me arde el alma”. Y es a ese mismo infierno a donde va a parar el cuerpo del Gringo. Lo que es interno -sufrimiento callado-, ahora es externo y brutal, pues el cuerpo del Gringo se consumirá en el fuego.

¿Y en *Manduricio*? ¿Qué sucede en relación con los crímenes? Como decíamos más arriba, se trata de una serie que aborda el género policial. Pero no es un relato policial “clásico” que se ajusta fielmente a las leyes del género, en tanto que conserva algunos aspectos de la serie negra y del suspense<sup>[12]</sup>. Por un lado, podríamos verla a la luz de la serie negra por el uso de la coloración, de su cronotopo: la noche y lugares periféricos. Asimismo, tenemos un detective y la búsqueda del criminal que se desarrolla luego del primer asesinato. Las dos historias típicas de la serie de enigma (presencia/ausencia) aquí se funden en una sola. Castels vive los hechos en carne propia y llega incluso a arriesgar su propia vida al intentar atrapar a *Manduricio*, pero no lo consigue. La escena final es elocuente al respecto. El sonido estridente de una guitarra eléctrica nos lleva a visualizar a un detective abatido, con visibles marcas de horror en sus ojos, llorando amargamente en posición fetal en la ducha de su domicilio. Castels, claro

está, no es un detective a lo Marlowe, sino que es tanto o más vulnerable que las víctimas de Manduricio; pertenece a un Ministerio, cumple órdenes y se distingue de la ineficiencia y la corrupción de la policía local. No es el personaje típico ni de la serie de enigma ni del policial negro.

Al respecto de estas categorías, Fabián Soberón (2015, p. 4 y ss.) en “El género policial en la literatura y el cine” elaboró otra categorización, con ciertos ribetes eclesiásticos, es cierto, en los que pueden distinguirse relaciones con el policial como género tanto literario como cinematográfico: fiel, infiel y purgatorio. Como es lógico suponer, la primera de ellas se ajusta a las normas generales del género, como si el género no fuera “un medio sino un fin en sí mismo”, algo así como una excusa para narrar un hecho particular de la realidad social -es un claro ejemplo *El patrón. Radiografía de un crimen* (Schindel, 2013)-. La segunda categoría reviste complejidades de cada narrador o realizador audiovisual ya que “se valen de las herramientas del género para construir una obra propia” -Piglia, Saer, por ejemplo- (Soberón, 2015, p. 5). La tercera, en cambio, combina ambas. Entra y sale de lo policial de acuerdo con las conveniencias narrativas, las preocupaciones estéticas, etc. El género es a la vez un medio y un fin en sí mismo -en cine, por ejemplo: *Crónica de una fuga* (Caetano, 2006) o *El bonaerense* (Trapero, 2002)-.

Si seguimos la lectura que propone Soberón, podríamos decir que Manduricio se encuentra en el purgatorio, ya que es a la vez “un fin en sí mismo” y “un medio”. Al mismo tiempo que trata de ajustarse a las convenciones propias del género en tanto forma -hay crímenes, hay un detective y una búsqueda; para poner en primer plano una crónica policial que merece ser conocida/contada-, trabaja sobre la reformulación retórica de los crímenes perpetrados por Marcelo Fabián Gómez. En otras palabras, el misterio/enigma a resolver se desplaza hacia formas ontológicas y existenciales de las que se reviste la figura de Manduricio/Gómez en un universo diegético posible, pues lo que se narra no encastra específicamente con las narrativas de la prensa ni con la de los edictos judiciales. Podríamos pensar aquí, incluso, que más que tender hacia el policial negro, se mueve hacia el enigma y podríamos aclarar que más que plegarse hacia las crónicas policiales, hay una recreación en la que más que mostrar, se intuye (Didi-Huberman, 2017, p. 17). Los lineamientos típicos del género policial se realizan sobre emplazamientos estéticos que no necesariamente coinciden con la cronología que supone la fiscalía. Al estilo de *Dahmer* (Murphy-Brennan, 2022) o *Iosi, el espía arrepentido* (Burman, 2022), no se abstiene de realizar una reinterpretación, por debajo de la letra, del hecho en bruto (seguridad; Peirce, 2013, p. 123).

El espectador sabe quién es el culpable -en este caso, lo sabrá a partir del capítulo 2- y cómo terminará la historia, pero le queda por revelar el móvil, el por qué y el cómo. La propuesta de Acosta y Bellocchio elástica los lindes del género al pasar de la investigación hacia la experimentación estética y de esta al desarrollo ontológico-existencial de la peculiar figura de Gómez. Por tanto, disemina claves de lectura (la relación con su padre, los abusos, su bisexualidad, su violencia, su pareja, etc.) que le permitirán al espectador releer, derivar, recorrer y a veces perderse en la búsqueda de una interpretación que se ajuste a las leyes del género.



## Estéticas del entremedio

*ESTE MUNDO, EL MISMO PARA TODOS LOS SERES, NO FUE CREADO POR HOMBRES NI POR DIOSSES, SINO QUE FUE, ES Y SERÁ FUEGO SIEMPRE VIVO, QUE SE ENCIENDE CON MEDIDA Y SE APAGA CON MEDIDA (HERÁCLITO, AFORISMO XXX).*

Después de constatar la particularidad general de las producciones, es necesario que avancemos hacia la comprensión del cómo. Es decir, de qué manera y a través de qué recursos estéticos se inscriben en la semiosfera misionera estas producciones audiovisuales.

En Manduricio, a diferencia del relato de las crónicas policiales, se pone el énfasis en lo no-planificado y en las situaciones que se le van presentando al personaje sin que este sea del todo “consciente” de los acontecimientos o del porqué de las muertes. Se sostiene -y se detiene a veces minuciosamente- en varios instantes en los que se produce una especie de transformación, un desdoblamiento de su otrora actitud (sumiso, tímido, etc.) y la mostración de su otra faz.

En efecto, lo que primero llama la atención del prontuario delictivo de Gómez es la particularidad iterativa que tiene su *modus operandi*. Si, por un lado, Gómez construye una especie de travestismo identitario (recordemos que se desplaza en el territorio misionero cambiando de lugares y de nombre e incluso de sobrenombres: Sapo culiado, Manduricio, El filipino, etc.), por otro lado, en su ethos, modos de acción y de enunciación, siempre se mantienen los mismos patrones: sumiso, inofensivo, trabajador, tímido, respetuoso, etc. Esto, sin dudas, habilita los accesos rápidos a quienes serán sus víctimas (fundamentalmente personas mayores e incapaces de defenderse -la prensa dixit-), pues es desde allí que se gana su plena confianza y se inmiscuye en su cotidianeidad. Cabe aclarar que este accionar no está explicitado en la miniserie y sólo funciona como sugerencia en una de las escenas en las que Manduricio le pide a Leo que le corte el pelo o en ciertas características de su personalidad que pueden distinguirse en la interacción con los otros personajes (con Miriam o con el Ronco, por ejemplo), o cuando uno de los detectives encuentra el DNI, y el nombre que figura es distinto a cómo lo llamara Miriam.

Como estrategia estética en la distinción del desdoblamiento de su personalidad se recurre, en una misma secuencia, al primer plano/primerísimo primer plano (*close up*) y a la cámara temblorosa (*shaky camera*), dando la sensación de un proceso de metamorfosis. En estos encuadres, Manduricio adquiere la imagen de un poseso, de alguien que ya no puede controlarse a sí mismo, pues una “fuerza” superior/atroz parece apoderarse de él. Si bien los resortes semióticos a través de los cuales opera esta metamorfosis no son del todo evidentes ni siguen un solo patrón, podrían esquematizarse en el desarrollo de una cierta violencia discursiva a partir del ninguneo o de la burla. “Vos acá sos una putita más” -le dice el Ronco-; o su padre cuando lo mira de arriba abajo y le dice: “No te das cuenta de lo que sobra acá sos vos” (cap. 3 y 4, respectivamente), o incluso desde el descubrimiento de un pasado traumático que requiere ser cercenado (cap. 2).

El dispositivo narrativo del terror brinda claves para comprender esta transformación debido a la multiplicidad de registros que maneja y cuyas imágenes clásicas yacen en el imaginario social de la industria cultural<sup>[13]</sup>. Algo

maligno surge y podría estar en relación directa con las situaciones que lo harían emerger. Esa especie de monstruosidad proviene del orden de lo humano, de una alteridad que comparte un “nosotros”, por ende instala una zona de abducción sobre la supuesta “esencialidad” del mal. Esa nueva metamorfosis, más bien ese devenir otro, vira hacia la fuerza violenta con tal rapidez y con tal vehemencia que produce un esguince entre el acto criminal y la escena anterior. De hecho, esa especie de huella social, de micrometamorfosis del sí mismo con el que se presenta a los demás aquí se rompe por completo. Brota algo desconocido, algo que hace daño. Lo terrible de esta imagen es que aquí “lo único desdoblado ya no es un objeto o un evento cualquiera del mundo exterior, sino el propio sujeto” (Rosset, 2016, p. 90). Es aquí donde aparece el “monstruo social”, relato que la prensa local usufructúa en función de la construcción del anormal, del asesino inescrupuloso, del asesino serial, etc. Este desdoblamiento provoca la sensación de miedo e instaura la duda de ese otro aterrador no sería sino su verdadera faz.

Tomemos, para mostrar cómo funciona esta transformación, una de las cuatro muertes perpetradas por Manduricio. En el segundo capítulo de la serie vemos a Manduricio junto a Leo, su amigo de la infancia. Mientras Leo le pregunta acerca de cómo seguirá su día, Manduricio responde: “No sé. Me quiero bañar”. Acto seguido, Leo le dice que coma algo primero y le ceba unos mates mientras recuerda que cuando eran niños él solía quedarse a dormir en su casa. Desliza, en este recuerdo, un pasado repleto de carencias, precariedad y posibles abusos. Leo, de manera casual, le dice: “¿Te acordás cuando éramos pendejos y me quedaba a dormir en tu casa? ¿Te acordás que una noche dormí debajo de tu cama, en el piso de tierra?” “¿Por qué?” -le pregunta Manduricio- “Y... porque tu viejo durmió en tu cama..., esa noche no pude dormir nada”. “No, no me acuerdo de nada” -responde escuetamente Manduricio. Esos casi no-enunciados, esa forma tan particular de responder con puros monosílabos o la ausencia total de dialogización interior del personaje caracteriza una profundidad difícil de desentrañar para el espectador y marca, en ese silencio, una posible secuencia traumática. El espectador, no obstante, deberá leer a contrapelo de los enunciados de los otros personajes y del accionar del protagonista para descubrir quién “es” o quién “resultará” ser Manduricio. Lo que parece indicar que el enigma no se cifra tanto en quién es el asesino y el porqué de las muertes, sino en quién podría ser Manduricio.



Figura 2. Manduricio, Cap. 2. Captura de pantalla, 5.23 minutos

Prosigamos. Después de esta conversación que comentáramos párrafos atrás, Manduricio parte hacia el baño. Y sobre esta escena y la posterior (la del asesinato) debemos mencionar un par de cuestiones más. Primero, aquí hay una imagen muy particular de Manduricio frente al espejo. Justamente, en la imagen que vemos a nuestra izquierda, Manduricio se encuentra frente a un espejo ovalado y un fondo cuyo efecto de coloración azulada por el reflejo de las cortinas en el espejo dan la sensación de profundidad, de lo insondable del sí mismo y, sobre todo, de lo indiscernible del personaje. Tras de sí, la bruma del vapor de una ducha le otorga un aire cuasi fantasmal por la tenue coloración que acompaña la escena. El halo azul y el vapor lo desincorporan del mundo, lo ligan al miedo. Esta escena es anterior al asesinato de Leo. Cuando finalmente Manduricio sale del baño y aunque Leo le habla, parece no escucharlo; parece estar tan absorto en sus pensamientos que el mundo es un zumbido atronador. “¿Qué te pasa? ¿Es por lo que sucedió anoche?” -le pregunta Leo. Y esa pregunta es un susurro, porque apenas es audible para el espectador y abre un abanico abductivo posible: ¿Qué es lo que pasó anoche? Manduricio arrincona a Leo contra una pared, le mete la mano en la entrepierna y jadea junto a su oído. Acto seguido le corta la yugular.

Segundo, si como han dicho Comolli y Sorrell (2015, p. 28): “La tentación del espectador no puede ser sino llevar todo hacia él mismo, a su persona, a su vida, el cine hace inevitablemente de su espectador el espectador de él mismo”. Esos signos que despliega el primer plano de Manduricio se encuentran truncos, rotos, frente a la posibilidad de identificación o empatía del espectador, ya que dan cuenta de que persiste algo “inmaterial”; algo que se mediatiza por innumerables signos que lo horrorizan (Jost, 2017, p. 13).

Como ya anticipáramos, el uso del primer plano/primerísimo primer plano pone al rostro como un elemento clave en la red de sentido de la miniserie. Ese rostro o, más bien, la expresividad de ese rostro caracterizado en la magistral actuación de Cristian Salguero habilita problemáticas ontológicas de alto fuste -subjetividad, individualidad, identidad, persona, espectador, otredad-. Así, lo que vemos en el campo de la imagen está irremediabilmente atravesado por líneas dramáticas, por ciertos tonos y coloraciones (Gardies, 2014), por usos de la cámara que se focalizan en un proceso que se nos escapa y del cual sólo podremos elaborar conjeturas. Como espectadores, tenemos la sensación de encontrarnos

con una nada germinal, como un destello que nos obnubila, que se sostiene sobre un perpetuo “puro cero” y que eso material, eso en bruto del rostro de Manduricio se nos resiste y, por tanto, nuestros hábitos de interpretación fracasan en su caracterización.

Por otra parte, nunca podremos saber quién es, en realidad, Manduricio, porque Gómez es, en realidad, muchos. Rosset (2016), precisamente, dirá que la tesis que sostiene *El Crátilo* de Platón se sustenta en la finitud e indivisibilidad del yo, en su esencia única e irrepetible. Eso lo hace preciado y a la vez frágil. Sin embargo, las múltiples identidades de Manduricio y las diversas formas de interacción con los otros rompen esa noción de esencia y plantean un devenir otro y un desplazamiento de la unidad. En tanto muchos, si bien su patrón se mantiene, la matriz identitaria de Manduricio se construye sobre la diversidad (es uno diferente para el Ronco, para su padre, para Miriam o para Leo).

Este desterritorializarse de sí mismo, esta discontinuidad más bien, en su accionar y en su ser es una forma de devenir otro. En efecto, Deleuze (2009, p. 11) manifiesta que devenir siempre se encuentra “entre” y que no se trata de alcanzar una forma de identificación, de mimesis o imitación, sino un territorio de indeterminación “tal que no quepa distinguirse de una mujer, de un animal o de una molécula: no imprecisos ni generales, sino imprevistos, no preexistentes, tanto menos determinados en una forma cuanto que se singularizan en una población” (Deleuze, 2009, p. 12). La violencia y la fuerza lo llevan más allá de lo humano pero su sensibilidad, su forma de ser, lo vuelven a humanizar, casi como alguien frágil, alguien que necesita ser protegido, cuidado; su sexualidad fluye más allá del género en sí, ya que se traslada de Miriam hacia Leo con la misma asiduidad y potencia. Manduricio es todos y ninguno, liga la caricia al puñal, sobrevive a las sombras del capital y de los ojos de los demás siendo otro/ el mismo.



Figura 3. Urú y otros relatos de la tierra roja, Cap. 1. Captura de pantalla, 1.26 minutos.

Ya que estamos en el territorio de los devenires y las mutaciones, nada más adecuado para continuar con nuestra cartografía que recorrer estas transformaciones en Urú... desde dos elementos clave: el fuego y la escucha visualizada. El fuego, desde la peculiar y aforística mirada de Heráclito, adquiere pliegues metafóricos. Según la metáfora clásica, puede remitir tanto al “cambio” como a la “sustancia” (Carpio, 2003, p. 20). Sin embargo, el fuego para Heráclito

es una imagen de la realidad, no una sustancia. Por tanto, demuestra las múltiples dimensiones en la que esta se manifiesta, es decir, la tensión entre el cambio y la permanencia (Cordero, 2009). En efecto, la alegoría del fuego la veremos, con distintos matices, en cada uno de los capítulos. La llama que arde sugiere que con cada movimiento y formas de combustión, apenas perceptibles, se producen modificaciones y transformaciones continuas en la historia narrada.

El otro elemento de la narrativa estructural de la serie se sustenta en la escucha visualizada. Sabemos que la escucha visualizada nos puede mostrar imágenes de la causa fuente acompañadas de un relato (Gardies, 2014). Sabemos, además, que las imágenes pueden tener un sentido más cercano a lo que sucede frente a nuestros ojos o más metafórico. Recorramos una de estas imágenes, más precisamente la de Sergio (cap. 1 y 8), ya en la casa que fuera de su padre, intentando escribir. Estos planos junto al fuego evocan una cierta problemática escritural, una relación con las historias y con lo evanescente de las palabras que no pueden ser atrapadas en la red del lenguaje.

Aquí la potencia estética da cuenta que lo real no puede ser captado en el papel, es decir que las palabras tampoco tienen esa fuerza para engranarse unas con otras a fin de formar un mecanismo sintagmático fluido, una estructura o un sistema que permita volverlas relato y de este modo conectarse con la vida: “Es hora de empezar a decir. Pero no hay ideas. No hay palabra ni situación ni historia. La intención de escribir se diluye” (cap. 1). Por otra parte, no nos olvidemos que el signo de su padre es un eco “lejano”, alguien con el que no ha tenido más contacto desde su infancia, pese a su intento por “repatriarlo” junto a sus afectos cuando, en su adolescencia, lo fue a buscar al Paraguay. Sergio, luego de enterarse de su muerte, parte a su casa y Norma (una antigua compañera/amante de su padre) le ayuda a reconstruir su historia.



Figura 4. *Urú* y otros relatos de la tierra roja, Cap. 1. Captura de pantalla, 1.21 minutos

Precisamente en la imagen que vemos a nuestra izquierda visualizamos la quema de alguna hojarasca frente a la cual se hallan Sergio y su padre. Su padre de quien no vemos su rostro apoya una mano en su hombro. La cámara se ubica detrás de ellos y hace foco en el brazo que lo rodea y en la llamarada que se consume frente a sus ojos. Hay algo de fascinación y de cercanía. Hay un lazo que los años y los propios destinos terminarán por romper. En la siguiente escena vemos al Sergio del presente. Un periodista con veleidades literarias. Escuchamos,



mientras vemos: “Tantas cosas vio, tantas vivió, tantas le contaron, tantas leyó, pero ahora no sirven de nada. Son solo cosas, intrascendentes y aburridas” (cap. 1). El montaje entre ambas imágenes da cuenta de dos temporalidades distintas, lo que indefectiblemente plantea los hilos y las huellas del signo escritural en ese preciso instante en el que el despuntar de las historias que se narrarán a continuación van a parar al fuego. Las notamos en la voz en off del relato y mientras el fuego las consume visualizamos, en un primer plano, a Sergio y su mirada fija sobre las llamas y las cenizas. Esto subraya la paradoja que la historia, escrita, es la que veremos y que todo parte del fuego y todo vuelve, de alguna forma, a él. En este preludio se encuentra el germen de lo que veremos después, un “despuntar” que da cuenta de un proceso que las imágenes terminarán de llenar, una zona dialógica entre la narración y los mecanismos audiovisuales (planos, colores, sonidos).

Más allá de esta escena, quizás donde mejor podría visualizarse esta estrategia en su sentido poético sería en el capítulo 4, “Interludio sobre el humo y la escritura”. Capítulo que se reabre como un segundo umbral y en el que, por medio de una no correspondencia entre la enunciación y lo que muestran las imágenes<sup>[14]</sup>, distinguimos el desenvolvimiento de cierta periodización: el trabajo, la intimidad, el sexo, la ruptura. “Cuando te vayas voy a ponerme a trabajar en mi huerto de palabras. Tengo que plantar unas cuantas semillas de morfemas. Cada unidad debe quedar perfectamente incrustada entre la primera y la segunda capa de tierra. Regar cada día con acronimias hasta que aparezcan oraciones copulativas. El proceso apunta a obtener una nueva genética gramatical”.



Figura 5. Urú y otros relatos de la tierra roja, Cap. 4. Captura de pantalla, 6.11 minutos.

Accedemos a una especie de círculo vital abierto, dispuesto siempre a reiniciarse. Además, este ciclo liga el lenguaje a la tierra, más bien al huerto en el que se percibe la posibilidad de hacer crecer los relatos. Como todo ciclo está compuesto por etapas y capas que también decretan su muerte, su sequedad, y señalan el trabajo esforzado en la tierra, su paciencia y esmero. Al mismo tiempo, la sequedad de la leña es vital para encender el fuego de la escritura, y las lágrimas en el primerísimo primer plano de Lupe serían tal vez las gotas vitales que volverán a abonar esa tierra yerma, pero en otro tiempo y en otra heterotopía. Todo lo

señalado, como ya se habrá podido intuir, implica que habría una imagen que se instala frecuentemente: la de Sergio y su vínculo estrecho con la escritura. Sergio frente al fuego intentando escribir; Sergio en su casa tomando unos mates siendo leído por Lupe; o fumando abstraído sentado frente a su computadora e interrumpido por su madre avisándole que murió su progenitor; en la redacción del diario; contándole a Norma su profesión de escritor, etc.



Figura 6. Urú y otros relatos de la tierra roja, Cap. 1. Captura de pantalla, 2.01 minutos

Sergio en el primer capítulo -que en realidad es el último- no es más que la pura performatividad del gesto, o sea, la primeridad de la hoja en blanco, que borra una y otra vez y que la deja consumirse en el fuego. Y es en este punto en el que el fuego y el escribir se cruzan, pues escudriñamos como espectadores estas escuchas visualizadas que no dejan de tener un sentido poético de la necesidad de decir y que empiezan a ramificarse en historias posibles, urgentes, necesarias. Historias que hablan del sí mismo pero también de los otros; que señalan una pérdida y a la vez un nuevo encuentro; que se inscriben en la particularidad del campo sociocultural misionero, con sus prácticas y ejecuciones, sólo para desbordarlo; que marcan el inicio de los ciclos pero más puntualmente su decadencia (Ismael, quien se cruza con Sergio niño, es sólo un pálido reflejo de lo que otrora fue), su muerte (su padre depositado en una urna de plata y arrojado al inodoro por su madre), la ruptura con Lupe, sus pliegues y reinicios.

Benjamin (2019, p. 242), en “El narrador”, sostiene que:

Quizás, esa sensación de orfandad frente a las palabras nos remita a cierta noción de escritura alejada del relato oral. En efecto, destruye y consume el material como el fuego los leños de la chimenea. La tensión que atraviesa la novela se asemeja mucho a la corriente de aire que anima las llamas de la chimenea y aviva su fuego.

Lejanía, distancia, descomposición, destrucción, consumo, pero también afecto. Esa sensación de cercanía con la experiencia del compartir que atraviesa la matriz del relato oral aquí se vuelve distancia, soledad. Y aun así, postula un universo discursivo del que podemos, quizás, recuperar cierto “calor” a través de escenas del mundo sensible.

Sergio está intentando volver a tocar la experiencia por medio del relato. Impugna la sensación contemporánea en la que ese “ruido” atronador de la información parece consumirlo todo. Esa rejilla mediatizadora -los nuevos

medios técnicos- que atraviesa todas las relaciones del hombre con el mundo. La falta en lo experiencial producto de los mecanismos capitalistas es lo que Benjamin señaló como una pérdida: “una facultad que nos parecía consustancial a la naturaleza de lo humano, la más segura entre las seguras, nos está siendo arrebatada: la facultad de intercambiar experiencias” (Benjamin, 2019, p. 225). Es a este flujo discursivo de lo meramente informativo al que Sergio, como cronista, acaso intenta contrarrestar. Y es aquí donde el uso de la crónica torna difusas las fronteras entre una serie de dicotomías: lo real/el relato, signos/experiencia, vida/escritura, actuar/mirar, ver/hacer, etc. En efecto, tal vez la emancipación recién comience cuando se empiece a cuestionar esta oposición, cuando se busque al menos hacer tambalear estos mecanismos de opresión (Rancière, 2009). Por tanto, quizás, la crónica<sup>[15]</sup> sea una manera de ver entre las sombras, de romper con la naturalidad de los objetos. La metáfora del fuego y la estrategia narrativa de la escucha visualizada son consustanciales a la forma narrativa de la serie.

## Consideraciones finales

*ESTOY ENFERMA, MUY ENFERMA. CAMINO POR EL PASILLO DE UN HOSPITAL CON MUCHAS PUERTAS, COMO EN UN VIEJO FILM POLICIAL. TENGO QUE ABRIR UNA POR UNA HASTA ENCONTRARME, TENGO QUE LLEGAR ANTES DE QUE SE DEN POR VENCIDOS, ANTES DE QUE ME CIERREN DEL TODO Y COSAN LA ABERTURA Y YA NO TENGA CÓMO NI POR DÓNDE ENTRAR EN MÍ (ANAMARÍA SHÚA, BOTÁNICA DEL CAOS).*

*EL CINE NO ES UN TROZO DE VIDA, SINO UN PEDAZO DE PASTEL (ALFRED HITCHCOCK).*

Al iniciar esta cartografía releíamos a Foucault y su interpretación de “Las meninas”. En ese comienzo decíamos que espectador y modelo intercambiaban sus lugares sin cesar cuestionando los bordes del marco. Los restos de lo real en el que inscriben, ambos directores, sus universos diegéticos serían como formas y relecturas de la tradición audiovisual en Misiones. ¿Qué son el modelo, la realidad o la ficción sino signos para adentrarnos en la selva espesa de lo real?

Ahora bien, como hemos tratado en este trabajo, ambas series web reflejan y refractan una búsqueda por proponer un estilo propio. En Manduricio se configuran zonas dialógicas en las que los hechos en sí son recreados en el plano de la indagación retórica (por ejemplo, en cuanto a personajes y situaciones por las que atraviesa su personaje principal o hechos que lo van construyendo para el espectador). La historia es plegada una y otra vez, y se configura sobre discontinuidades. Por ejemplo, la inclusión del lado humano del detective Castels, su rigurosidad en la investigación y su lucha contra la corrupción local, aun siendo parte de un Ministerio. Esto marca otras líneas en las que el modelo clásico de la serie negra, esto es, de las intrigas monetarias y las redes de corrupción y violencia, hacen un giro hacia otras dimensiones estéticas. Aparece la violencia, desde luego, pero esta se centra en transformaciones del sí mismo a través de la combinación del uso del primer plano, de la cámara temblorosa y de la disminución de la voz de los otros personajes instantes antes del asesinato. Al ligar el horror al suspenso propio de la estructura del género policial, y poner en juego líneas ontológicas y existenciales, supone una relectura del medio sociocultural en el que ha debido crecer Manduricio.

En Urú..., en cambio, la búsqueda estética está fundamentada en la particular estructura del surrealismo de Buñuel y al uso relativamente libre del trasvase en los que el fuego, como metáfora, y la estrategia narrativa de la escucha visualizada son claves. Las tres historias se entrelazan y sugieren conexiones sutiles, cambios, mutaciones. Las escenas narradas se proponen desde un montaje particular, es decir, oscilan entre el flashback y el presente. Así vemos a Ismael, a Sergio o al Mencho Gómez mutando en cada visualización. Es lógico suponer que las leyes del género serie web se vuelvan difusas y que su modalidad estética remita a brotes y ramificaciones, a cruces y líneas de fuga.

Dicho esto, en las dos producciones notamos una preocupación genuina por la narratividad audiovisual, por sus coloraciones, sonidos, luces y sombras. En este orden de cosas: “Lo no visible y el fuera de campo se recubren y se descubren al mismo tiempo: los límites del ver, como los límites del cuadro, convocan a las potencias de lo imaginario” (Comolli y Sorrel, 2016, p. 31). Por lo tanto, sería necesario subrayar que se insinúan, en la concavidad de sus formas, zonas polifónicas con lo real que ostentan posiciones, lecturas, signos e índices de la discontinuidad y del excedente.

## Corpus analítico

- Guerín, E. (2017). Urú y otros relatos de la tierra roja (8 capítulos de entre 6.00 y 15.00).  
Álviz, S. (2016). Urú y otros relatos. De la tierra.  
Acosta, S. y Bellocchio, D. (2017). Manduricio (4 capítulos de 12.00).

## Artículos periodísticos

- “Estreno de serie web misionera Urú y otros relatos de la tierra roja” (03/10/2023). Paralelo 28. <https://acortar.link/ROj8nu>  
Hoffman, S. (15/08/2021). Crímenes sanguinarios en Misiones: los asesinos múltiples más peligrosos de la historia de la provincia. Misiones online. <https://acortar.link/9uelnA>  
“Se hacía amigo de sus víctimas para matarlas: El Filipino, el asesino serial impensado que cayó por un susurro” (03/10/2022). TN Noticias. <https://acortar.link/Tw5Sxy>

## Videografía

- El Territorio (2021). Archivo criminal: ¿el primer asesino serial de Misiones? [Archivo de video]. YouTube. [https://www.youtube.com/watch?v=\\_qtZpJ0zllM](https://www.youtube.com/watch?v=_qtZpJ0zllM)  
Caso Aparte (2023). El primer asesino serial de Misiones [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=EHAfTroRrAg>

## Corpus teórico

- Andermann, J. y Fernández Bravo, A. (comps.) (2013). La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real (1a ed.). Colihue.  
Barthes, R. (2011). El placer del texto (Trad. Nicolás Rosa y Oscar Terán, 2a ed.). Siglo XXI.

- Benjamin, W. (2019). El narrador (Trad. Jesús Aguirre y Roberto Blatt, 1a ed.). En *Iluminaciones* (pp. 225-252). Taurus.
- Carpio A. (2003). Cambio y permanencia. En *Principios de filosofía* (2a ed., pp. 19-36). Glauco.
- Coccia, E. (2011). La vida sensible (Trad. María Teresa D'Mezza, 1a ed.). Marea.
- Comolli, J. (2010). Cine contra espectáculo seguido de técnica e ideología (1971-1972) (Trad. Horacio Pons, 1a ed.). Manantial.
- Comolli, J. L. y Sorrel, V. (2016). Cine, modo de empleo. De lo fotoquímico a lo digital (Trad. Margarita Martínez, 1a ed.). Manantial.
- Cordero, N. (2009). Heráclito. En *La invención de la filosofía. Una introducción a la filosofía antigua* (2a ed.). Biblos.
- Deleuze, G. ([1996] 2009). Crítica y clínica (Trad. Thomas Kauf, 3a ed.). Anagrama.
- Deleuze, G. y Guattari, F. ([1980] 2002). Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia (Trad. José Vázquez Pérez, 5a ed.). Pre-Textos.
- Derrida, J. (1980). "La ley del género". *Glyph*, 7. Traducción para la cátedra "Teoría y análisis literario", Prof. Jorge Panessi de Ariel Schettini. Baltimore, John Hopkins University Press.
- Didi Huberman, G. (2017). La ineluctable escisión del ver. En *Lo que vemos, lo que nos mira* (Trad. Horacio Pons, 1a ed., pp. 13-18). Manantial.
- Escobar, T. (2015). Prefacio y La irrepetible aparición de la distancia. Una defensa política del aura. En *Imagen e intemperie. Las tribulaciones del arte en tiempos del mercado total* (1a ed., pp. 11-36 y pp. 41-126). Capital intelectual.
- Foucault, M. ([1966] 2021). Las meninas. En *Las palabras y las cosas* (Trad. Elsa Frost, 2a reed., pp. 21-34). Siglo XXI
- Foster, H. (2001). El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo XX. Akal.
- Gardies, R. (comp.). (2014). Comprender el cine y las imágenes (Trad. Víctor Goldstein, 1a ed.). La marca.
- Jost, F. (2015). Los nuevos malos (Trad. Melina Blostein y Salomé Landivar, 1a ed.). Librería.
- Le Breton, D. (2008). En las fuentes de una representación moderna del cuerpo: el hombre anatomizado. En *Antropología del cuerpo y la modernidad* (Trad. Paula Malher, 1a ed., pp. 29-62). Nueva Visión.
- Link, D. (comp.) (2003). Prólogo: El juego de los cautos. En *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar Allan Poe a P. D. James* (3a ed., pp. 6-16). La marca.
- Lotman, Y. (1996). *Semiosfera 1* (Trad. Desiderio Navarro, 2a ed.). Cátedra.
- Lusnich, A., Cuarterolo, A. y Flores, S. (comp.) (2022). Cines regionales en cruce. Un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado. Eudeba.
- Lusnich, A. y Aisberger, A. (2021). Reflexiones en torno al cine y región: el cine argentino desde una perspectiva local. *Folia Histórica del Nordeste*, (40).
- Machado, A. (2015). Pre-cine y post-cine en diálogo con los nuevos medios digitales (Trad. Joaquín Díaz, 1a ed.). La marca.
- \_\_\_\_\_ (2009). El sujeto en la pantalla. La aventura del espectador, del deseo a la acción. (Trad. Joaquín Díaz, 1a ed.). Gedisa.
- Oubiña, D. (2011). El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine (1a ed.). FCE.
- Piglia, R. (2005). Los sujetos trágicos (Literatura y psicoanálisis). En *Formas breves* (pp. 67-8). Anagrama.



- \_\_\_\_\_ (1976). "Sobre el género policial". Encuesta de Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera. *Crisis*, (30).
- Ponce, N. (2017). "Lo trans en la narrativa policial argentina". *Subjetividades, corporalidade e necropolítica na era pós*. *Revell*, 3(17), 230-246. <https://acortar.link/kAaAyT> Consultado el 10/10/2023.
- Rancière, J. (2019). *Los bordes de la ficción* (Trad. Mónica Herrero, 1a ed.). Edhasa.
- Rancière, J. (2009). *El espectador emancipado*. En *El espectador emancipado* (Trad. Eduardo Ruiz, 1a ed., pp. 9-28). Manantial.
- Rosset, C. (2016). *Lo real y su doble. Ensayo sobre la ilusión* (Trad. Santiago Espinoza, 1a ed.). Libros del Zorzal.
- Sánchez Noriega, J. (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Paidós.
- Sibilia, P. ([2008] 2013). *La intimidad como espectáculo*. FCE.
- Soberón, F. (2015). *El género policial en el cine y la literatura*. <https://acortar.link/kiH4qi> Consultado el 07/10/2023.
- Sorlin, P. (2016). *Estéticas del audiovisual* (Trad. Belén Dezzi, 1a ed.). La marca.
- Speranza, G. (2001). *Magias parciales del realismo*. *Revista Mil palabras*.
- \_\_\_\_\_ (2006). *Fuera de campo* (1a ed.). Anagrama.
- Steinberg, O. (2013). *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición* (2a ed.). Eterna cadencia.
- Todorov, T. (2003). *Tipología del relato policial*. En D. Link (comp.) *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar Allan Poe a P. D. James* (3a ed., pp. 35-40). La marca.
- Comolli, J. L. y Sorrel, V. (2016). *Cine, modo de empleo. De lo fotoquímico a lo digital* (Trad. Margarita Martínez, 1a ed.). Manantial.

## Notas

[1] Recibido 30 de octubre de 2023. Aprobado 06 de febrero de 2024.

[2] Profesor y Licenciado en Letras (UNaM), magíster en Semiótica discursiva (UNaM), doctorando en Ciencias Sociales y Humanas, docente investigador UNaM-Conicet. Contacto: [maurofigueredo.cc@gmail.com](mailto:maurofigueredo.cc@gmail.com) IDORCID: 0009-0008-5429-5410, <https://orcid.org/0009-0008->

[3] Sergio Acosta es guionista, director y productor. Se recibió como productor para radio y televisión en el Iser-Posadas y como guionista cinematográfico en el Enerc. Ha realizado especializaciones en guion cinematográfico. Comenzó su carrera en el campo audiovisual como documentalista con las producciones *Puerto Patucá* (2015), *Piray 18* (2016) y *El viento respira* (2017). Luego, le siguieron las series ficcionales *Manduricio* (2017), *Todo lo que me gusta* (2018). Se encuentran pendientes de realización *El escuezo* (ficción), *Las fronteras del tiempo* (documental) y *La casa Bormann* (serie documental).

Diego Bellocchio estudió en el Isram producción y dirección de TV. Ha dirigido, guionado y producido distintos largos y cortometrajes y documentales. Entre ellos se destacan los cortometrajes *Pálido reflejo* y *Respiro*, la serie documental *Otro extremo* (canal Encuentro), la serie de ficción *Mañana siesta tarde noche* y el largometraje *Mitra, apaga la luz para poder ver* (a estrenar en 2024). Fue docente y realizó la dirección fotográfica en distintas producciones.

[4] Decimos uno, precisamente, porque se cuentan al menos tres casos similares: Domingo Jesús Penteado y Bertoldo Neuman. Véase: <https://acortar.link/9uelnA>

[5] Elián Guerín estudió en Buenos Aires y se recibió como realizador de cine, televisión y artes audiovisuales en la Escuela de Cine de Eliseo Subiela. Realiza ficción, cine documental y animación. Ha dirigido los documentales *Puertas en el muro* (2016), *Las formas de nacer* (2016) y *Tres fronteras, el sonido de los Núñez* (2019), en ficción el largometraje *Muragato* (2021) y en animación *Cuentos de terror para Franco* (2020) y *Cetrero nocturno* (2021).

[6] En el texto de Álvarez nos encontramos con diversas formas narrativas: poemas, prosa poética, cuentos y microrrelatos.

[7] La entrevista “Estreno de serie web misionera Urú y otros relatos de la tierra roja” puede leerse en *Paralelo 28*: <https://acortar.link/ROj8nu>

[8] La entrevista puede escucharse en: <https://acortar.link/8ciXmy>. Recuperado el 19 de enero de 2023.

[9] Somos conscientes, claro está, que la direccionalidad del concepto trabajado por Ponce con relación al género policial lo vuelve más operativo para Manduricio. No obstante, la forma de ponerlo en evidencia lo hacen proclive a pensarlo también en el plano estético de Urú...

[10] Cristian Salguero es un reconocido actor misionero que ha interpretado innumerables personajes en distintas producciones. Se destacan “Un gallo para Esculapio”, “El jardín de bronce”, “La patota”, “El invierno”, entre otras.

[11] *Mañana siesta tarde noche* narra en 8 capítulos distintos mitos y prácticas de la región del NEA (Pombero, Yasy yateré, Manguruyú o el payé). Lo hace desde el peculiar cruce del acervo popular con dinámicas del horror cifradas en la industria cultural.

[12] Tzvetan Todorov en “Tipología del relato policial” nos propone una lectura que se ha vuelto clásica con el correr del tiempo para comprender las leyes básicas del género. En principio, distingue dos periodizaciones que se constituyen a partir de dos momentos históricos concretos, pero que de ninguna manera podrían ser leídos a la luz de la linealidad temporal. La primera de ellas es “la novela de enigma”. Es esta, señala, la más “intelectual”, puesto que funciona a través de ciertas cuestiones metódicas, sistémicas, racionales, etcétera, orientadas a la resolución de un determinado enigma (Todorov, 2003). De este modo, la novela de enigma se acercaría a la razón pura y, en consecuencia, es lógico que el investigador adquiera cierta facultad “inmunológica” que lo exima de contaminarse con los hechos. La segunda es la “serie negra”. Las dos historias (presencia/ausencia) se funden en una sola (Todorov, 2003). Por lo tanto, es lógico que el detective se “contamine” con los hechos y que se lance, “se lanza, ciegamente, al encuentro de los hechos, se deja llevar por los acontecimientos y su investigación produce fatalmente nuevos crímenes; una cadena de acontecimientos cuyo efecto es el descubrimiento” (Piglia, 1976, p. 102). No es de extrañar, dice Todorov, que de estas dos estructuras surja una tercera, a la que denomina novela de suspenso. Esta conserva el enigma y las dos historias, “pero rechaza reducir la segunda a un simple descubrimiento de la verdad” (Todorov, 1992, p. 39). En este sentido, claro está que la segunda historia es la más significativa, es donde acontecen los hechos, pero, no obstante, abre un abanico de preguntas, de dudas y de conjeturas en torno al pasado: “Los dos tipos de interés se encuentran, pues, reunidos aquí: la curiosidad de saber cómo se explican los acontecimientos ya pasados; y el suspenso también: ¿qué va a ocurrirles a los personajes principales?” (Todorov, 1992, p. 39).

[13] No nos ocuparemos en detenimiento de este aspecto en este trabajo. Sólo mencionaremos la coloración del tipo film noir y con cierta tendencia al *hardboiled* (sólo en matices, no como estética cardinal), es decir, lo tonos lindan con los grises, los rojizos y con variedades de lo oscuro; la musicalización que gira en torno a guitarras chirriantes y los cronotopos del margen (la noche y lugares periféricos).

[14] Cabe mencionar que en el texto literario de Sergio Álvarez esta prosa poética se encuentra en el texto “Niebla” (2016, p. 45).

[15] La mirada benjaminiana presentada de este modo configura un mapa muy distinto al de la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica, pues paradójicamente pareciera inclinarse hacia una defensa aurática de la narración (Escobar, 2015, p. 73). En efecto, Ticcio Escobar (2015,

p. 73) opina que el sentido de esta “oposición” se encuentra en la diferencia de lo que irradia el cuento popular en relación con el “aura burguesa”.