

Entre el laboratorio y la pampa. Nuevas configuraciones del espacio rural argentino en *Breve historia del planeta verde* (2019) de Santiago Loza y *Trenque Lauquen* (2022) de Laura Citarella

Natalia D'Alessandro

CONICET, Universidad de San Andrés (Argentina)



Antonio Gómez

Tulane University (New Orleans)

<https://dx.doi.org/10.5209/arab.96968>

Recibido: 05/07/2024 • Aceptado: 14/12/2024

ES Resumen. Este artículo explora la representación cambiante de los espacios rurales en el cine argentino contemporáneo, enfocándose en dos películas: *Breve historia del planeta verde* (2019) de Santiago Loza y *Trenque Lauquen* (2022) de Laura Citarella. Estas películas se alejan de las representaciones tradicionales del campo argentino, presentando el entorno rural como un espacio benigno y comunal. Al examinar estas películas, la investigación busca descubrir cómo desafían las narrativas dominantes que separan los elementos humanos y no humanos y redefinen los espacios interiores y exteriores. El análisis profundiza en el diálogo entre las tradiciones literarias y cinematográficas argentinas y en cómo estas películas abordan los conflictos contemporáneos que afectan a las áreas rurales y a la humanidad. *Breve historia del planeta verde* sigue a tres amigos de toda la vida que regresan a su pueblo natal, destacando sus luchas personales y la mezcla de experiencias humanas y no humanas. De manera similar, *Trenque Lauquen* navega por las vidas entrelazadas de sus personajes en un entorno rural vulnerable pero acogedor. Este estudio ofrece una comprensión matizada de cómo estas películas reconfiguran los imaginarios rurales, enfatizando la solidaridad y la colaboración entre diversas formas de vida. **Palabras clave:** cine argentino; espacios rurales; representación; crisis medioambiental; interior/exterior

EN Between the Laboratory and the Pampas. New Configurations of Argentine Rural Space in *Brief Story from the Green Planet* (2019), by Santiago Loza, and *Trenque Lauquen* (2022), by Laura Citarella

EN Abstract. This article explores the evolving representation of rural spaces in contemporary Argentine cinema, focusing on two films: *Brief Story from the Green Planet* (2019) by Santiago Loza and *Trenque Lauquen* (2022) by Laura Citarella. These films diverge from traditional depictions of rural Argentina, instead portraying the countryside as a benign, communal space. By examining these films, the research aims to uncover how they challenge dominant narratives that separate human and non-human elements and redefine interior and exterior spaces. The analysis delves into the dialogue between Argentine literary and cinematic traditions and the ways these films

address contemporary conflicts affecting rural areas and humanity. *Brief Story from the Green Planet* follows three lifelong friends who return to their hometown, highlighting their personal struggles and the blending of human and non-human experiences. Similarly, *Trenque Lauquen* navigates the intertwined lives of its characters against the backdrop of a vulnerable yet nurturing rural environment. This study offers a nuanced understanding of how these films reshape rural imaginaries, emphasizing solidarity and collaboration among diverse life forms.

Keywords: Argentine cinema; rural spaces; representation; environmental crisis; exterior/interior.

Sumario: 1. Introducción. 2. Espacios interiores y exteriores: relaciones entre el laboratorio y la pampa. 3. Espacio interior: el laboratorio-refugio. 4. Espacio exterior: Cosa'e Mandinga y sus reversiones. 5. Conclusiones. Bibliografía. Filmografía citada.

Cómo citar: D'Alessandro, N.; Gómez, A. (2025). Entre el laboratorio y la pampa. Nuevas configuraciones del espacio rural argentino en *Breve historia del planeta verde* (2019) de Santiago Loza y *Trenque Lauquen* (2022) de Laura Citarella. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 25(1), 21-36.

1. Introducción

En *Los delincuentes* (Rodrigo Moreno, Argentina, 2023), un cajero esconde el dinero que roba de su banco en un rincón de las sierras de Córdoba, *locus amoenus* donde planea vivir al salir de la cárcel, donde será libre y encontrará el amor. El campo es un lugar salvífico, cuya representación está enmarcada por dos poemas de culto: *La Gran Salina* (1972) de Ricardo Zelarayán y *Fui al río* (1937) de Juan L. Ortiz, que perviven en la tradición nacional como reivindicaciones de los espacios rurales que representan y expresan una fuerte comunión del yo lírico con ellos. Así lo hace Ortiz:

De pronto sentí el río en mí,
corría en mí
con sus orillas trémulas de señas,
con sus hondos reflejos apenas estrellados.
Corría el río en mí con sus ramajes.
Era yo un río en el anochecer,
y suspiraban en mí los árboles,
y el sendero y las hierbas se apagaban en mí.
Me atravesaba un río, ¡me atravesaba un río! (2:23:3)

Esta intromisión de la voz poética en el filme resume las preocupaciones de este trabajo. En primer lugar, nuevas formas de representar los espacios rurales como lugares “benignos” y en comunión con los personajes, quebrando así distinciones hegemónicas entre lo “humano” y lo “no humano”, y su respectiva ubicación en espacios interiores y exteriores en la literatura y el cine. En segundo lugar, el diálogo entre tradiciones literarias y cinematográficas en el campo cultural argentino. Finalmente, un debate urgente: el campo benigno, “habitable”, pero también atravesado por conflictos contemporáneos que lo amenazan, como a la humanidad. Discutimos estos asuntos en las películas argentinas *Breve historia del planeta verde* (2019) de Santiago Loza y *Trenque Lauquen* (2022) de Laura Citarella, en diálogo con otros filmes. Atendemos especialmente a las relaciones entre espacios interiores y exteriores, y a la reconfiguración de lo rural en ambas películas.

En *Breve historia del planeta verde* el espacio rural asume la forma del “pueblo natal” al que regresan desde Buenos Aires tres amigos (Tania, una mujer trans, Daniela y Pedro) a raíz de la muerte de la abuela de Tania. Una vez en el pueblo, se enteran de que la abuela había vivido

sus últimos años acompañada de un extraterrestre. La misión de los tres amigos es llevarlo al sitio de su aparición para que regrese a su planeta. Siguiendo un mapa que la anciana ha dejado, inician un viaje por zonas rurales desconocidas: bosques, bares, prostíbulos, gasolineras y otros espacios de una geografía nunca identificada. Este *road movie* bizarra, de ciencia ficción, concluye con el ascenso de Tania y el extraterrestre.

En la película de Citarella, el campo es un sitio de investigación. La película es larga y la trama intrincada, resumimos solo lo pertinente a nuestro análisis. Laura es botánica a cargo de un proyecto de investigación en Trenque Lauquen. Mientras vive ahí, colabora en un programa de radio, con una columna sobre mujeres célebres, para la que indaga en la biblioteca local. Ahí descubre un secreto que la obsesiona: cartas eróticas de los sesenta, de un hombre a su amante, Carmen Zuna, escondidas en algunos libros. La investigación concluye con el incierto destino de Zuna: solo sabemos que “se echó a andar” por el campo, embarazada. Resuelto este caso, Laura se involucra en otro. En su primera expedición la doctora Elisa Esperanza le pide que busque una flor amarilla en particular. Laura entiende su presencia como algo fantasmal, hasta que al poco tiempo ve su foto en un diario en relación con la aparición de una “criatura” en la laguna. Elisa está cuidando a esta criatura, también envuelta en misterio (no se sabe si es humana o animal) que se alimenta de las flores amarillas. Finalmente, Laura corta todos sus lazos con sus conocidos, y se echa también, como Carmen Zuna, a caminar por el campo. Desaparece. Ante esto, su novio llega a Trenque Lauquen para encontrarla. Este es el punto inicial de la historia, porque el relato está desordenado y fragmentado en doce capítulos, en un estilo de guion que ya es la marca de El Pampero, la compañía productora de Citarella. Así, la historia es reconstruida por el espectador, que recompone una temporalidad hecha pedazos por múltiples *flashbacks*, relatos en *off*, relatos enmarcados, grabaciones y cartas.

Hay ciertos rasgos que vinculan a ambas películas. Históricamente, se inscriben en la tendencia contemporánea del cine neorregionalista que Jens Andermann describe en *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje* (2018) como un cine que trabaja sobre las ruinas de lo nacional, con un trasfondo local y global, abriendo el campo de visión hacia la precarización de vidas y entornos como consecuencia de la neoliberalización extrema. Formalmente, su búsqueda estética introduce elementos fantásticos y crea un escenario paranormal, así como una atmósfera cercana a la ciencia ficción. También sugieren reflexiones sobre lo humano, lo no humano, lo multiespecie y lo “mutante” y una puesta en escena de espacios rurales en relación directa con los cuerpos, el género y formas de sexualidad disidentes. Todo esto construye una versión distinta del espacio rural, en diálogo disruptivo con la tradición cinematográfica y literaria argentina.

En 1999, Alberto Moreiras propuso a América Latina como un “tercer espacio”: una localización intermedia, ni metropolitana ni periférica, que interviene globalmente, y que aúna proyectos que se vinculan por deseos artísticos cercanos. Desde aquí pensamos lo rural en estas películas como una localización intermedia entre “campo”, “pueblo” y “pequeña ciudad”, con límites imprecisos y múltiples relaciones entre estos espacios, pero también con conexiones globales. En *Trenque Lauquen*, la pequeña ciudad se funde en múltiples caminos con la pampa. En *Breve historia del planeta verde*, bosque y llanura de una locación nunca identificada están atravesados por instalaciones “urbanas”: bares, gasolineras, restaurantes. Así, nuestro uso de los términos “rural”, “campo” y “desierto” evoca sobre todo su sentido geográfico, y aunque retiene aspectos culturales, se desentiende de nociones como modos de producción o sociabilidad.

La matriz histórica con que se construye la idea de campo en la cultura argentina lo entiende como repositorio de lo siniestro, vinculado imaginariamente a universos en donde la otredad ha sido históricamente semantizada como negativa y amenazante. Esta representación se da paralelamente a la del “campo bucólico”, nacida también en el siglo XIX, que recorre el siglo XX hasta la contemporaneidad. Como afirma Fermín Rodríguez, tras la “conquista” es necesaria una representación del espacio privatizado, en manos de unos pocos terratenientes, que permita visualizar la conversión discursiva del desierto en pampa agrícola (2010, p. 397).

Las imágenes de lo rural siniestro, de raigambre liberal, pueden remontarse hasta el origen del desierto en los textos fundacionales del siglo XIX como espacio ominoso, donde acechan el

tigre, el malón, el indio, el negro, el gaucho, la muerte. Sarmiento condensó esto en el concepto de “barbarie”. Estos gestos, tanto lo rural siniestro, como lo bucólico, están presentes desde los comienzos del cine argentino, que se origina en diálogo con la literatura del siglo XIX, por ejemplo en películas mudas como *Nobleza gaucha* de Humberto Cairo (1915) o *El último malón* de Alcides Greca (1917). Según Losada:

a partir de los años treinta, las representaciones de lo rural fueron inexistentes, o planteadas en términos fácilmente asimilables a esquemas preexistentes de comprensión de la nación. En vez de aprovechar la impronta documental del cine, en su mayoría las representaciones del paisaje rural preservaron la oposición binaria en que se apoyaban los guiones ‘civilizatorios’ sarmientinos y sus revisiones nacionalistas. (2011, p. 21)¹

A pesar de una nutrida tradición de presencia del campo en el cine argentino, sostenemos que la perspectiva externa y el ventrilocuismo atraviesan el siglo XX hasta llegar a producciones contemporáneas como *Familia rodante* (2004) de Pablo Trapero, *El perro* (2004) de Carlos Sorín, *El otro hermano* (2017) de Adrián Caetano o *El ciudadano ilustre* (2016) de Mariano Cohn y Gastón Duprat.

Por el contrario en las películas propuestas, la pampa o el bosque ya no son siniestros, el campo se convierte en refugio de alteridades benignas, incluso positivas. El espacio rural deja de ser tematizado como peligroso u otredad externa: ya no parece ser entendido cinematográficamente como espacio para ser aprehendido o colonizado. Así nos preguntamos: ¿es posible que esta disociación entre espacio rural y lo siniestro, tenga que ver con una conciencia de que hoy el peligro está afuera, llega de una exterioridad más bien anónima, y se relaciona con las diversas formas de violencia del capitalismo exacerbado como el extractivismo, la desposesión de tierras a las comunidades originarias, los efectos de los agroquímicos, los megaproyectos extranjeros de minería a cielo abierto?

En la última década, la crítica ha señalado el resurgimiento de los espacios rurales en el arte argentino contemporáneo: tanto *Trenque Lauquen* como *Breve historia del planeta verde* son filmes que contribuyen de forma novedosa a ese resurgimiento. La presencia de lo rural ha llevado a la crítica, por ejemplo, a comparar *Trenque Lauquen* con la mítica serie televisiva *Twin Peaks* (1991) de David Lynch, refiriendo los misterios protagonizados por una mujer en un pueblo de provincia, y afirmando incluso que “la locación no solo adquiere el rango de un personaje, sino el de personaje principal” (Zhuo-Ning, 2022: en línea). Por su parte, *Breve historia del planeta verde* ha sido descrita como una “Remake queer de E.T., protagonizada por una chica trans que se embarca en una odisea por la argentina rural para devolver un alienígena a su planeta.” (“Breve historia...”, en línea)

En *Buenos Aires y las provincias. Relatos para desarmar* (2012), Laura Demaría propone la aparición de nuevos lugares de enunciación provincial en la literatura argentina y traza nuevos mapas escriturales que muestran una intersección entre las provincias y la ciudad de Buenos Aires. Ese mismo año, en *New Argentine Cinema* (2015)², Jens Andermann propone un “regionalismo rural resurgente” en el cine argentino de fines de los noventa y de la primera década del siglo XXI: Pablo Trapero, Lisandro Alonso, Mariano Donoso, Celina Murga, Lucrecia Martel. En este sentido, enfatiza las representaciones de los paisajes rurales como lugares siniestros y destaca “la asociación entre relato oral, espacio rural o provincial y cierto misterio o sentido siniestro que

¹ Excede las intenciones de este trabajo registrar la historia del campo en el cine argentino. Para eso, véase el análisis de Losada a partir de cuatro ejemplos emblemáticos que atraviesan buena parte del siglo XX: *Nobleza gaucha* (Humberto Cairo, 1915), *Kilómetro 111* (Mario Soffici, 1938), *Tire dié* (Fernando Birri, 1956-60) y *Los inundados* (Fernando Birri, 1960). Además, véanse entre otros: Suárez; Lusnich; Piedras y Lusnich (eds.).

² La crítica llamó Nuevo Cine Argentino a producciones cinematográficas que surgen en los noventa y crecen a partir del 2001 bastante divergentes, de cineastas también disímiles, tales como: Martín Rejtman, Esteban Sapir, Adrián Caetano, Pablo Trapero, Lisandro Alonso o Lucrecia Martel, entre otros.

se manifiesta en el paisaje” (p. 82). El giro que aquí analizamos contrasta fuertemente con este reciente sentido siniestro.

Poco después, Lucía De Leone llama “insistencias de lo rural” al creciente interés en temas rurales de ciertas zonas del arte argentino contemporáneo: “El campo es menos un sitio homogéneo que un espacio expandido y expansivo, una renovada cantera de imaginarios, materiales, representaciones, temporalidades y usos múltiples” (De Leone, 2016, p. 195). Luego, destaca la reconsideración actual del espacio nacional en contextos de globalización y observa “los modos en que ciertas zonas de la literatura argentina actual establecen nuevas conexiones entre la configuración de espacios rurales del presente con los procesos de representación y validación de los cuerpos” (De Leone, 2018, p. 31).

Pensamos las películas de Loza y Citarella como búsquedas de nuevos modos de focalización y representación de lo rural, superando lo que había planteado el Nuevo Cine Argentino. Así, no renuncian al esfuerzo de representar lo rural: se exhiben literalmente, como “insistencias de lo rural”. En estos films, como analizaremos en los próximos apartados, el campo aparece como una posibilidad renovada de imaginarios, poniendo en relación lo nacional con contextos de globalización.

2. Espacios interiores y exteriores: relaciones entre el laboratorio y la pampa

En *Para ingresar a la librería argentina* (1993), Héctor Libertella reimagina la apertura de la primera librería argentina en 1837, donde funcionó el Salón Literario. La imagen de su dueño, un joven Marcos Sastre, en la puerta del establecimiento, instala en la incipiente nación una repartición espacial histórica al diseñar los espacios exteriores e interiores: por un lado, “el Desierto inconmensurable, abierto y misterioso” (Echeverría, 1837, p. 35) dominado por una “turba inmensa” de indios (p. 48); por otro lado, la ciudad de Buenos Aires y el Salón Literario, como *locus* institucional desde donde se escribe ese otro espacio. En esta dicotomía fundacional -entre el Desierto y el Salón Literario- se crea un conflicto de largo alcance, cuyos vestigios se siguen reescribiendo hoy. Libertella afirma:

La Librería Argentina, en fin, el proyecto de una ficción. Algo que puede ser interpretado como la perversión o la desviación de un grupo de jóvenes que, en 1837, a fuerza de pura lectura, proyectaron un país que terminaría siendo de ficción. Pero que también puede ser pensado como el proyecto de una ficción actual, literal, una obra llena de dudas y desconfianza, una ficción crítica que muchos le están escribiendo a aquellos viejos hijos del mañana. (Libertella, 1993, p. 211)

Escrita hace treinta años, la imagen de Libertella sigue vigente, reapareciendo en producciones argentinas contemporáneas. Las películas que nos ocupan dialogan estrechamente con su propuesta y este debate – que parece no tener límites en el campo cultural argentino – da forma a nuestra lectura aquí. La tensión entre los interiores y los exteriores es tan sugerente en estas películas como en esa imagen casi de ciencia ficción del Salón Literario de 1837 – laboratorio de ideas desde donde se piensa y escribe el exterior espectral – en medio de un desierto infinito, desconocido para aquellos jóvenes. Desde la ciencia ficción, el cine de hoy reescribe, otra vez, la relación entre adentro y afuera. Gran parte de las preguntas y enigmas en estas películas se plantean a partir de la oscilación entre el laboratorio y la pampa infinita.³

La clasificación más propedéutica de las tomas que componen una película surge del espacio en que se rueda: interior o exterior. Si bien el procedimiento técnico es idéntico, las condiciones

³ Una película más reciente, *El crepúsculo de las especies* de Alberto Romero (Argentina, 2024) hace un uso mucho más sostenido y sistemático de los códigos de la ciencia ficción en relación con la crisis medioambiental en el espacio pampeano: ambientada en un futuro en que gran parte de la humanidad ha tenido que abandonar el planeta, la película imagina y hace el recuento de las especies animales y vegetales que se han extinguido, indicando también su año de extinción, por lo general años muy cercanos al presente de producción y exhibición de la película.

en que se realizan estas tomas son fundamentalmente diferentes, al punto de que “interior” o “exterior” es la primera indicación en guiones. En ambas películas hay un equilibrio entre el metraje en interiores y exteriores, ninguna modalidad toma preeminencia sobre la otra, las historias circulan naturalmente entre los espacios abiertos que se propugnan como representaciones de la naturaleza, y los confinamientos que son formas culturales. El diálogo que *Breve historia del plante verde* y *Trenque Lauquen* entablan entre esos espacios reconfigura los dos ideologemas fundantes en la tradición cultural argentina: el salón literario y el desierto.

Ambas películas narran el espacio exterior del modo como Jörg Dünne describe la “post-pampa”: ficciones contemporáneas argentinas que unen crisis políticas y ambientales generando espacios en los que el pasado fundacional es constitutivo de la imaginación política y literaria (Dünne, 2020: en línea). Son ficciones que miran hacia atrás, pero también hacia el presente y el futuro, llevándonos a proyectar nuevas formas de vida. Esta post-pampa paranormal arroja “criaturas” – en *Trenque Lauquen* un “niño yacaré”, en *Breve historia del planeta verde*, un extraterrestre. Estos seres son trasladados desde el exterior natural – ambos hallados en lagunas en medio de la llanura – a espacios interiores que operan como laboratorios, en interacción con la inmensidad del afuera. Pero de un afuera que ahora no parece ser amenazante, ni bucólico, a diferencia de los discursos decimonónicos y de sus largas reescrituras literarias y cinematográficas a lo largo del siglo XX.

Los espacios interiores en estas películas operan en relación fluida con los exteriores rurales, provinciales. A diferencia de películas previas, estos espacios naturales no son descritos como lugares de lo siniestro o repositorios de otredades maléficas. Pensemos sólo a modo de ejemplos extremos contrastantes en filmes como *Cuando acecha la maldad* (Damián Rugna, 2023), en la que una peste demoníaca se propaga por un pueblo de provincia; o en *El otro hermano* (Adrián Caetano, 2017) en que se despliega un Chaco en ruinas, lugar del crimen y lo perverso.

Trenque Lauquen y *Breve historia del planeta verde*, por el contrario, muestran los espacios naturales – la pampa y el bosque – como sitios pasivos sobre los que recaen amenazas externas, que tienen que ver con diversas políticas nacionales y globales del capitalismo exacerbado, y que operan sobre estos sitios locales desde una exterioridad más bien anónima, con políticas invisibles y de una violencia gradual y lenta. Si bien en ambas películas estas violencias son presentadas de forma sutil, hay un par de escenas en las que se visualizan más fuertemente. En *Breve historia del planeta verde*, hay un momento único, clave, en el que los tres amigos se preguntan cómo habrá llegado el extraterrestre a la tierra, y Daniela les responde, mientras atraviesan un bosque de pinos secos y derruidos: “Yo no vendría a la tierra si supiera lo complicado que está todo acá” (32:24, Imagen 1).



Imagen 1. “Yo no vendría a la tierra si supiera lo complicado que está todo acá”. Fotograma extraído de *Breve historia del planeta verde* (Santiago Loza, 2019)

En *Trenque Lauquen* tenemos un momento comparable: la segunda parte de la película abre con la imagen de la columna de una periodista del pueblo, con el título: “Pueblos que se derrumban, políticos que no gobiernan” y a continuación se refiere a las políticas que afectan negativamente a Trenque Lauquen, de una “centro-derecha” renovada.

En este sentido, los espacios exteriores – y sus interacciones con los interiores – pueden pensarse desde la propuesta de Rob Nixon en *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor* (2013). Nixon, describe la idea de “violencias lentas”, que algunas ficciones recientes buscan visibilizar, en relación con conflictos político-climáticos contemporáneos, en el marco de un capitalismo brutal: “Por violencia lenta me refiero a una violencia que ocurre gradualmente y fuera de la vista, una violencia de destrucción retardada que se dispersa en el tiempo y el espacio, una violencia de desgaste que típicamente no se considera violencia en absoluto” (Nixon, 2020: 2). Ambas películas, como se deja ver en estas escenas, introducen de forma gradual estas violencias históricas, que no están a la vista del espectador, pero que son sugeridas y que alcanzan no sólo a los pueblos rurales que los filmes diseñan, sino también a los entornos naturales, a las corporalidades humanas y no humanas, y a los espacios interiores en los que estos personajes se mueven.

3. Espacio interior: el laboratorio-refugio

La casa de la abuela de Tania es el escenario de los interiores “rurales” en *Breve historia del planeta verde*. Desde que los tres amigos llegan y son recibidos por la mujer que cuida de la abuela, hasta que parten con el extraterrestre, se diseña un interior secreto, que revela aspectos desconocidos de la vida de la abuela. Es un espacio interno, pero habitado por lo natural, que llega desde afuera. Una suerte de casa-laboratorio: “Estas son algunas plantas que juntábamos con tu abuela” dice la mujer, señalando en la mesa del comedor una colección de plantas secas (19:35, Imagen 2). Esta idea se refuerza cuando revela la entrada secreta a un sótano en que aloja al pequeño extraterrestre en un refrigerador (22:40, Imagen 3). La precaria puesta en escena, indicativa del bajo presupuesto de la película, se une a la precariedad de su condición en la ficción: moribundo, congelado en un pequeño refrigerador casero, que se suma al tono retro de la casa de la abuela. Sin embargo, la revelación de la existencia de un extraterrestre, que quiebra por primera vez el verosímil de la película, no genera susto ni sorpresa porque no se hace en códigos del cine de terror, sino de ciencia ficción, generando más bien algo parecido a la curiosidad. Ni los personajes, ni el espectador, se asustan. Destaca entre los códigos sci-fi la intensa luz violeta que lo tiñe todo (Imagen 3), y que remite a los espacios de trabajo de Tania, presentados bajo esa misma luz.



Imagen 2. Herbario. Fotograma extraído de *Breve historia del planeta verde* (Santiago Loza, 2019)

La asimilación entre Tania y el extraterrestre se refuerza con un *flashback* ilustrado con diapositivas en blanco y negro. La cuidadora, devenida en una especie de narradora testigo, cuenta la relación entre la abuela y “la criatura” comparándola con el vínculo que antes había tenido con Tania: “Ella la crió de la misma manera que lo hizo con vos. Con el mismo cariño y dedicación”. Luego aclara que la abuela y la criatura “...se habían encontrado. No siempre pasa. Uno puede sentirse tan solo a veces” (23:10). Cuando la criatura comenzó a debilitarse y experimentar un ánimo melancólico, la abuela decidió congelarla.

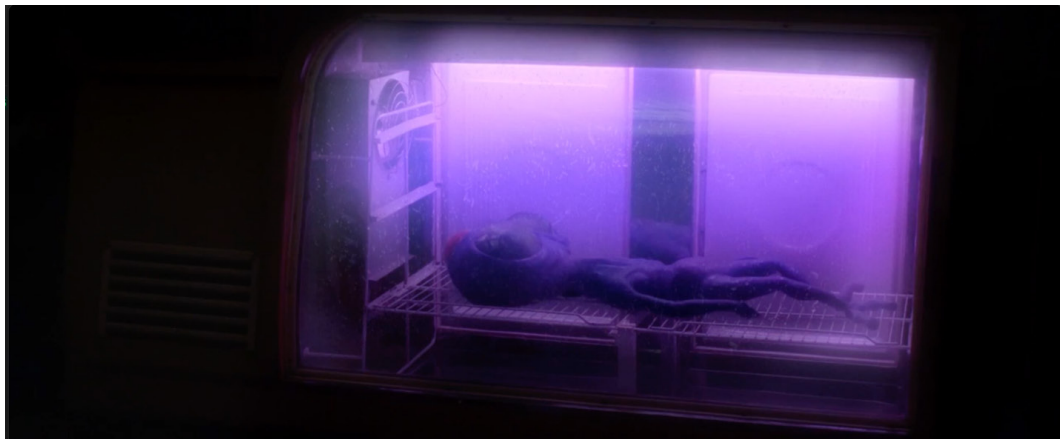


Imagen 3. Un alien en el sótano. Fotograma extraído de *Breve historia del planeta verde* (Santiago Loza, 2019)

A este repertorio de plantas y ser extraterrestre que, llegados del afuera, se “integran” de forma orgánica a la extraña casa-laboratorio, se suma una tortuga que atraviesa la oscuridad del sótano. Pedro afirma: “Miren eso, pensé que era una piedra”. Tania responde: “Está desde siempre. No pensé que las tortugas vivirían tanto”, y Daniela agrega: “Las tortugas son eternas, prehistóricas”. Entonces, Tania confiesa: “Yo jugaba con ella en el patio. Era buena compañera”. Cuando Pedro le dice que ellos también eran compañeros, Tania remata: “Ustedes no cuentan, eran humanos”. En una toma en picado, que muestra el punto de vista humano de Tania y sus amigos, la tortuga descrita como “eterna” choca y contrasta con una lata de alimento procesado, que sugiere lo descartable (Imagen 4, 28: 33).



Imagen 4. “Las tortugas son eternas, prehistóricas”. Fotograma extraído de *Breve historia del planeta verde* (Santiago Loza, 2019)

Así, el espacio “interior” con mayor protagonismo en el filme de Loza se diseña como una especie de laboratorio donde no sólo se preservan especies, sino también conviven lo humano, lo vegetal, lo animal y lo extraterrestre. El espacio cerrado, una especie de “biodomo”, se ajusta así a su valor convencional de refugio, de sitio de protección. Lo mismo ocurre en *Trenque Lauquen* con la casa de Elisa Esperanza y su pareja, en la que Laura pasará unos días. Las mujeres cohabitan allí con el ser “mutante” hallado en la laguna. Pero además abundan las hierbas que ellas recolectan; hay una huerta y animales; y una especie de galpón-laboratorio donde cultivan en heladeras las flores amarillas que son el alimento de la criatura. Hacia el final, Laura descubrirá el simulacro en miniatura de un hábitat natural, construido en el interior de la casa para albergar al “niño-yacaré” (Imagen 5).



Imagen 5. Micro-hábitat interior. Fotograma extraído de *Trenque Lauquen* (Laura Citarella, 2022)

Azucena Castro propone que lo “multiespecie” funciona como espacio de encuentro, donde “lo otro se entiende como formas de vida compañeras” (Castro, 2023, p. 20), generando “imaginarios territoriales más solidarios y colaborativos”: “Si en las imaginaciones de futuro ha prevalecido la temporalidad lineal de la ciencia y el progreso occidental, es preciso elaborar visiones de ecologías queer, más allá de las futuridades opresivas (heterosexuales, especistas)” (Castro, 2023, p. 24). Se trata de un diálogo entre el pasado y el presente – un pasado argentino fundacional, pero también el pasado de una tradición cinematográfica –para diseñar nuevos modos de comprensión entre lo humano y lo no humano, entre interiores y exteriores, generando interconexiones multiespecie. En ambas películas los espacios interiores están permeados por una exterioridad no humana, que viene de afuera. Sin embargo, parecen funcionar también como refugios para la convivencia multiespecie frente a las violencias lentas que las acechan.

En *Breve historia del planeta verde*, por ejemplo, la precaria representación de la figura del extraterrestre revela su extrema vulnerabilidad– perdido en un planeta extraño, enfermo, moribundo – que se corresponde con la vulnerabilidad de la anciana y de Tania. La relación que entablan con la abuela se desarrolla en este marco en el que “lo otro se entiende como formas de vida compañeras” (Castro, 2023, p. 24). De hecho, esta idea queda cristalizada en un plano detalle en blanco y negro en que se dan la mano (Imagen 6).

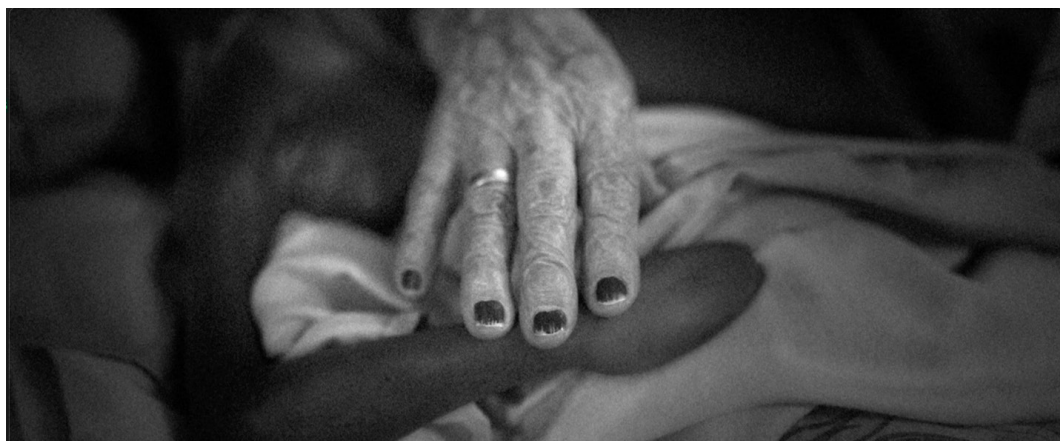


Imagen 6. "Es que se habían encontrado". Fotograma extraído de *Breve historia del planeta verde* (Santiago Loza, 2019)

Lo mismo ocurre en el diseño especular del extraterrestre y Tania: comparten la fragilidad. Una vez salidos al campo Tania se debilita y enferma progresivamente, junto al extraterrestre. Se ha vuelto su compañera, como antes lo era de la tortuga. Así responde la película al llamado de Castro de elaborar ecologías queer, multiespecies, en imaginarios territoriales solidarios.

Ahora bien, volviendo a la oposición entre el Desierto y el Salón Literario, estas películas resquebrajan la repartición espacial argentina dominante en los siglos XIX y XX. En primer lugar, sus laboratorios ya no son locus institucionales, civilizatorios, habitados por la figura humana intelectual o científica que "escribirá" un afuera salvaje y ominoso. Por el contrario, son laboratorios-refugios, de convivencia con especies llegadas del afuera – que invaden el interior – compartiendo lazos de vulnerabilidad y camaradería, en un planeta que, como la ciudad de Trenque Lauquen, "se derrumba".

En segundo lugar, el exterior – llanura, pampa, bosque – ya no funciona como espacio siniestro, inhóspito, bucólico o "productivo". De hecho, en ambas películas, los personajes humanos abandonan estos refugios interiores y se lanzan al afuera, que operará también como espacio natural de contención. En *Breve historia del planeta verde*, los tres amigos dejan la casa y van en busca del sitio donde lograrán salvar al extraterrestre. En *Trenque Lauquen*, Elisa y su pareja dejan el refugio y huyen para rescatar a la criatura misteriosa. Laura, por su parte, se lanzará a caminar por la llanura: en un deambular apacible, cuyo fin es disfrutar del recorrido.

4. Espacio exterior: Cosa'e Mandinga y sus reversiones

Es posible que la realización más cotidiana de la fundante dicotomía sarmientina "civilización / barbarie" sea la localización de lo siniestro nacional en el campo⁴. Aunque hay ejemplos de textos en que el mal acecha locaciones urbanas, el poder simbólico que acumula en el imaginario rural argentino se erige en paradigma. El mal social que describía Sarmiento en el campo mediante esquemas de determinismo racial y geográfico –la ausencia de cosa pública, el instinto sin aforos–, toma en la imaginación ficcional la forma atávica de lo maligno. En incontables tradiciones orales que luego se incorporan a la literatura, las locaciones rurales son refugio de lo diabólico: la luz mala, el Lobizón, el Futre, las brujas, son descritas, como "cosas 'e Mandinga" – cosas del demonio, recurriendo a alusiones racistas.

Ser el lugar habitado por el otro salvaje le confiere al desierto el carácter amenazante que ostenta en textos de distintas tradiciones –desde el ensayo nacional a la novela de tesis

⁴ Para una historia de las representaciones artísticas del campo en el contexto argentino, véanse, entre otros Ludmer; Montaldo; Andermann (2000); Rodríguez; Demaría, Pisano.

naturalista, pasando más prominentemente por la gauchesca. Esteban Echeverría, Hilario Ascasubi, Estanislao del Campo o Eduardo Gutiérrez, en distintos géneros y tonos, construyeron versiones del desierto nacional como sitio inhóspito, en que el “hombre civilizado” (y sobre todo la mujer) está en peligro. Esta contingencia es una de las caras del ideograma del desierto como espacio vacío en el que proyectar la nueva nación –eliminar el peligro, civilizar el desierto, es el primer paso necesario. La persistencia del espacio natural como sitio de riesgo se manifiesta también en tradiciones populares como la Difunta Correa en Cuyo, el Gauchito Gil en el litoral, u otros santos populares en todo el ámbito rural argentino, quienes subliman su caída ante la fuerza de un ambiente hostil con salvíficas fantasías de protección de los que tengan que volver a circular por allí.

El siglo XX vio la traslación de estos esquemas al cine –recogiendo historias que eran parte del imaginario nacional, o articulando nuevos relatos en que el campo y la ciudad son ambientes contrapuestos, las películas argentinas perpetuaron la noción de lo rural como siniestro. Sólo por mencionar un ejemplo de esta persistencia en el cine argentino del siglo XX, *Nazareno Cruz y el lobo* (Leonardo Favio, 1975) recupera la historia de la maldición del séptimo hijo varón, condenado a convertirse en lobo en las noches de luna llena. Convertirse en enemigo del hombre, en otro amenazante, y por lo tanto, susceptible de ser eliminado. Favio busca redimir esta tradición popular de su signo determinista transformándola en una fábula de libre albedrío, amores prohibidos y psicosis colectiva. Sin embargo, en el pueblo de Nazareno se puede encontrar un diablo-gaucha e ingresar al infierno, poblado de condenados y demonios menores que se comunican con Lucifer en quechua. La figura tiene el poder de universalizar al campo argentino, pero recae en la remanida asociación entre espacio no urbano y negatividad moral o espiritual.

También el Nuevo Cine Argentino supo renovar esta axiología, como notamos antes con la observación de Andermann. El juego con las convenciones del cine de terror e historias de espantos en la trilogía salteña de Lucrecia Martel (*La ciénaga*, 2001; *La niña santa*, 2004 y *La mujer sin cabeza*, 2008) plantean un juego similar, aunque más sutil y menos censurado. El crimen original no explicado en *Los muertos* (2004) de Lisandro Alonso o la maldad natural de como *La rabia* (2008) de Albertina Carri son nuevas formas, más sofisticadas, de alojar lo siniestro fuera de la ciudad. Hay incluso en el cine reciente ejemplos de esta ideología, como las ya mencionadas *Cuando acecha la maldad* o *El otro hermano*.

Sin embargo, las dos películas en que nos enfocamos aquí resignifican la otredad rural. En ambas, diferentes espacios laterales son locaciones de una otredad privilegiada, indescriptible. No se trata de indios, tigres o fuerzas naturales indómitas, sino de formas ulteriores de la otredad, que cuesta nombrar o describir. En el caso de Loza, es el extraterrestre; en el de Citarella, el “niño yacaré”. Si bien estos seres cifran la extrañeza y escapan al relato, no son concebidos como amenazantes o siniestros. Por el contrario, esgrimen cualidades positivas, se presentan como fuerzas de bien. A pesar de aparecer en espacios rurales, jamás podrían ser calificados como “cosas ‘e Mandinga”. Las relaciones que los personajes humanos establecen con ellos tampoco están dominadas por nociones de peligro, sino por promesas de armonía y redención. Tales sensaciones se corresponden con una reconfiguración integral del espacio no urbano como hospitalario y amable, del que no es necesario protegerse. Coqueteando con estrategias del *road movie*⁵ ambas películas reescriben el tropo de la mujer sola en el desierto para proponer una relación de armonía con el espacio, la posibilidad de un descubrimiento personal y social en una locación que no amenaza con extinguir al sujeto.

En *Trenque Lauquen* el espacio no amenazante se construye de un modo programático, y este es uno de los ejes de esta película de título geográfico. Laura llega a la ciudad de Trenque Lauquen con un espíritu casi iluminista. Como parte de un equipo de investigación, debe recoger especímenes botánicos – pero aparentemente el inventario de especies es ya conocido, está

⁵ Para Andermann, “es el desvanecimiento de los paisajes-lugares, en su capacidad de insistir y de, literalmente, detener el movimiento errante de los personajes, el que motiva la forma narrativa del *road movie*” (p. 377). En nuestras películas, sin embargo, el género está más bien condicionado por el interés en el espacio circundante y su capacidad de constituirse en una fuerza del relato.

prescripto por el conocimiento científico. El trabajo de Laura es encontrar cada uno de los ejemplares de una lista que trae consigo desde Buenos Aires. Esto genera la idea de que hay “un faltante”: Laura habría partido, motivada por su rigor intelectual, en busca del faltante. Pero el elemento es sugerente: el faltante puede proponer, desde una lógica científica, la extinción de una especie, y revelar así la vulnerabilidad de la naturaleza ante las agresiones del proyecto desarrollista. Desde una lógica más poética, en cambio, puede sugerir que *Trenque Lauquen* como bioma excede, escapa o resiste el discurso científico que lo pretende agotado. Es una falta, que sin embargo se convierte rápidamente en un exceso: rescata el potencial narrativo de ese espacio al esquivar una descripción totalizante. Perviven en el “campo” mismo (lo que hace Laura es “trabajo de campo”) desajustes respecto de la prescripción de la letra, del manual de botánica. Citarella confirma este espíritu en una entrevista con *Cahiers du cinéma*: “se trata más bien de señalar la imposibilidad de clasificación, en un tono *queer* y feminista. La naturaleza se transforma tan rápidamente que es imposible capturarla por completo, congelarla bajo un nombre inequívoco.” (2023, p. 45-46).

Así, el faltante preanuncia el misterio central de la película, que no se revela como tal hasta avanzada su segunda parte: la aparición en la laguna es también un elemento no sujeto a la sistematicidad de la ciencia. Elisa Esperanza es otro miembro de la comunidad científica, pero no encuentra en su disciplina los términos con que definir o describir la aparición –paralelamente a cómo Citarella tampoco encuentra el modo de construirla visualmente en su película.

La aparición de la laguna adquiere un tono mesiánico que determina el resto de la narración: el sujeto debe ser salvado de la amenaza que se cierne sobre el espacio y sobre los nuevos seres producidos por ese espacio. De algún modo, es una amenaza que proviene del impulso de sistematización y explotación – la renuncia de Laura a su empresa científica y su compromiso de aliada con las mujeres que refugian y salvan al sujeto se puede leer como una complicidad con esta fuerza externa de comprensión y dominación, de reducción de la realidad al discurso.

Además, con el motivo de la “mujer linyera”⁶ se termina de rearticular narrativamente el espacio pampeano como sitio acogedor. Dos veces en *Trenque Lauquen* nos encontramos con mujeres que deambulan libremente por el espacio abierto del campo argentino hasta perderse – “se echan a andar”. En los años sesenta, según las conclusiones a las que llega Laura, Carmen Zuna desaparece embarazada después de empezar a caminar sin rumbo por la pampa. En el desenlace de la película, cuando se explica la misteriosa desaparición de Laura, la vemos también convertida en una linyera que termina integrándose al paisaje mismo⁷. Así lo revela el último plano de la película: al llegar a un pajonal junto a un cuerpo de agua, Laura se acuesta sobre la tierra (fig. 7). Un paneo a izquierda nos muestra el paisaje desierto. En su regreso hasta el punto de origen, el paneo nos revela que Laura ya no está ahí (Imagen 8)⁸.

Esta figura revive una construcción cultural del imaginario argentino de la primera mitad del siglo XX: el croto como sujeto de resistencia política. “(...) los crotos de aquellos años fueron una especie de elite de los márgenes, una contracultura itinerante que quería sentirse libre, fluida e inasible frente al poder, el patrón y la policía” (Baigorria, 2008, p. 29). También revierte su marca de género: en su mayoría, los crotos fueron hombres (p. 36). Carmen y Laura, al rechazar los mandatos sociales de sus respectivos tiempos, se convierten en “un nuevo tipo de sujeto, de

⁶ “Linyera” es un término argentino surgido en la primera mitad del siglo XX para designar a sujetos que eligen una vida de vagabundos, en gran parte permitida por la posibilidad de viajar como polizones en los trenes de carga que cruzan todo el territorio nacional. Estos sujetos al margen de las lógicas del mercado y el Estado han sido entendidos como figuras de resistencia política. Véase Baigorria.

⁷ En *El affaire Miu Miu*, un corto posterior a *Trenque Lauquen* realizado en el marco de la prestigiosa comisión “Women’s Tales” de la marca italiana de ropa de diseño Miu Miu, Citarella vuelve a recurrir a este tropo.

⁸ Las referencias literarias en la parte final, después de que Laura deja en el auto de Ezequiel su despedida en clave: “Adiós, adiós, me voy, me voy” y se “echa a andar” son profusas: desde la canción de Violeta Parra de la que se toma la frase, hasta los clásicos finales de las “novelas de la tierra” en que los personajes se funden con el paisaje, pasando por las figuras de las cautivas del siglo XIX (especialmente la de Esteban Echeverría) y la escena borgeana de la pulpería, que parece imitar el final de “El sur”.

personalidad marginal, ácrata por instinto (...) señalando los posibles rumbos de una mutación de la existencia social. Una de las opciones era el devenir croto como ‘viaje de conciencia’” (p. 32).

Estas crotas describen la figura decimonónica de la mujer indefensa ante el espacio pampeano, especialmente identificada en la objetivación de la cautiva. Siempre a merced de la imaginación masculina, las cautivas de la gauchesca son la concreción ulterior de la noción del desierto argentino como sitio de un peligro que se extiende más allá de las amenazas a la integridad física de los sujetos, y llega a amenazar el entramado racial de la sociedad argentina. Carmen se echó a andar con un embarazo “ilegítimo”, sin que esto tuviera consecuencias en su descendencia. Laura, por su parte, desaparece después de terminar su trabajo, sin importarle su proyecto profesional y romántico. Ambas actúan de modo voluntario y programático. Como le pregunta Juliana Verdi a Ezequiel cuándo él le expresa su preocupación por encontrar a Laura: “¿Qué te hace pensar que ella quiere ser encontrada?” (2:28:50).

La resolución de la trama en *Breve historia del planeta verde* es similar, pero mucho más estilizada. En una estampa *kitsch*, Tania “asciende” al cielo con el extraterrestre en sus brazos (Imagen 9, 1:07). Así, mientras este relato parece querer inscribirse en la tradición de la santería popular argentina, el de *Trenque Lauquen* busca recursos más afines a la tradición cinematográfica – la desaparición de Laura sucede ante nuestros ojos, en un plano secuencia de casi dos minutos. La puesta en escena de las “desapariciones” contrasta: los “paisajes” en que se inscriben son casi idénticos – llanura, cielo límpido, un curso de agua – pero la verticalidad que impone el ascenso de Tania se contrapone a la horizontalidad consecuente con el espacio pampeano del cuerpo de Laura y el movimiento de la cámara horizontal, en un paneo a izquierda y derecha.

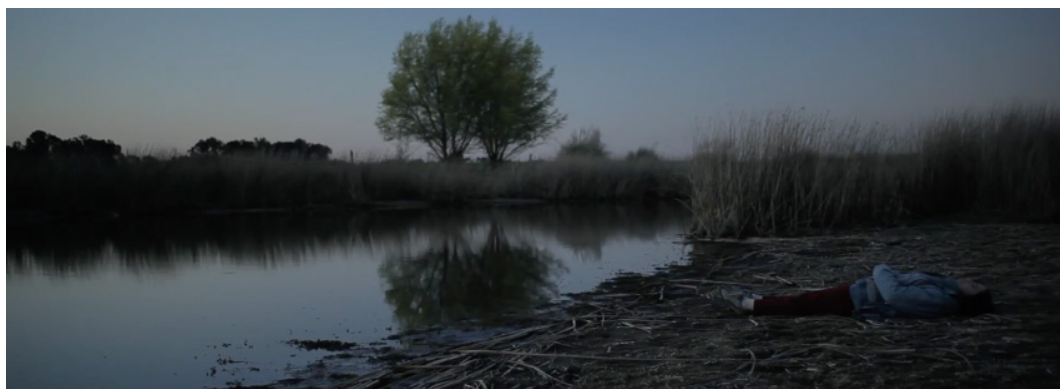


Imagen 7. Laura se acuesta, la cámara inicia un paneo a izquierda... Fotograma extraído de *Trenque Lauquen* (Laura Citarella, 2022)



Imagen 8. ...cuando regresa al punto de origen, Laura ya no está. Fotograma extraído de *Trenque Lauquen* (Laura Citarella, 2022)



Imagen 9 Tania asciende con el extraterrestre en brazos. Fotograma extraído de *Breve historia del planeta verde* (Santiago Loza, 2019)

Lo que hermana ambos finales es la ausencia de violencia. En una cultura en que la palabra “desaparición” está sobresaturada de sentidos negativos y agresivos, es sugerente que se escenifiquen dos desapariciones armónicas y pacíficas, positivas. Citarella incluso prefiere hablar de “fuga” en vez de desaparición (“Une fugue...” p. 47) – y el carácter voluntario de la ascensión de Tania se inscribe también en esta línea. Este giro resuena también con nuestra propuesta sobre el cambio axiológico en la representación del espacio rural como no ominoso, solidario, acogedor. En la película de Loza incluso toma la forma mágica de unos guías que invocan las prácticas de pintura corporal del pueblo selk’nam – quienes identifican a los peregrinos el sitio de reencuentro del extraterrestre con los suyos.

5. Conclusiones

Estos rasgos sobrenaturales del fondo narrativo que sistematizamos como “neofantásticos” son recurrentes en el cine latinoamericano contemporáneo, y suelen aparecer asociados a locaciones rurales – desde *La región salvaje* (Amat Escalante, México, 2016) hasta *Pequeña flor* (Santiago Mitre, Argentina, 2022) o *Crónicas de una Santa Errante* (Tomás Gómez Bustillo, Argentina, EEUU, 2023), pasando por ejemplos más globales como *The Shape of Water* (Guillermo del Toro, EEUU, 2017). En estos filmes la reaparición de elementos diegéticos “imposibles” son presentados de una forma no conflictiva. Si esto pudiera retrotraernos a esquemas genéricos como el realismo mágico de García Márquez, proponemos que parecen más vinculados a la premisa carpenteriana de lo “real maravilloso” como un fenómeno narrativo derivado directamente de la particularidad del espacio americano. Recordemos que para Carpentier “lo maravilloso fluy[e] libremente de una realidad estrictamente seguida en todos sus detalles” (2015, p. 11). Nuestras películas proponen que la realidad de esos espacios es esencialmente diferente y – agreguemos – positiva, no siniestra, y que su narración debe imponer un nuevo diálogo entre tradición y originalidad. Se revisitan viejos tropos, pero también se los revierte.

Ahora bien, lo que advertimos en las dos películas que analizamos, y que podríamos extender a otras, es que estamos ante un movimiento de reformulación imaginaria del campo (el desierto, la barbarie) en el marco de los nuevos valores de conservación y reacción ante la amenaza ecológica del antropoceno. La visión original del espacio argentino como desierto peligroso justificaba la intervención humana como fuerza civilizatoria. En tanto refugio de múltiples males, ese espacio necesitaba ser destruido para poder ser reconvertido y luego resemantizado como humano, productivo, bueno. En el contexto actual en que las influencias “civilizatorias” son identificadas como la fuente de peligro para la pervivencia misma de los “entornos materiales” (lo que refiere

la palabra “antropoceno”, por definición) se produce la inversión axiológica complementaria y el espacio natural es identificado, a su vez, como depositario de las fuerzas del bien.

Esto dialoga con el campo emergente de estudios del “ecohorror”⁹: “género literario de la crisis ambiental que moviliza afectos como la ansiedad y la abyección para tender puentes entre ética y estética” (Campisi, 2023, p. 276). Si bien en estas producciones el campo sirve de escenario para incitar emociones como el miedo, los agentes disparadores de la situación son siempre intromisiones externas que exponen la fragilidad del ecosistema: prácticas contaminantes, agroquímicos, extractivismo. Así, uno de los rasgos que se integran en la construcción de este espacio rural no ominoso es su fragilidad. Para dejar de articularse como “amenaza”, se convierten en “espacios amenazados”.

En *Breve historia del planeta verde* y *Trenque Lauquen*, los interiores se transforman en refugios multiespecie donde se comparte la vulnerabilidad y la camaradería. Los exteriores, el espacio natural, se presenta como una post-pampa benigna y también vulnerable, dañada, que acoge a las mujeres y las integra, y que aún genera imaginaciones políticas y literarias. El mal, lo siniestro, hoy está mucho más allá de la post-pampa, y tiene que ver con esas violencias lentas del capitalismo exacerbado que atraviesan los espacios interiores y exteriores de forma más silenciosa y anónima: lo ominoso, en la contemporaneidad, reside más allá de la pampa. Entre tanto, estas películas, desde sus nuevas intervenciones, siguen merodeando aquella propuesta de Libertella sobre el proyecto escritural de una ficción llamada Argentina: “proyecto de una ficción actual, literal, una obra llena de dudas y desconfianza”.

Bibliografía

- Andermann, J. (2000). *Mapas de poder: una arqueología literaria del espacio argentino*. Beatriz Viterbo.
- Andermann, J. [2011] (2015). *Nuevo cine argentino*. Paidós.
- Andermann, J. (2018). *Tierras en trance. Arte y naturaleza después del paisaje*. Metales pesados.
- Baigorria, O. (2008). *Anarquismo trashumante. Crónicas de crotos y linyeras*. Terramar.
- Campisi, N. (2023). Poderes del ecohorror: La novela del matadero en Argentina y Brasil. *Revista Iberoamericana*, 89, 275-289.
- Carpentier, A. [1949] (2015). *El reino de este mundo*. Planeta.
- Castro, A. (ed.) (2023). *Futuros multiespecie. Prácticas vinculantes para un planeta en emergencia*. Bartlebooth.
- De Leone, L. (2016). Imaginaciones rurales argentinas: el campo como zona de cruce en expresiones artísticas contemporáneas. *Cuadernos de Literatura*, 20 (40), 181-203.
- De Leone, L. (2019). Imaginaciones territoriales, cuerpo y género. Dos escenas en la literatura argentina actual. *Estudios Filológicos*, 62, 31-43.
- Demaría, L. (2014). *Buenos Aires y las provincias. Relatos para desarmar*. Beatriz Viterbo.
- Dünne, J. (2020). Escribiendo el ‘tiempo profundo’: Ficciones fundacionales y el Antropoceno. *Orbis Tertius*, 25 (31).
- Echeverría, E. (2007). *El matadero. La cautiva*. Ombú.
- Libertella, H. (1993). *Las sagradas escrituras*. Sudamericana.
- Losada, M. (2011). Argentine cinema and rural space. *Chasqui* 40, 2, 18-32.
- Ludmer, J. (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Sudamericana.
- Lusnich, A.L. (2007). *El drama social folklórico: el universo rural en el cine argentino*. Biblos.
- Montaldo, G. (1993). *De pronto, el campo. Literatura argentina y tradición rural*. Beatriz Viterbo.
- Moreiras, A. (1999). *Tercer espacio. Duelo y literatura en América Latina*. Universidad Arcis.
- Nixon, R. (2013). *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard University Press.

⁹ El término en inglés, “ecohorror” incorpora la designación del género literario y cinematográfico en esa lengua, en “horror film”. Una traducción precisa al español sería entonces “ecoterror” – pero “ecohorror” parece estar imponiéndose en la crítica en español.

- Ortiz, J. L. (1996). *Obras Completas*. Centro de Publicaciones de la Universidad Nacional del Litoral.
- Piedras, P. y Lusnich, A.L. (2009). *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-19)*. Nueva Librería.
- Pisano, J.I. (2022). *Ficciones de pueblo. Una política de la gauchesca*. Eduvim.
- Rodríguez, F. (2010). *Un desierto para la nación: la escritura del vacío*. Eterna Cadencia.
- Suárez, N. (2023). *Cómo miramos el siglo XIX: Relato y comunidad en la literatura y el cine argentinos*. Eudeba.
- Une fugue à soi. Entretien avec Laura Citarella. *Cahiers du cinema*, 798 (mai, 2023), 45-47.
- Zelarayán, R. (2009). La Gran Salina. En R.Zelarayán (ed.). *Ahora o nunca. Poesía reunida*. Argonauta, 25-37.
- Zhuo-Ning, S. "Hamburg Review: *Trenque Lauquen* is a Rewarding Epic About Puzzles of the Heart". *The Film Stage*, 2022, en línea <https://thefilmstage.com/hamburg-review-trenque-lauquen-is-a-rewarding-epic-about-puzzles-of-the-heart/>

Filmografía citada

- Loza, S. (Director). (2019). *Breve historia del planeta verde*. [Película]. Constanza Sanz Palacios Films, Auténtika Films, Anavilmana, Zentropa International Spain.
- Rugna, D. (Director). (2023). *Cuando acecha la maldad*. [Película]. Áramos Cine.
- Citarella, L. (Directora). (2024). *El affaire Miu Miu*. [Película] El Pampero Cine.
- Caetano, A. (Director). (2017). *El otro hermano*. [Película]. Rizoma.
- Greca, A. (Director). (2017). *El último malón*. [Película]. Greca Films.
- Martel, L. (Directora). (2001). *La ciénaga*. [Película] Home Vision Entertainment.
- Martel, L. (Directora). (2008). *La mujer sin cabeza*. [Película]. Strand Releasing Home Video.
- Martel, L. (Directora). (2004). *La niña santa*. [Película]. El Deseo.
- Carri, A. (Directora). (2008). *La rabia*. [Película]. Hubert Bals Fund, INCAA, Matanza Films, Universidad de Chile.
- Moreno, R. (Director). (2023). *Los delincuentes*. [Película]. Rizoma Films.
- Alonso, L. (Director). (2004). *Los muertos*. [Película].
- Favio, L. (Director). (1975). *Nazareno Cruz y el lobo*. Choila Producciones.
- Cairo, H. (Director) (1915). *Nobleza gaucha*. [Película]. Cairo Films.
- Citarella, L. (Directora). (2022). *Trenque Lauquen*. [Película]. El Pampero Cine.