



Giros históricos de los cines regionales en Argentina y América Latina

Definiciones, delimitaciones y disputas Históricas

**Andrea Cuarterolo, Silvana Flores
y Jorge Sala (editores)**

**Giros históricos de los cines regionales
en Argentina y América Latina**

Giros históricos de los cines regionales en Argentina y América Latina

Definiciones, delimitaciones y disputas históricas

Andrea Cuarterolo, Silvana Flores, Jorge Sala (editores)

Emilio Bustamante, Luciana Corrêa de Araújo, Pamela Gionco, Carla
Grosman, Julia Kejner, Paula Inés Laguarda, Pablo Lanza, Victoria Julia
Lencina, Verónica Ovejero, Ramiro Pizá y Pedro Sorrentino



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decano Ricardo Manetti	Secretario de Investigación Jerónimo Ledesma	Consejo Editor Virginia Manzano Flora Hilert
Vicedecana Graciela Morgade	Secretaria de Posgrado Claudia D'Amico	Marcelo Topuzian María Marta García Negroni
Secretario General Jorge Gugliotta	Secretario de Transferencia y Relaciones Interinstitucionales e Internacionales Martín González	Fernando Rodríguez Gustavo Daujotas Hernán Inverso
Secretaria de Asuntos Académicos Sofía Thisted	Subsecretaria de Bibliotecas María Rosa Mostaccio	Raúl Illescas Matías Verdecchia Jimena Pautasso
Secretario de Hacienda y Administración Leandro Iglesias	Subsecretario de Hábitat e Infraestructura Nicolás Escobari	Grisel Azcuy Silvia Gattaioni Rosa Gómez
Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil Ivanna Petz	Subsecretario de Publicaciones Matías Cordo	Sergio Castelo Aylén Suárez Directora de imprenta Rosa Gómez

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Colección Saberes

Imagen de tapa: Cine - Bar . ú Don Pepe. , 1909, General Pico, La Pampa(Fotografía de Domingo M. Filippini).
Fototeca "Bernardo Graff", Archivo Histórico Provincial de La Pampa.

ISBN 978-987-8927-51-0

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA)2023

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 5287-2732 - info.publicaciones@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar

Cuarterolo, Andrea

Giros históricos de los cines regionales en Argentina Y América Latina : definiciones,
delimitaciones y disputas históricas / Andrea Cuarterolo ; Silvana Flores ; Jorge Sala.
- 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y
Letras Universidad de Buenos Aires, 2023.

Libro digital, PDF - (Saberes)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-8927-51-0

1. Cine. 2. Historia. 3. Producción. I. Flores, Silvana II. Sala, Jorge III. Título
CDD 791.4

Índice

Introducción	9
<i>Andrea Cuarterolo, Silvana Flores y Jorge Sala</i>	
Capítulo 1	
Cines, públicos y entretenimiento en el Territorio Nacional de La Pampa a comienzos del siglo XX. Una historia fragmentada y dispersa	19
<i>Paula Inés Laguarda</i>	
Capítulo 2	
Os "ciclos regionais" no cinema silencioso brasileiro: outros percursos	43
<i>Luciana Corrêa de Araújo</i>	
Capítulo 3	
Canal 10 de Tucumán y sus lazos con las producciones audiovisuales locales en el periodo 1966-1976	65
<i>Verónica Ovejero</i>	
Capítulo 4	
¿Cuándo paga el Estado?. Sobre el financiamiento público y mixto de la producción audiovisual en Argentina	81
<i>Pamela Gionco y Ramiro Pizá</i>	

Capítulo 5

La Imagen de una corporalidad en peligro. Percepto entre los cortometrajes de tesis ENERC Cuyo 2018-2019
Carla Grosman 101

Capítulo 6

¿Existe un cine del conurbano bonaerense?
Victoria Julia Lencina 123

Capítulo 7

Tendencias del cine regional peruano reciente
Emilio Bustamante 135

Capítulo 8

Diálogos sobre cine y producción regional. Entrevista a Carlos Echeverría y Rosendo Ruiz
Julia Kejner, Pablo Lanza y Pedro Sorrentino 155

Los autores

187

Introducción

Andrea Cuarterolo

Silvana Flores

Jorge Sala

Si bien el cine —en sus diferentes manifestaciones— estuvo presente en todo el territorio argentino desde tiempos tempranos, la historiografía del cine nacional ha estado tradicionalmente signada por un pronunciado enfoque centralista que ha desdeñado o minimizado todos aquellos fenómenos cinematográficos que tuvieron lugar al margen de la Ciudad de Buenos Aires y sus alrededores inmediatos.¹ Sin duda, la histórica centralización de la industria cinematográfica local en la Capital, la mayor visibilidad y circulación de esta producción a nivel nacional e internacional, así como la situación de precariedad, el difícil acceso o el desconocimiento de muchos de los acervos cinematográficos sites en diferentes puntos del país contribuyeron a la conformación de esta lectura parcial de los procesos

1 Esto es directamente comprobable en las primeras historias del cine producidas en el país (Di Núbila, 1960; Mahieu, 1966; Couselo *et al.*, 1984; García Oliveri, 1997; Maranghello, 2005). Así, por ejemplo, la *Historia del Cine Argentino* (Couselo *et al.*) solo dedica a estas empresas un apartado de una página que, con el título de "Fuera de la metrópoli", se restringe a la enumeración de algunos nombres o películas de la etapa silente, concluyendo que estos films no eran más que "un conglomerado entre el mimetismo y la rectificación nacional" (1984: 38).

cinematográficos de la Argentina. Asimismo, el hecho de que las primeras historias del cine hayan priorizado el ámbito de la producción por sobre los de la distribución y la exhibición, y el género de ficción por encima del de no ficción o del cine *amateur*, constituyen factores que han incidido en esta negación del cine realizado por fuera del AMBA.

En los últimos cuarenta años, sin embargo, este panorama ha comenzado a revertirse de forma paulatina, provocando un creciente interés por el estudio de los cines regionales y por la reconstrucción e interpretación de su historia en el plano de la producción, la distribución, la exhibición, la recepción y la crítica. Así, algunas de las historias del cine publicadas en este último siglo han comenzado a otorgarle al fenómeno un lugar de mayor relevancia que sus predecesoras, localizando experiencias regionales como el foco de producción rosarino durante la etapa silente, el surgimiento del estudio Film Andes en Mendoza durante el período clásico, o los casos de la Escuela de Cine Documental de Santa Fe y de la Escuela de Cine de la Universidad de la Plata en los sesenta (España, 2005; Peña, 2012). Asimismo, la democratización de los medios tecnológicos —de la mano del video, primero, y de las tecnologías digitales, después— causó un impacto fuertemente dinamizador en el cine producido por fuera de los centros hegemónicos, facilitando el acceso a la producción a zonas que anteriormente habían tenido una escasa trayectoria filmica, y también motivando la aparición de investigaciones que acompañaron estos procesos. Por último, las dinámicas audiovisuales regionales de las últimas décadas, con la singular emergencia de polos y *clústers* de producción local, la diversificación de narrativas y de estilos, además de la aparición de ventanas de exhibición alternativas (festivales, plataformas de exhibición), han sido factores fundamentales para el surgimiento de estas perspectivas historiográficas renovadas.

En lo que respecta a Latinoamérica, la producción de conocimiento científico y sistematizado en torno a las cinematografías regionales ha sido asimétrica, ya que si en algunos países estas investigaciones tienen una larga tradición (Brasil, México y Perú son precursores en los estudios regionales orientados al campo de la cultura y del cine, con un cuerpo teórico consolidado), en los restantes se han comenzado a desarrollar recién con el cambio de siglo. No obstante, las semejanzas históricas y culturales con estos países vecinos —así como los estudios y discusiones teóricas surgidos en la región en relación con este tema— resultan fundamentales para otorgarle a este fenómeno una perspectiva más amplia y abarcadora.

Abordar los estudios sobre cine regional habilita nuevas posibilidades de inquirir en aspectos que trascienden la escala macroscópica de lo “nacional” como elemento descriptivo de lo identitario, así como prescindir de una mirada centralizadora abocada a los espacios de mayor concentración de la población y de desarrollo industrial, lo cual impulsó durante décadas la relegación de las escalas subnacionales hacia una posición periférica. Entender al cine desde la región permite también identificar temas o problemáticas que estaban ocultos tras las generalidades, para así emprender análisis más especificados; pero esto no implica solo un asentamiento estrictamente delineado por lo geográfico-político, sino también por sus interacciones sociales y culturales, que ponen en cruce a los espacios transitados por los films en cuestión con los otros que también conforman ese sistema abierto y heterogéneo que comprende la región (Bandieri, 1995).

En función de esta problemática general, el “IV Simposio Latinoamericano de Estudios Comparados. Giros históricos de los cines regionales en Argentina y América Latina: definiciones, delimitaciones y disputas históricas en

torno a un problema de difícil solución”, organizado por el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (Facultad de Filosofía y Letras, UBA) entre el 10 y el 12 de noviembre de 2021, se propuso promover una serie de discusiones críticas en torno a las cinematografías regionales en Argentina y América Latina. El evento se organizó en función de una serie de ejes que buscaron generar un debate crítico en relación con algunos interrogantes específicos: ¿Qué se espera de los cines regionales? ¿Qué relaciones propician o discuten en torno a los conceptos de localidad, región o nación? ¿Cuáles son las causas y las motivaciones que intervinieron, en diferentes épocas, en su emergencia y desarrollo? ¿Pueden estos cines ser urbanos y cosmopolitas, o deben perpetuar presupuestos sobre las identidades regionales consolidadas por las instituciones políticas, económicas y culturales a lo largo de los años? ¿Cuáles son sus modalidades narrativas y espectaculares? ¿Cómo recuperar y poner en valor su historia, olvidada y negada a lo largo del tiempo? Convocados en torno a estas reflexiones, los trabajos que integran esta publicación constituyen una selección de las conferencias y ponencias presentadas en dicho encuentro y son el resultado directo de las discusiones que tuvieron lugar en las tres intensas jornadas en las que se desarrolló.

El libro inicia con el trabajo de Paula Inés Laguarda, “Cines, públicos y entretenimiento en el Territorio Nacional de La Pampa a comienzos del siglo XX. Una historia fragmentada y dispersa”. Sorteando la escasez y precariedad de las fuentes que se conservan de este período pionero y las dificultades propias que surgen de la investigación en ámbitos provinciales, la autora reconstruye los inicios del cine en este territorio nacional, un ámbito des poblado y preponderantemente rural que tuvo, sin embargo, un temprano desarrollo en el campo de la exhibición

cinematográfica y hasta un pequeño pero prolífico polo de producción durante el período silente. Este trabajo pone en evidencia la importancia que tiene para la historiografía del cine regional el estudio de la cultura cinematográfica en un sentido amplio, que contemple a fenómenos tradicionalmente relegados como la exhibición, la formación de públicos y el consumo de otros entretenimientos populares y tecnologías modernas.

Focalizándose también en el cine de las primeras décadas del siglo XX —en este caso de Brasil— el texto de Luciana Corrêa de Araújo, “Os ‘ciclos regionais’ no cinema silencioso brasileiro: outros percursos” cuestiona la noción de “ciclos regionales”, un concepto teórico clave gestado por la historiografía local para referirse a los focos de producción cinematográfica surgidos en las décadas de 1910 y 1920, al margen de las ciudades de Río de Janeiro y San Pablo. La autora desglosa la historia de este concepto para señalar algunas de sus limitaciones y proponer nuevas perspectivas de abordaje a este fenómeno que implican un estudio comparativo y transversal de las experiencias surgidas fuera de los principales polos cinematográficos del país, a partir de tópicos como los medios de financiación, las relaciones entre producción y exhibición y su diálogo con los géneros cinematográficos.

En su trabajo “Canal 10 de Tucumán y sus lazos con las producciones audiovisuales locales en el período 1966-1976”, Verónica Ovejero reconstruye distintas etapas vinculadas con el funcionamiento y la generación de contenidos propios de esta emisora televisiva universitaria. Concretamente, la autora caracteriza tres momentos pautados por su mayor o menor énfasis en las cuestiones culturales y/o políticas: una primera etapa (1966-1971) en la que prevaleció un registro de las prácticas artísticas consagradas, en consonancia con los lineamientos de la

“Revolución Argentina”; una segunda fase (1971-1974), en la que la figura de Gerardo “El chango” Vallejo imprimió una politización de los materiales en función del testimonio y la denuncia de la precariedad económica de amplios sectores tras el cierre de varios ingenios azucareros; y, finalmente, una última instancia en la que primó un reordenamiento de los intereses del canal a partir de la completa anulación de todo rasgo politizador en los contenidos a ser exhibidos. Mediante esta periodización, Ovejero reconstruye el mapa de las producciones gestadas por el canal bajo premisas culturales y educativas que, no obstante y en un corto lapso, no desdeñaron las posibilidades de fundar una denuncia sobre el presente inmediato.

El capítulo “¿Cuándo paga el Estado? Sobre el funcionamiento público y mixto de la producción audiovisual en Argentina”, escrito por Pamela Gionco y Ramiro Pizá, aborda un novedoso tema, referente a los modos de financiamiento (privado, público o mixto) de las producciones audiovisuales regionales en Argentina. Se basan para ello en el Relevamiento Audiovisual de las regiones y provincias argentinas (RAArg), resultado de una investigación colectiva con acreditación académica llevada a cabo por el Centro de Investigaciones y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE, UBA) e investigadores de diversas universidades del país. En su análisis, los autores buscan responder la pregunta acerca de cómo se produce en Argentina, enlazando los datos sobre el financiamiento audiovisual con las áreas jurisdiccionales que lo envuelven, así como con las instituciones implicadas, habilitando posibles diagnósticos sobre el estado de las políticas públicas en el campo audiovisual y las diferentes tendencias en marcha.

Como se mencionó anteriormente, las transformaciones operadas —tanto dentro de las políticas públicas dedicadas al audiovisual como en aquellas asociadas a los

cambios tecnológicos que posibilitaron una mayor democratización del acceso a equipos a través de la reducción de costos— crearon las condiciones para una efectiva explosión cuantitativa de las producciones en las distintas regiones durante las últimas décadas. En esta encrucijada, la concreción del proyecto de federalización de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), que llevó a la creación de distintas sedes ubicadas en cinco regiones estratégicas alejadas de Buenos Aires, tuvo un impacto considerable en lo que atañe a la formación profesional de un conjunto de directores nóveles. En “La Imagen de una corporalidad en peligro. Percepto entre los cortometrajes de tesis ENERC Cuyo 2018-2019”, Carla Grosman revisa seis trabajos finales correspondientes a las dos primeras cohortes de graduados de esta sede ubicada en la provincia de San Juan. Más allá de la evidente disparidad de perspectivas estéticas y temáticas que presentan los cortos, la autora explicita un núcleo común que los unifica, el cual responde a su capacidad de construcción de lo que, a partir de Gilles Deleuze, llama “perceptos”, es decir imágenes o motivos capaces de condensar una atmósfera epocal. Grosman propone leer estas obras como una suerte de síntoma del malestar social, particularmente en una provincia tensada, al mismo tiempo, por las ventajas del crecimiento económico debido a la instalación de la explotación minera a gran escala pero que a su vez trajo aparejada el riesgo de vida de amplios sectores de la población. A partir de esto, los cortometrajes se conectan en función de la insistencia con la que representan unas “corporalidades en peligro” que metaforizan —sin que sea necesaria una alusión directa al contexto inmediato— los imaginarios instituidos de la sociedad sanjuanina.

La intervención de Victoria Lencina dentro del simposio estuvo presidida por una pregunta: “¿Existe un cine del

conurbano bonaerense?”, abriendo con ello una serie de discusiones enmarcadas tanto por los complejos modos de situar a estas producciones emplazadas en espacios muy cercanos al centro irradiador de representaciones que es Buenos Aires y, simultáneamente, atravesadas por idearios e imágenes alejadas de la gran metrópoli. En ese juego de proximidad y distancia, Lencina revisa, en primer término, cómo el cine de Buenos Aires construyó un ideario del conurbano a través de representaciones que configuraron imágenes estereotipadas de la marginalidad, la violencia y el delito. Como una reacción a esto, las propuestas de directores como Raúl Perrone, José Celestino Campusano y César González, entre otros, instalaron unas narrativas que apuntaron a un corrimiento de lo hegemónico. La autora señala que, frente a esa marginalidad amenazante propia del cine y la televisión provista por la Ciudad de Buenos Aires, los directores del conurbano se afincaron en la conformación de imágenes de los vecinos, de la comunidad, apelando a unos relatos que, en sus propias palabras, no buscaban ser condenatorios ni tampoco condescendientes. Esa visión del conurbano como comunidad es, según Lencina, lo que caracteriza a las obras de estos cineastas y lo que les permite desplegar una visión de conjunto en la que no solo el delito o la pobreza, sino también la solidaridad entre pares aparecen como rasgos identitarios.

El texto escrito por Emilio Bustamante, “Tendencias del cine regional peruano reciente”, ofrece un panorama del cine en Perú a partir de 1996, año de inflexión en lo que respecta al cine producido por fuera del espectro limeño. El autor da cuenta no solamente de la diversidad de formatos y registros de aquel cine regional, sino también de aspectos vinculados a la exhibición, los espacios de distribución que emergieron ante la existencia de nuevos medios de difusión y la incidencia del cine realizado por mujeres. El capítulo

también se dedica a reflexionar sobre la especificidad de este tipo de cines, teniendo en cuenta los debates suscitados entre cineastas capitalinos y regionales respecto al estímulo a dicha producción, así como las imprecisiones que promueve este tipo de abordaje tanto para el aparato estatal y su política de subsidios como para la inclusión de los films en festivales especializados.

Asimismo, entendimos que para estudiar el fenómeno regional en forma íntegra, era preciso conectar el área académica con el quehacer cinematográfico propiamente dicho, incluyendo para ello los pensamientos de personalidades del ámbito de la realización. El libro cierra, por tanto, con una reveladora entrevista pública realizada por Julia Kejner, Pablo Lanza y Pedro Sorrentino al cordobés Rosendo Ruiz y al rionegrino Carlos Echeverría, dos realizadores fundamentales del cine regional argentino. Echeverría es un cineasta con amplia trayectoria desde los años ochenta, experimentado en el audiovisual tanto cinematográfico como televisivo, mientras que Ruiz —con una filmografía más reciente pero prometedora y una formación audiovisual realizada en la Universidad Nacional de Córdoba— ofrece el nuevo perfil de los cineastas de la última década, y sus búsquedas para el posicionamiento de las producciones regionales en el mercado común. A través de sus apreciaciones sobre las implicancias de filmar en y desde sus regiones de procedencia, ambos realizadores ofrecen una mirada sobre el pasado y el presente de los cines regionales.

Como podrá observarse al recorrer las páginas del libro, el conjunto de textos que lo integran pone en evidencia las múltiples aristas del audiovisual regional en diversos momentos históricos y zonas geográficas. Pero a su vez, como un retrato de conjunto, este deja avizorar la existencia de un grupo cada vez mayor de intelectuales preocupados por desentrañar algunas de sus marcas principales. Sin duda

se trata de un recorrido acotado y parcial que no agota, ni mucho menos, unos fenómenos (la concreción de obras y la producción de reflexiones en torno de estas) en creciente expansión. En el origen de la organización del simposio, así como en el germen de los proyectos grupales en los que nuestras investigaciones se enmarcan, estuvo desde siempre la necesidad de trascender lo que podríamos llamar un “centralismo teórico”. En función de un deseo que resulta acorde con nuestro objeto, la inclusión de las voces de autoras y autores provenientes de los lugares en los que se gestaron los distintos procesos audiovisuales examinados constituye otra marca distintiva del libro. Esperamos, entonces, que este se sitúe no solo como un muestrario (obligadamente parcial, como ya dijimos), sino también como un disparador para multiplicar los debates y ampliar las perspectivas de análisis.

Bibliografía

- Bandieri, S. (1995). Acerca del concepto de región y la historia regional: la especificidad de la Norpatagonia. En *Revista de Historia*, núm. 5, pp. 277-293.
- Couselo, J. M. *et al.* (1984). *Historia del Cine Argentino*. Centro Editor de América Latina.
- Di Núbila, D. (1960). *Historia del Cine Argentino*. Cruz de Malta.
- España, C. (dir.) (2005). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias I y II. 1957-1983*. Fondo Nacional de las Artes.
- García Oliveri, R. (1997). *Cine argentino. Crónica de 100 años*. Manrique Zago.
- Mahieu, J. A. (1966). *Breve historia del cine argentino*. EUDEBA.
- Maranghello, C. (2005). *Breve Historia del Cine Argentino*. Laertes.
- Peña, F. M. (2012). *Cien años de cine argentino*. Biblos.

Capítulo 1

Cines, públicos y entretenimiento en el Territorio Nacional de La Pampa a comienzos del siglo XX

Una historia fragmentada y dispersa

Paula Inés Laguarda

En 1901, apenas seis años después de la presentación del cinematógrafo de los hermanos Lumière en París y cinco de la llegada del cine a Buenos Aires, se realizó la primera proyección filmica en el entonces Territorio Nacional de La Pampa. Se trataba de un espacio de bajísima densidad poblacional —predominantemente rural— con unos pocos centros urbanos, pequeños, diseminados y mal comunicados entre sí.¹ Donde apenas dos décadas antes se había desarrollado la llamada “Campaña al Desierto”, acción militar mediante la cual el Estado argentino había sometido y desplazado a la población indígena que habitaba la

1 Entre finales del siglo XIX y comienzos del XX surgieron la mayor parte de los principales núcleos urbanos pampeanos, entre ellos General Pico y Santa Rosa de Toay (capital del Territorio desde 1900, a partir de 1917 pasó a denominarse solamente “Santa Rosa” y en 1952 se convirtió en capital provincial). En el censo territorial de 1887, La Pampa apenas superaba los 12.000 habitantes, pero para el censo nacional de 1895 la población se había duplicado, con un ritmo de crecimiento anual del 10,1%, en tanto para el de 1914 ya poseía más de 100.000 habitantes, con una marcada predominancia de la población rural por sobre la urbana y un significativo aporte de la inmigración europea. En apenas 15 años, surgieron 26 nuevos pueblos, que iban de los 800 a los 2.500 habitantes y se hallaban situados en su mayor parte sobre los ejes ferroviarios o bien en forma transversal a las vías. Sobre la evolución demográfica de La Pampa, consultar Di Liscia y Lluch (2014).

zona, en el marco de su proyecto de unificación nacional y con el fin económico de expandir la producción para el modelo agroexportador. Un espacio en el que, remitiendo a la conocida expresión de Philip Abrams (1988), se hallaba más presente la “idea de Estado” que una instalación efectiva y permanente de las estructuras, agentes e instituciones estatales.

No obstante, para 1914 casi todos los pueblos pampeanos contaban con uno, dos o hasta tres espacios de proyección, en su mayoría cine-bares. Pueblos que tenían entre 800 y 2.500 habitantes, en los que en algunos casos apenas había una escuela primaria, un destacamento policial, una plaza, algunos comercios y, sin embargo, dos o tres cine-bares. ¿Cómo es posible semejante despliegue, en un tiempo tan acotado y en un ámbito con tales condiciones y dificultades? ¿Qué factores incidieron? ¿Qué sectores sociales consumían esa oferta de entretenimiento y cómo se consolidó ese consumo?

En trabajos anteriores (Laguarda, 2010 y 2013) me he referido al despliegue del imaginario moderno en el Territorio Nacional de La Pampa entre fines del siglo XIX y principios del XX, mediante la prensa y la fotografía, puestas al servicio del desarrollo económico y de proyectos productivos y políticos, así como del crecimiento urbano y comercial. No es casual, entonces, que una innovación tecnológica característica de la modernidad y de la cultura urbana como era el cinematógrafo haya tenido la recepción que tuvo. Se insertaba en un horizonte de ideas, imágenes y discursos que exaltaban la modernización y el progreso. Y lo hacía en el marco de una esfera pública en construcción, donde

2 Desde la antropología del Estado, distintos estudios renovaron las investigaciones sobre el tema poniendo el acento en “la idea de Estado”, las rutinas, rituales y prácticas estatales más que en su reificación (Abrams, 1988); y en los múltiples niveles, tiempos y espacialidades de construcción histórica de la estatalidad (Alonso, 1994).

numerosos periódicos se multiplicaban desde fines del siglo XIX en las diferentes localidades del territorio, dando letra, espacio y oportunidad para la discusión de los proyectos políticos y de las iniciativas económicas que, a escala local o nacional, concernían a los intereses territorianos.

Pero, al mismo tiempo, en ese proceso también incidieron las matrices culturales que en los años previos fueron constituyendo nuevas formas de sociabilidad y un público habituado a consumir y demandar entretenimientos populares. Un público que se daba cita para ver a magos, malabaristas y prestidigitadores, se identificaba con los personajes de las funciones teatrales que llegaban periódicamente de la mano de las compañías de Buenos Aires o bailaba al ritmo de grupos musicales y orquestas de la zona y de la Capital. Sin embargo, reconstruir esa historia significa enfrentarse con la fragmentariedad y la dispersión de las fuentes, su precaria preservación y la falta de políticas y presupuestos que aquejan a los archivos del cine en nuestro país, sumadas a las dificultades específicas de las investigaciones en ámbitos regionales.

Este trabajo se estructura en tres partes. En la primera, contextualizaré la llegada del cine al Territorio Nacional de La Pampa en relación con la circulación de un conjunto de ideas e imágenes sobre la modernidad, el progreso y la tecnología. Luego, abordaré la expansión a nivel territorial, con los cine-bares como ámbitos de recepción, y su vinculación con públicos y consumos previos. Finalmente, en la tercera parte reflexionaré sobre la situación de los archivos audiovisuales en la provincia de La Pampa y las dificultades que entraña investigar en ese contexto y, en particular, sobre ese periodo.

Modernidad y cine en el Territorio Nacional de La Pampa

La primera proyección pampeana de cine —al menos la primera de la que tenemos registro— se produjo el 1° de junio de 1901 en el salón de la Sociedad Italiana de Santa Rosa de Toay,³ por entonces la flamante capital territorialiana, que apenas un año antes había desplazado en ese rol a General Acha, una población surgida en la campaña militar, lo que dejó su marca en el trazado urbano y en la ocupación social del espacio. Santa Rosa, por el contrario, había disputado ser capital a través de dos petitorios de sus vecinos, enviados al Ministerio del Interior en 1895, y al Congreso Nacional en 1902, en el que presentaban al pequeño núcleo urbano como poseedor de una “mentalidad moderna” que lo distinguía de sus competidoras.⁴ En las siguientes imágenes podemos observar, por ejemplo, las modificaciones que se producen en el trazado y la vida urbana de Santa Rosa entre 1895 (Imagen 1) y 1902 (Imagen 2).

3 Según el periódico *La Capital*, la primera función fue a sala llena. La programación se repitió al día siguiente y, posteriormente, se ofrecieron nuevas proyecciones en la sede de la Sociedad Española. Esa exhibición inaugural, a modo de prueba y de carácter itinerante, estuvo a cargo de un empresario proveniente de Buenos Aires, “propietario del aparato”, de acuerdo a la crónica periodística de la época (*La Capital*, 2-6-1901, p. 1. Archivo Histórico Provincial de La Pampa [AHP]). Cuatro años más tarde, en octubre de 1905, también hubo proyecciones de prueba en la confitería “El Gas”, de Rogelio Vidal, mientras que al año siguiente las firmas porteñas Kraft y Cía. y Biógrafo Internacional ofrecieron programas de cortos extranjeros y argentinos en la confitería “La Central” de Santa Rosa, también conocida como Bar Gortázar. Entre los primeros se pasaron conocidas cintas de Lumière y Pathé, entre los segundos se exhibieron *El Pericón Nacional*, de los hermanos Podestá, y *Tango Argentino*, de Eugenio Py. (Etchenique y Pena, 2003).

4 Desde 1895, y a tres años de su fundación, vecinos de Santa Rosa de Toay comenzaron a peticionar al Estado nacional, primero con la intención de convertir a la localidad en capital del Departamento —en competencia con el vecino pueblo de Toay— y luego del Territorio Nacional de La Pampa —rol disputado a General Acha—, objetivo que se logró provisoriamente en 1900 y en forma definitiva cuatro años después.



Imagen 1: espacio destinado a la plaza Mitre, delimitado por un alambrado, templo católico y dos locales comerciales, en ambos extremos (circa 1895, fotografía de Marostica Hmnos.). Fototeca "Bernardo Graff", AHP



Imagen 2: alumnas de la Escuela de Niñas dirigiéndose a la plaza Mitre para celebrar la Primera Fiesta del Árbol, el 12 de octubre de 1902 (fotografía de Bernardo Graff). Fototeca "Bernardo Graff", AHP.

Marshall Berman (2011) considera a la modernidad en términos de una “dialéctica entre modernización y

modernismo”; es decir, entre aquellos cambios radicales iniciados en los siglos XV y XVI, asociados a grandes procesos como los descubrimientos científicos, la industrialización, la urbanización, la secularización, la creación de los Estados Nación modernos, el crecimiento demográfico, la movilidad social o los movimientos de masas, por un lado; y por otro, a “una asombrosa variedad de ideas y visiones” que les permiten a los seres humanos “cambiar el mundo que está cambiándoles, abrirse paso a través de la vorágine y hacerla suya” (2011: 2). Para José Joaquín Brunner (2002), en tanto, la modernización arranca en América Latina durante el siglo XIX, junto con la constitución de los Estados nacionales y el incipiente desarrollo de la producción capitalista. Sin embargo, en su opinión, la asimilación social que la caracteriza en el modelo europeo solo se habría iniciado en nuestra región a comienzos del siglo XX, “junto con la emergencia de un sistema de producción cultural diferenciado para públicos masivos” (2002: 174).

Entre fines del siglo XIX y principios del XX el discurso de la modernidad irrumpió en el Territorio Nacional de La Pampa —en especial a través de la prensa— vinculado a las ideas de modernización económica, innovación tecnológica y progreso social (Laguarda, 2007b y 2010). En agosto de 1901, por ejemplo, el periódico *La Capital* informaba sobre el aumento de su tirada⁵ en una nota titulada “Progreso”, así como de la inversión en maquinarias y tipos destinados a instalar un taller de obras. En el mismo artículo, explicitaba su ideario:

5 A principios de 1898 *La Capital* había aumentado su tirada en 200 ejemplares (de 600 a 800), con el objetivo de distribuirlos en la Ciudad de Buenos Aires en el marco de una campaña que promovía el otorgamiento de franquicias aduaneras a los Territorios Nacionales de La Pampa y Neuquén. En agosto de 1901 incrementó en 90 ejemplares más su tirada, debido al aumento de las suscripciones.

“Defensores como lo fuimos siempre de los intereses generales, propagandistas incondicionales de todo adelanto territorial, celosos del progreso de la Pampa, nos sentimos orgullosos al poder llevar también nuestro modesto grano de arena a la creciente montaña de ese progreso”.⁶

La primera proyección cinematográfica, ocurrida dos meses antes, seguramente formaba parte de esa “creciente montaña de progreso” a la que el periódico santarroseño se refería. Las innovaciones científicas y técnicas, especialmente las que podían ser aplicadas a la producción agropecuaria, eran exaltadas por la publicación.⁷ A pesar de no acompañar aún sus artículos con fotografías, en los primeros años del siglo XX *La Capital* también comenzó a introducir dibujos en sus avisos publicitarios. Esas imágenes gráficas se sumaban a la circulación que la fotografía ya tenía en el Territorio aun antes de que este se constituyera como tal.⁸ Con la fundación de los primeros pueblos fue frecuente la visita de fotógrafos itinerantes que se instalaban durante varias semanas en las localidades, como se puede observar en la Imagen 3.

6 *La Capital*, 4-8-1901, Santa Rosa de Toay. AHP.

7 Extensas notas fueron brindadas a inventos como el *telefoto*—un aparato que permitía transmitir imágenes a distancia—, la generación de energía eólica, el diseño de máquinas de vapor de poco peso y la tracción eléctrica de trenes. En tanto, la extensión de líneas férreas, la llegada de una nueva locomotora, la apertura de oficinas de correos y telégrafos y la inauguración del servicio telefónico entre Santa Rosa y Toay en 1904 fueron considerados por *La Capital* como símbolos del progreso territorialiano (Laguarda, 2007b).

8 Las fotos más antiguas que se conservan del Territorio datan de 1879 y fueron producidas por los fotógrafos oficiales que documentaron la campaña militar del general Roca en su avanzada sobre las comunidades ranqueles.



Imagen 3: Los alumnos de la Escuela de Varones de Santa Rosa posan ataviados para participar de los festejos del 25 de Mayo de 1895, junto a su maestro Vicente Tami, en el frente del local del fotógrafo platense Luis Marostica, radicado ese año en la ciudad. Fototeca "Bernardo Graff", AHP.

En el caso de los fotógrafos itinerantes, el interés comercial se unía al impulso de documentar la incipiente institucionalización de un territorio en formación (Laguarda, 2013). Pero entre los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX también surgieron fotógrafos locales, tanto *amateurs* como profesionales, que abrieron sus casas de fotografía en Santa Rosa, Victorica, General Acha y Toay. Inclusive, la producción profesional de álbumes fotográficos, que circulaban en Buenos Aires y en varias ciudades europeas para promocionar iniciativas productivas y atraer inversiones, fue una práctica recurrente en La Pampa (Laguarda, 2010).

Como ha señalado Andrea Cuarterolo (2005), en el proyecto de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, fundada en 1889 con el objetivo de crear una "fotografía nacional", tempranamente se revelaron dos tendencias. Por un

lado, “se exaltaba el progreso capitalista y la modernización que se estaba produciendo en el país, sobre todo en las grandes ciudades”; y por el otro, se mostraba “una profunda nostalgia por la tradición nacional y el mundo rural, del que la mayoría de los miembros provenía, y estaba muriendo lentamente” (2005: 24). En los territorios nacionales, espacios “nuevos” sobre los que se había avanzado en nombre de la civilización, el progreso, la modernización y la producción capitalista, aparecía con fuerza la primera tendencia; pero, al mismo tiempo, había un mundo rural en transformación que anudaba también con la segunda.

Los cine-bares y la conformación de un público

Insertándose en el discurso y el imaginario de la modernidad, el cine desembarcó en la Pampa en un primer momento en forma itinerante, en el ámbito de los cine-bares, y posteriormente en salas habilitadas especialmente con el propósito de proyectar películas. Entre 1906 y 1910 los bares de Santa Rosa y General Pico incorporaron el equipamiento necesario para ofrecer funciones en forma habitual, en tanto en la década siguiente los cine-bares se expandieron a la mayoría de los pueblos territorianos, en un proceso en el que confluyeron la atracción por la novedad, el interés comercial y el efecto de imitación entre los propietarios de esos locales de reunión, quienes vieron en el nuevo entretenimiento una posibilidad de incrementar sus ventas, tal como antes habían incorporado números musicales y teatrales para amenizar las reuniones pueblerinas.⁹

9 La Guía Comercial Ecignard, de 1914, registra a los propietarios de la mayoría de esos lugares, que generalmente funcionaban también como bares, confiterías u hoteles. Además de Santa Rosa y General Pico, Eduardo Castex, Intendente Alvear, Uriburu, Bernardo Larroudé, Guatraché, Vértiz, Realicó, Alta Italia, Trenel, Metileo, Victorica, Toay, Rancul, General Acha, Bernasconi, Jacinto

Los cafés, bares, despachos de bebidas o confiterías constituían entre fines del siglo XIX y comienzos del XX espacios de sociabilidad en los que, según Sandra Gayol (1999: 56), “se desplegaban actividades sociales multiformes pero relativamente específicas: beber, entonar frases con un fondo de guitarras y jugar una partida de cartas”.¹⁰ Se trataba de ámbitos muy heterogéneos, en los que confluían hombres solos, familias y personas de distintas profesiones, nacionalidades y estratos sociales. En el caso específico de los cine-bares pampeanos, el espectáculo cinematográfico coexistía con la música en vivo, la charla, la comida y la bebida. Si bien al interior del local se mantenía la estratificación social con la asignación de lugares diferenciados en relación a la ubicación de la pantalla, como se puede observar en las Imágenes 4 y 5, el bajo precio de las entradas permitía el acceso de todos los sectores.¹¹

Arauz y Villa Alba contaba en ese momento con uno, dos y hasta tres espacios de proyección. En los años siguientes se sumarían Colonia Barón, Coronel Hilario Lagos y Van Praet, entre otras localidades. Un detallado repaso de la apertura de espacios de proyección en las primeras décadas del siglo XX puede hallarse en Laguarda (2014).

- 10 Los cafés formaban parte de un conjunto de nuevas prácticas sociales urbanas, entre las que también se incluían los paseos en plazas y parques, la lectura de la prensa en espacios públicos y la concurrencia al teatro y al circo.
- 11 En 1910, por ejemplo, una silla de platea en el cine-bar de la confitería La Central de Santa Rosa costaba 40 centavos, mientras que una platea en el Teatro Español para presenciar un espectáculo de ópera costaba 2,50 pesos. Al respecto Etchenique y Pena (2003: 6) señalan que la prensa santarrosense calificaba de “precio económico” los 40 centavos que cobraba La Central en 1910, ponderando la decisión de la empresa de permitir el acceso de “todas las clases sociales de esta ciudad”. En ese momento los salarios obreros oscilaban entre los 2 y 10 pesos diarios y los de los empleados de comercio entre los 50 y 120 pesos mensuales (Asquini, 2001: 172-175).



Imagen 4: Cine-Bar "Don Pepe", 1909, General Pico, La Pampa (Fotografía de Domingo M. Filippini). Fototeca "Bernardo Graff", AHP

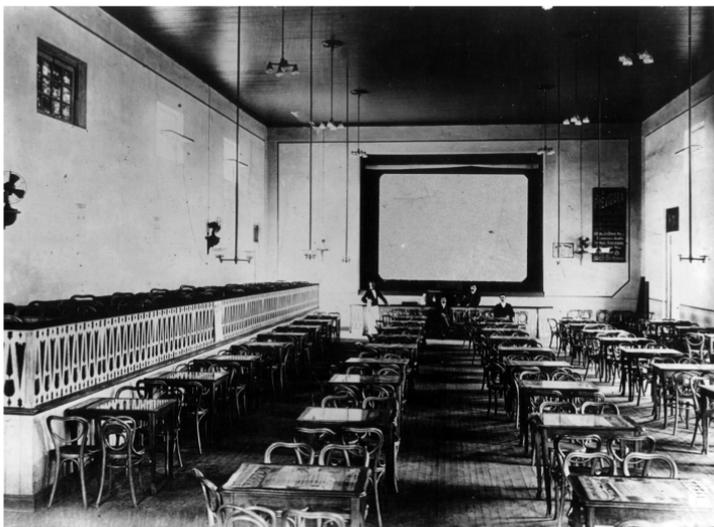


Imagen 5: Cine-Bar "Centenario", 1913, General Pico, La Pampa (Fotografía de Domingo M. Filippini). Fototeca "Bernardo Graff", AHP.

¿Pero cómo se conformaba ese potencial público que concurría a ver cine? Hablar de culturas urbanas en La Pampa durante su época territorialiana es al menos problemático, al tratarse de un espacio, como dijimos, de bajísima densidad poblacional y con una administración dependiente del Estado nacional, más allá de contar con formas de participación política a nivel municipal.¹² La estructura social también presentaba particularidades, porque en esa época la zona no tenía grandes industrias y sus principales actividades eran la agricultura y la ganadería, la explotación forestal, el comercio y los servicios. Sin embargo, y como consecuencia de un proceso de concentración urbana que fue constante desde los inicios del Territorio y se agudizó en la década de 1930 por la migración del campo a la ciudad debido a la sequía que soportaba la región y a la crisis económica mundial, comenzaron a registrarse significativas variaciones en la estructura ocupacional entre finales del siglo XIX y los comienzos del XX. Se produjo un descenso marcado del empleo rural y un incremento en el empleo público urbano y el comercio (+1,52 % entre 1895 y 1914), el trabajo artesanal independiente (+2,41 %) y el sector de la industria y la construcción (+0,69 %). Crecieron oficios característicos de las zonas urbanas (telegrafistas, tenedores de libros, tipógrafos), así como las profesiones de la salud (médicos, farmacéuticos, enfermeras, parteras). En tanto, entre las décadas de 1920 y 1940 aumentaría sustancialmente el número de empleados urbanos, los profesionales,

12 Como señalan Moroni y Zink (2014), los Territorios Nacionales fueron creados a finales del siglo XIX por Ley N°1532, de 1884, como "entes políticos provisorios" signados por la centralización de poder. Los gobernadores eran designados por el Estado nacional y debían dar cuenta de sus acciones al gobierno central, ubicado en Buenos Aires. A partir de la institución del sufragio masculino, secreto y obligatorio, en 1912, los habitantes de los Territorios quedaron excluidos de la posibilidad de elegir a las autoridades nacionales, no obstante, se propició la realización de elecciones municipales en las distintas jurisdicciones pampeanas que llegaban a los mil habitantes.

funcionarios y artistas (casi se triplican), mientras descendería drásticamente el de trabajadores artesanales y el de jornaleros (Ledezma y Folco, 2014). Considero que esos nuevos sectores sociales urbanos constituían un público potencial para el cine, cuya existencia es una de las claves que explican la rápida expansión que tuvo su consumo en La Pampa. Pero como he argumentado anteriormente (Laguarda, 2007a y 2007b), pueden rastrearse, además, matrices culturales previas que aceleran ese proceso.

En este sentido, resulta de utilidad el ya clásico concepto de *mediaciones* propuesto por Jesús Martín-Barbero (1998).¹³ Su mirada apunta a desesencializar lo popular e indagar su especificidad histórica. En su análisis, focaliza en la relación entre lo popular y lo masivo, a partir de tres dimensiones: a) el proceso histórico de gestación de lo masivo a partir de lo popular: las matrices culturales históricas que han retomado temas, motivos, estilos, arquetipos y representaciones de lo popular, adaptándolas y promoviendo su reconocimiento; b) los modos de presencia/ausencia, afirmación/negación de lo popular en lo masivo; y c) los usos populares de lo masivo, entendidos como “adaptaciones gozosas y anárquicas”, con una dinámica propia (Martín-Barbero, 2002). ¿Cómo se produce, en el caso que nos interesa, esta mediación que propicia la rápida aceptación popular del cine? Para intentar comprenderlo debemos

13 Martín-Barbero (1998) analiza la construcción de una cultura de masas en la sociedad moderna y —a partir de una relectura de Walter Benjamin—, sostiene que a través de nuevas técnicas como la fotografía y el cine se produjeron cambios en la sensibilidad que acercaron a las mayorías a experiencias que antes les eran ajenas. También recupera de Michel de Certeau su interés por las tácticas y los usos y las apropiaciones de los consumidores “practicantes”, en la sugestiva propuesta de realizar un “mapa nocturno” que permita una lectura a contrapelo de los consumos culturales populares en América Latina. Desde su visión, lo popular no es homogéneo sino plural y se ejerce desde la cotidianeidad. Y aunque reconozca el carácter subalterno de la cultura popular, no la entiende como mero reflejo de la hegemónica, sino en una posición relacional.

buscar en las matrices culturales previas. En los modos de narrar, los temas, los personajes y las representaciones populares de los que el cine se apropia para darles una nueva forma, como los del circo criollo, el sainete, el folletín y la literatura popular.¹⁴

En los años previos a la instalación del cine en el Territorio, era frecuente la visita de compañías ambulantes de zarzuela, prestidigitadores, ilusionistas, espectáculos de variedades y otros artistas. Pero sin dudas los más esperados por el público eran los circos criollos.¹⁵ Manuel Maccarini (2006) ubica el nacimiento del circo criollo a partir de 1884, año de estreno de la pantomima *Juan Moreira*, a cargo de los hermanos Podestá, basada en la adaptación del folletín homónimo de Eduardo Gutiérrez.¹⁶

14 Claudio España y Ricardo Manetti (1999) han señalado que en Argentina, como en otras cinematografías, se produce un movimiento desde una etapa artesanal a la instalación de un sistema industrial, por lo que en sus comienzos el cine es un medio “sin personalidad propia, en su búsqueda dentro de otras mediaciones: la viñeta de vecindario, la historia nacional, la leyenda como justificación del pasado, el teatro y la novela, el folletín popular y la noticia policial de actualidad, la letra de un tango y el apunte social sobre dualidades culturales tales como campo/ciudad, civilización/barbarie, trabajo-progreso/miseria y urbanismo/despojamiento, tradición/modernidad” (1999: 238). Por su parte, Andrea Cuarterolo (2013) rechaza la idea del cine silente como un periodo preparatorio para un cine de mayor madurez y destaca el conjunto de investigaciones que en los últimos años se han producido en Brasil, Argentina, Colombia, México, Chile, Bolivia y Uruguay, entre otros países, que han sacado a la luz notables producciones de ese periodo y han llevado a reorganizar las concepciones tradicionales sobre el “cine de los inicios”. Con respecto a la vinculación del cine con otros géneros y productos culturales populares, se pueden consultar también, entre otros, los trabajos de Elina Tranchini (2000) y Ana Laura Lusnich (2005).

15 Beatriz Seibel (2005) señala que esta modalidad precursora del teatro nacional se caracterizó por aunar una primera parte de números circenses a la europea (trapecistas, contorsionistas y la actuación de la pareja cómica conformada por el *tony* y el *clown* o payaso), que se desarrollaba en el picadero; con una segunda parte que tenía lugar en el proscenio, en la que se ponía en escena un drama criollo.

16 Si bien se registran antecedentes vinculados al sainete rural, es a partir de ese momento que el circo rioplatense se despegó de la modalidad europea y “se criolliza en forma y esencia” (Maccarini, 2006: 42). Tras una primera temporada como pantomima (con remarcada gestualidad y exclusión del lenguaje verbal), José “Pepe” Podestá (creador del célebre payaso Pepino el 88)

Posteriormente, se adaptaron títulos como *Martín Fierro*, *Hormiga Negra* y *Pastor Luna*. Justamente este último fue representado en 1897 en General Acha por el circo Pabellón Argentino, según daba cuenta el periódico *La Capital*.¹⁷ Tras una serie de concurridas funciones, la compañía se dirigió a Victorica a comienzos de 1898. En los cuatro años siguientes visitaron el Territorio el Circo Olguín —compañía ecuestre y acrobática dirigida por Andrés Olguín, alias “el 78”—, nuevamente el circo de Alarcón, el Circo Montes de Oca y el Circo Clérico, con el reconocido *tony* de la Capital Federal José Fornaresio.¹⁸ En el mismo período, distintas compañías artísticas se instalaron por varias semanas o meses en General Acha y Santa Rosa, como he documentado en otros trabajos.¹⁹ Esta seguidilla de espectáculos permite inferir la avidez del público pampeano por ese tipo de entretenimientos, que generaban una importante participación.

Si bien no es el objetivo de este trabajo analizar específicamente los modos en que el cine recuperó y adaptó

decidió transformar la obra en un drama criollo hablado, que constaba de dos actos con un total de doce escenas. Sobre el impacto que tuvo esta puesta, Raúl Castagnino afirmó: “Juan Moreira es una verdadera fiesta teatral. Con este mimodrama, Argentina [...] orientó toda clase de público hacia las graderías circenses, en verdadera identificación de personajes ficticios y espectadores; la completa instalación de éstos en lo ficcional, superadas todas las convenciones del arte, de niveles sociales y económicos” (Castagnino en Maccarini, 2006: 46).

17 El periódico informaba que el circo, liderado por el *clown* José Alarcón, volvía a la por entonces capital territorialiana luego de tres años de ausencia y, además de nuevos números y artistas, ofrecía sus “tan renombrados y populares dramas nacionales”. *La Capital*, General Acha, 28 de noviembre de 1897. AHP.

18 *La Capital*, General Acha y Santa Rosa de Toay, 1897-1902. AHP.

19 En mayo de 1897 la compañía de zarzuelas del tenor Falconer ofreció una serie de funciones en General Acha, mientras que en octubre del mismo año se presentó el prestidigitador e ilusionista Teodoro Truá. En 1903 llegó a Santa Rosa la compañía de los hermanos Ruiz, que logró una gran repercusión con su amplio repertorio de zarzuelas y romanzas. En marzo del año siguiente, el prestidigitador e ilusionista Carlos Glassman se instaló en la confitería de Vidal en Santa Rosa, para después dirigirse a General Acha. Un mes después llegó el circo Pabellón Americano, y en mayo la compañía de variedades de Roggeri y Peña. Ver Laguarda (2007a y 2007b).

elementos de otros productos y géneros populares, sí se intenta señalar la continuidad que se estableció entre éste y aquéllos desde el punto de vista de la recepción.²⁰ Aunque era una técnica novedosa, como analizamos, en el Territorio Nacional de La Pampa el cine desembarcó en un espacio conocido —el bar—, asociado a un imaginario moderno en circulación, y se enlazó con prácticas de recepción precedentes. Un espectador que disfrutaba de los actos de prestidigitación estaba más que dispuesto a recibir con agrado los primeros cortos de Meliès, con sus trucos de desapariciones y objetos voladores. Mientras que los *gags* visuales y las gesticulaciones de la comedia física o *slapstick*, interpretada por figuras del cine silente como Buster Keaton y Charles Chaplin, estaban destinados a recordarle el clásico enfrentamiento circense entre el *clown* y el *tony*. Un espectador que se emocionaba con las peripecias y enfrentamientos del drama criollo, podía identificar fácilmente las referencias argumentales y temáticas en la vertiente criollista del cine argentino silente. Y esa continuidad entre prácticas, experiencias y consumos, definitivamente sintonizó con una sensibilidad popular en transformación, en el contexto de un proceso de modernización acelerado.

Sin embargo, reconstruir estas prácticas y estos consumos culturales en un ámbito y periodos como los analizados, presenta el desafío de hallar fuentes adecuadas —o al menos algún tipo de fuente— y nos enfrenta con el recurrente problema de los archivos.

20 Muchos de los artistas de las primeras épocas del cine argentino se formaron en el circo, como es el caso de los hermanos Podestá, que integraron las huestes del cine silente recreando algunos de aquellos cuadros, de Dringue Farías y, más adelante en el tiempo, del popular Luis Sandrini.

Una tarea arqueológica-intertextual

Abordar la historia del cine y de los cines en el Territorio Nacional de La Pampa, durante la primera mitad del siglo XX, es una tarea desafiante, por la falta de archivos específicos y las dificultades en la localización y hallazgo de fuentes pertinentes. Actualmente, el principal repositorio de documentación histórica en La Pampa es el Archivo Histórico Provincial “Prof. Fernando E. Aráoz” (AHP), que funciona en Santa Rosa. A este se suman otros archivos locales, como el Archivo Histórico Municipal “Hilda Elena París” (AHM) de la misma ciudad capital, o el del Museo Regional Maracó de General Pico (MRM), así como los repositorios de otra serie de museos, bibliotecas o archivos en distintas localidades pampeanas. Como ocurre en gran parte de los archivos de nuestro país, estos presentan problemas recurrentes, como la falta de espacios físicos con condiciones adecuadas para la preservación de diversos tipos de documentos y suficientes metros cuadrados, en algunos casos inclusive con condiciones edilicias precarias. A esto se suma la cantidad insuficiente de personal, o en ocasiones la falta de capacitación para el trabajo con fondos audiovisuales y los presupuestos ajustados que restringen las posibilidades de encarar proyectos de preservación, digitalización, catalogación o socialización. Puntualmente, en el caso del estudio del cine y de la producción audiovisual en general, existe otro problema: la falta de archivos específicos sobre la actividad en la actual provincia de La Pampa. El material filmico o audiovisual del que se tiene conocimiento, se halla en su mayoría en el AHP, o en archivos privados.

En el informe publicado por la Comisión de Archivos y Patrimonio de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA) en 2010 (Romano y Aguilar, 2010), se identificaban dos archivos con material audiovisual en la ciudad de Santa Rosa: el de LU89 TV Canal 3 y el AHP, ya

mencionado. Con respecto al de Canal 3, en la actualidad sus materiales se hallan en guarda en el AHP. Se trata de material filmico en 16 mm, sobre todo del informativo de la década del setenta, que fue digitalizado y puede ser visualizado. También se encuentra material de las décadas del ochenta y del noventa, en distintos formatos de video (U-MATIC, Betacam, Betamax, VHS y S-VHS). La mayor parte se encuentra catalogado, con una breve descripción de contenidos,²¹ aunque no existe una base de datos que facilite la búsqueda.

Además, el AHP resguarda uno de los fondos audiovisuales más importantes de la provincia, el del fotógrafo y cineasta Domingo Mauricio Filippini, que desarrolló su actividad desde 1912, cuando fundó en la ciudad de General Pico su casa de fotografía. En 1920, Filippini le compró al director Mario Gallo una cámara Pathé de 35 mm a manivela, con la que producía *Actualidades Venus Film*, un compendio de los acontecimientos que ocurrían en la región central del país.²² El Fondo Filippini, puesto en guarda por la familia del realizador en el AHP en 2008 debido a las dificultades para su conservación, integra material fotográfico y audiovisual en distintos formatos²³ y fue objeto de dos intervenciones. La primera,

21 Ese trabajo fue realizado por Irene Mecca, trabajadora de Canal 3, y Analía Norverto del AHP.

22 La distribución en el Territorio de La Pampa, el oeste de la provincia de Buenos Aires y el sur de Córdoba era efectuada mediante una empresa montada por el propio Filippini, que también repartía las películas de los estudios Paramount y proveía de información al noticiero *Film Revista Valle*, de la Ciudad de Buenos Aires, con el que intercambiaba película virgen. En 1932 también abrió un cine, el Belgrano Park, que primero funcionó al aire libre y luego en una sala, hasta que en 1937 fue destruido por un incendio. A partir de 1936, su hijo Domingo Mario se asoció con él y se convirtió en su principal colaborador, continuando posteriormente con su actividad.

23 Según un informe técnico que obra en el AHP, fechado en octubre de 2014 y suscripto por la técnica Analía Norverto, el material fotográfico recibido en guarda comprendía el periodo 1905-1980 y constaba de: 5.331 placas de vidrio, 15.918 negativos, 1.131 positivos sobre papel y 3 álbumes. En tanto, el material audiovisual comprendía el periodo 1926-1976 y estaba integrado por: 99 films en 35 mm, de acetato; 18 VHS, 2 U-MATIC, 1 caja con fragmentos de película

finalizada en 2013, estuvo a cargo de una técnica de la institución y consistió en tareas de conservación y digitalización sobre un total de 108 latas con película de 35 mm, de acetato y nitrato. Las películas de nitrato (29 latas) fueron trasladadas al Museo del Cine “Pablo Ducrós Hicken” (MC) de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, por los riesgos que implicaba su almacenamiento, donde permanecen en guarda tras haberse limpiado y digitalizado; en tanto que el AHP conserva copias digitales de ese material y del acetato digitalizado anteriormente, en su mayor parte de carácter documental y disponible para consulta.²⁴ La segunda intervención, en 2018, se realizó en cooperación con el MC y en el marco de un plan de conservación y acceso.²⁵

Cuando se realizó la digitalización de la colección Filippini, en 2010, también se digitalizaron cortometrajes producidos por el fotógrafo y realizador santarroseño Martín Daniel Martínez, otro de los pioneros locales.²⁶ Sus

de acetato caratulada como “descartes”, 1 caja de cintas caratulada como “sonido” y 29 films en 35 mm, de nitrato (digitalizados y almacenados en el Museo del Cine). Se recuperaron 29 films en nitrato (1926-1960) y 100 cintas en acetato (1960-1976), digitalizadas respectivamente en 7 DVCAM y 29 DVD.

- 24 Los dos trabajos más conocidos de Filippini son el registro de la lluvia de cenizas volcánicas en Pico en 1932 y las imágenes de la gran nevada de 1923. Más allá de este material documental, se destaca por la realización de *Carlitos en La Pampa*, un film de ficción en el que se homenajea a Charles Chaplin con una imitación ambientada en el territorio pampeano. Realizada en 1920, tuvo una duración de 20 minutos y contó con la participación de aficionados al teatro (Etchenique y Pena, 2003; Laguarda, 2014).
- 25 La cooperación con el MC se estableció a través de su directora, Paula Félix-Didier, y el entonces director de Patrimonio Cultural de la provincia, José Ignacio Roca, con la coordinación técnica de Carolina Cappa, quien visitó en varias oportunidades el AHP. En el marco del plan acordado, se llevaron a cabo tareas de conservación preventiva, inventario parcial y catalogación preliminar, se incorporó equipamiento técnico donado por el MC y se capacitó a tres miembros del personal del AHP, con la intención de que continuaran con su implementación.
- 26 Martínez comenzó su trabajo junto a Pedro Monmany, a quien le compró su casa de fotografía en 1912, y según Etchenique y Pena (2003), ya desde 1914 sus avisos publicitarios promocionaban la posibilidad de “tomar vistas”. En agosto de 1915 presentó el trabajo fílmico *Una galería infantil de niños santarroseños*. A lo largo de las dos décadas siguientes Martínez documentaría con su cámara

trabajos filmicos incluyen desfiles en fechas patrias, imágenes de las Salinas Grandes y de los edificios públicos de Santa Rosa, coberturas de actos institucionales, además de escenas de la actividad social y económica de la capital del Territorio. El film *Paisaje, progreso y buen humor pampeanos* (1931) constituye quizás el trabajo más original dentro del material que se conserva de Martínez.²⁷

Otro de los fondos audiovisuales de la primera mitad del siglo XX, que hasta el momento permanece relativamente desconocido, es el del fotógrafo Bautista Amé, en la localidad de Ingeniero Luiggi. Si bien Amé suele ser recordado como productor y actor de *El pañuelo de Clarita*, filmado en Buenos Aires en 1918 por Emilia Saleny (la primera mujer directora del cine argentino), también desarrolló en su localidad de origen una intensa actividad como fotógrafo y realizador cinematográfico. En este sentido, recientemente se han dado los pasos iniciales para la puesta en marcha de un proyecto de preservación y puesta en acceso del archivo personal de Amé, de carácter privado, integrado por más de 50 mil documentos.²⁸

ra los principales acontecimientos de Santa Rosa, realizando exhibiciones periódicas en ocasiones especiales como el acto inaugural del Colegio Nacional en 1917.

27 En una especie de documental ficcionalizado, presentaba las vicisitudes de un grupo de hombres y mujeres que, pese a la sequía que castigaba a La Pampa a principios de los años treinta, aún conservaban el amor y la capacidad de divertirse. Representaciones alegóricas y situaciones de comedia se alternaban con imágenes de la laguna y la zona urbana de Santa Rosa (Laguarda, 2007b).

28 El proyecto "Archivo Amé. Una historia de pioneros: documentando Argentina a través del acervo periférico de la Familia Amé", elaborado por las técnicas Carolina Cappa y Julieta Sepich con la colaboración de la Familia Amé y el respaldo institucional de la Universidad Nacional de San Martín-TAREA y la Fundación Espigas, fue recomendado para financiamiento por el Modern Endangered Archives Program de la Biblioteca de la Universidad de California (UCLA Library) en 2021. También el Instituto de Estudios Socio-Históricos de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa ha dado aval institucional a su realización. El acervo incluye fotografías (soportes vidrio, negativos, papel), películas (soporte nitrato de celulosa), texto (documentos, cartas, contratos, afiches, intertítulos originales) y artefactos (cámaras, equipos de laboratorio y estudio).

El AHP también resguarda otros materiales audiovisuales de la primera mitad del siglo XX, como la filmación realizada en 1942 por el Cincuentenario de Santa Rosa, que se tituló *Bajo el cielo pampeano* y se incluyó en el núm. 21 del noticiero *Imágenes Argentinas*, además de otras producciones más recientes en VHS, DVD y archivos MP4, en su mayoría cortometrajes y medimetrajes documentales elaborados por realizadores pampeanos.

Más allá del material audiovisual disponible en archivos públicos y privados, reconstruir los contextos de producción, circulación y consumo del cine en La Pampa, especialmente en sus inicios, requiere de un trabajo “arqueológico-inter-textual”, tomando prestada la caracterización de Georgina Torello (2013) con respecto a los estudios del cine silente latinoamericano.²⁹ Los escasos documentos que pueden ser hallados en archivos generales, se encuentran frecuentemente sin catalogar y dispersos, lo que obliga a una búsqueda creativa, realizada de manera transversal en fondos o repositorios que aparentemente no tienen ninguna vinculación con la temática. Así, se incorporan fuentes habituales de la historia cultural, como la prensa de la época o entrevistas orales para períodos más recientes; además de guías comerciales, afiches, libros de actas de clubes u otras asociaciones que abrieron espacios de proyección, registros de entidades públicas, entre otras incluso todavía más inusuales.³⁰

29 Al analizar la labor de los investigadores del cine silente latinoamericano, Torello (2013: 4) afirma que se han visto obligados a operar desde los márgenes de los films, “sin pretensiones de ‘cubrir’ o ‘disimular’ lo perdido, sino de exhibir los fragmentos”.

30 Un ejemplo fue el hallazgo fortuito hace unos años, en el Archivo del Poder Judicial de La Pampa, de un expediente de quiebra de un cine-bar que funcionó en Santa Rosa entre 1912 y 1913, propiedad del empresario Ramón Monmany. El documento fue esclarecedor acerca de las pautas comerciales de este tipo de locales. En su descargo, Monmany eximía del fracaso del cine al público de “nuestra culta aunque pequeña capital”, y lo atribuía a “la falta de un capital sólido y adecuado a la importancia de tamaña empresa”. Ver Laguarda (2014).

En definitiva, se trata de una tarea ardua, de largo aliento y empeño para encontrar fragmentos de información dispersos en archivos, fondos y documentos diversos, en ocasiones ocultos como “agujas en pajares”. Pero que, a la vez, requiere también de imaginación y creatividad, para pensar en cruces y contrastes que permitan una interpretación más rica de las fuentes, su interrogación y problematización. Para abordarlas en comparación con otras fuentes, investigaciones y otros contextos, que en el marco de redes de investigación y de encuentros académicos como el que hoy nos alberga, convierten al estudio histórico del cine/ de los cines no en una tarea individual, sino en una empresa colectiva.

Bibliografía

- Abrams, P. (1988). Notes on the Difficulty of Studying the State [1977]. En *Journal of Historical Sociology*, 1 (1)1, marzo, pp. 58-89. <https://doi.org/10.1111/j.1467-64431988.tb00004.x>
- Alonso, A. M. (1994). The Politics of Space, Time and Substance: State Formation, Nationalism and Ethnicity. En *Annual Review of Anthropology*, vol. núm. 23, pp. 379-405. <https://doi.org/10.1146/annurev.an.23.100194.002115>
- Asquini, N. (2001). *Caudillos, municipios y comités. La vida política en la Pampa Central (1890-1930)*. Fondo Editorial Pampeano.
- Berman, M. (2011). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Siglo XXI.
- Brunner, J. J. (2002). Modernidad. En Altamirano, C. (dir). *Términos críticos de sociología de la cultura*, pp. 173-180. Paidós.
- Cuarterolo, A. (2005). Imágenes de la Argentina opulenta: una lectura de *Nobleza gaucha* (1915) desde el proyecto fotográfico de la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados. En Lusnich, A. L. (ed.). *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*, pp. 19-34. Biblos.

- . (2013). Introducción: Investigar sobre cine silente en Latinoamérica. En *Imagofagia*, núm. 8, octubre, pp. 1-14. <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/588>
- Di Liscia, M. S. y Lluch, A. (2014). La población pampeana y sus transformaciones. En Lluch, A. y Salomón Tarquini, C. (eds.). *Historia de La Pampa I. Sociedad, política, economía. Desde los poblamientos iniciales hasta la provincialización (ca. 8000 AP a 1952)*, pp. 101-113. UNLPam.
- España, C. y Manetti, R. (1999). El cine argentino, una estética especular: del origen a los esquemas. En Burucúa, J. E. (dir.). *Arte, Sociedad y Política*, vol. II, pp. 235-278. Sudamericana.
- Etchenique, J. y Pena, C. (2003). *Apuntes para una historia del cine en el Territorio Nacional de La Pampa*. Subsecretaría de Cultura de La Pampa.
- Gayol, S. (1999). Conversaciones y desafíos en los cafés de Buenos Aires (1870-1910). En Devoto, F. y Madero, M. (dir.). *Historia de la vida privada en la Argentina*, tomo II, pp. 47-69. Taurus.
- Laguarda, P. (2007a). Matrices culturales del cine en el Territorio Nacional de la Pampa [Ponencia]. En *XVIII Jornadas de Investigación de la Facultad de Ciencias Humanas*, Santa Rosa, La Pampa, 6-8 de septiembre de 2007.
- . (2007b). Modernidad, cultura y cine en el Territorio Nacional de La Pampa [Ponencia]. En *XIº Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*, San Miguel de Tucumán, Tucumán, 19-22 de septiembre de 2007.
- . (2010). *Vender las pampas*. El imaginario de la modernización y la fotografía propagandística en el Territorio Nacional de La Pampa. En *Quinto Sol*, núm. 14, enero-diciembre, pp. 49-74. <https://doi.org/10.19137/qs.v14i0.14>
- . (2013). *Imágenes modernas*. La construcción de imaginarios urbanos a través de la fotografía (Santa Rosa, La Pampa, 1895-1925). En *Prismas*, 17 (2), julio-diciembre, pp. 211-216. https://prismas.unq.edu.ar/OJS/index.php/Prismas/article/view/Laguarda_prismas17
- . (2014). El cine en La Pampa: una historia de película. En Lluch, A. y Salomón Tarquini, C. (eds.) *Historia de La Pampa I. Sociedad, política, economía. Desde los poblamientos iniciales hasta la provincialización (ca. 8000 AP a 1952)*, pp. 561-579. UNLPam.
- Ledesma, L. y Folco, G. (2014). Trabajo, condiciones materiales y resistencias en el mundo obrero rural del Territorio Nacional de La Pampa. En Lluch, A. y Salomón

- Tarquini, C. (eds.) *Historia de La Pampa I. Sociedad, política, economía. Desde los poblamientos iniciales hasta la provincialización (ca. 8000 AP a 1952)*, pp. 201-251. UNLPam.
- Lusnich, A. L. (ed.). *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*. Biblos.
- Maccarini, M. (2006). *Teatro de identidad popular en los géneros sainete rural, circo criollo y radioteatro argentino*. Instituto Nacional del Teatro.
- Martín-Barbero, J. (1998). *De los medios a las mediaciones*. Convenio Andrés Bello.
- . (2002). *Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. Fondo de Cultura Económica.
- Moroni, M. y Zink, M. (2014). Actores y prácticas políticas. En Lluich, A. y Salomón Tarquini, C. (ed.) *Historia de La Pampa I. Sociedad, política, economía. Desde los poblamientos iniciales hasta la provincialización (ca. 8000 AP a 1952)*, pp. 279-291. UNLPam.
- Romano, S. y Aguilar, G. (coords.) (2010). *¿Qué he hecho yo para merecer esto? Guía para el investigador de medios audiovisuales en la Argentina*. ASAECA.
- Seibel, B. (2005). *Historia del circo*. Del Sol.
- Torello, G. (2013). Cintas cartográficas. Itinerarios del cine uruguayo (1920-1929). En *Imagofagia*, núm. 8, octubre, pp. 1-29. <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/590>
- Tranchini, E. (2000). El Cine Argentino y la construcción de un imaginario criollista 1915-1945. En *Entrepasados*, vol. 9, núm. 18/19, pp. 113-141. <http://www.rehime.com.ar/escritos/documentos/idxalfa/t/tranchini.php#criollista>

Capítulo 2

Os “ciclos regionais” no cinema silencioso brasileiro: outros percursos

Luciana Corrêa de Araújo

Na historiografia do cinema brasileiro, o termo “ciclos regionais” costuma ser utilizado para se referir aos focos de produção cinematográfica durante o período silencioso, que ocorreram fora das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, consideradas como eixo econômico e cultural do país.

Embora tenha contribuído para valorizar o cinema realizado em diferentes partes do país, a categoria “ciclos regionais” carrega também algumas limitações. Neste trabalho, farei inicialmente algumas considerações sobre a construção do termo “ciclos regionais” para em seguida abordar, ainda que brevemente, caminhos de pesquisa que colocam em questão tanto a ideia de “ciclo” quanto de “regional”. Por meio de tópicos como os meios de financiamento, as relações entre produção e exibição, os filmes e seu diálogo com gêneros e práticas cinematográficos, procuro explorar continuidades e diálogos entre as atividades cinematográficas em diferentes pontos do país, ao invés de isolar tais experiências, estudando-as separadamente.

No verbete “Ciclos regionais” da *Enciclopédia do cinema brasileiro*, cuja primeira edição data do ano 2000, Arthur

Autran assinala a “relativa fluidez” na definição do termo (2012: 162). De fato, desde que entrou em uso, na primeira metade dos anos 1950, o termo tem sofrido algumas adaptações, ainda que nunca tenha sido claramente definido, como também ressalta Autran no artigo “A noção de ‘ciclo regional’ na historiografia do cinema brasileiro” (2010: 116-125), trabalho que constitui uma referência central nesta discussão e com o qual estabeleço constante diálogo ao longo deste texto. No artigo publicado em 2010, dez anos depois do verbete na *Enciclopédia*, Autran empreende uma crítica muito bem fundamentada à noção de “ciclos regionais”, não só analisando o quadro ideológico no qual a noção foi construída e se consolidou, como também questionando sua pertinência e indicando caminhos alternativos de investigação. Tomando como referência o artigo “O Ciclo de Cataguases na história do cinema brasileiro”, publicado pelo diretor Humberto Mauro em 1954, Autran sustenta que a noção de “ciclo” já estava presente na corporação cinematográfica, antes de ser “adotada e retrabalhada pelo discurso historiográfico de maneira acrítica” (2010: 118).

No mesmo mês e ano do artigo de Mauro, o crítico B. J. Duarte, também ele diretor, tendo realizado centenas de filmes de não ficção, utiliza a noção de “ciclo” em textos que escreveu para o catálogo da II Retrospectiva do Cinema Brasileiro, promovida em 1954 no âmbito do I Festival Internacional de Cinema do Brasil em colaboração com a Filmoteca do Museu de Arte Moderna de São Paulo, futura Cinemateca Brasileira. O festival integrava a extensa grade de eventos comemorativos do Quarto Centenário da Cidade de São Paulo. Duarte é figura central tanto na produção da II Retrospectiva, que organiza junto com Francisco Luís de Almeida Sales e Caio Scheiby, quanto na elaboração do catálogo, para o qual escreve a introdução e os comentários críticos. Na introdução, com o título de “As idades do

cinema brasileiro”, B. J. Duarte propõe dividir a história do cinema brasileiro em três tempos: “A idade muda ou de esplendor”, “O advento do som, ou a fase da decadência” e “O renascimento, ou a era do cinema paulista” (Duarte, 1954). Na “idade muda”, refere-se aos ciclos de Cataguases, Recife e Campinas. A ideia de “regional” está implícita, já que Duarte não utiliza o termo “ciclo” ao mencionar diretores e produções vinculados às cidades do Rio de Janeiro e São Paulo.

Em outro texto do catálogo, na apresentação à cronologia de Jota Soares sobre o cinema em Recife nos anos 1920, B. J. Duarte esboça uma definição dos “ciclos”:

O cinema brasileiro se caracteriza por determinados conjuntos de películas que ora se realizavam no Sul, ora no Centro, ora no Norte e que hoje compõem os chamados “ciclos”. Na fase muda do cinema brasileiro, esses “ciclos” assumiram um aspecto importantíssimo no lote de nossa produção artística, pois a realização das fitas que os distinguiu, conforme a região em que se faziam, é hoje um passado que dignifica o cinema brasileiro, compõe-lhe um trecho de sua história, serve até de exemplo aos “ciclos” do cinema sonoro, muito mais pobres do que os do tempo em que no Brasil o cinema não falava. (Duarte, 1954b: n.p.).

Trata-se, portanto, da produção de filmes em diferentes regiões do país, que têm a importância de contribuir para a constituição de um “passado que dignifica o cinema brasileiro”. Essa contribuição mostra-se particularmente necessária e estratégica em um momento em que a Companhia Cinematográfica Vera Cruz e os outros estúdios paulistas, que segundo Duarte marcam o “renascimento do cinema brasileiro” a partir de 1949, atravessam uma profunda

crise que iria resultar na falência e na interrupção de suas atividades.

Ainda em 1954, ano da II Retrospectiva do Cinema Brasileiro, o termo “ciclos regionais” passa a ser adotado pela crítica cinematográfica. Na resenha do filme *Da terra nasce o ódio* (Antoninho Hossri, 1954), produção filmada no interior do estado de São Paulo, o crítico Ely Azeredo faz referência aos “ciclos regionais” do período silencioso, “Cataguases, Recife, etc”, ao comentar o “recrudescimento do cinema no interior do país”, do qual o filme de Hossri é exemplo (Azeredo, 1954: 4).

A II Retrospectiva do Cinema Brasileiro, durante a qual foram exibidas produções de décadas anteriores e também filmes contemporâneos, assim como seu catálogo organizado por B. J. Duarte se incluem entre as iniciativas que, ao longo dos anos 1950, procuraram sistematizar a história do cinema brasileiro, tema que ganhou nesta década os dois primeiros trabalhos publicados em livros: o opúsculo *Pequena história do cinema brasileiro*, lançado por Francisco Silva Nobre em 1955; e o livro *Introdução ao cinema brasileiro*, obra de referência da historiografia clássica do cinema brasileiro, publicada pelo crítico e realizador Alex Viany em 1959.

No capítulo sobre o cinema silencioso, Viany (1959) adota o termo “surto regional” para abordar as produções realizadas em Campinas e Recife e por Humberto Mauro em Cataguases. Durante as décadas seguintes, outras cidades serão incluídas entre os “ciclos regionais”. No “Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966”, texto com versões datadas de 1966 e 1970, Paulo Emilio Salles Gomes (1980) aborda não só os “ciclos regionais” de Campinas, Recife e Cataguases como também os de Belo Horizonte, Pouso Alegre, Ouro Fino e Guaranésia (em Minas Gerais); e Pelotas e Porto Alegre (no Rio Grande do Sul).

Ao tratar dos “ciclos regionais”, assim como de outros momentos, a tendência dominante nesses trabalhos históricos é privilegiar a produção dos longas-metragens de ficção, dedicando pouco ou nenhum espaço aos filmes de não ficção, os chamados “naturais”, que constituíam a maior parte da produção cinematográfica brasileira até pelo menos meados do século 20. É a partir da década de setenta que os naturais começam a ganhar maior atenção, graças a estudos de pesquisadores como Paulo Emilio Salles Gomes, Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet. Em capítulos do livro *História do cinema brasileiro*, editado por Fernão Ramos e lançado em 1987, os “ciclos regionais” incluem também a produção de naturais na Amazônia e em Curitiba (capital do estado do Paraná), também abordados por Autran no verbete “Ciclos regionais” na *Enciclopédia do cinema brasileiro*, que acrescenta a produção em João Pessoa, capital da Paraíba. Apesar de abarcar os naturais, as duas obras continuam a privilegiar os filmes de ficção.

Se por um lado notamos que os “ciclos regionais” ganham maior abrangência geográfica, por outro persistiam limitações que tornavam essa classificação cada vez menos satisfatória e precisa. O uso do termo “regional” não deixa de validar a contraposição entre centro e periferia fundamentada em uma escala hierárquica de valores, que reforça o domínio (político, econômico, cultural) das capitais do Rio de Janeiro e São Paulo, nas quais está ancorado o próprio discurso historiográfico. Nessa perspectiva, “regional” é o que está fora do eixo Rio-São Paulo, que por sua vez nunca é visto como “regional”, mas tacitamente compreendido como sendo o centro. A ideia de “ciclo” também pode ser colocada em questão na medida em que se leva em conta não só a produção, mas também outras esferas da atividade cinematográfica, como exibição, distribuição, recepção, crítica e cultura cinematográfica. Tais práticas tendem a se

caracterizar pela continuidade e não por ocorrer de forma descontínua ou por um período limitado de tempo, como a ideia de “ciclo” pressupõe. Mesmo a produção de filmes, quando considerada de forma mais ampla (incluindo naturais, institucionais, cinejornais, anúncios publicitários, filmes amadores etc.), também pode não se ajustar aos limites de um “ciclo”.

Isto nos leva a pensar que muitas vezes esta noção se baseia na falta de conhecimento e na ausência de pesquisas mais sistemáticas sobre as atividades cinematográficas que ocorreram no período anterior e posterior aos denominados “ciclos”. Neste sentido, um exemplo eloquente é a tese de doutorado de Glênio Nicola Póvoas sobre o cinema no Rio Grande do Sul entre 1904 e 1954. Por meio de um extenso levantamento em periódicos e fontes diversas, que resultou em uma filmografia detalhada, Póvoas chegou a uma conclusão que resume em uma frase: “a história do cinema realizado no Rio Grande do Sul é contínua” (2005: 181). A filmografia elaborada por Póvoas demonstra que o cinema silencioso gaúcho está longe de se restringir aos denominados “ciclo de Pelotas” e “ciclo de Porto Alegre”. Mais recentemente, o livro *Nova história do cinema brasileiro*, editado por Sheila Schvarzman e Fernão Ramos em 2018, trata do período do cinema silencioso em sete capítulos, alguns deles seguindo um critério de divisão geográfica, que desenvolvem abordagens mais amplas e diversificadas, contemplando as várias esferas da atividade cinematográfica.

A seguir, procuro estabelecer algumas aproximações e diálogos entre as atividades cinematográficas que ocorreram em diferentes partes do país, a fim de explorar perspectivas e enfoques que tensionem as noções de “ciclo” e “regional”.

Um primeiro aspecto se refere aos esquemas de produção. Na primeira metade da década de cinquenta,

quando se construiu o termo “ciclos regionais”, o sistema de produção cinematográfica no Rio de Janeiro e São Paulo se diferenciava substancialmente do que existia em outras cidades. No Rio e São Paulo concentravam-se os estúdios e havia uma produção constante de longas-metragens de ficção, além de cinejornais e filmes documentais. Neste momento, não havia estúdios em outras cidades e eram raros os longas-metragens de ficção produzidos fora do Rio e São Paulo.

Nas décadas de dez e vinte, contudo, o esquema de produção era basicamente o mesmo nas cidades em que havia alguma produção cinematográfica. Em nenhuma delas se contava com estúdios que fossem de fato profissionais em termos de instalação e equipamentos. A produção de filmes foi levada a cabo através de casas produtoras – de pequeno porte, em sua maioria – que em geral se organizavam em torno de um cinegrafista. Algumas produtoras conseguiam recrutar investidores, na maioria das vezes entre comerciantes locais, que entravam como sócios e nelas investiam algum capital, esperando obter lucro com a produção cinematográfica – o que, por certo, nem sempre foi o caso.

Na maioria das cidades em que havia produção cinematográfica neste momento predominou a realização dos naturais. Para viabilizar essas produções, os realizadores buscavam dinheiro junto aos governos (municipal, estadual, federal) e junto à elite política e econômica (políticos, fazendeiros, comerciantes, empresários, famílias abastadas). A prática de “cavar” dinheiro e oportunidades que viabilizassem a realização dos naturais ficou conhecida como “cavação” e os realizadores, como “cavadores”.

É importante assinalar que, ao contrário do que acontecia nos anos cinquenta, a produção de filmes de ficção na década de vinte não se concentrava apenas nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Quando, em dezembro de 1926,

a coluna “Filmagem brasileira” da revista *Cinearte*¹ faz um “pequeno balanço” dos longas-metragens brasileiros de ficção produzidos naquele ano, praticamente metade dos títulos listados são provenientes do que seria chamado, décadas depois, de “ciclos regionais”. A revista elenca treze filmes realizados (alguns produzidos na verdade em 1925), dos quais

. cinco produzidos em São Paulo: *Fogo de palha* (Joaquim Canuto Mendes de Almeida, 1926), *O guarani* (Vittorio Capellaro, 1926), *Vício e beleza* (Antonio Tibiriçá, 1926), *Passei a vida num sonho* (Francesco de Rosa, 1926) e *Filmando fitas* (Antonio Rolando, 1926);

. três em Recife: *A filha do advogado* (Jota Soares, 1926) *O herói do século XX* (Ary Severo, 1926) e *História de uma alma* (Eustórgio Wanderley, 1926);

. e os outros cinco títulos nas cidades do Rio de Janeiro (*A esposa do solteiro*, Carlo Campogalliani, 1925), Niterói (*Risos e lágrimas*, Alberto Traversa, 1926), Campinas (*A carne*, Felipe Ricci, 1925), Cataguases (*Na primavera da vida*, Humberto Mauro, 1926) e Guaranésia (*Corações em suplício*, E. C. Kerrigan, 1925).

Além dos títulos citados pela revista, também foi produzido em 1926, na cidade de Porto Alegre, o filme *Em defesa da irmã* (Eduardo Abelim, 1926).

Diante deste quadro, podemos observar como a produção em outras cidades foi importante para fortalecer o cinema brasileiro de ficção, como defendia *Cinearte*, que combateu sistematicamente os naturais e os cavadores. Na revista, que começou a circular em 1926, os jornalistas Adhemar Gonzaga e Pedro Lima promoveram uma campanha em favor do cinema brasileiro de ficção – campanha que haviam iniciado em 1924 nas revistas *Para Todos...* e *Selecta*.

1 “Filmagem brasileira”, *Cinearte*, ano I, núm. 40, 1 de dezembro de 1926, p. 4.

Comprometido com a divulgação do cinema brasileiro, pode-se dizer mesmo com a *construção* do conceito “cinema brasileiro”, o grupo de *Cinearte* não identificava as produções em outras cidades como produções “regionais”, porque elas eram fundamentais para comprovar a existência do cinema brasileiro como um todo.

O termo “regional” é usado em *Cinearte* para se referir a temas e tratamentos presentes tanto em filmes brasileiros quanto estrangeiros. Fala-se, por exemplo, no “ambiente regional” de *A carne*, produzido em Campinas,² e na “história regional” da produção norte-americana *Leviandades de um tenente (Ranson's Folly)*, Sidney Olcott, 1926).³ Quanto ao termo “ciclo”, como sinaliza Carlos Roberto de Souza em seu livro ainda inédito sobre o cinema em Campinas na década de vinte, foi utilizado em *Cinearte* para referir-se ao que hoje se aproxima do que chamamos de gênero: ciclo de filmes de gângster ou ciclos de filmes de ópera e operetas. A categoria “ciclos regionais”, portanto, está muito mais vinculada aos debates e às preocupações predominantes no meio cinematográfico dos anos cinquenta do que ao panorama do cinema brasileiro dos anos vinte.

Além dos esquemas de produção, outro aspecto que não só aproxima como é fundamental para entender a realização de filmes em diversas cidades do país diz respeito à expansão e consolidação do circuito exibidor brasileiro entre os anos dez e vinte. Como já observei em um trabalho anterior:

... a vitalidade da exibição cria, em maior ou menor grau, um meio cinematográfico constituído por profissionais e atividades ligados a funções técnicas como

2 *Cinearte*, ano I, núm. 3, 17 de março de 1926, p. 31.

3 *Cinearte*, ano II, núm. 63, 11 de maio de 1927, p. 28.

projeção, confecção de intertítulos, preparação de cartelas publicitárias para empresas locais ou para a própria sala de cinema, entre outros trabalhos que podem incluir mesmo a realização de filmes curtos, destinados a complementar a programação das salas (Araújo, 2013a: 96).

Muitos profissionais envolvidos na produção cinematográfica também estavam ligados à exibição. Nos anos dez, tanto o italiano Paulo Benedetti, em Barbacena, Minas Gerais, quanto o português Francisco Santos em Pelotas, Rio Grande do Sul, eram donos de salas de cinema, ao mesmo tempo em que realizavam naturais e filmes de ficção. Ainda em 1909 Benedetti instalou o Cinematographo Mineiro, o primeiro cinema de Barbacena, e anos depois, em 1914, assumiu o controle do Cinema Parisiense (Gomes, 2008: 43-44). Já no Rio de Janeiro, a empresa Benedetti Film esteve à frente do Cinema Palace Vitória, no subúrbio carioca, entre 1929 e 1944, ano da morte de Benedetti. Francisco Santos trabalhou como exibidor antes, durante e depois de dirigir filmes (de ficção e cinejornais). No final do século 19, quando ainda vivia na Europa, Santos tornou-se exibidor ambulante e ao fixar residência na cidade de Pelotas, no início dos anos dez, voltou a trabalhar como exibidor, atividade que manteve até a década de trinta (Ramos e Miranda, 2012: 636-637). Embora sejam apontados pela historiografia sobretudo como diretores e produtores, Santos e Benedetti merecem ser considerados também como exibidores, função que exerceram em vários momentos de suas trajetórias.

Nas cidades de Pouso Alegre e Ouro Fino, em Minas Gerais, Almeida Fleming realizou alguns filmes entre os anos dez e vinte, sem deixar de trabalhar como gerente em salas de cinema de propriedade de seus irmãos,

donos da empresa Almeida & Cia. (Gomes, 2008: 72-73). Em Cataguases, um dos sócios de Humberto Mauro na Phebo Sul América, Agenor Cortes de Barros, já investia na exibição cinematográfica antes de se tornar produtor. Entre seus vários negócios, instalou uma das primeiras salas permanentes de Cataguases, em 1910, e em 1916 esteve à frente de uma nova sala, Elite-Cine (Gomes, 1974: 93).

Futuros diretores, como Felipe Ricci, em Campinas, e Gentil Roiz, em Recife, começaram a trabalhar com cinema confeccionando anúncios e cartelas para as salas locais (Souza; Araújo, 2012: 606). E Paulo Benedetti, depois de deixar Barbacena e fixar residência no Rio de Janeiro, montou o que é muitas vezes apontado como o melhor laboratório da época. Apesar de trabalhar também como produtor e cinegrafista, seu principal meio de sobrevivência era o laboratório, que tinha entre os serviços mais constantes a confecção de cartelas em português para filmes estrangeiros (Moura, 1997: 52). No laboratório, trabalhavam sua esposa Antonietta, a cunhada Rosina Cianelli e outras mulheres da família

A trajetória de Benedetti está longe de se resumir ao período do denominado “Ciclo de Barbacena”, quando dirigiu não só o filme *Uma transformista original* (1915), que teve Rosina Cianelli como cinegrafista, como também filmes curtos de ficção e não ficção. Nos anos 1920, tornou-se um dos principais produtores do país, realizando, entre outros filmes, *A esposa do solteiro/La Mujer de medianoche*, uma experiência de produção entre Brasil e Argentina.

Como Benedetti, outros profissionais envolvidos nos “ciclos regionais” também tiveram trajetórias contínuas, ao contrário do que o termo “ciclo” poderia implicar. Em Belo Horizonte, o italiano Iginio Bonfioli continuou a realizar anúncios e filmes de não ficção no período sonoro. Também em Minas, o denominado “ciclo de Pouso Alegre e Ouro

Fino” é só uma parte da longa trajetória profissional de Almeida Fleming, que a partir dos anos 1930 passou a viver em São Paulo. Segundo o pesquisador Luiz Felipe Miranda (1990: 145), a produtora de Fleming, América Film, realizou duzentos documentários entre 1920 e 1953. Humberto Mauro, depois de mudar-se de Cataguases para o Rio de Janeiro, dirigiu filmes de ficção antes de realizar centenas de documentários para o INCE, Instituto Nacional de Cinema Educativo. Apesar de residir em Belo Horizonte, Aristides Junqueira realizou filmes de não ficção também nas regiões Norte e Nordeste, permanecendo em atividade desde finais da década de 1900 até meados dos anos quarenta.

O cinegrafista Edson Chagas, figura central do cinema em Recife nos anos 1920, deixou a cidade no final da década e filmou diversos curtas documentais para empresas como Cinédia e Sonofilmes. Pedro Neves, depois de trabalhar como ator e em outras funções em filmes produzidos em Recife, desenvolveu longa carreira como cinegrafista no Rio de Janeiro. Em Curitiba, João Batista Groff deu continuidade à produção de documentários até os anos quarenta. Felipe Ricci, que ao lado do cinegrafista Thomaz de Tullio foi o profissional mais atuante nos filmes realizados em Campinas nos anos vinte, continuou trabalhando com cinema na cidade de São Paulo, confeccionando letreiros e dirigindo um longa-metragem de ficção em 1954, *Queridinha do meu bairro*.

Depois de dirigir cinejornais em Recife nos anos dez, o italiano Leopoldis se instalou em Porto Alegre, onde realizou filmes documentais e cinejornais, fundando na década de trinta a produtora Leopoldis-Som, empresa que permaneceu em atividade até 1981. Em Manaus, no Amazonas, depois de realizar diversos filmes de não ficção, entre eles o longa-metragem *No país das Amazonas* (1921), o cinegrafista Silvino Santos passou a fazer registros domésticos da

família Araújo, que havia financiado muitos dos seus filmes. Fora do âmbito da produção, pode-se destacar Jota Soares, em Recife, que não deu continuidade a sua carreira como ator e diretor, mas se converteu, desde os anos quarenta, no principal memorialista do cinema silencioso em Pernambuco. Apesar de não se conhecer filmes realizados por E. C. Kerrigan no período sonoro, sua personalidade se destaca nos anos 1920 por ter participado, não sem uma boa dose de confusões e pequenos escândalos, em atividades cinematográficas em diferentes cidades, como Campinas, São Paulo, Guaranésia, Curitiba e Porto Alegre.

A continuidade dessas trajetórias assim como a circulação de alguns profissionais entre diferentes cidades e estados são mais alguns elementos que relativizam os limites temporais e geográficos implicados nos termos “ciclo” e “regional”.

O termo “regional” aponta também para questões relacionadas a temas e enfoques desenvolvidos nos filmes. Para analisar esse aspecto de forma mais consistente, porém, nem sempre as sinopses e descrições encontradas na imprensa e em outras fontes são suficientes. O acesso aos filmes se mostra fundamental para avaliar a complexidade com que aspectos regionais são tratados.

Neste sentido, um exemplo significativo é o filme *Aitaré da Praia*, dirigido por Gentil Roiz em 1925, um dos principais títulos do chamado “ciclo do Recife”. Historiadores marcadamente nacionalistas, como Paulo Emilio Salles Gomes e Alex Vianny, destacam o filme por seu “tema regional”, que aborda a vida de pescadores no litoral de Pernambuco (Gomes, 1980: 63; Vianny, 1959: 73-82). Quando analisamos o filme, porém, observamos que o tema regional recebe tratamento menos unívoco e bem mais ambíguo.

Como argumentei ao analisar o filme, em *Aitaré da Praia* o litoral e seus costumes se configuram como um espaço

a ser superado: “é o espaço urbano que deve prevalecer, inclusive como forma de reformular e superar elementos indesejados do passado rural” (Araújo, 2013b: 17). Os elementos regionais enfatizados por Alex Viany e Paulo Emilio Salles Gomes sem dúvida têm destaque em *Aitaré da Praia*, mas a maneira como o filme aborda tais elementos não corresponde à concepção nacionalista que orienta os dois historiadores, em estudos que datam dos anos cinquenta e sessenta. Viany e Paulo Emilio valorizam os elementos regionais, que vinculam à constituição de um cinema brasileiro de viés nacionalista, contrapondo-os a influências do cinema estrangeiro, que consideram negativas. Tal contraposição também é encontrada em críticas do período silencioso. Ao escrever sobre *Retribuição* (Gentil Roiz, 1925), primeiro longa-metragem de ficção realizado em Recife, o crítico Samuel Campello aconselha os realizadores: “não imitem o cinema americano; há tanta coisa nossa para ser transportada para a tela...” (1925: 4). No entanto, é importante notar que nem sempre elementos regionais e estrangeiros eram vistos de maneira excludente. Na estreia de *A Caipirinha* (Antonio Campos e Caetano Matanó, 1919), produzido em São Paulo, o material publicitário anuncia o título como “o primeiro filme verdadeiramente regional” e também como “o único filme até hoje editado em estilo americano” (Bernardet, 1979: n.p.), colocando como atrativo para o público a combinação entre tema local e tratamento característico do cinema estrangeiro.

A influência do cinema norte-americano, dominante depois da Primeira Guerra, está presente em produções realizadas em diferentes cidades do país. Também neste ponto é possível traçar aproximações e semelhanças, em vez de considerar essas produções de forma isolada, restritas ao local em que foram realizadas. No livro *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*, Paulo Emilio Salles Gomes descreve

em detalhe o roteiro, nunca filmado, de *Os três irmãos*, escrito por Pedro Comello em 1926 e planejado para ser realizado em Cataguases por ele e Humberto Mauro. Paulo Emilio relaciona o estilo melodramático deste roteiro a dois filmes produzidos mais ou menos naquele mesmo momento em outras cidades: *O Vale dos Martírios*, dirigido por Almeida Fleming na cidade de Pouso Alegre em 1927, e *A filha do advogado*, produção pernambucana de 1926 dirigida por Jota Soares. Para Paulo Emilio, “O aparecimento em *O Vale dos Martírios* e *A filha do advogado* dos ingredientes mais típicos do melodrama que continha *Os três irmãos* – mortes falsas e substituição de identidade através de barbas – indicam como essas obras pertencem à mesma família cultural” (Gomes, 1974: 91).

Podemos ampliar essa “família cultural” do melodrama indicada por Paulo Emilio e pensar na categoria do “melodrama de sensação”, assim como definido por Ben Singer:

Os filmes apresentavam ação rápida em profusão, violência estimulante, cenas espetaculares e a vibração do perigo físico, dos raptos e dos salvamentos cheios de suspense. No nível narrativo, os melodramas cinematográficos contavam com tramas semelhantes [ao melodrama teatral], enfatizando a vilania e o heroísmo extremos, desencadeadas pela inveja e/ou ganância do vilão, e com frequência se baseando em coincidências extraordinárias, revelações repentinas e inesperadas reviravoltas.” (2001: 192)⁴

4 No original: “movies delivered abundant rapid action, stimulating violence, spectacular sights, and the thrills of physical peril, abductions, and suspenseful rescues. On a narrative level, film melodramas relied on similar story lines emphasizing pure villainy and heroism catalyzed by the villain’s jealousy and/or greed and often relying on extraordinary coincidences, sudden revelations, and unexpected twists of circumstance”.

Esses elementos são explorados, em maior ou menor grau, em melodramas, filmes de aventuras e seriados – ou seja, em toda uma produção comercial hollywoodiana, extremamente popular no Brasil, que constituiu o modelo dominante para inúmeros filmes silenciosos brasileiros, realizadas tanto no Rio e São Paulo quanto em outras cidades.

Enfrentamentos entre herói e vilão, virtuosas protagonistas femininas em perigo, ênfase no perigo físico e no impacto visual das locações estão presentes em diversos filmes, entre os quais: *Tesouro perdido* (Humberto Mauro, 1927) e *Retribuição* (Gentil Roiz, 1925), filmados em Cataguases e Recife, respectivamente, que têm como elemento narrativo desencadeador a busca por um tesouro escondido; *Entre as montanhas de Minas* (Manuel Talon e Igino Bonfioli, 1928), em que o herói é atado a um moinho de água pelo sequestrador da mocinha; *Hei de vencer* (Luiz de Barros, 1924), produção de São Paulo, cuja principal cena de sensação mostra um aviador passando de um avião para outro em pleno ar; *A esposa do solteiro* (Carlo Campogalliani, 1925), que tem cena de salvamento ambientada no Bondinho do Pão de Açúcar, no Rio de Janeiro; em *Senhorita Agora Mesmo* (Pedro Comello, 1927), filmado em Cataguases, a protagonista interpretada por Eva Nil empunha um revólver e captura sozinha os bandidos que tentam roubar sua fazenda. Entre os filmes de aventura, este último se destaca por ter uma mulher como heroína de ação, ao contrário dos papéis mais tradicionais reservados às mulheres no cinema silencioso brasileiro.

Grande influência do cinema norte-americano, as lutas corporais tornaram-se uma atração indispensável nos melodramas de sensação produzidos no Brasil. Uma reportagem da revista *Cinearte* relembra o lançamento do seriado *A moeda quebrada* (*The broken coin*, Francis Ford, 1915), que

apresentou ao público brasileiro o “sistema de lutar americano”, que segundo a revista foi um sucesso “simplesmente formidável”.⁵ Cenas de luta estão presentes até mesmo em *Ubirajara*, dirigido por Luiz de Barros em 1919, que mostra conflitos entre tribos indígenas. Segundo o diretor, os extras que interpretavam os indígenas se empolgaram durante a filmagem e começaram a lutar, imitando o ator Eddie Polo em *A moeda quebrada* (1978: 56). O impacto dos filmes estrangeiros no público brasileiro alcança inclusive os naturais. Em *As grandezas de Pernambuco* (Olinda-Film, 1926), planos filmados na praia de Olinda registram um grupo de crianças e adolescentes que, uma vez enquadrados pela câmera, logo começam a lutar entre si, claramente imitando as brigas que assistiam nos filmes de aventura e seriados. A forte presença do cinema norte-americano, tanto nos filmes (seja de ficção ou nos naturais) quanto entre os espectadores, torna mais complexa a compreensão dos aspectos regionais envolvidos nas atividades cinematográficas no Brasil.

Outros gêneros e práticas perpassam o cinema em diversas cidades. Um exemplo são as experiências com som e performances ao vivo para acompanhamento de filmes específicos. Ainda em Barbacena, Paulo Benedetti solicitou patente para sua invenção “Cinemetraphonia”, “um novo sistema de cinematografia falante, cantante ou musical”.⁶ Também em Minas Gerais, Almeida Fleming realizou filmes e exposições entre 1920 e 1921 para apresentar o America Cine Phonema, processo através do qual conseguia sincronismo entre as imagens do projetor e os sons do gramofone (Gomes, 2008: 76-77). Na produção de naturais, podemos considerar como um dos subgêneros mais recorrentes os

5 “Entra Rolleaux!”, *Cinearte*, ano 2, núm. 57, 20 de março de 1927, pp. 8-9.

6 “Cinemetraphonia”, *O Pharol*, 23 de maio de 1913, p. 1.

filmes de carnaval, produzidos não só no Rio de Janeiro como também em São Paulo, Recife, Paraíba, Maceió, Santos, Manaus, Niterói, Campinas, Belo Horizonte e Curitiba. A exibição desses filmes muitas vezes contava com apresentações ao vivo simultâneas à projeção, com artistas tocando e cantando as músicas de maior sucesso no carnaval. Essa prática, presente em sessões de filmes como *O carnaval cantado* (1918), no Rio, e *Carnaval de 1926 em Recife* (Edson Chagas, 1926), no Recife, pode ser considerada um dos antecedentes dos filmes carnavalescos que serão produzidos a partir dos anos trinta.

Os filmes religiosos constituem outra vertente trilhada pela produção cinematográfica em diversos pontos do país, desde pelo menos 1909, quando foi lançada a produção carioca *Os milagres de Santo Antonio* (Antonio Serra e Antonio Leal, 1909). Outros filmes se seguiram, entre os quais as produções paulistas *Os milagres de Nossa Senhora da Penha* (Arturo Carrari, 1923) e *As rosas de Nossa Senhora* (Pasquale di Lorenzo, 1929); o longa-metragem não finalizado *In hoc signo vinces* (Almeida Fleming, 1921), filmado em Pouso Alegre; *Os milagres de Nossa Senhora de Nazareth* (Leo Marten, 1925), realizado em Belém do Pará; e *História de uma alma* (Eustórgio Wanderley, 1926), produzido em Recife, que reconstitui a vida de Santa Teresa de Lisieux. Em um país predominantemente católico, como era o Brasil no início do século 20, a escolha por produzir filmes de temas religiosos se mostrava estratégica, não só como uma maneira de legitimar o valor dessas produções como também de explorar uma abordagem de comprovado apelo comercial junto a públicos de classes diversas.

Em relação aos filmes naturais, os temas e traços em comum são inúmeros, o que se deve sobretudo aos mesmos tipos de financiamento que sustentavam a prática da cavação por todo país. É assim que o dinheiro conseguido junto a

políticos e instituições públicas acabou por resultar em incontáveis naturais que registram desfiles, inaugurações, visitas e cerimônias oficiais, entre outros eventos. Por sua vez, as encomendas “cavadas” entre proprietários de terra proporcionaram uma vasta produção de filmes sobre fazendas, nos quais muitas vezes estão inseridas imagens dos fazendeiros com suas esposas, filhos e parentes, constituindo uma curiosa combinação entre filme natural e filme de família, como podemos observar, por exemplo, em *Fazenda Santa Catharina – Pederneiras* (c. 1927) e *A Uzina Estrelliana* (Lux-Film, 1930), realizados em São Paulo e Pernambuco, respectivamente.

Para além dos temas, é possível traçar aproximações formais, que vão desde procedimentos recorrentes (como panorâmicas na abertura dos filmes, mostrando vistas gerais de cidades e outros locais; e enquadramentos de desfiles e cortejos que privilegiam as linhas diagonais em perspectiva) até a utilização de recursos menos previsíveis e mais inventivos. Deste segundo caso são exemplos dois planos dos naturais *Feira Industrial e Agrícola de Belo Horizonte* (Bonfioli Films, 1932) e *Companhia Paulista de Estrada de Ferro* (Rossi Film, c.1929). Ambos são panorâmicas de 360 graus, sendo que no segundo o movimento é combinado com um *travelling*, já que a câmera está colocada sobre um alto guindaste que se movimenta para frente. Por meio da duração mais longa e do movimento que vai desvendando o espaço, essas duas panorâmicas estimulam um outro tipo de fruição, voltado tanto para o que está sendo mostrado quanto para a própria habilidade da execução. Nesses dois naturais, produzidos em diferentes cidades, observamos um impulso semelhante de, sem deixar de atender aos interesses daqueles que encomendaram o serviço, incorporar construções formais mais elaboradas, explorando possibilidades técnicas e estéticas.

As aproximações propostas neste trabalho delineiam possíveis percursos que atravessam as atividades cinematográficas em diversos locais do Brasil, ao longo do período silencioso. O que se procurou aqui foi colocar em questão algumas limitações da categoria “ciclos regionais”, escapando dos nichos (temporais, geográficos, temáticos) e reforçando o que nessas atividades há de continuidade, circulação e trocas. A ampliação das pesquisas, a investigação de novas fontes assim como diferentes indagações a trabalhos já existentes nos desafiam a rever essa tradicional categoria historiográfica do cinema brasileiro e a arriscar outros percursos e estratégias de compreensão.

Bibliografia

- Araújo, L. C. de (2013a). “A produção regional brasileira: relações com experiências latino-americanas e com o modelo norte-americano”. In Dennison, S. (ed.). *World cinema: as novas cartografias do cinema mundial*, pp. 89-99. Papyrus.
- _____. (2013b). Tensões, idealizações e ambiguidades: as relações entre campo e cidade no cinema em Pernambuco nos anos 1920. *Imagofagia*, núm. 8, pp. 1-24. <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/594/574>
- _____. (2012). Gentil Roiz. In Ramos, F. e Miranda, L.F. (eds.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*, 3ª ed., p. 606. Editora Senac São Paulo, SESC SP.
- Autran, A. (2012). Ciclos regionais. In Ramos, F. e Miranda, L.F. (eds.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*, 3ª ed., pp. 162-163. Editora Senac São Paulo, SESC SP.
- _____. (2010). A noção de ‘ciclo regional’ na historiografia do cinema brasileiro. *Alceu* (PUCRJ), v. 20, núm. 20, janeiro-julho, pp. 116-125 http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu20_Autran.pdf
- Azeredo, E. (1954). *Da terra nasce o ódio* (Uma tentativa de *western* nacional). *Tribuna da Imprensa*, 14 de outubro, p. 4.
- Barros, L. de (1978). *Minhas memórias de cineasta*. Artenova/Embrafilme.

- Bernadet, J. C. (1979). *Filmografia do cinema brasileiro 1900-1935: jornal O Estado de S. Paulo*. Secretaria de Cultura/Comissão de Cinema.
- Campello, S. (1925). *Retribuição*. In *Diário de Pernambuco*, 22 mar, p. 4.
- Duarte, B. J. (1954a). As idades do cinema brasileiro. *Retrospectiva do Cinema Brasileiro – I Festival Internacional de Cinema do Brasil*, n.p. [não paginado].
- _____. (1954b). O Ciclo do Recife. Cronologia do cinema brasileiro em Pernambuco – Período de 1923 a 1931. *Retrospectiva do Cinema Brasileiro – I Festival Internacional de Cinema do Brasil*, n.p. [não paginado].
- Gomes, P. A. (2008). *Pioneiros do cinema em Minas Gerais*. Crisálida.
- Gomes, P. E. S. (1980). Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966. In *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, 2ª ed., pp. 35-79: Paz e Terra.
- _____. (1974). *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. Editora Perspectiva e Editora da Universidade de São Paulo.
- Miranda, L. F. (1990). *Dicionário de cineastas brasileiros*. Art Editora/Secretaria de Estado da Cultura.
- Moura, R. (1997). A Bela Época (primórdios – 1912). Cinema carioca (1912-1930). In Ramos, F. (ed.). *História do cinema brasileiro*, pp. 9-62. Art Editora.
- Nobre, F. S. (1955). *Pequena história do cinema brasileiro*. Associação Atlética Banco do Brasil.
- Póvoas, G. N. (2005). *Histórias do cinema gaúcho: propostas de indexação 1904-1954*, vol. 1 e 2. Tese (Doutorado), Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
- Ramos, F. (ed.) (1987). *História do cinema brasileiro*. Art Editora.
- _____. e Miranda, L. F. (eds.). (2012). Francisco Santos. *Enciclopédia do cinema brasileiro*, 3ª ed., pp. 636-637. Editora Senac São Paulo, SESC SP.
- _____. e Schwarzman, S. (eds.) (2018). *Nova história do cinema brasileiro*, vol. I. Sesc.
- Singer, B. (2001). *Melodrama and modernity – Early sensational cinema and its contexts*. Columbia University Press.
- Souza, C. R. de (no prelo). *Uma Hollywood brasileira ou O cinema em Campinas na década de 1920*. Alameda Editorial.
- Viany, A. (1959). *Introdução ao cinema brasileiro*. Instituto Nacional do Livro.

Capítulo 3

Canal 10 de Tucumán y sus lazos con las producciones audiovisuales locales en el periodo 1966-1976

Verónica Ovejero

En el capítulo propongo analizar las producciones audiovisuales transmitidas por la *Televisora Universitaria LW 83 Canal 10 de Tucumán (TVU)* en el periodo 1966-1976.¹ Aquel contenido se trató en algunos casos de producciones del canal, en otros, coproducciones junto al Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán (ICUNT) y finalmente realizaciones impulsadas por otros organismos para ser proyectadas por la TVU.²

Si bien el canal se propuso la elaboración de producción propia con carácter educativo y cultural, rápidamente las dificultades económicas de la universidad —sumado a la coyuntura político-institucional inestable— se volvieron un obstáculo para la realización de esos objetivos. Por lo tanto, el rasgo general del periodo fue la escasez de realizaciones audiovisuales de producción universitaria y la presencia

1 *Canal 10* fue inaugurado el 9 de julio de 1966, apenas días después del golpe de estado encabezado por Juan Carlos Onganía.

2 Quedarán pendientes de análisis aquellos programas locales como el noticiero y los de entretenimiento, que en muchos casos fueron realizados en vivo y de los cuales prácticamente no se preservaron registros.

mayoritaria de programación de las televisoras “porteñas” y de los “enlatados”. A pesar de esto, trataremos de evaluar los intentos que se hicieron en pos de una producción local que respondiera al perfil cultural y educativo.

Estableceremos tres momentos para ubicar esas producciones. Un primer momento, entre agosto de 1966 y mediados de 1971, en el que predominó una visión de cultura restringida al arte consagrado —acorde a las pautas culturales de la “Revolución Argentina”— junto a una producción provista por el ICUNT de tinte pedagógico y educativo. Un segundo momento, entre comienzos de 1972 y mediados de 1974, caracterizado por una “apertura” y una transición institucional que traspasó la frontera del pretendido “apoliticismo” del periodo anterior, para dar lugar a la irrupción de “lo político” que se imbricó con las ideas acerca del rol de los medios de comunicación “al servicio del pueblo” postulado por un sector del peronismo en su retorno al poder. Finalmente, una última etapa, entre fines de 1974 y mediados de 1976, caracterizada por una embestida de la derecha en el seno del gobierno que se expresó en la provincia con el Operativo Independencia y en el canal con una inestabilidad institucional creciente que acabó con la experiencia de la etapa anterior, aunque manteniendo la línea educativa a partir del trabajo mancomunado con el ICUNT.

La primera etapa: el programa “Producción Tucumán”

Hacia diciembre de 1966, el canal dio inicio al ciclo denominado *Producción Tucumán*,³ que se proponía la pro-

3 El ciclo fue conducido por Jorge Wyngaard con producción y dirección de Nicolás Alberto Amoroso y guion de Carlos Leonardo Juárez. Wyngaard fue un ingeniero y cineasta tucumano que participó activamente de la formación de la TVU, siendo uno de los miembros de la comisión organizadora. Contamos con los guiones de cinco meses del programa que duró hasta mayo de 1967. La primera emisión se realizó

yección semanal de material producido en su mayoría por el ICUNT desde su creación en 1946⁴ hasta el presente del ciclo, aunque también se proyectaron algunas obras de otra procedencia. El programa se enmarcaba dentro de los contenidos propuestos para una TV educativa y cultural. En la presentación de la primera emisión, el conductor señalaba que el ciclo tenía por objeto historiar y comentar la actividad filmica realizada en la provincia como así también dar cuenta de la producción fotográfica existente.

De ese modo, el programa se presentaba como de “interés general” para la comunidad, asociada a una función pedagógica en tanto entendía al cine como soporte para el conocimiento histórico, político y social, como así también de diversos fenómenos científicos y naturales. Así, la transmisión de los “cine-documentos” del ICUNT buscaba que la audiencia se identificara con esos contenidos ya que venían a representar los modos “[...] de ser o sentir de todo un pueblo”.⁵

El primer programa transmitió la ópera prima del Instituto Cinefotográfico, *Una Institución en marcha*, cine-documento de 1947, dirigido por Héctor Peirano⁶ que refería a la trayectoria de la UNT desde sus orígenes hasta el presente de realización, durante el primer gobierno peronista, enaltecendo el papel de la UNT en la región. Wyngaard se encargaba de realizar la presentación respectiva, destacando el contexto de producción, el equipo que estuvo a cargo

el 21 de noviembre de 1966. Se transmitía los días lunes a las 20.30hs. Los primeros años de transmisión la franja horaria fue de dos a tres horas diarias, ésta fue incrementándose paulatinamente a lo largo del periodo abordado.

- 4 El ICUNT fue creado para asistir a través del cine y la fotografía a la actividad científica y académica universitaria y la enseñanza en todos sus niveles, a través de la realización de producciones documentales y argumentales para difundirse a nivel regional.
- 5 Guión del programa “Producción Tucumán”, 21 de noviembre de 1966, s/n. También se enunciaba que la proyección de material fotográfico, como material gráfico y didáctico (microfotografías, diapositivas, fotocartografías) iban a ser utilizados con el fin de asistir a la función de los maestros en su tarea en el aula.
- 6 Peirano fue precursor del cine tucumano y primer director del ICUNT.

de la realización como así también señalando algunas particularidades del rodaje.⁷

En las ediciones posteriores se fueron transmitiendo gran parte del corpus filmico del ICUNT como *Acridio* (1946); *La construcción del dique escaba* (1947); *En tierras del silencio* (1949); *Dramas del rancho* (1949); *El bosque saqueado* (1958); *Problemas de la tierra* (1959).⁸ También se proyectó el film *La fiesta de la zafra* de 1942, dirigido por Peirano y Pedro Bravo, que daba cuenta del interés de ambos realizadores por promover el cine en Tucumán, incluso antes de la creación del ICUNT.⁹

En menor medida, la ficción también tuvo un lugar en el ciclo cuando se puso al aire *El caminante* (1958), cortometraje de 25 minutos inspirado en una antigua leyenda que recuperaba un cuento del escritor Julio Ardiles Gray, y que constituyó una de las pocas incursiones en la ficción por parte del ICUNT (Azcoaga: 2017). Asimismo, se pasaron películas de otra procedencia gracias a los vínculos que el ICUNT había entablado con otras instituciones y realizadores como, por ejemplo, con el Instituto Cinematográfico de la Universidad de la República de Montevideo, del cual se proyectó el documental *La araña homicida*, de carácter científico-educativo. Algunos programas propusieron también entrevistas a los realizadores de las obras, por ejemplo, Wyngaard entrevistó a Fray Salvador Santore, uno de los autores del documental *Tiempo de adoración* (1960)

7 Por ejemplo, el conductor señalaba como un problema que, al igual que el cine documento de 1947, el proceso posterior a la filmación se seguía realizando en Buenos Aires, lo que representaba altos costos para quienes quisieran realizar cualquier labor cinematográfica en Tucumán.

8 Una descripción de los temas abordados en estos cine-documentos en Azcoaga (2017).

9 Asimismo, se proyectaron la serie de diapositivas denominada "Bosques petrificados de la Patagonia" y la tira didáctica "La casa de Tucumán" en referencia a la actividad de los congresales de 1816 en Tucumán, junto a un folleto-guía que contenía una reseña basada en la obra inédita del historiador Manuel Lizondo Borda, titulada "Guía de la casa de la Independencia".

producido por el ICUNT.¹⁰ Otra emisión se encargó de transmitir una obra realizada por iniciativa de la Facultad de Arquitectura de la UNT y que fue encargada a Jorge Prelorán *Jujuy, la quebrada de Purmamarca* y que contó con el relato del arquitecto Alberto Lombana, por entonces jefe de programación del canal.

La proyección del cortometraje titulado *Plástica* (1959) daba cuenta del trabajo conjunto entre el ICUNT y el Departamento de Artes de la UNT. Wyngaard señalaba que el film había sido filmado en colores, y lamentaba que debido a que aquella tecnología aún no había llegado a la TVU, no se la pudiera apreciar en su totalidad. En esta emisión se volvía a destacar el efecto multiplicativo de la televisión al llevar un “arte de salón” a un público más amplio y que este no quede reducido a una minoría de interesados enfatizando en el rol de la TV en esa “educación popular”.

Seguimos a Azcoaga, quien ubica estos documentales institucionales, de carácter científico-educativo, dentro de la modalidad establecida por Bill Nichols de *representación expositiva*, es decir, una forma de organizar los textos filmico documentales en la que, a través de una *voz over* o de intertítulos, se expone “una argumentación acerca del mundo histórico” en la cual se “hace hincapié en la impresión de objetividad y de juicio bien establecido” (Nichols, 1997: 68-69). De ese modo, la función pedagógica de estos filmes encajaba perfectamente con los propósitos que la TV universitaria se había propuesto desde su creación.

Más allá del programa *Producción Tucumán* y de otros como el informativo, programas de entretenimiento e infantiles,

10 También, en ocasión de poner al aire el filme *La casa* de autoría de Wyngaard y Carlos Alberto Martínez, que contó con el apoyo técnico del ICUNT y del Instituto Nacional de Cinematografía, Wyngaard le realizó una entrevista a Martínez en el piso del canal.

se advierte una escasez relativa de programación local de carácter educativo y cultural entre 1967-1971. Hay menciones a micros sobre la UNT que probablemente fueron realizados con asistencia del ICUNT, pero casi no contamos con registros de los mismos.

Hacia 1971 la crisis política significó un cambio de gobierno en la UNT. El nuevo rector interventor, Héctor Ciapuscio, sostuvo un discurso “aperturista” en el marco de la debacle del gobierno militar. Junto a estos cambios, se profundizaron las críticas a las “deficiencias” de la TVU. El resultado fue la convocatoria a una serie de especialistas y la conformación de una comisión de estudio de la televisora en 1971. Del informe de dicha comisión se desprendía que la TVU tenía pendiente su misión educativa y sugería como posible solución una apertura a la publicidad comercial para potenciarla en sus diferentes finalidades a partir de una autofinanciación, sin perder su perfil cultural y educacional.¹¹ De ese modo, en 1972 la TVU introdujo la publicidad comercial y proyectó avanzar hacia la diversificación de programas y contenidos propios. En este contexto, el impulso a unas series televisivas dirigidas por Gerardo Vallejo caracterizará el período que va desde 1972 hasta 1974.¹²

11 *Informe de la Comisión de Televisión Universitaria 1971*, s/n. Ver también *La Gaceta*, 17 de octubre de 1971.

12 El año 1972 fue de mucha inestabilidad en la provincia. A la crisis azucarera se sumaba el malestar estudiantil que ya se había expresado con el “tucumanazo” de noviembre de 1970 y que estallará nuevamente en 1972 con el denominado “quintazo”. En ese clima, Vallejo apoyado por gremios, sindicatos, y organizaciones diversas se encontraba luchando por la exhibición de *El camino hacia la muerte del viejo Reales*, lo que se lograría hacia septiembre de 1972.

Testimonios de Tucumán y Testimonios de la reconstrucción (1972-1974)

Ubicaremos a *Testimonios de Tucumán* (1972/1973) y *Testimonios de la reconstrucción* (1974) dentro de un proceso de cambios en la televisora. De algún modo, anticiparon lo que sucedería un año más tarde en el canal con la irrupción de una concepción de medios de comunicación que se encontraba en las antípodas de la que había predominado durante la “Revolución Argentina”, que venía a postular la idea de una “televisión al servicio del pueblo”. Con los *Testimonios...* lo político irrumpe para mostrar abiertamente y sin tapujos la crisis política y social provincial derivada, principalmente, del cierre de los ingenios azucareros. Los contenidos de la TVU se reformulan, buscando reivindicar al pueblo tucumano como protagonista, no solo con los *Testimonios...*, sino en todo un conjunto de espacios dedicados a la actividad de los partidos políticos y actividad sindical que se volverá muy intensa hacia 1973.¹³

Así, mientras *Testimonios de Tucumán* se produce antes del retorno del peronismo al poder (1972-1973), *Testimonios de la reconstrucción*, se da con el nuevo gobierno en funciones a lo largo de 1974. Ambas obras se perdieron por la persecución que Vallejo y su familia comenzaron a sufrir a fines de 1974.¹⁴

Como mencionamos, el proyecto de Vallejo fue posible por el interés del nuevo rector de abrir la universidad a los requerimientos de la realidad provincial. El ciclo fue

13 Estos cambios se profundizaron en un breve momento —entre septiembre de 1973 y febrero de 1974— durante la gestión del rector Pedro Heredia, cuando cambia la dirección del canal y es nombrada Stella Maris Garbarino, psicóloga muy cercana a la Juventud Peronista (JP) que se propuso introducir la concepción de TV “al servicio del pueblo” junto al ingreso a la televisora de todo un grupo de jóvenes miembros de la JP. Ver en Ovejero, 2015.

14 En ese sentido Fabiola Orquera habla de la “resubalternización” forzada para referirse a la destrucción de la obra (Orquera: 2007).

transmitido de manera quincenal. Vallejo contaba con un asistente, Raúl Zelarrayán, quien estaba vinculado con la Federación Obrera Tucumana de la Industria del Azúcar (FOTIA). El equipamiento consistía en una cámara Bolex 16 mm a cuerda y un grabador a cassette. Vallejo señala, en reiteradas entrevistas, que la precariedad técnica sería capitalizada para dar mayor realismo y veracidad a las historias narradas. También valoraba la libertad temática con la que pudieron trabajar (Vallejo: 1984).

El énfasis puesto por el realizador en el rol activo de los protagonistas de los *Testimonios...* es la clave de la concepción de cine en Vallejo. En ese sentido, era el pueblo el que colaboraba, sugería y definía temas e ideas para los *Testimonios...* Allí radicaba la noción de autoría colectiva:

“El aporte de la gente es difícil de resumir, pero a veces nos proponen soluciones espontáneas y naturales. Por ejemplo, una secuencia de exaltación del trabajador azucarero la contrapusimos, según las sugerencias de los mismos obreros, a las tomas de una antigua residencia colonial”.¹⁵

Siguiendo a Mariano Mestman (2013), consideramos que los *Testimonios...* —como gran parte de la obra de Vallejo— puede inscribirse dentro del fenómeno de la irrupción del “testimonio” como agente del Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta. En ese sentido, el “testimonio” cumple una doble función, por un lado, la de expresar una realidad regional específica al mismo tiempo que hace las veces de prueba o documento.¹⁶ Esto mismo es señalado por

15 *Diario de Buenos Aires*, 9 de enero de 1974.

16 Sostiene Mestman (2013) que estos grupos “[...] a veces en diálogo con las discusiones en el campo literario [...] también recuperaron el testimonio en tanto expresión de una comunidad o colectivo que se pensaba incorporado a la autoría de las obras, donde el cine hasta se postula como facilitador de la voz

Orquera (2007) cuando analiza estas obras como parte de la concepción que reemplaza la relación hegemonía autorial y subalternidad por una concepción creativa plural.

Los temas abordados por los *Testimonios de Tucumán* fueron diversos. Abarcaban desde las creencias y mitos populares, los problemas de la vida cotidiana de los trabajadores, el lugar de la juventud hasta la crisis social y económica por la que atravesaban los tucumanos. Éste último eje estuvo presente como trasfondo de todas las historias. El primer *testimonio* transmitido se tituló *Los favores de la Difunta*. Buscaba, a partir de entrevistas realizadas a los devotos, poner en escena la crítica situación social y las penurias económicas que se expresaba en los pedidos de diferentes favores, principalmente por trabajo. En sus memorias Vallejo señala también que se buscó recrear el milagro que dio origen al mito. También señalaba que se había consultado a una especialista, docente universitaria, para que dé la “versión culta” del hecho.¹⁷ En los tres episodios siguientes se analizaban diferentes problemáticas vinculadas al drama azucarero. Estos tres formaban parte del segundo testimonio llamado *Yo del dolor hago azúcar*. El primero se encargaba de abordar el problema de la deserción escolar en Santiago; el segundo de la situación de un obrero golondrina en Tafi del Valle y el último sobre los conflictos existentes entre el trabajador y la oligarquía tucumana.¹⁸ Como parte de los recursos estéticos

popular. Y algunos de ellos lo pensaron como superación de un momento cultural reformista de un nuevo cine donde en cambio se destaca la figura del cineasta /autor” (2013: 179-181).

17 Honig, “Testimonio de un genocidio”, *Primera Plana*, núm. 499, 22 de agosto 1972, p. 48.

18 Los otros *Testimonios* giraron en torno al terrible cuadro de situación en que se encontraban los niños tucumanos golpeados por el hambre y la miseria como en *Ya no son los privilegiados*; o a la leyenda de *El familiar*; también abordaron historias trágicas como los episodios de *Don sueldo* y *Angelito*; y otros que tenían una matriz de índole más política como uno dedicado a la juventud estudiantil y campesina y *Testimonio de un nuevo 25*, que buscaba ser una celebración del triunfo peronista a la vez dar cuenta de los pesares por los que había atravesado el pueblo durante dieciocho años. Una mayor descripción de los mismos en Orquera (2007); Honig “Testimonio de un genocidio”, *Primera Plana*, 22 de agosto de 1972;

usados por Vallejo era frecuente el uso del montaje y contraste de imágenes que exaltaran la cruda realidad vivida por el pueblo.

Entre los objetivos de Vallejo se advierte su preocupación por que la audiencia se identifique con las temáticas planteadas o que al menos empatice con los problemas de sus comprovincianos. Valora el hecho de que la televisión pueda llegar a un público más amplio que aquél que va al cine. En ese sentido es importante señalar de qué modo, luego de seis años de transmisiones, la televisora universitaria comienza a alcanzar el estatus de un medio de comunicación de masas, reflejado en las ventas de televisores como en las prácticas colectivas de ver televisión.¹⁹ Así, sabemos que los *Testimonios...* consiguieron con creces esos propósitos ya que en reiteradas ocasiones se solicitaba la repetición de los episodios, tanto por parte de organizaciones políticas y gremiales como por particulares a través, por ejemplo, de las cartas al director del diario *La Gaceta*.²⁰

El primer ciclo, a la vez que despertó adhesiones y apoyo, también fue motivo de disputas y controversias en la comunidad tucumana. Esto se plasmó en el debate que protagonizaron dos sacerdotes, Gregorio Jesús Díaz y Juan Ferrante, en la sección “Cartas al lector” de *La Gaceta*. El primero, sostenía una mirada crítica del enfoque planteado por Vallejo ya que en lugar de representar

Mahieu, “Los testimonios del realizador Gerardo Vallejo. Un programa de documentales sociales en la TV tucumana tuvo notable repercusión”, *La Opinión*, 28 de marzo de 1973 y “Testimonio de un nuevo 25”, *La Opinión*, 8 de julio de 1973.

19 Muestra de ello fueron los saludos y felicitaciones de diversas entidades como, por ejemplo, la realizada por la Cámara de Televisión, Artículos para el Hogar y Afines de Tucumán. “Distinción a Gerardo Vallejo”, *La Gaceta*, s/f.

20 Por ejemplo, como sucedió con “Testimonio de un nuevo 25”, uno de los más repetidos en el contexto del arribo del peronismo al gobierno nacional y provincial.

“las grandezas de Tucumán”,²¹ exponía la miseria y postulación de su pueblo. Cuestionaba además que una institución como la universidad patrocinara el programa. Ferrante, por su parte, toma posición a favor de la serie televisiva ya que expresaba el malestar del pueblo despojado y oprimido, dando cuenta de su posición de cura tercermundista.²²

En enero de 1974, la FOTIA —que contaba con un micro programa en el canal destinado a informar a los trabajadores diferentes cuestiones, llamado *Aquí Fotia*— se propone también impulsar un área cultural en el gremio. Como parte de ese proyecto sugieren a Vallejo reeditar los *Testimonios...*, esta vez con el propósito de abordar diferentes aspectos de la vida de los trabajadores azucareros y sus problemas reales. Así surgen los *Testimonios para la reconstrucción* “*Contribución de los trabajadores azucareros tucumanos a la lucha por la liberación y reconstrucción de la patria*”. Esta vez el canal no sería parte de la producción, pero sí el vehículo a través del cual difundirlos. Lo que se quería mostrar era el valor del trabajo, y al pueblo como el verdadero hacedor de riqueza con su sacrificio.

Como sostiene Orquera, los *Testimonios de la reconstrucción* fueron el resultado de los estrechos vínculos entablados entre Vallejo y la FOTIA en el proceso de difusión de *El camino hacia la muerte del viejo Reales*. En ese sentido, señala que Vallejo fue asumido como un mediador capaz de representar satisfactoriamente a los trabajadores y sus problemáticas para poder intervenir de manera conjunta en el debate por la producción simbólica. Para ello era fundamental el apoyo sindical (Orquera: 2007).²³

21 Gregorio Jesús Díaz, “Testimonios”, *La Gaceta*, 25 de junio de 1972.

22 Juan Ferrante, “Vallejo”, *La Gaceta*, 1 de julio de 1972. Un análisis de este debate también se puede ver en Orquera (2007).

23 Durante el gobierno peronista, Vallejo había sido nombrado asesor cultural de la provincia.

A nivel técnico se señalaba que los medios eran aun modestos: una cámara Bolex 16 mm y sin sonido sincrónico. Se sumaba al grupo de trabajo Alberto Delgado, que hacía sonido y producción. Nuevamente Vallejo planteaba una mirada positiva acerca de las limitaciones técnicas en tanto se conseguía captar de manera más directa la realidad: “lejos de ser una limitación, nos permite inventar en cada testimonio expresión más sencillas, claras y directas [...]”.²⁴ El autor también señalaba el objetivo de “multiplicar los testimonios”, llevándolos a la TV en Buenos Aires y hacia otras partes para que se conozca la realidad tucumana y del “interior”. Esperaba la difusión en circuitos universitarios y sindicales.

Hacia fines de 1974, el clima de creciente rivalidad en el seno del movimiento peronista impactó en la TVU con el alejamiento de la directora y la salida del rector Pedro Heredia. La línea propuesta por Vallejo en los *Testimonios...* ya no tendría lugar en la televisora. A fines de ese año una bomba estalló en la casa de los padres de Vallejo obligando al cineasta al exilio y con ello al fin de los *Testimonios...*

El periodo 1975-1976 y la arremetida de la derecha en el campo cultural tucumano

Finalmente, el periodo que abarca desde finales de 1974 hasta mediados de 1976 estuvo caracterizado por la exacerbación de la violencia política que tuvo su máxima expresión con el Operativo Independencia, prolegómeno de lo que sucederá un año más tarde con la dictadura. El canal universitario no estuvo ajeno a esas tensiones propias del periodo. Si bien muchos miembros del equipo que habían

24 “La FOTIA produce films documentales de indole social. Nuevos Testimonios de Gerardo Vallejo cuentan con apoyo sindical”, *La Opinión*, 9 de enero 1974.

ingresado a la televisora con el proyecto de la “TV al servicio del pueblo” mantuvieron sus puestos de trabajo, los lineamientos cambiaron, dándose una fuerte presión del ejército sobre los contenidos del canal, sobre todo en el informativo y con la finalización de los espacios orientados al debate político y social.²⁵ Sin embargo, se produjeron algunos programas en conjunto con el ICUNT que buscaban reorientar la TVU hacia contenidos pedagógicos y educativos.²⁶ Dos de ellos fueron *La universidad Trabaja* y *En Tucumán*, el primero se proponía realizar cortometrajes científicos-pedagógicos; el segundo, procuraba ser una muestra de las diversas actividades de la cultura y “bellezas de la provincia de Tucumán”.²⁷ De ambos ciclos se conservan registros en filmico.

En un informe de 1975 se consignaba que las producciones serían realizadas en película reversible blanco y negro y llevarían por aparte cinta magnética sonorizada con música y locución en “off” para la emisión televisiva. Se proyectaba dos ciclos de 10 films cada uno de una duración aproximada de 10 minutos.²⁸

De *La universidad trabaja* se señalaba que ya se habían realizado los cortos *Laboratorio de luminotecnia; Imprenta universitaria; Instituto de microbiología; Instituto de Geodesia y Topografía; Control biológico de plagas* y *El valle del Yocahuil*. Y se proyectaban 10 programas más. Se advierte que todos ellos se realizaban en coordinación con distintas unidades académicas de la UNT.²⁹

25 Ver Ovejero, 2019.

26 El ICUNT pasó a depender de la TVU desde el 18 de octubre de 1973 hasta el 28 de mayo de 1975. Luego volvió a estar bajo la órbita del rectorado de la UNT.

27 *TVU Informes, 1975*. Documentación archivo papel de la Escuela de Cine Video y Televisión, s/n.

28 *TVU Informes, 1975*. Documentación archivo papel de la Escuela de Cine Video y Televisión, s/n.

29 Los títulos proyectados eran: *Bomba de cobalto; Laboratorio de alta tensión; Parque biológico; Instituto de Antropología; Construcciones universitarias; Farallón negro; Estación Ionosférica; Microbiología industrial; Sistemas de grabado y Educación física.*

Por su parte, el programa *En Tucumán* proyectaba la realización de diversos cortometrajes como *La Catedral* que narraba una breve historia del traslado del edificio desde Ibatín a la actual San Miguel; *Lola Mora*, una reseña biográfica basada en fotografías y lugares de la vida de la artista en Tucumán y de sus esculturas. Gran parte de estas obras fueron realizadas por Jorge Wyngaard como por ejemplo *Una escultura* y *Circuito chico*, que se encuentran digitalizadas aunque sin audio, lo que representa un problema a la hora de abordar el sentido total de los trabajos.³⁰ En todas se consignaba la coproducción entre el ICUNT y el canal. Podemos señalar, a partir de la breve descripción referida de estos cortometrajes, que los mismos mantienen el carácter expositivo ya referido para las producciones del ICUNT.³¹

Como señalamos, la escasez de producción local de carácter cultural a lo largo del periodo analizado respondió a problemas de índole económica pero también a la coyuntura política inestable. En ese sentido, pudimos comprobar que el canal apeló en varias ocasiones a material previamente producido por el ICUNT, a la vez que en conjunto realizaron algunas producciones que respondían a los fines educativos de la Televisora. Asimismo, el contexto de la crisis de la dictadura de Lanusse hacia 1972, representó un momento de “apertura” en el que Gerardo Vallejo pudo llevar a cabo, primero los *Testimonios de Tucumán* y luego, junto a FOTIA, los *Testimonios de la reconstrucción*, experiencias inéditas que terminarían de manera violenta a finales de 1974. En la última etapa referida, el ICUNT vuelve a estar

30 Otras obras de Wyngaard proyectadas eran *Miguel Lillo, su obra*; *Dique El Cadilla*; *El silencio de Medinas*; *Talleres ferroviarios*.

31 Entre otras producciones del ciclo *En Tucumán* se encontraba *Camino a Tafi del Valle*; *El limón*; *Pesca*; *Prensa*; *Peñas azules*; *Agua potable*; *Tumbas milagrosas* y *Teatro*. Hacia 1975 un ciclo llamado *Nuestro cine* volvía a poner al aire los cine-documentos del ICUNT, y en 1976 Jorge Wyngaard condujo *Detrás de cámara*, un programa de análisis cinematográfico de films consagrados, muchos de ellos extranjeros.

en el centro de la escena en la creación de material producido para la TV. Sin embargo, el periodo que se abrió con la dictadura de 1976 significará en el corto plazo la conversión del canal en Sociedad Anónima, así como también una presencia de la ideología del régimen que impactará decisivamente en los contenidos del canal.

Bibliografía

- Azcoaga, G. (et. al.). (2017). Afirmación y modernización de las prácticas culturales. Nuevas formas artísticas, 1946-1960. En Vignoli, M. (coord.). *La cultura: artistas, instituciones, prácticas*, pp. 121-161. Imago Mundi.
- . (2017). Manifestaciones culturales en un contexto de crisis social y política (1966-1975). En Vignoli, M. (coord.). *La cultura: artistas, instituciones, prácticas*, pp. 163-214. Imago Mundi.
- Mestman, M. (2013). Las masas en la era del testimonio. Notas sobre el cine del 68 en América Latina. En Mestman, M. Varela, M. (Coord.). *Masas, pueblo y multitud en cine y televisión*, pp. 179-215. Eudeba.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.
- Orquera, F. (2007). Los "Testimonios de Tucumán" (1972-1974) de Gerardo Vallejo: peronismo, "subalternidad" y lucha por la apertura de un campo cultural. En *e-latina. Revista electrónica de estudios latinoamericanos*. 5 (19), abril-junio, pp. 29-50. <http://iealc.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/57/2017/09/e-l@tina19.pdf>
- Ovejero, V. (2015). "La televisión al servicio de la reconstrucción nacional". Una breve experiencia de la Televisora Universitaria tucumana durante el gobierno peronista (1973-1974). En *III Jornadas Internacionales y VI Jornadas Nacionales de Historia, Arte y Política*. 24 al 26 de septiembre. Universidad Nacional del Centro (UNICEN).
- . (2019). El impacto de las fuerzas militares en la Televisora Universitaria tucumana (1975-1976). En *XVII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia*. 2 al 5 de octubre de 2019. Facultad de Humanidades/Departamento Historia, Universidad Nacional de Catamarca.
- Vallejo, G. (1984). *Un camino hacia el cine*. El Cid editor.

Capítulo 4

¿Cuándo paga el Estado?

Sobre el financiamiento público y mixto de la producción audiovisual en Argentina

Pamela Gionco

Ramiro Pizá

Introducción

Este trabajo toma como punto de partida el estudio realizado en coautoría por Pamela Gionco, Ramiro Pizá y Pedro Sorrentino (2022) como resultado del proyecto grupal de investigación “Cartografía y Estudio Histórico de los procesos cinematográficos en Argentina”¹ sobre la producción audiovisual en las regiones y provincias argentinas. En esa oportunidad, nos enfocamos en un panorama general de las obras relevadas, aplicando métodos cuantitativos a los datos generados en el proceso colectivo de investigación. En este *Relevamiento Audiovisual de las regiones y provincias argentinas* (RAArg), disponible en línea,² se registran *obras audiovisuales*, entendidas como aquellas producciones de corto, mediano y largo metraje realizadas y finalizadas en cualquier tecnología de registro y exhibición (filmico,

1 Este proyecto marco de investigación colectiva, a cargo de la Dra. Ana Laura Lusnich, ha sido acreditado por la Secretaría de Investigación de la Universidad de Buenos Aires como UBACyT, y por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica como Proyecto de Investigación Plurianual.

2 Disponible en <http://cijne.filo.uba.ar>

video, digital), tanto de ficción como documental, animación y experimental, en las provincias argentinas agrupadas por regiones. Aquí se incluyeron aquellas obras que no han sido necesariamente exhibidas en salas o explotadas con fines comerciales. Gran parte de las obras relevadas se originó en el marco de instituciones educativas, tales como escuelas de cine, departamentos académicos o talleres. La noción que hemos definido desde el grupo de investigación amplía el concepto de *película nacional* establecido por la normativa vigente y por la historiografía tradicional, que atendían solamente a los largometrajes realizados en soporte fílmico o digital, estrenados comercialmente en salas de cine.

Los métodos cuantitativos han sido aplicados para generar informes, documentación y estudios por parte de organismos públicos, observatorios y asociaciones civiles o gremiales, tales como el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (SICA), la Asociación General de Directores Autores Cinematográficos y Audiovisuales (DAC-Directores Argentinos Cinematográficos), el Observatorio Audiovisual de FILMANDES y el propio Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA). La finalidad de estos trabajos ha sido por lo general realizar diagnósticos de la situación, identificar tendencias y/o evaluar políticas públicas en el campo audiovisual. En cambio, los empleamos aquí para analizar e identificar modos de producción audiovisual en las seis regiones³ establecidas en el relevamiento.

En el estudio que presentamos aquí, basado en la versión marzo 2021 de la RAArg, retomamos los métodos de análisis

3 Estas regiones son: Buenos Aires, compuesta exclusivamente por la Provincia de Buenos Aires; Centro o Pampeana, conformada por las provincias de Córdoba, La Pampa y Santa Fe; Cuyo, integrada por Mendoza, San Juan y San Luis; Noroeste (NOA), donde se encuentran las provincias de Catamarca, Jujuy, La Rioja, Salta, Santiago del Estero y Tucumán; Nordeste (NEA), formada por Chaco, Corrientes, Entre Ríos, Formosa y Misiones; y Patagonia, constituida por Neuquén, Río Negro, Chubut, Santa Cruz, Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur.

cuantitativo, empleado en el escrito que se mencionó previamente. A partir de los datos de producciones relevadas registrados en la base, analizaremos algunas características específicas de las producciones, en este caso, de aquellas obras que cuentan con financiamiento público o bien mixto. Esta selección nos permite acercarnos a la problemática de la participación del Estado y sus organismos públicos en las dinámicas de producción audiovisual en las provincias argentinas.

Sobre las modalidades de financiamiento

En la actualidad, resulta complejo entender cómo se produce en Argentina. Pensando audiovisualmente podemos decir que solo vemos la pantalla, no todo lo que está detrás. Esperamos que este análisis aporte nuevas luces a este tema. Para comenzar, partiendo del estudio macro ya realizado, observamos la totalidad de obras audiovisuales relevadas de acuerdo al financiamiento privado, público y mixto.

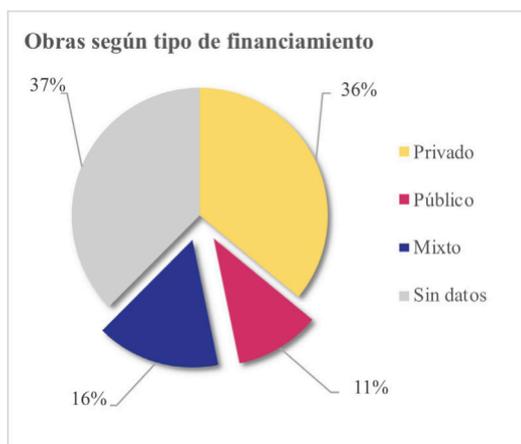


Gráfico 1. Obras relevadas, según tipo de financiamiento (RAArg, v. 202103).

Total obras relevadas	3368
Sin datos	1265
Financiamiento privado	1212
Financiamiento público	363
Financiamiento mixto	528

Tabla 1. Obras relevadas, según tipo de financiamiento (RAArg, v. 202103).

Un tercio del total de las producciones relevadas no presentan datos acerca de su financiamiento. Otro tercio se registra con financiamiento privado, modalidad que designa aquellas fuentes de financiación particulares, ya sean individuales o empresariales. Nuestra ponencia ahondará en la tercera parte restante, que presenta fuentes de financiación pública y mixta. Mientras la primera refiere a aportes monetarios y no monetarios de origen público, la segunda designa una combinación de las modalidades privada y pública.

Décadas	Mixto	Público
1920s	4	0
1930s	0	0
1940s	2	0
1950s	0	5
1960s	6	81
1970s	7	47
1980s	13	18
1990s	21	19
2000s	102	45
2010s	360	142

Tabla 2. Obras con financiamiento público y mixto por décadas (RAArg, v. 202103).

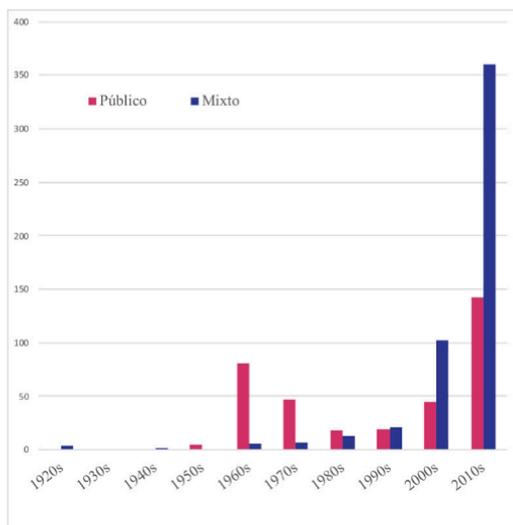


Gráfico 2. Obras con financiamiento público y mixto por décadas (RAArg, v. 202103).

Si observamos la distribución histórica de la producción por décadas, podemos reconocer un crecimiento sostenido de la cantidad de obras en el último período, particularmente en el siglo XXI. La modalidad de financiamiento público presenta un pico de obras producidas en los años sesenta, siendo la primera obra registrada *Tire dié, versión original* (Fernando Birri) de 1958, que contó con la producción de la Universidad Nacional del Litoral. La mayoría de estas películas pertenecen a la Escuela Documental de Santa Fe. Luego, en la década del setenta, la mayor cantidad de obras que fueron relevadas surgen en la Universidad Nacional de La Plata. Por su parte, los primeros films de la modalidad mixta fueron *La pesca en alta mar* y *Mar del Plata, ciudad del reposo y la alegría*, producidos en 1923, en colaboración entre la producción de Federico Valle y la Municipalidad de Mar del Plata. Es interesante señalar aquí que esta modalidad mixta entre el ámbito público y el privado se inicia antes del

paso hacia el cine sonoro. Y en la última década se triplicó la cantidad de obras de los años 2000, siendo una práctica audiovisual ampliamente difundida.

A nivel provincial, los territorios con mayor producción son Buenos Aires, Mendoza, San Luis, Santa Fe y Córdoba. La modalidad de financiamiento mixto es utilizada principalmente en la provincia de Buenos Aires, con gran presencia también en Mendoza y San Luis. Con respecto a los aportes públicos, se destacan Santa Fe y Córdoba, así como también, en menor escala, las provincias de Buenos Aires, Mendoza y Chaco.

Aspectos de las obras audiovisuales relevadas

A este punto, nos preguntamos qué características tienen estas obras financiadas parcial o totalmente por el Estado. Para revisar esta cuestión, tomamos inicialmente de la base de datos los campos dedicados al metraje, la generación de imagen y la tipología.

En la modalidad mixta, la diferencia entre metrajes no es relevante. Se financian tanto cortos como largometrajes. Una gran cantidad de cortometrajes relevados ha sido producida por la Fundación Cine con Vecinos. Esta entidad es una asociación civil, encabezada por los directores de cine Julio Midú y Fabio Junco, que brinda talleres en distintas provincias del país, financiados por el INCAA. Quienes participan de estas capacitaciones, habitantes de las localidades donde se dictan los talleres, producen colectivamente piezas audiovisuales de ficción, por lo general de corta duración. En la estadística sobre los metrajes de la modalidad pública podemos ver el predominio de los cortometrajes (70%) por sobre los largometrajes.

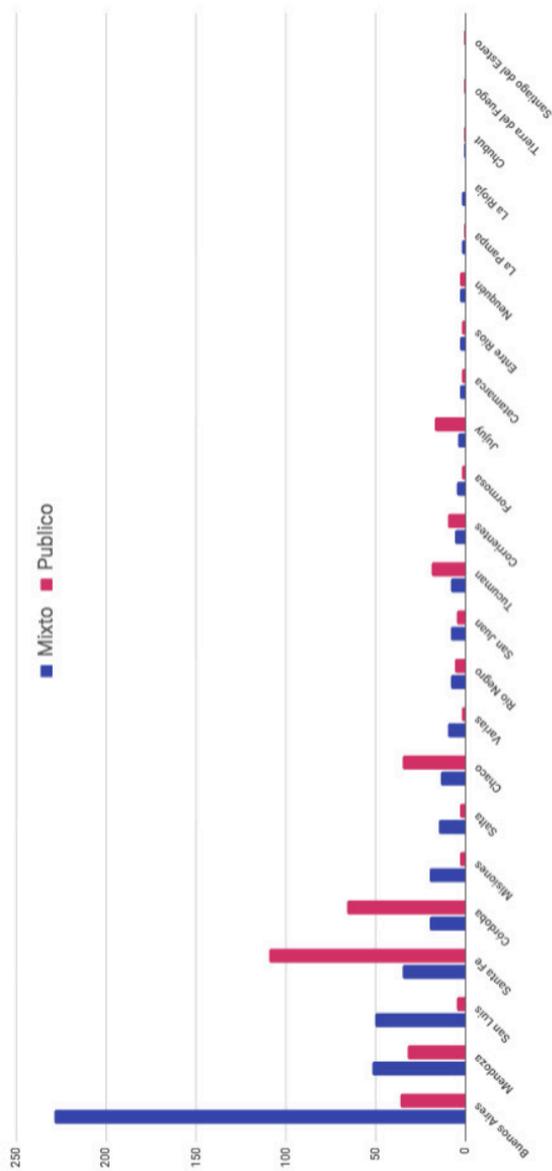
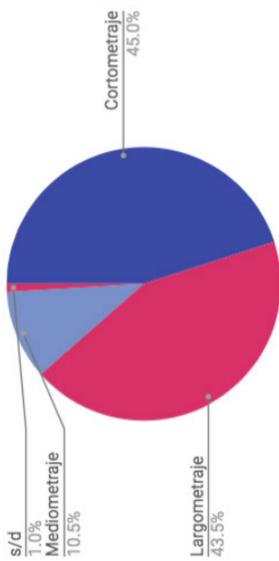


Gráfico 3. Obras con financiamiento público y mixto por provincias (RAArg, v. 202103).

Financiamiento mixto



Financiamiento público

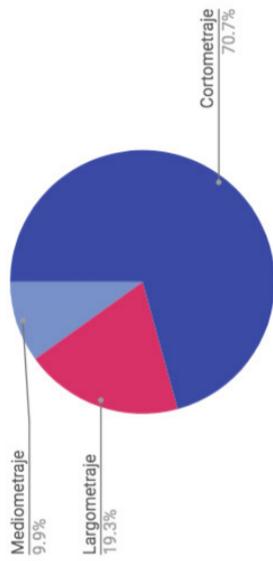


Gráfico 4. Obras con financiamiento mixto y público, según metraje (RAA/g. v. 202103).

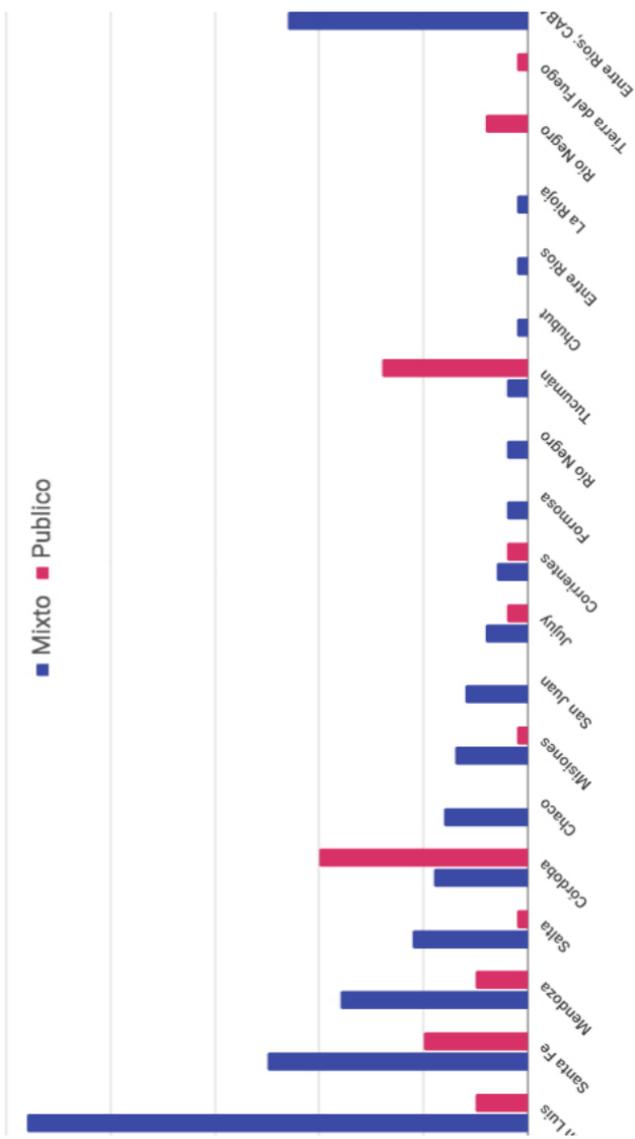


Gráfico 5. Largometrajes con financiamiento público y mixto por provincia (RAAArg, v. 202103).

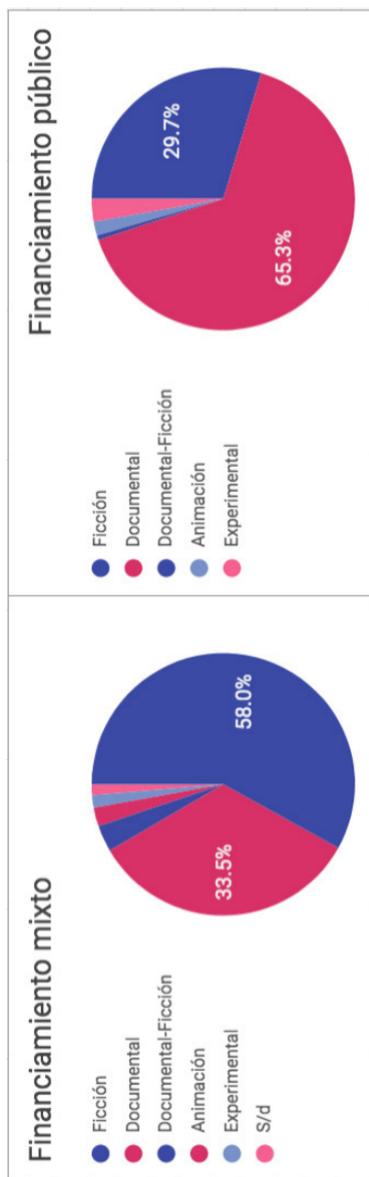


Gráfico 6. Obras con financiamiento mixto y público, según tipología (RAArg, v. 202103).

Los largometrajes producidos a nivel provincial, realizados con tecnologías digitales o de video analógico, enfrentan el desafío del estreno comercial en sala de cine habilitada, lo cual pone en tensión la noción de *película nacional*. En la modalidad mixta destacan nuevamente Buenos Aires, San Luis, Santa Fe, así como también la provincia de Mendoza y la coproducción entre la Ciudad de Buenos Aires y Entre Ríos. La categoría *Varias* se refiere a otras coproducciones interprovinciales. Las provincias que presentan la mayor cantidad de obras financiadas públicamente son Córdoba, Tucumán y Santa Fe.

Con respecto a la tipología de obras producidas, más de la mitad de las relevadas en la modalidad mixta son de ficción, superando a los documentales. Por el contrario, las obras con producción de instituciones públicas presentan una mayoría de obras documentales (65,3%), con menos de un 30% de obras ficcionales.

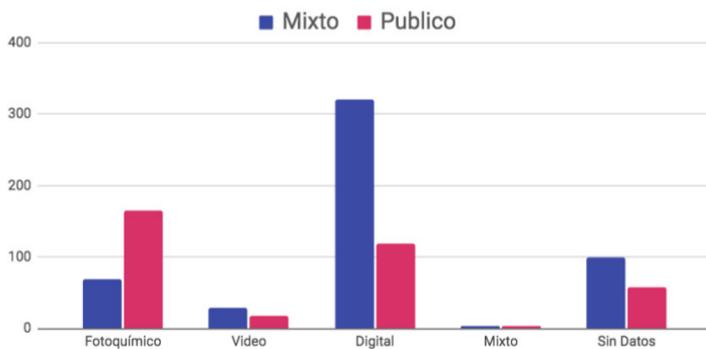


Gráfico 7. Tecnologías de generación de imagen, según financiamiento (RAArg, v. 202103).

Por último, considerando las tecnologías involucradas en la generación de imágenes audiovisuales, observamos un contraste de acuerdo al tipo de financiación. Si bien

en la modalidad mixta predomina notablemente la tecnología digital, en las obras financiadas con aportes públicos se privilegia la tecnología fotoquímica, soporte en el cual se encuentran casi la mitad de las producciones relevadas a lo largo de las décadas. La poca presencia de la tecnología video y las obras sin datos en estas modalidades nos hace pensar que debemos continuar específicamente el relevamiento de las obras producidas con esta tecnología.

Las jurisdicciones: distintos niveles del sector público

El análisis realizado hasta este punto, de acuerdo con la información disponible en la base de datos, solo aporta características generales que, si bien nos marcan algunas tendencias en las dinámicas de producción, no nos permiten aún responder a nuestra pregunta inicial de investigación. Por lo tanto, nos propusimos revisar de qué Estado estamos hablando cuando pensamos en su participación en el campo audiovisual. Es así que, a partir de las obras seleccionadas para este estudio, generamos una nueva clasificación de las instituciones involucradas en estas producciones audiovisuales financiadas con fondos públicos o con modalidad mixta, a nivel internacional, nacional, provincial, municipal, o universitario. De esta manera, hemos podido reconocer distintos niveles de lo público en relación al territorio, que entendemos como jurisdicciones. Esta división en niveles del Estado nos permite también identificar destacadas instituciones y organismos vinculados a la producción audiovisual en las provincias argentinas.

Consideremos gráficamente la distribución de la totalidad de obras por jurisdicción. En la modalidad de

financiamiento mixto observamos una gran presencia de obras que cuentan con apoyo de instituciones e incentivos de la jurisdicción nacional, así como la categoría que integra varias jurisdicciones. También vemos que en la jurisdicción internacional se detectaron más de veinte obras audiovisuales realizadas, mientras que las provincias y municipios aportaron en más de treinta producciones en cada nivel. En la producción con financiamiento público, destacamos una notable cantidad de obras (144) en las cuales han colaborado instituciones universitarias. No existen obras relevadas cuya única fuente de financiación sea internacional y pública. El Estado nacional y las provincias aportan una cantidad similar de obras relevadas. Por último, no podemos evitar mencionar la falta de datos de un elevado porcentaje de obras, que invitan a continuar con el relevamiento.

Jurisdicción	Mixto	Público
Internacional	26	0
Nacional	187	48
Provincial	37	40
Municipal	32	5
Universidad	14	144
Varias	56	18
Sin datos	176	108
Totales	528	363

Tabla 3. Obras con financiamiento público y mixto, por jurisdicciones (RAArg, v. 202103).

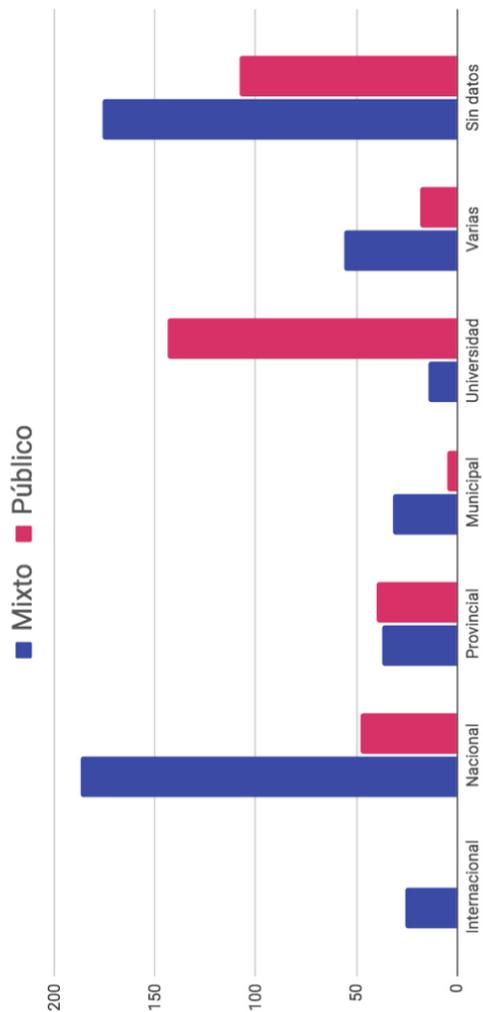


Gráfico 8. Obras con financiamiento público y mixto por jurisdicciones (RAArg, v. 202103)

A continuación, mencionaremos las características más relevantes de cada jurisdicción, apelando también a algunos ejemplos tomados de la base de datos del RAArg.

I. Internacional

Esta categoría designa aquellas coproducciones, instituciones públicas extranjeras e incentivos que están por fuera del territorio nacional. Ibermedia, Hubert Bals Fund y Berlinale son algunas de las instituciones que hemos relevado. Podemos mencionar por ejemplo, el largometraje *Me perdí hace una semana* (Iván Fund, 2012) que fue realizado con la cooperación de la Fundación Hubert Bals. También podemos destacar los siguientes largometrajes: *Hermanas* (Julia Solomonoff, 2004), realizado en coproducción con España; *La educación del rey* (Santiago Esteves, 2014), ganador del premio Ibermedia Cine en Construcción, en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián en el 2016; y *La novia del desierto* (Cecilia Atán; Valeria Pivato, 2016), coproducción con Chile, que obtuvo incentivos a la producción en el Festival de Cine Latinoamericano de Toulouse en el 2017 y el Festival Internacional de Cine de Berlín del 2016. Como hemos visto los aportes públicos a nivel internacional no contemplan la totalidad de la producción, sino algunas producciones que complementan el financiamiento con aportes privados.

II. Nacional

Esta noción se refiere a aquellos organismos y fondos nacionales, tales como el INCAA y el Fondo Nacional de las Artes (FNA). Podemos citar dos casos de la modalidad mixta. El cortometraje de videodanza *Promenade* (Cirila Luz Ferrón, 2015) se realizó con apoyo del FNA, mientras

que la obra sanjuanina *Deolinda* (Ana Pelichotti, 2015) fue financiada por el INCAA con la línea de incentivos Historias Breves. En síntesis, los organismos nacionales aportan periódicamente financiamiento a la producción audiovisual, e inciden principalmente en la modalidad mixta, como ya mencionamos.

III. Provincial y Municipal

Estas dos jurisdicciones se manifiestan a través de gobernaciones, ministerios, secretarías, institutos, oficinas provinciales o municipales, que realizan convocatorias y concursos, o bien aportando otras formas de ayuda local, como puede ser locaciones o movilidad para rodaje, asistencia en la preproducción, o espacios para la producción. En la modalidad mixta ubicamos el mediometraje *Reconocernos Godoy Cruz* (Cecilia Agüero, 2008), que contó con apoyo del municipio de Godoy Cruz, Mendoza. El largometraje *Mackie Navaja* (Cristian Cabruja, 2007) tuvo el soporte institucional de la Municipalidad de Rosario y la Secretaría de Cultura y Educación de Rosario. En la modalidad pública, podemos citar el largometraje *Famaillá. La ciudad de las réplicas* (Belina Zavadisca, 2016), realizado con el apoyo de la Municipalidad de Famaillá, y el largometraje *El espacio entre los dos* (Nadir Medina, 2011) que contó con el apoyo de las municipalidades de Río Ceballos y Río Cuarto, además del Gobierno de la Provincia de Córdoba.

Mientras los organismos municipales inciden principalmente en la modalidad mixta, la participación de las provincias en la producción se mantiene y consolida.

IV. Universidades

Dentro de la modalidad de financiamiento público, predominan los aportes de las universidades. Si bien no estamos en condiciones de detallar el origen de estos fondos, reconocemos que existe una participación histórica por parte de estas instituciones en la realización de obras audiovisuales de las provincias argentinas. Entendemos que las universidades, como instituciones científicas y educativas, no necesariamente brindan aportes monetarios, sino que pueden tratarse de otras estrategias que colaboran con la producción audiovisual tales como la disponibilidad de equipamientos (cámaras, por ejemplo), infraestructura y/o avales institucionales. Por caso, dentro de la modalidad mixta el largometraje *Japón* (Gonzalo Montiel, 2012) contó con el apoyo de la Universidad Nacional de Córdoba. En la modalidad pública, el cortometraje *Catorce semanas* (Mary Delgado, 1998) cuenta con la cooperación de la Universidad Nacional del Litoral.

Las universidades son las principales instituciones que aportan en la modalidad pública.

V. Varias Jurisdicciones

En esta categoría agrupamos aquellos casos en los cuales se integra la participación de más de una jurisdicción.

Mencionamos el cortometraje *Remigio, los cohetes* (Marcel Czombos; Yoni Czombos, 2012), que tuvo el apoyo de la Universidad Nacional de San Martín, Cultura Corrientes, y del Instituto de Cultura de la Provincia de Chaco, con modalidad mixta de financiación. En la modalidad pública, señalamos, por un lado, el mediometraje *Fernando Paillet, fotógrafo* (Patricio Coll, 1990) realizado con el apoyo del

FNA, la Universidad Nacional del Litoral y la Municipalidad de Esperanza, Santa Fe; integrando la colaboración nacional, municipal y universitaria. Por otro lado, el largometraje *Salsipuedes* (Mariano Luque, 2011) fue realizado con el apoyo del Consejo Provincial de la Mujer y el Gobierno de la Provincia de Córdoba, la Subdirección de Cine, TV y Video de la Agencia Córdoba Cultura y la Municipalidad de Villa General Belgrano, Córdoba, integrando el apoyo provincial y municipal.

En conclusión, existen dinámicas de participación conjunta de distintas jurisdicciones.

Reflexiones finales

Luego del recorrido de este análisis, en este primer acercamiento a la problemática de las dinámicas de producción audiovisual con parte o totalidad de financiación pública, nos llevan a proponer las siguientes reflexiones finales:

En primer lugar, reconocemos que la inequidad en la producción audiovisual entre el Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA) y las regiones de la Argentina tiende a disminuir a partir de la ejecución de políticas públicas activas, como el establecimiento del Consejo Federal del INCAA a partir de la llamada “Ley de Cine” en 1994, las convocatorias regionales a incentivos y concursos regionales, o la creación de institutos audiovisuales provinciales.

La categorización de las instituciones que realizamos para este estudio permite identificar a los organismos internacionales, provinciales y municipales como importantes fuentes de financiamiento

mixto y público, constituyéndose como promotores destacados de la producción audiovisual en las provincias argentinas.

En el campo audiovisual, podemos destacar que los entornos de formación actúan también como espacios de producción. En los datos relevados hemos identificado una gran colaboración por parte de las universidades tanto en la producción como en la promoción y circulación de las obras. Consideramos un hallazgo la evidencia de que esta participación de las universidades en las dinámicas de producción audiovisual existe desde los años cincuenta.

Podemos reconocer, desde antes de la sanción de la Ley de Servicios Audiovisuales, la existencia de focos de producción audiovisuales en las Universidades Nacionales de Córdoba, Tucumán, y La Plata, principalmente, así como del Litoral, Cuyo, Entre Ríos, del Centro de la Provincia de Buenos Aires, del Comahue y del Nordeste. En esta misma línea es posible atender a las sedes provinciales de la ENERC o las instituciones de educación terciaria públicas y privadas, como la Escuela Provincial de Cine y Televisión de Rosario N° 3021 o el Instituto Bristol de Mar del Plata.

Nuestra conclusión general es que debemos seguir investigando de manera pragmática las dinámicas de producción en las provincias, reflexionando sobre las articulaciones entre lo nacional y lo local, para así conocer mejor nuestra cultura audiovisual.

Bibliografía

- Baranger, D. (2006). *Construcción y análisis de datos. Introducción al uso de técnicas cuantitativas en la investigación social*. El autor.
- CiyNE. (2020). *Base de datos. Definiciones de campos*. [Documento interno].
- Garate, J. (1944). *La industria cinematográfica argentina*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Económicas. Biblioteca Digital de la Facultad de Ciencias Económicas -Universidad de Buenos Aires.
- García Falcó, M. y Méndez, P. (2016). *Salas de cine en la Argentina por regiones*. Informe estadístico regional del INCAA 2016. https://issuu.com/mgfalco/docs/incaa-garcia_falc__m__ndez-salas_a
- Getino, O. (1987). (Comp.). *Cine latinoamericano, economía y nuevas tecnologías*. Legasa.
- Getino, O. (2007). Algunas experiencias de indicadores y mediciones culturales en América Latina. En *Indicadores Culturales 2007*, núm. 7, pp. 74-81. Universidad Nacional Tres de Febrero, Instituto de Políticas Culturales Patricio Loizaga. <http://www.untref.edu.ar/documentos/indicadores2007/Algunas%20experiencias%20de%20indicadores%20y%20mediciones%20culturales%20en%20America%20Latina%20Octavio%20Getino.pdf>
- Gionco, P.; Pizá, R. y Sorrentino, P. (2022). Estudio cuantitativo del relevamiento de obras audiovisuales de las regiones argentinas. Estadísticas descriptivas y visualización de datos. En Cuarterolo, A.; Lusnich, A. y Flores, S. (eds.). *Cines regionales en cruce: un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado*. Eudeba (en prensa).
- González, L. (2017). Sobre la articulación de las políticas audiovisuales locales, nacionales y regionales en Argentina. En *Quórum Académico*, 14 (2), julio-diciembre, pp. 138-159.
- González, R. (2013). Políticas públicas: neofomentismo en tiempos de convergencia digital. En *Imagofagia*, núm. 7, abril-octubre, pp. 407-429. <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/349>
- Hinton, P. (2004). *Statistics Explained*. Routledge.
- Perelman, P. y Seivach, P. (2004). *La industria cinematográfica en la Argentina: Entre los límites del mercado y el fomento estatal*. Centro de Estudios para el Desarrollo Económico Metropolitano (CEDEM), Secretaría de Desarrollo Económico, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Wickham, H. y Garrett, G. (2017). *R para Ciencia de Datos: importar, ordenar, transformar, visualizar, y modelar datos*. Sebastopol, O'Reilly Media. <https://es.r4ds.hadley.nz/>

Capítulo 5

La Imagen de una corporalidad en peligro

Percepto entre los cortometrajes de tesis ENERC cuyo 2018-2019

Carla Grosman

Introducción

A partir de lo propuesto por Ana Laura Lusnich (2018: 86) desde fines del siglo XIX al presente la región de Cuyo manifiesta un paradigma de producción cinematográfico diverso y versátil “en lo que respecta a los agentes y fuerzas institucionales y sociales que lo conformaron, así como en las actividades desplegadas en torno al cine”. Lusnich también señala que en su devenir histórico este campo se revela intervenido por factores y voluntades internos y externos a la región. Aquí se destaca también la creciente participación del Estado nacional desde los años cuarenta (a excepción de las dos grandes dictaduras 1966-1973 y 1976-1983), remarca la autora. Este rol del Estado en la producción cinematográfica cuyana es un punto neurálgico para el presente ensayo dedicado a establecer vínculos socio-semióticos, tanto como político-culturales entre la intervención del Estado y de los intereses privados en las políticas culturales de la región (que garantizan la formación de los profesionales realizadores de los films

estudiados) y los costos socio ambientales de tales políticas (que, según propongo, se traslucen en un sentimiento epocal que parece atravesar la producción cinematográfica de estos realizadores).

La última década ha visto proliferar la producción cinematográfica sanjuanina como nunca antes, esto se debe a factores de responsabilidad estatales que impulsan políticas culturales que entienden el valor de la existencia de esta producción local y la estimulan a partir de programas de fomento federal como *Historias Breves* (INCAA), *Nosotros, Telefilm*, *Polos Audiovisuales* y *TV Digital*. Como resultado de este proceso de descentralización de la producción audiovisual se puede señalar la inauguración, en 2016, de una sede Cuyo —sita en la provincia de San Juan— de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica ENERC, dependiente del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. Dicha sede es parte de un proceso de descongestión impulsada desde el INCAA (vía resolución núm. 3094) de la producción audiovisual tradicionalmente centralizada en Buenos Aires, para lo cual era imperativa la formación federalizada de profesionales del campo desde varias regiones estratégicas en el territorio nacional, donde se asentarían las distintas sedes de la ENERC. Así surge en 2015, para cubrir las necesidades educativas en Corrientes, Chaco, Entre Ríos, Formosa y Misiones, la ENERC NEA con base en la ciudad de Formosa. También ese año se inaugura la ENERC NOA con base en San Salvador de Jujuy, atendiendo la formación audiovisual de los habitantes de Catamarca, Jujuy, La Rioja, Tucumán, Santiago del Estero y Salta. Como antes mencionamos, en 2016 se inaugura la ENERC Cuyo para formar profesionales de San Juan, Mendoza y San Luis. Por último, en 2017 surgen la ENERC Patagonia Norte con base en San Martín de los Andes brindando la posibilidad de formación a estudiantes

de La Pampa, Neuquén y Río Negro, y la ENERC Patagonia Sur con base en la ciudad de Trelew cubriendo la formación profesional de discípulos provenientes de Chubut, Santa Cruz y Tierra del Fuego.

Desde mi perspectiva, el interés político económico por el asentamiento de la sede ENERC Cuyo en territorio sanjuanino tiene que ver con un programa de impulso de la industria cultural enmarcado en las políticas económicas de la provincia. Desde 2005 experimenta un crecimiento socioeconómico basado en la apertura de la industria minera de oro y plata explotada en concesión por la empresa “Barrick Gold” filial Sudamérica. Este reordenamiento económico ha impulsado el mercado interno, sobre todo las áreas inmobiliarias, financiera y de servicios (esenciales y del tiempo libre). Consecuentemente, una parte de los beneficios de esta industria han sido volcados, como adelantamos, al desarrollo de la industria cultural.

Esta es una política económica muy discutida entre los grupos ambientalistas que consideran que, mientras pagando remisas mínimas a la industria minera local, las concesiones extranjeras explotan a cielo abierto toneladas de nuestro oro ocasionando grandes catástrofes naturales, como son la destrucción de los glaciares de alta montaña y la contaminación —con cianuro y otros metales— de las corrientes de deshielo que alimentan el consumo de agua de pueblos aledaños, así como también la de su fauna y su flora (Federico Trofelli, 2021). Existen además numerosas denuncias de casos de cáncer entre los habitantes que consumen esa agua y viven bajo esas condiciones ambientales. La discusión moral que rodea esta contradicción nos muestra que si bien, por un lado, San Juan ha logrado posicionarse (al menos desde la oferta cultural) como un ámbito diversificado, complejo y de alta calidad profesional e infraestructural —capaz de satisfacer las necesidades de la

“alta cultura” y la cultura popular— por el otro, tal crecimiento se hace en detrimento del estado ambiental y a favor de las ganancias de multinacionales que luego regulan desde la economía informal el mercado inmobiliario y de servicios levantando altamente los costos de vida de los habitantes locales. La alerta es entonces hacia la seguridad misma de la vida de sus habitantes mientras se experimenta socioeconómicamente una especie de “fiebre del oro”; estas tensiones son las llagas bajo la lisura del discurso del progreso económico regional. Esta compleja red de relaciones materiales (el origen de los fondos) e inmateriales (una visión de profesionalización y excelencia atravesada por los intereses discursivos de los medios materiales de producción) es la que subyace a las lógicas agentes de la Secretaría de Turismo y Cultura de la provincia de la cual también depende administrativamente la ENERC-Cuyo.

Con estos antecedentes, podemos afirmar que estamos frente a un contexto de producción y acción en vías de afianzamiento inserto en dinámicas socioculturales complejas. Por lo tanto considero que un estudio profundo sobre el valor de estas producciones atravesadas por ejes que la conecten con imaginarios sociales (Cornelious Castoradis, 1975), representaciones simbólicas y construcciones intersubjetivas de lo real-social resultaría un aporte, tanto al campo epistemológico, como a sus posibilidades materiales de reproducción.

El análisis que propongo sobre las seis tesis producidas entre 2018 y 2019 (las dos únicas cohortes hasta el comienzo de este estudio), observa dichas obras de manera intertextual, relación a partir de la cual aparece, de un modo transversal, una imagen latente. Es decir que, aunque los films respondan a géneros, temáticas y temporalidades diversas, estas representaciones constituyen lo que Guilles Deleuze (1996) llama un “percepto”, en tanto logran manifestar

artística y colectivamente, un conjunto de percepciones y de sensaciones que sobreviven a quienes las propone y perduran como un signo epocal. Entiendo así que el percepto sería el efecto activo —por así decirlo— de aquello denominado representaciones sociales. Estas representaciones, que restituyen simbólicamente algo ausente, que aproximan algo lejano, no son una simple reproducción sino una complicada construcción que hace sentido dentro de un conocimiento socialmente elaborado y compartido; lo que garantiza la capacidad metafórica de una representación social es su aptitud para expresar de un modo amalgamado, lo socialmente establecido, su idea crítica y su carácter de imagen. Es decir, se trata de configuraciones de sentido que se vinculan, desde la metáfora, como manifestación social de lo que Castoradis (1975) llama el imaginario social.

Lo socialmente establecido, su idea crítica y su carácter de imagen

Según la perspectiva de los Estudios culturales de Stuart Hall (1980) y también de otro postestructuralista, Fredric Jameson (1981, 1991), podríamos comenzar asintiendo que en el contexto del Capitalismo avanzado (1914-) se opera una forma de dominación totalizante que involucra directamente a la conciencia y a la vida imaginaria de los sujetos. El capitalismo avanzado maneja así un sistema de dominio cuya lógica de acumulación no es ya exclusivamente la explotación del trabajo y los recursos materiales, sino que también involucra todo el espacio social y, por ende, el de la conciencia humana que en su relación intersubjetiva lo conforma (Jason Read 2003: 14). De esta manera observamos que la hegemonía se juega en el territorio de la cultura

donde la ideología y la política se articulan en formaciones y transformaciones sociales.

Desde el punto de vista de Antonio Gramsci (1929-1935) la perpetuidad del poder se garantiza a través del Estado como aparato de reproducción hegemónica de las clases dominantes. Esta es la vía, según el autor italiano, por la cual el poder social se constituye en poder político dentro de la sociedad. Así, atendiendo a las articulaciones entre las prácticas cotidianas dentro de la sociedad civil, la sociedad política y el Estado, Gramsci llega a la idea del “Estado Integral” algo que entiende como “el entero complejo de actividades prácticas y teóricas a través de las cuales la clase dominante no solamente justifica y mantiene su dominio sino que lo hace con el consenso activo de aquellos a quienes domina” (244).

Louis Althusser (1970) incorpora a esta noción la idea de que nuestros valores, deseos, preferencias nos son inculcados desde prácticas ideológicas que constituyen la subjetividad individual. Estas prácticas ideológicas se imparten a través de una serie de instituciones (los aparatos ideológicos del estado, ARI) que incluyen el sistema de la moral; de la información y de la educación. Estos aparatos operan de un modo psicológico (sin recurrir a la violencia y la represión) para pautar nuestras maneras de evaluar éticamente los eventos y las relaciones de poder (expresables en términos de clase, de género y étnicos) y asegurar la complacencia frente a las desigualdades vigentes. Por eso, desde el punto de vista althusseriano, una clase social no puede mantener poder sobre el estado si no ejercita la hegemonía sobre los aparatos de reproducción ideológica.

Según estos autores entendemos que nuestra ontología es el resultado de la influencia de tres sistemas que consiguen que corporicemos la narración del poder: sistema educativo, de información y el moral: familia,

iglesia y prácticas/normas de convivencia social (guardemos para más adelante la idea de que se trata de una corporización que es también una forma de percibir a través de los sentidos el mundo que nos rodea). Nuestra interacción como sujetos (sujetos a la ideología), es decir, nuestras prácticas culturales, conductas, tomas de decisiones, leyes y regulaciones generan una idea de verdad epistemológica que justifica que dichas normas sociales se repitan a través de los mencionados ARI logrando la formación de nuevos sujetos socializados, que perpetúen de este modo el sistema de relaciones de poder. Esta red discursiva que de un modo persuasivo y ubicuo se introyecta en la psique del individuo generando subjetividades que adhieren al relato dominante y que —en su interacción social dentro de este— lo reproducen, es la justamente, ideología. Read (2003) llama a este poder simbólico del relato capitalista para producir subjetividad —o a la supremacía de la cultura en el ejercicio de la hegemonía, si seguimos a Hall— la “dimensión micro política del poder”. Esta micro política de la vida subjetiva jugada en el campo cultural moviliza justamente la esfera emocional, instintiva, perceptual y de creencias de los sujetos y es el territorio donde se disputan las ideologías que luego se hegemonizan como bloque socio histórico. Estas son los imaginarios sociales. La ideología, en tanto “imaginario instituido” (Castoradis, 1975) se reproduce así en narraciones, relatos y discursos, es decir, es una cuestión de lenguaje desde donde se edifica la ilusión de lo real. Esto devela que este círculo de auto reproducción puede ser intervenido y/o desviado desde la producción cultural artística como práctica de un impulso contrahegemónico, esto es, como “imaginario instituyente” (Castoradis, 1975).

Entonces, desde estas perspectivas, las negociaciones hegemónicas (las disputas sobre el poder en el campo de batalla de la cultura) dependen de cambios en las prácticas

sociales que a la vez están sujetas a renovaciones impulsadas desde un proceso intersubjetivo siempre condicionado por lo lingüístico, a través del cual un texto ideológico se instala en la conciencia ética del individuo. Aquello a lo que Fredric Jameson (1981) llamó “el proceso de narrativización utópica en el inconsciente político”, un proceso que reconoció modificable por intermedio del “acto simbólico”. Jameson propone que el acto simbólico interviene en dos momentos fundamentales de la introyección/corporización del relato del poder: el de textualización ideológica (el discurso de poder que se disputa la hegemonía desde el terreno de lo ético) y la narrativización en el inconsciente político (la praxis estética, es decir técnica retórica que conecta con pulsiones libidinales a través de los sentidos). Asentimos con Hall, que así es como el capitalismo avanzado ha logrado perpetuar su poder, y proponemos con Jameson, que, en esta dinámica la intervención al *estatus quo* desde una reacción ética-criticamente crítica, en tanto perspectiva ética alternativa (lo que en este esquema sería la textualización ideológica), puede valerse del arte como herramienta de narrativización utópica en el inconsciente político. Debido a que, a partir de sus medios estéticos, el texto artístico logra acceder al deseo, la emocionalidad, la memoria, el miedo y los impulsos de solidaridad de su receptor. Esta es el inherente estatus mítico del texto cultural (su capacidad ético-performativa) en tanto acto simbólico sostenido en su simultaneidad funcional de ser reflejo y constitución de una situación dada, es decir, una construcción de la percepción de lo real. Dentro de esta lógica jamesoniana las mediaciones simbólicas ya no son solamente actos que representan la realidad sino hechos que la constituyen.

Entendemos entonces que la efectividad ideológica y por tanto de lo político de la obra de arte deriva de su poder estético, desde que la operación estética es capaz de crear

una distancia interior en relación a la ideología que ella misma instaure y respecto de la ideología que presenta, revela o denuncia. Althusser (1969) se ha referido a esto diciendo: “lo que el arte nos da a ver, nos lo da a ver en forma de percibir y de sentir, es la ideología de la cual nace, se baña, de la que se desprende como arte y a la que hace alusión” (1969: 118).

Según Althusser (1969) esta distancia crítica es la micro política del arte; son las estrategias de construcción estética las que generan esa distancia interior. Esto es, la distancia entre lo representado y la conciencia del espectador que —a partir de este dispositivo de exposición— logra visualizar la separación que existe entre la ideología en la que está inmerso (y que utilizaba acríticamente para confundir lo representado hegemónicamente con el fenómeno) y las condiciones de poder que produjeron la ideología en primer lugar. Esto se encuentra con Rancière (2011) quien manifiesta que la política del arte consiste en reconfigurar la repartición de lo sensible que define lo común de una comunidad y que introduce sujetos y objetos nuevos; en hacer visible lo que no lo era. El objetivo de dicha transformación, dice el filósofo francés, “debería desplegar el campo de lo sensible en lo comunitario”. Es decir, según Rancière, el campo de lo estético configuraría, “una comunidad del sentir”.

La exploración intertextual de los films puestos en análisis —que emprendemos a continuación— se proponen hallar la imagen imaginada que oficie de percepto manifestado en una comunidad de sentir como signo epocal de un vivir bajo los riesgos de las catástrofes naturales inducidas por un estado neoliberal que prioriza las remisas inmediatas de la explotación minera por sobre el deterioro del medio ambiente; el efímero destello del oropel, muy caro a la salud y el bienestar de sus habitantes.

La lectura intertextual propuesta se guía por un concepto de Althusser (1969) para develar críticamente la ideología dominante que subyace en las construcciones psicosociales de la realidad que la reproducen y condicionan la subjetivación de los individuos a su relato dominante. Este develamiento, al cual Rancière también se refiere como la “distancia ideológica”, es invocado por Althusser como la “lectura sintomática”, esto es, aquello que ha sido dejado fuera del texto. La noción refiere a Freud al traer a colación lo inconsciente del texto (y por consiguiente: el lenguaje de los síntomas); eso que ha sido encubierto o reprimido. La metodología de esta lectura (que fuerza al texto a decir lo que había dejado fuera) es donde el elemento ideológico puede ser hallado (como representación) pues es nada menos que la ideología la que “oculta” los elementos de la vista. La presencia de esta “comunidad del sentir” en los seis films que estudiamos hace aparecer aquella imagen ausente, latente, significante de un percepto, la de una corporalidad en peligro.

Los cortometrajes que, desde narrativas histórico políticas (*Sunchos van*, 2018), de la tradición, las costumbres o lo cotidiano (respectivamente *Tiempo de cosecha*, 2019; *Los mares calmados*, 2018; *La extraña*, 2019), las de tono post apocalípticas (*Siesta*, 2018) o místicos (*Villicum*, 2019), de uno u otro modo, aluden a contextos aislados (geográfica e idiosincráticamente hablando) que pertenecen a atmosferas epistemológicamente cerradas: obedecen a un propio orden establecido de convivencia social que mantiene una apariencia de normalidad inofensiva (las tradiciones y costumbres sociales que configuran las subjetividades insertas en un orden social). Así se enmarcan en estos films las representaciones de los patriarcados, los caudillismos, la moral conservadora, los determinismos étnico clasistas de una manera que

manifiesta aquello a lo que Castoradis (1975) llama “el imaginario social instituido”.

En todos los cortos, la idea crítica es la revelación de que a tal orden social le precede el acuerdo colectivo de ocultar sus perversiones sociales para resguardar el orden establecido, y que el cuerpo del protagonista peligra bajo esa doble moral de la cual a la vez es participe (para salvarse, debe ayudar a reproducirlo). Cabe pensar entonces a estos cortometrajes como representaciones sociales que, desde la trama narrativa, ponen en tensión el conjunto de significaciones que consolidan lo establecido y se pronuncian como un tipo de representación **social** que **permite una** nueva inteligibilidad sobre la naturaleza de los fenómenos sociales e históricos a partir de donde es posible establecer nuevos ordenes sociales, actúan así como formadoras de lo que Castoradis llama el “imaginario social instituyente”.

Si bien desde la estética (desde lo sensible, visible y audible) estas metáforas ponen éticamente en crisis los contextos de decodificación del espectador donde se reproducen los sentidos representados en el imaginario instituido, aquello que crea una fisura en el imaginario establecido, permitiendo a la psique individual y colectiva nuevas formas de ver y pensar la realidad —es decir aquello que facilita un imaginario instituyente— o dicho de otro modo, eso que incita la distancia crítica, es la representación de lo que no está a la vista. Para eso debimos ampliar el marco, relacionar estas metáforas, y leer las tramas intertextualmente. Apareció así, la “imagen imaginada” (Adolfo Narváez, 2015) o en términos de Deleuze un percepto como signo epocal; en estos films ese signo es la idea de que el propio cuerpo está en peligro frente a la hostilidad proveniente del contexto social de pertenencia y que como estamos sujetos a ello también estamos destinados a su reproducción. Y eso es lo que interpela éticamente; el momento de anagnórisis

en el que simultáneamente el protagonista y el espectador se reconocen cómplices del acto de reproducción del contexto que los oprime. Puesto que contamos con un espacio restringido, voy a limitarme a ofrecer ejemplos en los films que den cuenta de esta anagnórisis.

La anagnórisis o reconocimiento es un recurso narrativo que consiste en el descubrimiento por parte de un personaje de datos esenciales sobre su identidad, sus seres queridos o su entorno, ocultos para él hasta ese momento. La revelación altera la conducta del personaje y lo obliga a hacerse una idea más exacta de sí mismo y de lo que le rodea. Este término aparece en la *Poética* de Aristóteles relacionado con la tragedia clásica griega y es la peripecia (el giro de fortuna) el momento crucial para su aparición que casi siempre tiene efectos demoledores. La revelación de esta verdad (que ya era un hecho, pero el protagonista [y a veces el espectador también] ignoraba) cambia la perspectiva y la reacción del héroe, que se adapta y se acomoda aceptando su destino y en consecuencia ayudando a que este ocurra. Podríamos identificar tres instancias de anagnórisis ejemplificadas a través de los cortometrajes de tesis que analizamos.

En *Sunchos Van* (2018) aparece un primer recurso narrativo donde la anagnórisis es el descubrimiento del personaje de alguna verdad sobre sí mismo, es el uso del primer plano del personaje de Alejandro mirándose en el espejo mientras le habla a su esposa quien está fuera del cuadro. Esta toma es crucial pues nos revela que el personaje es consciente de que va a contribuir a un crimen con el cual desacuerda, pero que debe cometer por coerción ejercida de manera sutil pero contundente de parte de su empleador. Su empleador (el histórico Federico Cantoni, “Don Federico”) es un personaje que se nombra en todo el film, pero jamás se revela. “El patrón” es responsable por la supervivencia material de la familia de Alejandro, por él y para él trabajan y arriesgan su

vida todos los personajes, lo interesante es que, como sucede con el poder mismo, su identidad no es visible, aunque todos le estén supeditados. En este primer plano Alejandro le habla a su esposa mientras su reflejo le devuelve la imagen de sí mismo inmerso en la tragedia de su vida. Él sabe que no puede evadir ese compromiso y que al asumirlo está contribuyendo a que el poder que lo subyuga (y subyugará a sus hijos) se reproduzca, sin embargo, fatalmente se abandona a su suerte, se despidе de su familia y sale de la casa en el cumplimiento del deber que llevará como resultado su encarcelación y fusilamiento. Ese pausado examen de conciencia vuelve a repetirse en la concentración de los conspiradores del asesinato de Amable Johns entre los que él ha sido forzado a participar. Así por ejemplo en la planificación de tomas para describir los acuerdos y puestas en conocimiento del plan del asesinato, la cámara pasa de las tomas de grupo siempre al primer plano frontal de Alejandro, recuperando con este recurso el recuerdo, en la mente del espectador, de la imagen de Alejandro en el espejo y su significación existencial. Estas tomas, aunque funcionan en la narración diegética de la escena, están asumiendo también una forma metafórica al convertirse en la imagen que permanentemente pone al personaje en conflicto con su propia conciencia. La repetición del ángulo y encuadre de la toma del espejo continua aun en el momento del asesinato mismo, al final del film donde cada uno de sus disparos parece que se los diera sí mismo. La cámara permanece fija en su rostro y en su expresión de espanto frente a lo que es consciente y arrepentido de estar realizando.

En *La extraña* (2019) se muestra una segunda forma de manifestación de la anagnórisis utilizada como descubrimiento que hace el protagonista de la verdad de otras personas. Es interesante como el film, para revelar este proceso de descubrimiento, apela al recurso estilístico del *Film noir*.

Esto sucede porque aquel género cinematográfico fue heredero del expresionismo alemán, corriente estética que había logrado plasmar una atmosfera social enrarecida, las perversiones políticas encubiertas, los actos criminales solapados de entre guerras y durante la Alemania Nazi. Cuando el *Film noir* norteamericano se apropia del estilo también absorbe para sí ese espíritu de sospecha sobre la realidad aparente, aquel clima de incertidumbre sobre lo normalizado y lo establecido, y con estos elementos visuales y narrativos logra generar suspenso, intriga y nombrar lo no dicho, lo escondido, lo invisibilizados que aun así permanece rigiendo el momento que se cuenta. Véase que tanto los personajes (desde la *femme fatal*, caracterizada como en las pinturas de E. L. Kirchner (1913), al astuto investigador que fumando sigue los pasos de la intrigante dama), como la estética de representación (los contrastes en claroscuro, los escorzos, las sombras pronunciadas y los ambientes nocturnos y brumosos), han sido velados en *La Extraña* bajo un clima de aparente cotidianeidad que, conforme el personaje se acerca a la verdad, empieza a mutar y mostrar sus verdaderas cualidades aberrantes, sus auténticos colores estridentes, sus indudables perfiles alargados y sus ojeras evidentes. De allí que la acción comience arriba en una galería comercial donde se mueve la gente todos los días y termine en los subterranos con luces intermitentes y maniqués cercenados que cuelgan por las laberínticas galerías como escenarios para la circulación de lo perverso. Para observar este recurso se puede destacar el trabajo con el claroscuro en la secuencia en la que Matías sigue a Alicia en la noche sanjuanina, aquí la iluminación expresionista se vuelve agente narrativo en tanto es por su arte que se comienza a redefinir lo real. Por ejemplo, seguida por Matías (que hasta ahora nos resulta sospechoso por acosarla) vemos entrar a Alicia sola a su casa. Alicia comienza a desvestirse en la oscuridad frente

a la ventana (esa sensualidad complace al protagonista y a los espectadores), seguidamente Alicia enciende la luz de la habitación y notamos que no está sola, detrás de una cortina de la ventana que da a la calle, mirándola, se proyecta una sombra de un hombre imponente. Otro elemento del *film noir* rescatado en este corto para develar lo subrepticio es la elipsis. El recurso elíptico está trabajado en este cortometraje a partir de la voz en *off* que hace retornar a la diégesis (como un recuerdo de Matías) las primeras palabras que Alicia le dice a Matías en tono jocoso esa mañana en la galería comercial, al comienzo del film. Así, en la secuencia final cuando el protagonista atrapado en el club nocturno descubre que él es la siguiente víctima de las misteriosas desapariciones de esa semana, oímos nuevamente las palabras que la mujer le comentara horas antes en un tono lúdico, las mismas aparecen ahora reproducidas con reverberación distorsionada. Esto ocurre porque son aquellas las palabras verdaderas que han logrado emanar del espacio de lo oculto detrás de las bromas y el juego. Esas palabras pueden ahora ser dichas de manera real frente a lo aberrante de su significación. Entonces, como en el *film noir*, la inofensiva *femme fatal* conduce al protagonista al peligro, pero el peligro ha sido siempre la imprudencia del protagonista, su codicia y sus vicios. No hubo coerción para que el la siguiera hacia el club nocturno donde queda atrapado, no tuvo otra presión que la seducción. Aquí resuena la problemática de la voluntaria y celebrada extracción de oro y su indefectible daño. En este sentido, el fracaso del protagonista es también el de la ética del bien común frente a una sociedad corrupta que pone en peligro la vida del protagonista tal y como la codicia y la seducción de la fiebre del oro ponen en peligro la vida de todos y de cualquiera (de allí el aspecto inofensivo y neutro del personaje que nos representa a todos).

En *Tiempo de cosecha* (2019) se utiliza la tercera forma de proponer la anagnórisis, es lo que refiere al descubrimiento de las consecuencias de acciones pasadas. En el cortometraje esto se manifiesta en relación al personaje de “don Eduardo” en su toma de conciencia acerca de las consecuencias de sus acciones. Este personaje del patrón de estancia, con sus arcaicos modismos de abuso de poder, con su tono brabucón e irrespetuoso del duro trabajo de sus jornaleros se dirige a ellos de manera abusiva, violenta y lasciva. Don Eduardo retiene salarios y menosprecia la salubridad y necesidades básicas de sus peones. Los trabajadores, que parecen recibir el maltrato sin mayor resistencia, en realidad han decidido asesinarlo durante un asado en el que logran embriagarlo y luego sacrificarlo adobado como un animal comestible. La planificación de las tomas y las estrategias de secuencias montaje en este cortometraje se dispone a describir con sutileza el lento proceso por el cual el personaje empieza a sospechar que en esa fiesta ha quedado vulnerado y por tanto corre peligro. Una escena que se puede destacar para abordar esta perspectiva es el banquete del asado. Lo que llama la atención, ya que estamos frente a un cortometraje de ficción de escuela de cine, es su teatralidad. El mismo parece haber llevado durante el desarrollo del film un montaje narrativo clásico; con planos, contraplanos, planos de establecimiento, planos detalle y movimientos de cámara narrativos hasta que llega el clímax. Este sucede durante el asado, es en el momento del banquete donde realmente montarán la farsa para matar al patrón. Toda la planificación de tomas de esta secuencia conduce a evidenciar su carácter de representación, es decir hacer visible que se trata de un engaño, de una construcción ficticia. Así es que los personajes del film montan su propio show, con la mujer trabajadora que lo seduce y los otros peones que lo embriagan y los cantantes improvisados que

le dedican sus “cogollos”, y la comida groseramente deglutida y manipulada, todos de un lado de la mesa como en un escenario teatral. La cámara fija se dispone a retratar el grupo de comensales con todos los actores mirando al frente y siguiendo una evidente coreografía como si se tratara de una zarzuela o *La Cenerentola* de Rossini (1817). Al ir poniendo en evidencia la construcción ficticia de una aparente complacencia con el abuso cotidiano, este cortometraje logra develar el descontento de los trabajadores y la vulnerabilidad de su hostigador cuando los oprimidos se unen sus fuerzas. Es significativo que el personaje del patrón no se da cuenta de que está por ser sacrificado por “el obraje” hasta que realmente se encuentra maniatado sobre una mesa con su pecho adobado para el asado. Y esto es porque en el momento de anagnórisis del personaje de don Eduardo se devela también una dimensión metafórica de lo social que revela un tipo de conciencia petulante que ha hecho uso y abuso de recursos humanos y naturales y no ha caído aún en la cuenta de que sus actos son autodestructivos.

En *Siesta* (2018) se describe una situación en las que los cuerpos han sido puestos en peligro y eliminados, no queda claro si a causa de una invasión extraterrestre o alguna toma de poder total que sume a los sobrevivientes en un estado de miedo a salir y de permanente vigilancia. Es interesante el uso de los recursos del cine de terror y de ciencia ficción para referirse a un estado de incertidumbre y anarquía como puede ser una situación postapocalíptica. Es interesante observar que diegéticamente la escena se sitúa a la hora de la siesta, un recurso que tiene un uso metafórico, especialmente si se observa desde la pertenencia cultural a la región de Cuyo. Debido a las altas temperaturas, dormir la siesta es tradición en esa zona. A los niños, en general, no les agrada esta rutina y son obligados a no salir de la casa mientras los adultos duermen. Para

evitar que salgan se los asusta con monstruos populares (como la Pericana o el viejo de la bolsa) o situaciones horribles (exhibicionistas, violadores, raptores). La siesta resulta así un territorio excitante, un espacio de posibilidades para la aventura y para dejarse llevar por esos temores e historias mientras permanecemos en un espacio seguro. La siesta es el momento privilegiado del juego y de la simulación del peligro que de alguna manera forja subjetividades que en lo social serán obedientes, medidas y temerosas. El uso de la figura temporal y metafórica de la siesta acorta caminos a la hora de empatizar con los personajes de este corto en el cual una pareja adulta vive encerrada en una casa oscura, asediados por luces y ruidos intermitentes (de monstruos, naves o patrullas que no vemos) y al resguardo de un espacio exterior hostil, peligroso y desbastado del cual se nos han ofrecido algunas imágenes ilustrativas. Así la percepción de la realidad como espacio de auto preservación como último objetivo ha hecho que esta pareja deba defenderse de un tercero que llega, como ellos, buscando comida y resguardo, y en un forcejeo le han disparado, perdiendo con ello su humanidad. Ante este hecho y, aunque se hayan comportado como los únicos sobrevivientes, los personajes descubren que no están solos. Ese es el momento de la anagnórisis, ese reconocimiento de la existencia y la verdad de los otros. Un gesto de la protagonista al final del cortometraje nos devuelve la esperanza de que estos personajes comprendan que la solidaridad sea el camino: los protagonistas deciden dejar ese espacio llevando la comida que tengan y lo indispensable para sobrevivir, al partir la mujer se retrasa unos pasos para dejar sobre la mesa una lata de conserva para los próximos que entren buscando alivio.

En *Los mares calmados* (2018) la anagnórisis tiene que ver con la revelación de la verdad sobre uno mismo como un sujeto condicionado por el entorno cuyas decisiones sobre

el propio cuerpo son tomadas por un colectivo que reglamenta la moral. Así quienes se esmeran en hacer cumplir esas reglas sociales a capa y espada están reproduciendo los mandatos sociales que se les han asignado al punto de olvidar su humanidad y el cuidado físico y emocional de su propia estirpe. En este cortometraje se aborda como una familia lleva hasta las últimas consecuencias el secreto del embarazo de su hija quien deberá abortar para conservar el buen nombre de la familia intacto. Así volvemos a encontrarnos con la postergación de la vida en pos de mantener un status quo económico social que favorece la vida presente de esta “familia” que en términos metafóricos podemos considerar como toda una sociedad.

En *Villicum* (2019) la anagnórisis tiene que ver el reconocimiento de que las acciones del hombre (en este cortometraje representadas en las batallas territoriales entre unitarios y federales del siglo XIX) tarde o temprano son resistidas y hasta “ajusticiadas” por la fuerza indomitable de la naturaleza (potencia que en este film es alegorizada en el rol de las brujas del Villicum). Más allá de lo anecdótico de que los soldados pertenezcan a las huestes de los unitarios en tierras de caudillos federales, esta historia puede leerse metafóricamente. El develamiento de esta autoridad superior de la naturaleza sucede porque el film irá sutilmente deconstruyendo las expectativas de lo que tradicionalmente conocemos. Así, dos hombres armados entran de manera violenta a la casa de tres mujeres indefensas, el horror surge cuando desde esa aparente indefensión las mujeres logran eliminarlos con métodos sobrenaturales que causan el espanto de los hombres hasta ahora acostumbrados a irrumpir, atropellar y apropiarse de todo. En esta narración esa expectativa se destruye porque según la lógica inapelable de la naturaleza, aunque estos hombres pretendan escapar ya estaban predestinados a sucumbir.

El recurso estético es el permanente uso del fuego por sus connotaciones destructivas y peligrosas y de colores incandescentes que lo recuerdan de manera inconsciente. El uso de recursos lumínicos como el claroscuro, la bruma, las iluminaciones duras también aportan un sentido de vulnerabilidad al espectador. La cámara abunda en movimientos subjetivos, planos secuencia, siempre acompañando los movimientos tambaleantes y el trayecto aturdido del protagonista por esta tierra de incertidumbre. Los encuadres aberrantes y los saltos de continuidad en el montaje mantienen en el espectador esa idea de haber sido emboscados, de no poder dominar el entorno, de ser burlados por otra realidad sobre la cual ya no se tiene control. El sonido del murmullo de los conjuros se va acrecentando, se suma su propio eco, se repite hasta generar toda una atmósfera de sonido que como una tela de araña va envolviendo al protagonista.

Conclusión

En esta ponencia he propuesto que los cortometrajes de la ENERC cuyo mantiene una comunidad de sentir (Rancière) o un percepto (Deleuze) que aparece como elucidación a partir de un proceso narrativo de distanciamiento de la ideología que trae a la luz su contradicción, las lagunas en la totalidad del discurso neoliberal (como heredero del capitalismo colonial y sus formas morales de reproducción). Las metáforas de elucidación utilizadas como síntomas por estos films estarían ofreciendo elementos para “ver” de un modo diferente lo que se naturaliza en el imaginario instituido. Por eso, su lectura intertextual que revela un percepto o comunidad de sentir dentro de la producción audiovisual de un conjunto de jóvenes sanjuaninos inmersos en —y

producto de— un contexto socioeconómico como el arriba descrito revela al recurso de la anagnórisis (el momento en que tanto el personaje como el espectador caen en la cuenta de vivir sujetos al sistema dominante que los condiciona) como el primer paso para el desligamiento intersubjetivo de la trama ideológica que sostiene el paradigma dominante, es decir como configuración de imaginario instituyente.

Bibliografía

- Althusser, L. (1969). "Dos cartas sobre el conocimiento del arte". *Pensamiento crítico*, núm. 10, Noviembre.
- . (1970). *Ideología y aparatos ideológicos de Estado*. Nueva Visión.
- Castoriadis, C. (1975). *La institución imaginaria de la Sociedad*. Tusquets.
- Gramsci, A. (1971). *Selections from the prison notebooks [1929-1935]*. Lawrence and Wishart.
- Deleuze, G. (1996). *El abecedario de Gilles Deleuze*. Documental televisivo. Condición Claire Parné Trad. Raúl Sánchez Cedillo. Televisión Francesa.
- Hall, S. (2003). "Cultural Studies and the Centre: Some Problematics and Problems" [1980], en Hall, S., Hobson, D., Lowe, A., & Willis, P. (Eds.), *Culture, media, language: working papers in cultural studies, 1972-79*, pp. 12-45. Routledge.
- Jameson, F. (1981). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Cornell University Press.
- . (1991). *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press.
- Lusnich, A. L. (2018). "Constitución y características del campo cinematográfico de la región de Cuyo: un balance histórico". *Revista de Historia y Teoría del Arte*, núm. 8, diciembre, ISSN: 2347-0135, pp. 71-88.
- Narváz, G. Vázquez y J. Fitch, *Lo imaginario: seis aproximaciones* (s.p.). Université Lille 3, Tilde Editores, UANL.

Rancière, J. (2011). *El malestar de la estética*. Capital Intelectual.

Read, J. (2003). *The Micro-politics of Capital: Marx and the Prehistory of the Present*. Suny Press.

Trofelli, F. (2021). "A seis años, el peor desastre ambiental minero de Argentina continúa impune", *Tiempo argentino*. <https://www.tiempoar.com.ar/informacion-general/a-seis-anos-el-peor-desastre-ambiental-minero-de-argentina-continua-impune/>

Filmografía

Alday, M. (dir.). (2019). *Villicum* [cortometraje]. ENERC

Chacón, D. (dir.). (2018). *Siesta* [cortometraje]. ENERC

Costa, C. (dir.). (2018). *Sunchos van* [cortometraje]. ENERC

Martin, M. (2019). *La extraña* [cortometraje]. ENERC

Morte, E. (dir.). (2018). *Los mares calmados* [cortometraje]. ENERC

Ruger Alonso, P. (dir.). (2019). *Tiempo de cosecha* [cortometraje]. ENERC

Capítulo 6

¿Existe un cine del conurbano bonaerense?

Victoria Julia Lencina

El presente trabajo busca analizar la denominación Cine del Conurbano Bonaerense, su pertinencia, alcances y consistencia. Consideramos que se trata de un fenómeno cinematográfico que comienza en la década del noventa, que se afianza y se consolida en la segunda década del siglo XXI. Sostenemos que este cine reacciona contra los imaginarios, estereotipos y significados diseminados y promocionados por el esquema de centralización porteña, procurando crear otros modos de representación relacionados con lo local.

¿Por qué hablar de conurbano y no de AMBA?

Conurbano y Gran Buenos Aires se encuentran en una incómoda posición intermedia entre el interior del país y la gran metrópoli central, sin llegar a confundirse ni a ser asimilados por ninguno de esos dos polos. En la actualidad, ante la emergencia sanitaria provocada por la pandemia del virus COVID-19, el gobierno nacional comenzó

a alentar la idea de una región unificada denominada Área Metropolitana de Buenos Aires, también conocida por sus siglas AMBA. Esta región abarca a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y a cuarenta municipios de la Provincia de Buenos Aires —que originalmente tiene 135 municipios— que se extiende desde Campana hasta La Plata, con límite físico en el Río de la Plata e imaginario en la Ruta Provincial 6. Si bien el objetivo de esta novedosa denominación consistía en desarrollar servicios interjurisdiccionales más eficientes y generar una mayor cercanía y cooperación entre los gobiernos de la ciudad y la provincia; lo cierto es que los medios de comunicación pusieron en tela de juicio esta categoría. Por ejemplo, el 15 de abril de 2021 se publicó la nota “Qué es AMBA y qué distritos lo integran” en el diario *Perfil*. Después de describir las nuevas restricciones anunciadas por el gobierno nacional, se señala que:

... la región AMBA genera confusiones y dudas a la hora de entender su extensión real. Las confusiones se profundizan porque, además, de incluir a la Capital Federal, se incluyen los distritos del llamado conurbano bonaerense, es decir, la extensión de la urbanización continua de la zona.¹

De esta manera, el conurbano es presentado al lector como una extensión de la ciudad y no como una parte integrante de la misma.

El modo habitual de representación mediática reproduce diariamente la frontera que distingue y contrapone a dos entidades, donde el conurbano aparece como la

1 “Qué es AMBA y qué distritos lo integran”, *Perfil*, 15 de abril de 2021. <https://www.perfil.com/noticias/actualidad/que-es-el-amba-y-que-distritos-lo-integran.phtml>

alteridad que amenaza el orden —político, social, sanitario y/o ambiental— de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Esta representación, de larga data, se fundamenta en el denominado “relato de la doble fractura”(Gorelik, 2015: 22), por un lado, se muestra al Gran Buenos Aires como una cintura amenazante de la ciudad capital concebida como su antítesis y pensados como mundos exactamente invertidos; y por otro -, se alude a la fractura que atraviesa al propio Gran Buenos Aires como una cesura entre dos polos extremos del arco sociourbano que son, por un lado, la pobreza y los peligros de las villas miseria y, por otro, la riqueza y la tranquilidad de los *countries*.²

En el imaginario social y en el mediático, el conurbano pareciera reducirse a aquellos extremos: es la antítesis a la ciudad capital, es decir, es una villa o es un country. El conurbano no fue ni es simplemente eso. Y es interesante que en el imaginario aparezca ese esquema dualista del asentamiento popular y del barrio privado porque ambos son espacios cerrados, circunscriptos sobre sí mismos, específicamente delimitados por muros, bloques o autopistas. Lo cerrado de esos barrios podría interpretarse como una metáfora de los discursos propios de la *doxa* y de la opinión pública que pretenden obturar el lazo social. No se trata, por cierto, de contraponer a aquella

2 Esta representación polarizada y dominante comienza a circular a partir de la década del noventa. Se identifica en la prensa una distinción al interior del conurbano que ya no es la de un anillo, mancha o círculo que rodea a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires; sino un sistema de cordones. La imagen del cordón permite percibir un sentimiento de inseguridad y peligro debido a que cuanto más distanciado se esté de la ciudad capital se agudizan los problemas sanitarios, infraestructurales, la pobreza, la marginalidad y el delito. “Esta idea de la inseguridad compartida se complementa con la recurrente presentación de algunos fragmentos de ese mosaico que, podría leerse en clave de un nuevo esquema dualista en tanto prioriza polos cuyos extremos están representados por los *countries* y barrios cerrados, por un lado, y por las villas y asentamientos populares, por otro lado” (Segura, 2015: 148).

representación polarizada una nueva imagen que muestre un pacífico idilio suburbano o un territorio periférico que reivindica las luchas populares; sino que, por el contrario, se trata de percibir una realidad y un fenómeno mucho más complejo, heterogéneo y variado.

El conurbano en el imaginario mediático

Rápidamente en el período 1990 hasta la actualidad, el conurbano comienza a ocupar páginas en la sección “Espectáculos” de los diarios, en noticias que refieren a la creciente producción cultural que, con posterioridad a la crisis del 2001, abordó el tema. Se estrenan películas como *El Bonaerense* (Pablo Trapero, 2002), *El Polaquito* (Juan Carlos Desanzo, 2003), series como *El puntero* (Diego Andrasnik, 2011), *El Tigre Verón* (Adrián Suar, 2019-2021) y programas televisivos como *Policías en Acción* (Gustavo Hazán, 2004-2021) o *Esta es mi villa* (Mariana Montero, 2018), filmados íntegramente en el Gran Buenos Aires. La película de Pablo Trapero había sido celebrada por la crítica especializada. Se consideraba que el director había conseguido registrar zonas del conurbano que hasta ese momento no habían sido objeto de representación en el cine comercial³ como, por ejemplo, las avenidas Camino General Belgrano, Mitre, Pavón, Calchaquí, entre otras. Se trataron de proyectos audiovisuales donde predominaban las narrativas propias del cine policial, donde aparecía una configuración de personajes asociados a nuevos tipos bonaerenses como el pibe chorro, el cartonero, el transa y el tumbero. Esta emergencia de producciones en

3 El Bonaerense contó con el apoyo de Polka, presidida por Adrián Suar. Es una de las productoras más destacadas y hegemónicas del esquema centralista porteño de producción audiovisual y cinematográfica.

las que se destacan rasgos de la crónica policial se complementa, por un lado, con ese sentimiento de inseguridad compartido por la prensa gráfica y los noticieros y, por otro, reproduce un esquema dualista de atributos opuestos: buenos/malos; pobres/ricos; héroes/villanos; policías/chorros. Y el policía que actúa como transa y perjudica al pibe chorro alterna los valores de lo bueno y lo malo. Se trata de representaciones dominantes que estigmatizan, criminalizan y reproducen el estatuto del estereotipo. Como decía Roland Barthes, “el estereotipo es ese lugar del discurso donde falta el cuerpo, donde estamos seguros que éste no está” (1978: 98). De esta manera, como sostiene Ramiro Segura, “el conurbano ha sido conurbanizado, construido como una unidad territorial con características —en su mayoría negativas— supuestamente específicas, casi naturales o esenciales” (2015: 153).

Reaccionar al imaginario

Es apropiado incorporar aquí estas frases que pertenecen a los que considero los tres directores exponentes del cine del conurbano bonaerense. Raúl Perrone, el pionero; José Celestino Campusano con quien se afianza y consolida este cine, y por último César González que es el que inaugura un fenómeno más expansivo en términos interdisciplinarios porque él es poeta, ensayista, músico y cineasta. Y los menciono en particular, no porque no existan otros/as directores/as, sino porque fueron los que mantuvieron una filmografía en continuidad:

“Todo eso empezó porque yo veía unas cosas en la tele que no me representaban. Y yo empecé a mostrar otro

conurbano. No era el conurbano que la gente podía esperar. Para mí, el conurbano no es una villa”⁴

“De repente, productoras de Palermo y Colegiales manejan el criterio estético, la forma de contar, la progresión de planos del cine de un país. Es una cosa aberrante”⁵

“La villa no es eso que representan en el cine y en la televisión. Es una deshumanización total de la villa y es una desobjetivación de la villa: no hay sujetos en la villa, hay objetos con cierto rastro humano”.⁶

En 1994 con el estreno de *Labios de Churrasco* en el Cine Lorca, Raúl Perrone no sólo radicalizó los formatos al ponerlos en variación, sino que también motivó un cambio en el mapa audiovisual argentino al configurar una nueva geoestética. Al hacer visible y posicionar a la localidad de Ituzaingó en el escenario nacional, este director habilitó la idea de pensar y de producir por fuera de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, procurando crear otras dinámicas relacionadas con lo local. Así, Perrone filmará siempre en Ituzaingó, sin contar con los subsidios del INCAA, concebirá a su trabajo bajo la categoría “anti-cine” —aproximándolo a un cine de guerrilla—, redactará manifiestos en contra de los centralismos, creará un taller de enseñanza y formación del oficio cinematográfico alternativo al de las escuelas y universidades convencionales y al mismo tiempo mantendrá una relación dual con el circuito de festivales

4 Lencina, V. (2018). “Cada día ladra más fuerte: entrevista a Raúl Perrone”, *Hacerse la crítica*. Recuperado de: <https://hacerselacritica.com/cada-dia-ladra-mas-fuerte-entrevista-a-raul-perrone-por-victoria-lencina/>

5 Bernini, E. (2015). “Qué puede un lumpen. Gracia, justicia y heterogeneidad”, *Kilómetro 111, ensayos sobre cine*, núm. 13.

6 Ídem

nacionales e internacionales. Siguiendo la herencia de este director, José Celestino Campusano contribuirá a posicionar a la localidad de Quilmes en el mapa nacional. En 2006, crea la productora Cinebruto orientada a “forjar una sólida corriente narrativa de espaldas a las modas y linajes actorales”.⁷ En 2013, la tendencia estética y de producción de Cinebruto se expande hacia la conformación del Clúster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires (CAPBA), aglutinando en una misma agrupación a distintos agentes creadores, cineastas, técnicos, productoras y distribuidoras locales. El Clúster realiza festivales, dicta talleres, actividades y capacitaciones de formación en el oficio cinematográfico. Y a su vez, Campusano motiva el surgimiento de un “cine comunitario” que se erige en calidad de manifiesto estético donde se involucra a los sujetos sociales que participan de las películas como también a los espectadores. En 2020, creó la Comisión Filmografías del Conurbano Bonaerense dedicada a promocionar y reflexionar sobre el cine local. Por último, César González posicionará a la Villa Carlos Gardel de Morón dentro del mapa audiovisual nacional. En 2007, funda la revista local *¿Todo Piola?*, que en 2010 devendrá productora audiovisual, definida por el director como “hacedora de cultura marginal, donde escriben pibes y pibas con su lenguaje y berretines”.⁸ El proyecto surgió en un instituto de menores, cuando González encontró en la poesía y la literatura una forma de combatir el encierro de la cárcel. Los primeros números fueron distribuidos casi clandestinamente en diversos institutos de menores. La temática general que acompañaba la revista, que se dejó de publicar en 2012, era la visión de los pibes y pibas sobre la

7 Frase extraída de la página oficial de la productora. Disponible en: <https://cinebruto.com/>

8 “¿Todo piola?”, *ANRed*, 13 de mayo de 2012. <https://www.anred.org/2012/05/13/atodo-piola/>

vida, la pobreza, la desigualdad, la violencia, el trabajo, la política y el debate sobre la baja en la edad de imputabilidad. En 2010, decidió dedicarse al cine, tiene en su haber siete largometrajes y ocho cortometrajes todos filmados en la Villa Carlos Gardel. En 2013, realizó el ciclo documental *Corte rancho*, emitido en la TV Pública y Canal Encuentro, que registraba la vida de los habitantes de distintos barrios populares del conurbano bonaerense. Y a mediados del 2021 publicó el ensayo *El fetichismo de la marginalidad*, una suerte de manifiesto que cuestiona las representaciones que procuró el cine y la ficción televisivas nacionales sobre los asentamientos populares. Hablamos de manifiesto porque se rebela contra la espectacularización de la pobreza y el extractivismo cultural impulsados por la industria audiovisual y cinematográfica nacionales.

El desafío que llevan adelante los/as directores/as del conurbano bonaerense está vinculado con la política de las imágenes, es decir, con un corrimiento de la configuración de imágenes estereotipadas de la provincia y sus localidades difundidas por el esquema centralista de producción audiovisual y cinematográfica porteñas. Anteriormente dijimos que el conurbano es una región heterogénea, compleja y casi indómita, hablamos de 135 municipios. Entonces, el desafío está en reconocer, registrar y exhibir la identidad cultural de cada localidad del conurbano. Es un debate complejo porque no se trata únicamente de lo regional versus el centralismo de la ciudad capital; sino de cuestiones internas del sistema de cordones del conurbano. Sin embargo, esas localidades comparten rasgos que nos permiten reconocerlas como parte integrante del territorio conurbano. Y esto tiene que ver con la configuración del personaje del vecino, la imagen del barrio como espacio de sociabilidad y la representación del conurbano ya no como *locus* de la crisis social, sino como una región con problemas comunes. Así,

se afirman y se reivindican personalidades y valores en la distinción que les da su pertenencia a un barrio y se enraizan las representaciones sociales más consolidadas como las de la polarización: villa/country.

La configuración del personaje del vecino es una constante en las producciones del cine del conurbano. El vínculo entre vecinos/as se establece a través de una periodicidad en el trato, desde una retórica que busca ser empática, que reflexiona sobre la convivencia y que no es condenatoria ni tampoco condescendiente. En las películas de César González, los/as vecinos/as actúan en el rol de distribuidores de información, es decir, acercan información sobre búsquedas laborales y ofrecen hospedaje a quienes recientemente han salido de la cárcel y están en un proceso de "reinserción social". En el caso de las producciones de José Celestino Campusano, aparece la disputa entre vecinos a causa de desengaños amorosos, negocios frustrados o traiciones a pactos incondicionales. Ximena González apostará al registro documental para darle lugar al testimonio de los/as vecinos/as sobre las desapariciones, hechos de tortura, secuestro y violencia que ha dejado la última dictadura cívico-militar en la triple frontera entre Villa Corina, Sarandí y Villa Domínico, se trata de un barrio que rodea el cementerio de Avellaneda que ha sido uno de los escenarios principales de escenas de horror de la última dictadura. Andrea Testa mostrará las consultas de niñas que quedaron embarazadas y que son acompañadas por vecinas a los hospitales públicos de Isidro Casanova y Loma Hermosa. Se trata de niñas que se debaten entre proseguir con el embarazo o interrumpirlo.

La imagen del barrio y la plaza pública cobran un lugar relevante debido a que en este cine predominan los exteriores. El barrio y la plaza son los puntos de encuentro con los/as vecinos/as, con las historias, con la memoria, con la

identidad cultural: las casas chiquitas, barrios sin edificios, las construcciones sin terminar, las casas de chapa y madera, la vereda, lxs pibis sentados tomando una cerveza y hablando sobre el amor, sus problemas laborales o vocacionales, sobre la injusticia de la represión policial, pibes andando en skate o niños jugando a la pelota, pibes fumando porro, leyendo cómics, madres yendo a comprar al supermercado. Aparece una configuración del barrio como un microcosmos cotidiano: el kiosco, la feria ambulante, el sonido del afilador, el potrero, las peleas callejeras, las pelopinchos en las veredas, los centros culturales y los centros de jubilados, entre otros/as. El vínculo entre vecinos/as se da en términos de un lazo social en el que aparecen la complicidad, la empatía, pero también el conflicto, como sucede en la película de terror *Aterrados* de Demián Rugna, filmada en el barrio Ciudad Jardín de Haedo.

Esto no quiere decir que los tipos del pibe chorro, el tran-sa, el tumbero o el policía no estén presentes, sino que el estatuto de esos personajes aparece reconfigurado al adjudicárseles un atributo primario: son vecinos de un barrio. En las películas de Raúl Perrone, los pibes de Ituzaingó roban remeras, películas en un videoclub, revistas, flores. Son actos delictivos menores, pero en su gran mayoría serán perseguidos por un vecino que les dirá: “pendejo pelotudo, a mí me venís a robar”. O, como en el caso de la Trilogía de Ituzaingó, será el personaje del Cana el que los vigile constantemente, vestido de civil. El personaje de este policía es incluso hasta paródico, podríamos pensar que Perrone se burla del estereotipo del policía y de los pibes chorros convencionalmente difundidos por la industria audiovisual. O, como sucede en el documental *Orione* (Toia Bonino, 2017) se reconstruye la historia de Ale Robles, un pibe chorro que eligió el camino de la delincuencia y terminó siendo abatido por la policía en un tiroteo. La reconstrucción de la

historia se hace desde las cartas que dejó Ale antes de morir y desde los recuerdos de su madre. Se apela a sus testimonios como vecinos del barrio Don Orione de Almirante Brown, unos vecinos cuyos hogares fueron vulnerados por la policía. Es interesante cómo la película compara un allanamiento policial con un robo. En ambos actos se comete una infracción, un atentado contra lo privado, contra lo íntimo.

Podríamos conjeturar que el cine del conurbano bonaerense es un cine de vecinos/as, hecho por vecinos/as. No se trata de una cuestión de haber nacido en una localidad del conurbano para fomentar este cine local, sino de habitarlo, de experimentarlo, de estar en esos barrios. Fíjense qué importancia tiene el personaje del vecino que hasta en el elenco de las películas de Perrone, Campusano, González, Bonino, Rugna, Citarella, Testa, entre otros/as se incluye la participación de los vecinos/as del lugar. No solamente en el rol de actores, sino también en actividades detrás de cámara. No vemos actores profesionales, sino presencias. Y pienso en esa frase de Barthes que dice que “el estereotipo es ese lugar del discurso donde falta el cuerpo”. *Stereos* quiere decir sólido, refiere a la repetición vacua. Con la presencia del cuerpo se habilitan otros modos de representación, otros modos de enunciación, otras formas de subjetivación. Porque como hipotetiza Alexandra Kohan: “en la medida en que el cuerpo entra en escena, todo lo sólido se desvanece en el aire y quedamos un poco en la zozobra, en la inestabilidad. Esa zozobra es la caída de las referencias”.⁹ ¿Qué referencias? Las de las significaciones, los sentimientos y las representaciones de la *doxa*, de la opinión pública, la del sentido común, la de la certidumbre de lo autoevidente. ¿Esto quiere decir que en el cine del conurbano dejan

9 Kohan, A. (2021). “Notas sobre el cuerpo”, *elDiarioAR*, 26 de octubre de 2021. https://www.eldiarioar.com/blog/atencion-flotante/notas-cuerpo_132_8433718.html

de existir imaginarios? No, porque inevitablemente eso nos atraviesa y nos habita. La novedad es que en la caída esas referencias pierden peso y se habilitan nuevas posibilidades de enunciación como, por ejemplo, las locales.

Bibliografía

Barthes, R. (1978). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Paidós.

Gorelik, A. (2015). Ensayo introductorio. *Terra incognita*. Para una comprensión del Gran Buenos Aires como Gran Buenos Aires. En Kessler, G. (dir.). *El Gran Buenos Aires*, pp. 21-69.

Segura, R. (2015). Capítulo 3. La imaginación geográfica sobre el conurbano. Prensa, imágenes y territorio. En Kessler, G. (dir.). *El Gran Buenos Aires*, pp.129-157.

Capítulo 7

Tendencias del cine regional peruano reciente

Emilio Bustamante

El Perú es un país centralista. En Lima, la capital, se concentra la tercera parte de la población del país, así como la sede de los poderes ejecutivo, legislativo y judicial, y los principales servicios de salud y educación. La producción cinematográfica no ha escapado de este centralismo. En el siglo XX, la gran mayoría de películas de largo y cortometraje fueron producidas por empresas limeñas. Aunque hubo una producción destacada en Loreto a fines de los años treinta y comienzos de los cuarenta, y en Cusco, desde mediados de los cincuenta hasta inicios de los sesenta; no se trató entonces de una producción que se mantuviera en el tiempo.

El panorama del cine peruano cambia a partir de 1996, motivado en buena medida por el abaratamiento de la tecnología. En diciembre de ese año se estrena en Ayacucho el largometraje *Lágrimas de fuego* (dirigido por José Gabriel Huertas y Mélinton Eusebio), y a partir de entonces se desarrolla una producción continua y simultánea de largos y cortometrajes en varios departamentos del país (llamados también “regiones” por tener gobiernos denominados,

por ley, “regionales”). Actualmente se cuentan alrededor de doscientos largometrajes regionales estrenados desde entonces (40% de la producción nacional), y centenares de cortos. Se trata de películas de gran importancia cultural pues ofrecen miradas a escenarios, personajes, relaciones sociales, vivencias y manifestaciones culturales ausentes en las producciones limeñas.

Tipos y desplazamientos

En el año 2017, publicamos en coautoría con Jaime Luna Victoria, una investigación sobre el cine regional peruano en la que distinguíamos dos tipos de cine regional. El primero, caracterizado por la producción predominante de largos de ficción de género y bajo presupuesto para exhibición comercial e itinerante en espacios alternativos a los multiplex, y cuyos centros principales de producción eran los departamentos andinos de Ayacucho, Puno, Junín y Cajamarca. La mayoría de los directores de esos filmes eran ciudadanos de clase media, pero de origen popular o rural, con estudios superiores en centros de enseñanza locales o institutos limeños, pero en áreas no necesariamente vinculadas al cine; su aprendizaje de la narrativa y la estilística cinematográfica era —básicamente— empírica.

El segundo tipo comprendía a una producción en la que predominaban cortos y medimetrajes de autor (entre los cuales destacaba la no ficción), y que eran exhibidos en salas culturales. La mayoría de los cultores de esta corriente eran cineastas de Lambayeque, La Libertad, Cusco y Arequipa, de clase media urbana y formación superior en comunicaciones; algunos de ellos, con estudios y práctica de cine en el extranjero.

Cuando cerramos la investigación, en el 2015, el primer tipo de cine había alcanzado una cúspide de producción en ese año (19 largos), y, el año en que se publicó el libro, el largometraje puneño *Wiñaypacha* (sobre dos ancianos campesinos que esperan inútilmente el retorno de su hijo que tiempo atrás emigró a la ciudad) obtuvo premios a mejor opera prima y mejor fotografía en el Festival de Guadalajara, y recibió elogios unánimes de la crítica peruana e internacional. Significativamente, *Wiñaypacha* era un filme de autor dirigido por Óscar Catacora, un joven aimara que había realizado, en el pasado, medimetrajes de género y que, en el lapso que mediaba de su primera película (*El sendero del chulo*, estrenada cuando tenía veinte años) y la última (exhibida cuando ya había cumplido treinta), había estudiado las carreras de Arte y Ciencias de la Comunicación en la Universidad Nacional del Altiplano; es decir, se trataba de un cineasta que se había desplazado del primer tipo de cine regional hacia el segundo a la par que incrementaba sus conocimientos sobre el audiovisual.

En el 2020, otro cineasta puneño, Henry Vallejo, estrenó —en el Festival de Cine de Lima— su segundo largo, *Manco Cápac*, catorce años después del primero, *El misterio del Kharisiri*. *Manco Cápac*, una película de autor sobre las desventuras de un migrante rural en la ciudad de Puno, fue considerada por la crítica peruana como la mejor del año pasado, y es la actual candidata peruana a los premios Oscar; *El misterio del Kharisiri* —su opera prima— era un filme de género fantástico, uno de los más representativos de ese tipo realizado en regiones. Vallejo (también egresado de la carrera de Ciencias de la Comunicación en la Universidad Nacional del Altiplano, con estudios en talleres de guion en Colombia y en la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños, en Cuba) había seguido el mismo tránsito que Catacora, del primer tipo de cine regional al segundo.

Estos tránsitos son significativos. En el último lustro, una de las tendencias en el cine regional peruano ha sido el incremento de la producción de películas de autor y el decremento de la realización de películas de géneros.

Tendencias

Otra tendencia la constituye el aumento considerable en la cantidad de cortos, y la disminución de largos por año, sobre todo en Ayacucho y Puno, las regiones más productivas durante mucho tiempo. Una tercera tendencia es el descenso de la exhibición itinerante en salas y la exploración —cada vez mayor— de nuevos espacios, como el *streaming* y las redes sociales. Asimismo, debe contarse la aparición de nuevos formatos, como miniseries, diarios y correspondencias filmicas, que se muestran —precisamente— en esos espacios de exhibición. Es de destacar, también, el incremento de la presencia de mujeres en la dirección.

Todo ello ha ido aparejado a una mejora en los estándares técnicos de las producciones y un reconocimiento de la crítica a los largos regionales: además de *Wiñaypacha* y *Manco Cápac*, han tenido comentarios muy favorables *Casos complejos* de Omar Forero y *En medio del laberinto* de Salomón Pérez, ambos de la región La Libertad y del año 2019, así como *La cantera*, también del 2019 (pero estrenada comercialmente el 2021), dirigida por Miguel Barreda, de la región Arequipa.

Menos largos en Ayacucho y Puno

La disminución de la producción de largos es evidente. Luego de los 19 largos estrenados en el 2015, se exhibieron 17

en el 2016, la cantidad bajó a 8 en el 2017, se elevó a 11 en el 2018, se mantuvo en ese número en el 2019, y cayó a 7 en el 2020. Ayacucho y Puno, las regiones de mayor producción, que estrenaban varios largos por año, han bajado sus cifras: desde el 2016 hasta el 2020, se han estrenado 5 largos ayacuchanos y 4 puneños; lo que resulta poco si consideramos que entre el 2011 y el 2015 se estrenaron 14 largos ayacuchanos y 13 puneños, y, entre el 2006 y el 2010, 13 ayacuchanos y 16 puneños. Las causas de este descenso serían, básicamente, dos: la pérdida de las expectativas comerciales de los productores de largometrajes de géneros (los de mayor cantidad por más de una década), y el apoyo que el Estado brinda, a través de los concursos convocados por el Ministerio de Cultura, a los proyectos de largos de autor (obviamente, menos populares). Una tercera causa, en lo que concierne a los dos últimos años, es la pandemia que estamos sufriendo.

El recorrido comercial de los largometrajes de género se sustentaba en los ingresos obtenidos en su estreno en la capital de la región. Si el filme se sostenía durante un mes — por lo menos— en funciones de fin de semana, en una sala de gran aforo, se recuperaba la inversión y se obtenía alguna ganancia que podía invertirse en una gira por ciudades y pueblos aledaños que aumentase el ingreso. En Ayacucho, donde no había multiplex, la conversión del cine Caverro en templo evangélico en el año 2008 privó al departamento de su sala de mayor aforo (2000 espectadores), y quedó como única sala la del cine-teatro municipal (320 espectadores), que era alquilada con anticipación de un año por unos pocos cineastas, quienes reservaban varios meses para cada una de sus películas. La cantidad de espectadores por filme disminuyó. Si *Almas en pena*, estrenado el 2004, tuvo 300 mil espectadores según su director, Mélinton Eusebio, la última película de este cineasta ayacuchano, *Bullyng maldito, la historia de María Marimacha*, solo llevó alrededor de 15 mil

espectadores en el 2015, sin embargo, se consideró un éxito dadas las nuevas circunstancias. La falta de una sala de gran aforo y el descenso de la concurrencia a las funciones desalentó paulatinamente a la mayoría de los realizadores ayacuchanos a seguir realizando largos, tanto a los más antiguos (varios de los cuales terminaron por dedicarse a otras actividades) como a los más jóvenes (que optaron por el cortometraje y medios de exhibición distintos, como internet). No se descarta, asimismo, la saturación del público respecto de productos de argumentos muy similares que evidenciaban pocas mejoras técnicas.

En Puno, el ingreso de los multiplex hacia el año 2012, hizo que los espectadores se orientaran a estos y dieran la espalda a la producción regional debido a la mayor comodidad, bajo precio y mejor nivel de proyección y sonido que las nuevas salas ofrecían, pero también —según declararon los propios cineastas puneños— porque la calidad de las producciones regionales había decaído. Los realizadores de Puno se plantearon, entonces, dos estrategias. La primera consistía en mejorar los estándares técnicos y artísticos de sus producciones (Catacora y Vallejo lo hicieron) para entrar a los multiplex o poder competir con los filmes exhibidos en estos; hasta hoy, sin embargo, los únicos filmes puneños estrenados en multiplex de Puno han sido *Wiñaypacha* y *Manco Cápac*. La segunda estrategia consistía en seguir produciendo películas de género para un público periférico que no asistía a los multiplex; Catacora lo intentó con su empresa Aymara Studio, pero luego de tres realizaciones, desistió.

En lo que se refiere al apoyo del Estado, este lleva a cabo (desde la promulgación de la ley 26370 de 1994) una política de estímulos económicos concursables. Existe, entre otros, un concurso de proyectos de largometrajes a nivel nacional, y, desde el 2006, un concurso exclusivo para

proyectos de largos provenientes de regiones del país con excepción de Lima Metropolitana y Callao. Aunque la mayor cantidad de largometrajes producidos en regiones es de géneros, los fallos del concurso exclusivo para regiones (emitidos por jurados mayoritariamente limeños) han privilegiado al cine de autor. Esta tendencia se extiende a los estímulos otorgados en otros concursos en los que hay cupos para regiones (competencias de cortos, proyectos de documental, desarrollo de proyectos, gestión cultural). Ello ha tenido como efecto que hayan disminuido las postulaciones de proyectos de géneros y aumentado las de autor; incluso, algunos directores (como Catacora y Vallejo) que en el pasado habían realizado filmes de género optaron por presentar al concurso proyectos de cine moderno de autor; aunque tal decisión puede atribuirse al propio proceso creativo de los realizadores, también se puede plantear que el Estado ha orientado, en cierto modo, las postulaciones a los concursos y, en última instancia, la producción regional.

Es de advertir que, a pesar de ser Ayacucho la región con mayor producción de largometrajes, nunca ha ganado un estímulo en el concurso exclusivo para proyectos de largos regionales; la única mención la obtuvo en el 2020 por *El cholo que cholea*, proyecto de Mélinton Eusebio, que se quedó en lista de espera. Otro proyecto ayacuchano, *La casa rosada*, de Palito Ortega Matute, recibió uno de los estímulos en el concurso nacional de 2009.

Debe añadirse que, si bien el movimiento de cine regional creó un mercado para el cine tanto en Puno como en Ayacucho, los cineastas de estas regiones no pudieron sostenerlo, ni recibieron el apoyo suficiente del Estado para ello. Quienes finalmente ocuparon el mercado fueron, en Puno, a partir de 2012, las empresas de multicines, de modo tal que el público de las ciudades de Puno y Juliaca, que en la primera década del siglo disfrutaba masivamente (en las

amplias salas municipales) de películas producidas en la región, durante la segunda década se orientó al consumo de películas norteamericanas en los multiplex. En Ayacucho, hubo una resistencia de los gremios empresariales locales a la construcción de malls, hasta que en el 2019 se inauguró el primero, que incluía un multiplex de la empresa Cine Star.

Nuevos espacios y formatos

Las salas de los multiplex han seguido siendo poco acogedoras para los cineastas regionales (más aún durante la pandemia); las plataformas de *streaming*, sin embargo, han empezado a abrirse tímidamente a sus producciones. *Wiñaypacha* ingreso primero a Amazon Prime y actualmente se puede ver en Netflix; *El último guerrero chanka* (dirigido por Víctor Zarabia, de la región Apurímac) también tuvo exhibición en Amazon Prime, lo mismo que *El pecado* del ayacuchano Palito Ortega Matute. *La cantera* se estrenó en salas este año, y en diciembre llegó Netflix. En Movistar Play (plataforma de *streaming* de la mayor empresa de servicios de telefonía y televisión por cable que opera en Perú), se pueden ver en estos días *Sofía* (dirigida por Dante Rubio, de la región Cajamarca), *El demonio de los Andes* (de Palito Ortega Matute) y *Casos complejos*. En la plataforma Retina Latina, de la que es miembro el Ministerio de Cultura de Perú, solo se encuentran algunos cortos (*Mayolo* y *Sin título* de Hans Matos Cámac, de la región Junín, y *El zorro y el cóndor* del cusqueño Fernando Tagle Carbajal, entre otros); pero ningún largo regional.

El sitio web de videos con mayor presencia de cine regional peruano es, desde hace varios años, YouTube. Se llegó a hacer costumbre que los filmes regionales pirateados pudieran ser, luego, vistos en YouTube. Sin embargo,

al comienzo, la mayoría de las películas allí exhibidas habían sido colocadas sin autorización de sus realizadores. Actualmente, algunas de las cifras de vistas de filmes regionales en YouTube son tan altas que invitan a preguntarse cómo han sido alcanzadas. *El destino de los pobres*, por ejemplo, una película de la región Apurímac realizada por Jaime Huamán Berrocal, tiene más de 20 millones de vistas en el canal de TAKANAKUY “A Puño Limpio”, que presenta 234 mil suscriptores y ofrece varios filmes regionales. De otro lado, algunos realizadores han cuestionado al titular de ese canal que suba películas sin acreditar la autoría de estas; tal es el caso de Dalmiro Quintana, quien objetó a TAKANAKUY que colocara su película *Rosa* (región Junín, 2010) en YouTube (donde alcanza más de 2 millones de vistas), sin precisar a quién le pertenecía (Quintana Villa, 2015).

Aunque existen aún cuentas “intermediarias” como las de TAKANAKUY, actualmente son varios los realizadores que tienen sus propias cuentas en YouTube. Algunos estrenan sus filmes directamente allí con intención de alcanzar un número de vistas que les reporte un cierto ingreso económico; otros los colocan resignadamente, después de que han sido pirateados a los pocos días de su estreno en sala. Este último es el caso de Daniel Núñez Durán, director de *Warmi* (2020), largometraje de la región Junín, que tiene ya más de 100 mil vistas en su cuenta oficial de YouTube.

Han aparecido también cuentas de YouTube de colectivos y festivales regionales, así como páginas web en las que se comparten, sobre todo, cortometrajes de autor, documentales y filmes experimentales. En algunas de ellas se exploran, además, nuevos formatos. Manuel Eyzaguirre (de la región Lambayeque) publicó en su cuenta de YouTube un diario fílmico con motivo de la cuarentena decretada por el gobierno en marzo del 2020 a causa de la pandemia; se tituló *CORONAVIRUS - Diario del aislamiento*, y tuvo quince

episodios. El trujillano residente en Lima, Antolín Prieto, fue curador de la muestra *Los días son iguales, las horas no*, correspondencia filmica que contenía ocho cortometrajes realizados por cuatro cineastas regionales y cuatro limeños que se exhibió durante algunas semanas en la página web del Centro Cultural de España.

La exhibición de estas producciones suele ser multimedia, no se limita a YouTube o a la página web, sino que se extiende a canales de televisión locales y redes sociales. En Cajamarca, Héctor Marreros (el más prolífico de los cineastas regionales) se ha mantenido muy activo durante la pandemia con la realización de cortos que estrena simultáneamente en YouTube y un canal de televisión local, a la vez que ha incursionado en programas de radio de internet donde conversa con invitados sobre poesía y cine. En la misma región andina del norte del país, pero en Bambamarca, capital de la provincia de Hualgayoc, un grupo de jóvenes encabezados por Jhon Celis ha lanzado desde hace unos meses la serie web de género fantástico *En busca de la sirena*, que se emite por YouTube y canales de cable e internet de Cajamarca y Ayacucho. Celis dirigió antes dos largometrajes, también de género fantástico, *Ángeles de manos negras* y *Ángeles de manos negras 2*. Sus realizaciones son de bajo presupuesto (cámara no profesional, luz natural diurna, actores naturales), pero alta creatividad.

En Chiclayo (costa norte, región Lambayeque), la escuela de cine Norcinema, creada por Manuel Eyzaguirre y Carlos Guerrero, tiene una página web donde se pueden ver los cortos de sus alumnos. Los más recientes los ha estrenado a través del Facebook Live del programa de TV Parada Norte, que se emite por América Televisión en las ciudades norteñas de Piura, Chiclayo, Trujillo, Cajamarca y Chimbote. Norcinema es una de las dos escuelas de cine que han aparecido en regiones en los últimos años; la otra es la Escuela

de Cine Amazónico, que opera en la región Ucayali, dirigida por Fernando Valdivia, Kathy Quio y Carlos Marín, que también tiene su canal de YouTube con realizaciones de sus alumnos.

Los festivales regionales siguen siendo vitrinas de exhibición. En los dos últimos años han empleado intensamente la web. Se han programado películas para ser vistas online, así como entrevistas y conversaciones en los festivales de Huancayo (Junín), Trujillo (La Libertad), y Puno. En semanas recientes, los festivales de Huánuco y Ayacucho han combinado exhibiciones presenciales con diálogos a través de Facebook Live. Esta mixtura también ha sido ensayada por el cineclub de Lambayeque (que ha cumplido catorce años de funcionamiento ininterrumpido). El festival arequipeño Corriente-Encuentro de Cine de No Ficción ha mantenido una programación *online* variada durante todo el año 2021 con películas nuevas y rescates filmicos, conversaciones, entrevistas y *labs*. Algunas de las iniciativas mencionadas han contado con estímulos económicos ganados en concursos convocados por el Ministerio de Cultura, cuyos montos —en realidad— no son muy altos, pero sí determinantes para que la actividad se lleve a cabo.

Mujeres dirigiendo

El porcentaje de largometrajes dirigidos por mujeres en regiones sigue siendo muy bajo, pero se ha notado un aumento de la presencia femenina en la dirección de cortometrajes. Manuel Eyzaguirre, director de Norcinema, sostiene que la mayoría de sus estudiantes son mujeres, y que sus trabajos suelen orientarse hacia el documental de autor, el experimental y los nuevos formatos. Algo similar sucede en la Escuela de Cine Amazónico.

Lo más destacado, sin embargo, en cuanto a producción filmica femenina en regiones ha sido en los últimos años la aparición del colectivo feminista Chola Contravisual (con sede en Huancayo, región Junín). Chola Contravisual cuenta con una casa comunal denominada La Munay y declara en su página web:

Somos una colectiva de jóvenes feministas que buscamos alcanzar colectivamente existencias dignas, libres y felices para las mujeres y lxs disidentes de las normas sexuales y del género. Nuestro núcleo de trabajo es la creación audiovisual, la formación libre y la gestión cultural [...].

Impulsamos proyectos emancipadores que nos permita crear una cultura viva y comunitaria, y romper con el molde hegemónico racista, colonial y patriarcal. Venimos impulsando en articulación con diversas redes del Perú y Latinoamérica experiencias innovadoras de arte feminista, a partir de procesos comunitarios que activen profundas transformaciones micropolíticas, redes de afecto, de creatividad y acción colectiva a favor de la autonomía y la liberación de las mujeres (Chola Contravisual, s/f).

El colectivo exhibe sus realizaciones en su canal de YouTube, y las publicita en su página web y sus cuentas de Facebook e Instagram. Ha producido, entre otros trabajos audiovisuales, una miniserie de ficción (*Mejor chola que mal acompañada*), que pretende abordar “sentires y reflexiones desde el ser mujer andina, chola, serrana, feminista y diversa en el contexto de pandemia”, una serie documental sobre cantantes y músicas andinas (*Voces hechiceras*), que complementa con podcasts que se pueden escuchar

a través de enlaces en su página web, un corto documental (*Tunanteras*, dirigido por Geraldine Zuasnabar, integrante del colectivo), sobre mujeres trans que participan en una fiesta tradicional andina, y el videoclip *¿Quién aborta?* (con la cantante Nina Lu, también miembro del colectivo), que ha generado debate en la web.

Una tendencia polémica

En eventos y festivales recientes se han programado como películas regionales a algunas hechas en regiones por cineastas que no viven en estas. Ello puede reabrir el debate sobre qué películas deben ser consideradas regionales: si solamente las que son producidas y dirigidas por cineastas que viven y trabajan en las regiones o también aquellas dirigidas en las regiones por foráneos o por realizadores que han nacido allí pero viven ahora en la capital o en el extranjero.

El nombre mismo de “cine regional” no se ha hallado exento de polémica, y aún hoy es cuestionado. Varios cineastas de regiones lo consideran despectivo o centralista, en cuanto es acuñado por la academia desde el centro (la capital); si lo admiten, es solo temporalmente porque permite visibilizar su actividad que, de otro modo, podría ser cubierta bajo un manto de “cine peruano” que históricamente ha sido sinónimo de “cine limeño”.

Algunos productores y cineastas limeños, por cierto, han procurado que no se emplee el término “cine regional” invocando que es discriminador, aunque lo han hecho en el marco de la discusión de si debe mantenerse o no el concurso exclusivo para proyectos de largometrajes de regiones decretados por el Estado desde el 2006. Este concurso se creó precisamente ante la emergencia de la producción

cinematográfica en las regiones y en consideración a que debía apuntalársele para consolidar focos de producción y estimular a los cineastas regionales, tomando en cuenta las menores posibilidades económicas y formativas que tenían en relación con los cineastas limeños. Desde su creación hasta hoy, se han otorgado estímulos a más de treinta proyectos, y algunos de ellos han devenido en producciones importantes para el cine peruano (como las mencionadas *Wiñaypacha*, *Casos complejos* y *Manco Cápac*). No obstante, los cineastas regionales agremiados en la Asociación de Cineastas Independientes y Regionales del Perú (ACRIP) y la Asociación de Realizadores de Cine Peruano (RCP), objetaron varias veces que el Ministerio de Cultura permitiera en este concurso la postulación (y en ocasiones la premiación) de proyectos presentados por empresas creadas en regiones por cineastas limeños o residentes en Lima.

A partir del 2012 se crearon premios exclusivos para regiones en otros concursos del Estado (largometraje documental, cortometraje, gestión cultural, desarrollo de proyectos, obras experimentales), y se observó la misma práctica cuestionada por los gremios de cineastas regionales, quienes solicitaron en reiteradas ocasiones a la Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios del Ministerio de Cultura (DAFO), entidad encargada de convocar a los concursos, que se pidiera en las bases de estos que fuera obligatoria no solo la acreditación del domicilio de la empresa para presentar los proyectos, sino también la de la residencia de los realizadores.

En el año 2017 se publicó el anteproyecto de nueva ley de cine, elaborado por la DAFO. Los cineastas regionales rechazaron el artículo 8, titulado “Apoyo a la actividad cinematográfica y audiovisual descentralizada”, en la que se asignaba anualmente no menos “del treinta por ciento (30%) del total de los recursos programados cada año, para

incentivar la actividad cinematográfica y audiovisual en las regiones del país, de forma descentralizada” (Dirección del Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios, 2017). Cuestionaron que, tal como estaba redactado el texto, el porcentaje indicado podría ir a proyectos generados desde fuera de la región y no a los de los cineastas de las propias regiones. Propusieron, en cambio, que el artículo precisara que el porcentaje señalado fuera destinado a cineastas regionales que vivían y desarrollaban sus actividades en las regiones, y reclamaron el aumento del porcentaje.

La nueva ley de cine se aprobó en diciembre del 2019 por decreto de urgencia N° 22. Esta norma derogó la ley anterior, pero confirmó la política neoliberal implementada desde 1994, consistente en destinar una partida presupuestal para el otorgamiento de estímulos económicos no retornables a la gestión de particulares. La nueva norma no crea un fondo de cinematografía autónomo, no establece cuota de pantalla ni plantea la construcción de una red de salas alternativas o la apertura de un *streaming* estatal con películas peruanas, tampoco garantiza actividades de cinemateca y archivo, ni contempla la creación de una escuela pública de cine y una política de formación de públicos. Es decir, el Estado mantiene su política cultural neoliberal y “posmoderna”, pero renuncia una vez más a cumplir un papel de gestor “moderno”, dejando sin cimientos a una cinematografía que, dice, pretende promover.

Aun así, se pueden apreciar en la nueva ley y su reglamento (aprobado en el 2020) avances en el reconocimiento y el apoyo al cine de regiones. La ley admite como finalidades del Estado, entre otras, “el acceso descentralizado a la actividad cinematográfica y audiovisual”, y “el desarrollo de las cinematografías regionales en todo el país” (Art 6.2, a y g); establece un porcentaje mínimo (entre 30% y 40%) del total de recursos a ser otorgado anualmente a “proyectos

provenientes de los distintos departamentos del país, excluyendo a Lima Metropolitana y Callao” (Art. 8.1), y advierte que para ello “debe verificarse que dichos recursos beneficien obras y proyectos desarrollados por equipos creativos, técnicos y artísticos residentes preferentemente y mayoritariamente en departamentos del país, excluyendo a Lima Metropolitana y Callao” (Art. 8.2). Asimismo, el Reglamento dice que se garantiza “la participación de jurados de distintos departamentos del país” en los concursos de estímulos (Art. 16.1).

Es necesario acotar sin embargo, que estos logros se han obtenido gracias a la presión ejercida por los gremios regionales durante el debate de las normas, y en contra de la postura de la DAFO, resistente a considerar la residencia de los realizadores en la región como requisito para considerar al proyecto como regional. Al respecto, debe anotarse que si bien la ley termina por aceptar que se verifique que los recursos beneficien a proyectos desarrollados por equipos creativos, técnicos y artísticos mayoritariamente residentes en las regiones, el reglamento (aprobado con premura y sin que fuera mostrado previamente en su integridad a los gremios) no crea los mecanismos para tal verificación.

Los estímulos exclusivos para regiones otorgados en los concursos del Estado han estado vinculados —como se habrá percibido— a la definición de *cine regional*. La ley no define explícitamente al cine regional, pero sí define —aunque muy mal— al cine indígena;¹ pero implícitamente ha terminado

1 En la Disposición Complementaria Tercera, titulada “Promoción del cine indígena u originario”, se lee en su segundo párrafo: “Entiéndase como cine indígena u originario, cuando cualquiera de los sujetos intervinientes en la producción, elementos de los contenidos de la obra o etapas de su realización, así como el uso de la lengua, sea indígena u originario y folklore” (Poder Ejecutivo, 2019). Bajo ese concepto podría considerarse como cine indígena u originario a las películas que hizo Werner Herzog en la Amazonía y los westerns de John Ford.

por aceptar la definición que han venido sosteniendo los gremios de cineastas regionales. En síntesis, las posturas respecto de la definición de cine regional desde el 2006, año en que se crean los concursos exclusivos para regiones, han sido:

Deben desaparecer los concursos y cupos exclusivos para regiones: todos los filmes que se hacen en el Perú son peruanos; “hablar de cine regional es paternalista y discriminador, fracciona al cine peruano y lo debilita”. Esta ha sido la postura (y aún lo es) de algunos cineastas limeños y de la Entidad de Gestión de Derechos de Productores Audiovisuales (EGEDA-Perú).²

Los concursos exclusivos para regiones deben estimular la producción en regiones, cualquiera sea el origen de la iniciativa (en eso consistiría la *descentralización*). “El cine regional es el que se hace *en* regiones”. Este concepto se hallaba implícito en el anteproyecto de ley del 2017 antes mencionado.

2 En respuesta a una consulta hecha por la Comisión de Cultura del Congreso sobre uno de los proyectos de ley de cine presentados, el director general de EGEDA, Jaime Campos Vásquez, afirmó que: “la promoción, difusión y exhibición del cine peruano no se consigue fraccionando al cine; denominándolo cine limeño, cine regional y cine indígena u originario”. En su opinión, “las obras y grabaciones audiovisuales producidas en el Perú, son peruanas, sin importar a qué región o etnia pertenecen”. Concluyó: “Para tener una idea clara de la industria cinematográfica nacional, conviene mirar a los países de la región como Colombia, México y República Dominicana en dichos países no encontramos cine de la capital y cine regional, sino, cine colombiano, cine mexicano y cine dominicano. Mirar a las producciones por regiones o departamentos es debilitar al cine peruano y no fortalecerlo, que es el objetivo central de todos los peruanos y de todo proyecto de ley”. (Congreso de la República, 2018: 25). Al respecto, el cineasta puneño Flaviano Quispe ya había advertido en un discurso durante el festival Cinesuyu de Cusco en el 2017: “Muchos limeños dicen que al reclamar nuestros derechos estamos fomentando la división entre peruanos en lugar de integrarnos todos en un solo país ‘marca Perú’. No pues, eso es como cuando se niega la discriminación racial o sexual diciendo que todos somos cholos o que los hombres y las mujeres somos iguales” (Quispe, 2017).

Los concursos exclusivos para regiones deben admitir a los proyectos a ejecutar en regiones por empresas domiciliadas en las regiones y cineastas nacidos en las regiones, aunque ya no vivan ni trabajen allí: lo regional adscrito a la residencia es anticuado, los cineastas modernos son cosmopolitas y tienen una identidad fluida y porosa. “El cine regional es el que hacen en regiones los cineastas nacidos allí”. Esta postura es la que predominó en la admisión de los proyectos y decisiones de los jurados en los concursos del Estado por varios años, apoyado por cineastas ganadores de esos concursos, que no residían en las regiones donde habían nacido.

Los concursos exclusivos para regiones deben ser para proyectos de cineastas que viven y trabajan en las regiones, pues no hay igualdad de posibilidades de realización entre los cineastas que viven en Lima (y en el extranjero) y quienes residen en las regiones. Debe primar el interés del Estado de potenciar representaciones de quienes residen en las regiones para lograr un cine más diverso e inclusivo. “El cine regional es el cine de las regiones, es decir, el que hacen en las regiones los cineastas que viven y trabajan en esos territorios”. Esta es la postura sostenida por los gremios de cineastas regionales, ACRIP y RCP.

Pese a que esta última postura es la que se plasmó en el texto de la ley, algunos eventos y festivales de cine (entre los que se cuentan festivales regionales) han programado, este año, como películas regionales a varias realizadas en regiones por cineastas que no viven en estas. El Festival de Trujillo (región La Libertad), por ejemplo, programó como perteneciente a la región Cusco a la película *Samichay, en*

busca de la felicidad, dirigida por Mauricio Franco Tosso; el filme está hablado en quechua, pero ni el director (que es también guionista del filme) ni los productores viven en Cusco ni hablan quechua. *Samichay, en busca de la felicidad* obtuvo el premio especial del jurado en ese festival, donde otro largometraje dirigido por un cineasta limeño (Rafael Polar Pin), el documental *Miss Amazonas*, fue presentado como de la región Loreto, donde fue grabado. En la selección de cortos, el lugar de filmación determinó —asimismo— la designación del filme como regional, y no la residencia de la mayoría del equipo creativo, técnico y artístico. Algo similar ocurrió en la programación del festival AQP de Arequipa, y en la Semana del Cine de la Universidad de Lima.

Si bien es cierto que categorías como “cine regional” y hasta “cine peruano” pueden (y deben) ser puestas a debate desde la crítica y la academia, es pertinente también preguntarse si al programar como regionales a esas películas se está avalando determinadas posturas que han pugnado por imponerse en el diseño de la política cultural y con las que se han enfrentado los gremios de cineastas regionales en los últimos años: aquellas que sostienen que el cine regional peruano es el que se realiza en las regiones del país, sin importar quiénes son sus agentes ni dónde residen ni de dónde vienen.

Bibliografía

Congreso de la República del Perú. (2018). *Comisión Cultura y Patrimonio Cultural. Período Anual de Sesiones 2018-2019. Dictamen 17*. https://www.leyes.congreso.gob.pe/Documentos/2016_2021/Dictamenes/Proyectos_de_Ley/03304DC05MAY20181030.pdf

Chola Contravisual (s/f). *Nosotros*. <https://www.cholacontravisual.com/about>

Dirección de Audiovisual, la Fonografía y los Nuevos Medios. (2017). *Ley de la Cinematografía y el Audiovisual. Anteproyecto*. <https://dafo.cultura.pe/wp-content/uploads/2017/04/Anteproyecto-Ley-de-la-cinematograf%C3%ADa-y-el-audiovisual-300317.pdf>

Poder Ejecutivo. (8 de diciembre de 2019). Decreto de Urgencia N° 022-2019. Decreto de Urgencia que promueve la actividad cinematográfica y Audiovisual. *El Peruano. Normas Legales*. <https://busquedas.elperuano.pe/normaslegales/decreto-de-urgencia-que-promueve-la-actividad-cinematografic-decreto-de-urgencia-n-022-2019-1834839-1/>

Quintana Villa, D. (5 de abril de 2015). Agradezco mucho los comentarios y también a Takanakuy por la publicación y aunque muchas veces únicamente le pedí que dijera a quien le pertenecía la creación de esa película nunca lo hizo [Comentario en el video ROSA UNA NIÑA HUANCAINA – Película Completa]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=J_fcQUxJSE0&lc=UggTi3YHZFVRCngCoAEC

Quispe, F. (27 de setiembre de 2017). “Los concursos no se crearon para “alimeñar” a los cineastas regionales”: un discurso de Flaviano Quispe. *Páginas del diario de Satán*. <http://www.paginas-del-diario-de-satan.com/pdds/?p=4496>

Capítulo 8

Diálogos sobre cine y producción regional

Entrevista a Carlos Echeverría y Rosendo Ruiz

Julia Kejner

Pablo Lanza

Pedro Sorrentino

La presente entrevista a los cineastas Carlos Echeverría y Rosendo Ruiz navega por los distintos modos de producir, exhibir y concebir al cine hecho fuera del Área Metropolitana de Buenos Aires (en adelante AMBA). Echeverría plantea las motivaciones políticas para filmar en su Bariloche natal y en la Patagonia, en tanto región más amplia. Lo histórico y lo político son la piedra angular de su filmografía y a partir de este móvil plantea modos de repensar y representar el espacio. Rosendo Ruiz detalla las estrategias y razones que hicieron posible la emergencia y consolidación del cine cordobés: cómo realizadores independientes fueron autogestionando agrupamientos y líneas posibles de producción y exhibición que, finalmente, terminaron conformando un cine con características propias.

Carlos Echeverría es un documentalista rionegrino formado en la Escuela de Altos Estudios de Múnich, Alemania. Su obra se caracteriza por abordar momentos clave de la historia argentina, a partir de microhistorias centradas en su tierra. Su primer largometraje *Cuarentena: Exilio y regreso* (1984) fue producido por la Televisión de la República

Federal de Alemania y se centra en la vuelta del escritor Osvaldo Bayer al país tras su exilio. En su siguiente largometraje *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987) —uno de los films clave en el desarrollo del documental argentino— se ocupa de la desaparición del único desaparecido en Bariloche, en 1977 durante la última dictadura militar. En la década del noventa trabajó para la televisión. En el siglo XXI retomó la dirección de largometrajes con títulos como *Pacto de silencio* (2006); *Querida Mara, cartas de un viaje por la Patagonia* (2008); y *Chubut, libertad y tierra* (2018), en los que aborda diversos aspectos de la región patagónica. Ha sido objeto de retrospectivas en el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI) del año 2005; el Festival Audiovisual Bariloche (FAB) en 2015; y en Canal Encuentro en 2016, entre otros reconocimientos. Actualmente trabaja como docente brindando talleres en la Universidad Nacional de Tierra del Fuego.

Rosendo Ruiz es Licenciado en Cine y Televisión por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Con su película *De Caravana* (2011) participó en la edición número 25 del Festival Internacional de Cine de Mar Del Plata y obtuvo el Premio del público, lo cual hizo de este cineasta un director reconocido nacionalmente. Además, tiene una vasta filmografía, entre las que se destacan *Tres D* (2014), *Maturità* (2016) y *Casa propia* (2018). Estas han participado de diversas invitaciones a festivales de prestigio como el BAFICI, el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana y el Festival Internacional de Cine Independiente de Cosquín (FICIC), de Córdoba. Es, además, un militante de la producción cinematográfica.

La experiencia de ambos cineastas permite problematizar los diversos modos en que es posible concebir y producir cine en distintas regiones de nuestro país, así como dar cuenta de experiencias filmicas poco trabajadas aún en

la academia. La entrevista comienza con un intercambio con Carlos Echeverría sobre los móviles que lo llevaron a filmar, su relación con la televisión y las migraciones que realizó para capacitarse y poder producir. Luego, Rosendo resume el proceso de gestación del cine cordobés y el estado de desarrollo actual, a partir de su experiencia como director, gestor y presidente de la Asociación de Productores Audiovisuales de Córdoba (APAC). Finalmente, se presenta un intercambio con distintas/os investigadoras/es de cine que participaron del *IV Simposio Latinoamericano de Estudios Comparados*.

Entrevistadores (E): Carlos, vos participaste de una entrevista con Coco Blaustein y él recuperaba una frase que decía: “Uno tiene en la cabeza una idea, una piedra angular y eso va para toda la vida”. Y sugiere que tu piedra angular está vinculada con la Patagonia. ¿Vos considerás que es así? ¿Cómo definirías tu relación con esta región? Y, al mismo tiempo, ¿Cómo pensás que se vinculan tus films con este territorio?

Carlos Echeverría (CE): Recuerdo la charla con Coco Blaustein. Me parece que hablamos más que nada del punto de vista de esta piedra angular, de la motivación política en general. Yo reconocí que esta piedra angular, esta llama fundamental puso en movimiento todos los proyectos. De todas maneras, hay una dedicación mía especial a la Patagonia, porque es mi territorio. Y buscando siempre, en lo posible, una contribución al conocimiento histórico de la Patagonia, a la cultura. Para contrarrestar esto de que en la Patagonia no hay nadie, no hay gente, ni historia; esto viene ya de largo, de la mal llamada Campaña del Desierto. Lo del desierto sigue presente en el imaginario nuestro argentino, pero especialmente en aquellos que dominan el

discurso desde los medios centrales, desde los medios de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) y de la Provincia de Buenos Aires. Yo a veces comento un poco en broma que el resto del país —no solo la Patagonia— está para las tiras artísticas, las tiras musicales, para las campañas electorales y para hacer turismo y descansar. Y ahí se termina. Sigue ocurriendo eso, y es también lo que uno pretende contrarrestar. No solo en los trabajos fílmicos, sino también en otros medios, y también en la docencia.

E: Claro, porque en esa idea de politizar la Patagonia aparece la necesidad imperiosa de historizar y, al mismo tiempo, en todas tus películas está muy presente la cuestión de la desigualdad en distintas facetas. Al respecto nos preguntamos, ¿cómo es que partiendo de historias locales hablás de historias con mayúsculas, vinculando lo político con lo histórico? y si creés que esto imprime o genera ciertas características del cine regional.

CE: Primero vino el interés por la historia, por la política y después se incorporó el cine como herramienta. Y sí, lo hice conociendo determinadas historias, investigándolas. Siempre busqué conectar las historias en lo particular con lo más amplio, lo regional o lo nacional. Vos me preguntabas “¿cómo repercute eso en la cinematografía regional?” No lo sé. Observo que, por suerte, hay muchísima producción ahora a nivel regional. En los últimos tiempos hubo un desarrollo muy interesante. En los años ochenta la producción era muy escasa. Además, por ejemplo, filmábamos con producción de otro lado, con apoyo de otro lado. Sí había más producciones de documental periodístico, o más programas periodísticos, pero en cada una de las ciudades, vinculadas al cable y también a la televisión abierta.

E: Mencionaste que el apoyo necesario para llevar adelante los proyectos había que buscarlo en otro lado y esto resulta bastante evidente revisando tu trayectoria, lo cual seguramente tenga que ver con tu formación en Múnich y los lazos internacionales que trazaste allí. Además de tus primeras obras, lo podemos apreciar en películas más recientes como *Pacto de silencio* e incluso en colaboraciones con realizadores foráneos como Harun Farocki.¹ Si bien todos estos contactos y apoyos son relaciones establecidas individualmente, ¿creés que son una condición indispensable para la producción de cines regionales?

CE: No, no. En aquel tiempo no nos quedaba otra, realmente yo insistí poco. Tampoco es que me fue muy bien. Porque había una cosa fundamental en los proyectos nuestros y la posibilidad de conseguir financiación, por ejemplo, de Alemania, España o Inglaterra. Voy a ser bastante sintético. En algún momento, si la financiación no era española o alemana o de algún otro lado, tenía que pasar un francés por cuadro. Lo vimos incluso en obras de los años ochenta de Pino Solanas, que consiguió apoyo francés pero también tuvo que incluir a un francés en la historia, en la narrativa. Y también determinó la forma de narrar los temas que se trataban. A mí me interesaban temas que me parecían urgentes para nuestra propia historia y que no generaban mucho interés afuera en ese momento. Este problema se puede ver en la filmografía argentina, especialmente de finales del siglo pasado, siempre hay alguna ida y vuelta, algún actor español o algún argentino que va para Madrid; y realmente era un condicionante muy grande. Otro condicionante es que había, y sigue habiendo, un gran dominio por parte de la televisión en Europa. Si bien están los fondos regionales

1 Echeverría ofició de camarógrafo en la video instalación *Transmission* (*Übertragung*, 2007).

de apoyo, lo determinante es el apoyo de la televisión. En ese espacio una comisión directiva de redactores toma cada guion y se atribuye modificarlo a gusto y *piacere*. El director termina siendo solo un ejecutante del proyecto de los redactores que están en esa comisión. Uno de los casos que vos mencionaste, *Pacto de silencio*, es un ejemplo de esto: hay cuatro versiones del documental. La cuarta es la que está en las plataformas de Argentina. La terminé definiendo completamente a mi gusto. Y había, por ejemplo, una diferencia cultural muy interesante: utilicé la figura de un personaje criminal de guerra como una excusa para abordar la influencia de los inmigrantes alemanes de la posguerra, la influencia política sobre sus propios hijos, sobre las próximas generaciones, empleando escuelas e instituciones. A mí me interesaba eso, a ellos les interesaba el criminal de guerra alemán fugitivo que llegó a estar en Argentina. Ellos focalizaban en el fugitivo que llegó de allá, y yo focalizaba en otra historia.

E: ¿Y todas las versiones las montaste vos?

CE: Sí, todas las versiones las monté yo. Dos fueron para televisión y dos para cine. Tuvo una versión en el cine en Alemania distinta a la que está acá, además de tantas diferencias que tenemos entre latinoamericanos y europeos en temas narrativos.

E: Revisando tu trayectoria también resultaban evidentes los diálogos que se establecen entre cine y televisión, comenzando con la formación en la Escuela de Cine y TV de Múnich, como habíamos mencionado antes y la financiación de las películas que hiciste. Pero en ese hiato de realización cinematográfica que tenés en la década del noventa, ¿trabajaste en Telefé, no? E incluso en la última

década produjiste y dirigiste el programa *Huellas de un siglo* (2010) para la Televisión Pública. ¿Cuál creés que es la importancia de la televisión en las Producciones...

CE: Ah, sí. A fines de los años ochenta. La participación en Telefé tuvo dos razones. Una económica —plenos años noventa— y una razón política: por la masividad de la televisión. En realidad, en el 90 o 91 uno no sabía que iban a existir las plataformas. Pero la verdad es que las anhelaba, porque decía: “¿Cómo hacemos para difundir nuestro mensaje y las historias que queremos contar si está todo bloqueado? Están bloqueados los canales de cable o están bloqueados los grandes medios”. Entonces, la idea fue tratar temáticas que eran tabú, por ejemplo, lo que había ocurrido durante la dictadura: los desaparecidos, la represión, los crímenes. Tratarlas en un medio que era seguro, que era masivo. Vos decís que no es una señal federal, pero justamente Telefé llegaba a través de todas las repetidoras y todo. Era muy notable cómo llegaba. Incluso tratando algún tema “espinoso” un sábado a las once y media de la noche.

Yo venía de una experiencia de televisión de investigación para la editorial Der Spiegel, de Alemania. Así que cuando entré esos dos años a Telefé estábamos en un lugar satelital, no formábamos parte de todo el canal. Venía con un entrenamiento previo en investigación. Eso hizo que también perdiera práctica desde el punto de vista cinematográfico. Adquirí determinados vicios que después tuve que ir sacándolos. Los advertía sólo cuando utilizaba la cámara: “Ah, esto lo traés de hacer algo urgente”. Y después fui corresponsal de Canal 9 acá, en la Patagonia. Y pasé de hacer películas de más de una hora o informes de 48 minutos, a hacer informes de dos minutos que prácticamente los escribía entre que terminaba de hacer la historia y el momento en que lo tenía que emitir. En ese momento, uno redactaba

y grababa las historias: lo grababa para que lo terminaran de editar en Buenos Aires, dentro del auto.

La otra pregunta era respecto a un canal regional. En realidad, iba a ser una productora para toda la Patagonia. En el año 1985 con Esteban Bayer —el hijo de Osvaldo— y Esteban Engel —otro periodista argentino que trabaja desde 1988 para la agencia de noticias alemana DPA, primero lo hizo en la redacción española y luego como corresponsal en Venezuela y Brasil. Vive en Berlín desde 1998— empezamos a buscar qué fundación daba apoyo a proyectos que tuvieran que ver con medios de comunicación en el resto del mundo. Empezamos a intercambiar con *Friedrich-Naumann-Stiftung für die Freiheit*, la fundación ligada al Partido Liberal Alemán. Más allá de nuestras diferencias políticas con las fundaciones, era la única que daba apoyo a proyectos muy interesantes de radio y televisión en Costa Rica y en África central. Comenzamos a generar un proyecto e incluso, llegamos a hacer un relevamiento por toda la Patagonia, desde Ushuaia hasta Neuquén. Yo hice un viaje con el representante de la fundación y entrevistamos a todos los titulares de canales de televisión de la Patagonia para ver qué les parecía recibir por dos años, o dos años y medio, gratuitamente un informe televisivo semanal o quincenal, de toda la Patagonia. Lo que se trataba era de descentralizar. ¿Vieron que la información sigue estando en los ferrocarriles concentrados en Buenos Aires y en una sola dirección hacia el resto de las provincias? Nuestra idea era hacerlo desde una sola ciudad de la Patagonia que estuviera conectada con un aeropuerto. Estaban muy entusiasmados los de la fundación que iban a poner el dinero. Y estaban muy entusiasmados casi todos los canales. Recuerdo que me habían dicho: “Tenemos sed de este tipo de producciones”, “Queremos colaborar”, “Podemos ser corresponsales”. Les gustó mucho la idea. Pero ¿qué pasó? Quedaban resabios,

a fines de los ochenta, de lo que fue el gran viraje político mundial del 80, 81, 82 con [Ronald] Reagan, [Margaret] Thatcher y compañía. En Alemania, la coalición que había antes del 83 —que eran los liberales con los socialdemócratas— tenían una línea más de izquierda dentro de la fundación y dentro de los representantes de la fundación en el resto del planeta. Hacía el 89, 90 llegaron los efectos de este viraje, porque ya los liberales se habían ido con los demócratas cristianos y habían formado una nueva coalición. Se deshizo la postura de la fundación. Luego supimos que el dinero que estaba destinado a lanzar este proyecto —que era solamente por dos o tres años y después tenía que ser autosustentable— fue a la campaña del entonces candidato a presidente [Eduardo] Angeloz para hacer la campaña contra Carlos Saul “Mendez”²[Menem]. De cualquier forma, los alemanes después se alinearon detrás de “Mendez”. Fue un intento muy interesante. A los tres nos interesaba el desarrollo periodístico y documental dentro de la Patagonia. Y no nos interesaban los proyectos individuales, nos interesaba concretar un proyecto comunitario.

E: Un par de años después, creo que a principios de los años noventa, Lorenzo Kelly³ arma la Televisión Comunitaria de Cipolletti y empieza a tejer redes con otros realizadores, un poco más en el valle lejos de la zona de Bariloche. Pero, tenían esa idea. ¿Te hicieron partícipe de esas experiencias? o ¿pudiste estar en contacto con alguno de estos realizadores y armar algún proyecto en común?

2 Durante la gestión del ex-presidente Carlos Menem, en algunos sectores se consideraba que nombrar su apellido traía mala suerte a quién lo hacía, por lo que se lo nombraba con un apodo de sonoridad parecida, de allí el uso del sustantivo propio “Méndez” en reemplazo del correcto “Menem”.

3 Lorenzo Kelly (1933-2018) fue un cineasta pionero de la Patagonia Norte. Él, junto con Carlos Procopiuk (1933-2007), produjeron más de sesenta audiovisuales para cine y televisión, desde 1950 hasta 2018.

CE: Solamente cuando estuve en esta visita a todos los canales. Creo que también fuimos a Radio y Televisión de Neuquén (RTN). Pero creo que a Lorenzo Kelly no lo vi, me hubiera gustado. La verdad es que Neuquén era uno de los lugares más interesantes en el desarrollo de televisión y televisión nacional, y las cosas que hacían en toda la provincia. No tuve la oportunidad de integrarme a una experiencia con ellos. No llegamos nunca a hablar de esta posibilidad tan concreta, de que yo me fuera a vivir a Neuquén y participara. Pero los proyectos que se desarrollaron ahí fueron muy interesantes. Eso sin duda.

E: Tus películas, por ejemplo, *Juan, como si nada...* la filmaste en 16 mm, un formato que para ese momento era bastante subestimado. La producción en 16 mm y las migraciones forzadas para tener que capacitarse, como tu traslado a Alemania, ¿podríamos pensarlas como marcas de quienes producen fuera AMBA? Y si es así, digamos, ¿qué otras cuestiones, vinculadas con las formas de producir y exhibir, podrías nombrar en relación con tu forma de trabajo?

CE: La verdad es que no recuerdo que acá en la región se haya filmado mucho en 16. Sé que hubo algunas experiencias en súper 8 y ya después se pasó al UMATIC o al súper VHS. Yo a partir de los años noventa filmé mucho en súper VHS. No diría que el 16 tiene que ver con una característica regional. Ocurre que yo todavía era estudiante en la Universidad de Cine de Múnich y prácticamente todas las producciones, especialmente las de la sección de documental —había una sección de ficción también— se filmaban en 16. Todavía en ese momento la palabra “video” era una mala palabra. Teníamos una isla de edición de video y estaba desierta siempre. Todos estaban haciendo montaje en celuloide. La universidad tenía una muy buena relación

con la fábrica de cámaras *Arri*. Y además, por la vinculación con la producción de Baviera, recibía todas las cámaras 16 que la televisión renovaba. Se compraban unas más nuevas y pasaban automáticamente las cámaras más usadas a la Escuela de Cine; fue algo automático. Tanto *Cuarentena* —en 1983— como *Juan* se hicieron en el formato 16mm. Algunas otras cosas también se hicieron en 16.

Pero, aquellos que estaban haciendo documental —pienso en Alejandro Fernández Mouján o Tristán Bauer— también filmaban en 16mm, cosa que tenía una dificultad grande en la distribución. Porque para pasar una película en el cine, prácticamente la tenía que llevar uno. Había que llevar el proyector. Sino, si llegaba a haber algún tipo de apoyo para que se proyectara en un cine común y corriente en 35mm, entonces había que ampliar el formato a 35. Era un gasto importante. O sea, hacer un negativo a 35 y una copia en 35 era bastante complicado.

E: Esto último se vincula con algo que hablábamos al principio y es si sabés qué es lo que pasa con tus películas cuando llegan a proyectarse en los lugares que son filmadas. Pensamos en la imagen de la película *Querida Mara...*, cuando estás mostrando el monumento de [Julio Argentino] Roca en pleno centro de Bariloche. ¿Qué pasa con los bariloenses cuando proponés esas resignificaciones?

CE: Podría remitir hacia dos o tres datos en particular. Así como lo que vos decís de *Querida Mara...* y el monumento a Roca, en la Plaza de los Pañuelos. No tuvo tanta difusión esa película, la tuvo más por la Televisión Pública o por el Canal Encuentro y después por las plataformas. Ahí lo que más recibí no fue tanto lo de Roca en la Plaza de los Pañuelos —que también aparece en otros trabajos—, sino el registro y el dar a conocer desde una narrativa de los vitreaux de la

Catedral de Bariloche. Es muy interesante cómo está puesto en escena el rol de la iglesia católica en el sometimiento e intento de exterminio de los pueblos originarios. Incluso hay vitreaux de Roca y de [Adolfo] Alsina. Esto produjo un poco de sorpresa para muchos que iban a la catedral, pero quizás no registraban la suma de las imágenes. Todas estas obras están desde la Década infame, la primera década infame, como un homenaje a la llamada Campaña del Desierto. El centro cívico como un fortín del desierto, con su mangrullo, la catedral y, bueno, otros trabajos que han hecho para homenajear a Roca y también a Perito Moreno.

Con respecto a la repercusión en los lugares: Yo diría que con *Juan...* hubo una fuerte repercusión, porque no se trataba el tema. Son temas que incluso hasta mediados de los años noventa no se tocaban y que aparecen en *Juan...* Y se puede ver incluso en el archivo que puse de *Clarín*. En el '93 *Clarín* todavía decía: "Los resabios de la lucha contra la subversión", "Los excesos". Todo ese tipo de vocabulario. *Juan...* no se pasó acá, en la repetidora de la Televisión Abierta, salvo en el Canal 7.

Después, con *Pacto de silencio* también hubo reacciones muy interesantes durante las siete u ocho semanas que estuvo en el cine de Bariloche. También a posteriori, a través de correo electrónico, de personas que tenían algún tipo de vinculación con la temática y les había cambiado la óptica de observación de la temática; y hasta de su propia familia.

E: Bien, ¡Muchas gracias, Carlos! Ahora nos gustaría preguntarte, Rosendo, ¿cuál es tu lectura en relación a la producción cinematográfica regional, local, en Córdoba?

Rosendo Ruiz (RR): Y sí, hace quince años realmente Córdoba era un desierto, no se producía nada o había

películas muy esporádicas de algunos realizadores que se lanzaban a la aventura de producir. Básicamente, empezamos a ser muchos los egresados de la universidad nacional y de algunas privadas, y había una efervescencia que se sentía. Algunos colegas de mi generación —yo estudié cine a comienzos de los años noventa— vieron que el único camino era irse a Buenos Aires. Yo un poco me revelaba contra eso. Es injusto que me tenga que ir de mi provincia, de mi ciudad, de mis afectos, de mis vínculos para poder hacer lo que quiero. Así que, mientras tanto me anoté en teatro, me anoté en literatura, me seguí formando por algunos otros lugares. Y con la loca esperanza de que en algún momento pasara algo, me largué a escribir un largometraje. Cuando lo escribía con mi grupo de amigos actores —porque en esa época yo estaba haciendo teatro— realmente me parecía una locura hacer el guion de *De caravana*. Porque, a decir verdad, era muy improbable que lo pudiéramos filmar. Pero motivados por las ganas de producir y hacer algo, escribimos el guion. Tal es así que toda esta comunidad que venía surgiendo del cine empezó a hacer presión. Me acuerdo que lo primero que se hizo fue un grupo de mail, que se llamaba *Córdoba Produce Cine*. Nos empezamos a contactar y poníamos ahí los enojos que cada uno tenía. Hasta que la Agencia Córdoba Cultura, D'Intino⁴ trajo unas clínicas del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA). Para eso había que tener un proyecto escrito. Por suerte, anteriormente nos habíamos largado a escribir y teníamos *De caravana*. Y creo que ese fue un momento bisagra, cuando se hicieron esas clínicas. Surgieron de ahí tres películas que ganaron la

4 Francisco D'Intino, era por entonces Director del Área Cine y Video de la Agencia Córdoba Cultura (ex Secretaría de Cultura del Gobierno de la Provincia de Córdoba). El formato de agencias en reemplazo del de secretarías lo implementó el gobernador De la Sota con el objetivo de dotar de una herramienta más ágil para la gestión de recursos y sujeta a menos fiscalización del control del destino de los fondos.

posibilidad de presentarse al INCAA. Era bastante difícil acceder al Fondo de Fomento del INCAA. Yo creo que fue una clave de lo que sucedió y sigue sucediendo en Córdoba, porque —por suerte— la producción cordobesa crece cada vez más: este año se han filmado diez largometrajes en la ciudad. Es increíble, es el primer año que se filma tanto. Me refiero a películas hechas con los fondos del INCAA, es decir producciones preclasificadas por el Instituto, sin hablar de películas independientes o cortos.

Así que el cine está consolidado. Y estoy seguro de que una clave para eso fue que en aquel momento aprendimos a trabajar en conjunto, aprendimos a no darle rienda a nuestros egos. Éramos tres directores, tres películas muy distintas. Éramos productores nuevos, entonces cualquier consulta que teníamos para el INCAA, la hacíamos en conjunto. Si había que mandar algún material, aprovechábamos para mandar de las tres pelis. Hicimos arreglos con los laboratorios. En ese momento la copia final, la copia A, era en 35mm.

Creo que fue clave ese movimiento en conjunto, porque a partir de ahí consolidamos el grupo de directores y las tres productoras de ese momento. Empezamos a generar una fuerza y comenzaron a acoplarse otros realizadores y productores e hicimos la primera asociación de productores de Córdoba. Fue muy importante, porque nos juntábamos una vez por semana a hablar de la necesidad de hacer una Ley de Cine. También, porque veíamos que en el tablero cordobés estábamos muchos de la realización, o sea, directores, guionistas, técnicos. Había ya una cantidad de gente especializada en las distintas áreas. Esto es porque en Córdoba se venía produciendo publicidad, lo único que se estaba haciendo hasta antes del 2010. Entonces, había también un grupo de gente que más o menos dominaba la parte técnica. Fue un complemento importante el hecho de que

las películas estaban técnicamente bien hechas. Y también en la Escuela Nacional de Teatro, muchos grupos de teatro conformaban un panorama completo de lo que se necesitaba para hacer películas. Solo faltaba la pata del gobierno en ese momento. Como veían esta movida, primero hicieron un Fondo de Fomento para las películas que tenían la preclasificación del INCAA. Y después, a partir de eso, nosotros en la asociación empezamos a trabajar una Ley de Cine, porque no queríamos que después de la movida de estas pelis todo se diluyera y volviera a ser como antes. En un momento llegamos a la legislatura y se aprobó. Fue un gran primer paso. Después, atado inmediatamente a eso, se formó el Polo Audiovisual de Córdoba. Vino con la pata de la ley ya aprobada, que empezó a gestionar fondos y otro tipo de movidas.

Actualmente el Polo Audiovisual de Córdoba está trabajando muy bien. Están haciéndose cargo de concursos importantes. Todos los años sacan concursos de desarrollo, de coproducción, de posproducción. Así que el Estado fue el último jugador que entró a la cancha. Me parece que fue importantísimo porque ha habido casos en que el Estado —o algunos intereses— han querido activar una industria cinematográfica en regiones donde no había una comunidad de gente dedicada al cine y no prosperaron. En cambio, acá la comunidad cinematográfica de Córdoba realmente era grande e importante.

A partir de ahí, empezamos a compartir proyectos, a compartir salas. Nosotros tenemos una sala que se llama Cinéfilo Bar, donde pasábamos películas todos los días. Y, bueno, creo que esas fueron las claves para que la producción de películas en Córdoba se haya mantenido; y no que haya sido un boom en algún momento, como pudo haber pasado quizás en Rosario, quizás en Mendoza donde surgieron una o dos películas, pero después la movida no prosperó.

Acá también está el tema del cine independiente, el cine con menos recursos. Por suerte, con las cámaras digitales y las computadoras se hizo mucho más accesible hacer una película. Entonces hasta para ese tipo de películas, esta sinergia animó a un montón de gente a que se pudieran largar a filmar sus películas. Así que, me parece que Córdoba constantemente va a seguir produciendo películas todos los años. Espero que pase también con otras regiones en las que por ahí van apareciendo películas, pero más esporádicas. Estaría bueno que surjan más cantidad de voces de las distintas regiones.

Y también algo que nos pasó fue que aprendimos a perder el miedo y dejar de pensar que el INCAA era para los porteños. Creo que pudimos trabajar con la certeza de que también teníamos derecho a los fondos. Hace ya un par de años que no necesitamos pasar por Buenos Aires para terminar nuestras pelis, ni para mostrarlas en festivales internacionales, como sí fue, por ejemplo, con las primeras, cuyas últimas copias eran en 35mm. Acá en Córdoba no había laboratorios. Hoy por hoy, acá en Córdoba hay estudios de posproducción y equipamiento, se pueden filmar dos o tres largometrajes grandes a la vez, ya que hay equipamientos para todos y equipo técnico de gente para todos. Así que creo que nunca hay que descansar ni cruzarse de brazos. Hay que seguir peleando. Sin embargo, creo que estamos en un momento de consolidación.

También fue clave el momento en que nos unimos las tres productoras de las tres películas, no solo para producirlas, sino después para estrenarlas y comunicarlas. Nosotros ya veíamos que *De caravana* tenía un perfil un poco más comercial. Hablando con distribuidores vimos que existía la posibilidad de que nos largáramos solos al estreno. Pero quisimos hacer la apuesta de no vender la producción de una película, sino crear la sensación de que nacía el cine

cordobés. Eso era posible si estrenábamos las tres películas juntas. Entonces, vendimos a la prensa un poco eso: “Se viene el cine cordobés”, “Se estrenan tres películas”. Eso hizo que nos dieran mucha más bola en los medios de comunicación, hizo que trascendiera: de pronto, estábamos en boca de todos los cordobeses y antes del estreno de las pelis, estábamos en todas las radios, en todos los programas de televisión, todos los diarios. En Córdoba con *De caravana* estuvimos diecinueve semanas en cartelera. Fue un boom de público y de cine cordobés.

E: ¿Y cómo han ido variando las condiciones de producción cinematográfica local, en cuanto a las narrativas, lo temático y lo estético?

RR: Por suerte, también las narrativas no eran similares: *Hipólito* (Teodoro Ciampagna, 2011) era una película de época, más clásica, *El invierno de los raros* (Rodrigo Guerrero, 2011) era una película más intimista, con otros tiempos y la nuestra era un poco más popular y dinámica, si se quiere. Entonces, desde ahí y desde otras películas que surgieron en ese momento como *Criada* (Matías Herrera Córdoba, 2009) y *Yatasto* (Hermes Paralluelo, 2011), se marcó un abanico bastante abierto de estilos que se ramificó. Hoy por hoy, las películas que se hacen no responden a un género o a una forma de cine. Hay miradas muy particulares y distintas de hacer cine. Eso lo hace más rico y, de pronto, nos contagia o nos anima a los que hacemos otra cosa a empezar a abrirnos y a investigar por otro lado. Porque compartimos muchas mesas, compartimos gente con la cual trabajamos: guionistas, directores de fotografía. Entonces, nos vamos alimentando entre nosotros con las distintas experiencias del cine que vamos experimentando. Y me parece que también esto es algo que va a seguir y

se va a acentuar, no solo en ficción, también en lo documental. En Córdoba están saliendo muy buenos documentales, y en cantidad, como *Esquirlas* (Natalia Garayalde, 2020). Es una película que está muy bien y se ha visto mucho; tenía muy buena recepción en todos lados.

E: ¿Qué tipos de películas se hacían?

RR: Yo digo que el abanico es grande y hay muchos estilos, formatos y géneros. Así y todo, me ha pasado lo siguiente en un par de festivales: por ejemplo, hace algunos años hicieron una muestra de cine cordobés en el Festival Internacional de Cine de Valdivia. En ese momento se mostró *De caravana* (2011), *Yatasto* (2011), *Criada* (2009) y *Atlántida* (Inés María Barrionuevo, 2014). Nos decían que, si bien entendían, sentían y veían que las películas eran muy distintas entre sí, se notaba que no eran lo que era conocido por ellos como *el cine argentino*. Asocian el cine argentino al cine porteño. Entonces, estas pelis, por más que fueran distintas, tenían un denominador común, que iba más allá de la tonada cordobesa. Había como un tiempo o algo que sí les daba una identidad y las separaba de lo que ellos estaban acostumbrados a ver como *cine argentino*. Se encuentran con un *cine argentino* distinto. Era un grupo de películas que tenía otra identidad. Eso me parece que es un rasgo importante, un rasgo a pensar. Porque en el fondo —como decía Carlos hace un momento— uno también muestra y le importa los lugares donde vive, donde filma y donde le pasan las historias. Cada vez que escribo un guion o filmo una película —medio ficción, medio documental— me interesa mostrar mi ciudad; me interesa mostrar nuestras costumbres, nuestra forma de hablar, nuestro ser. No sé, quizás algo de eso se filtra en los distintos estilos de películas, que es lo que se identifica en otros lados.

E: En Córdoba parece que hay un relato ya instituido —o por lo menos en discusión— con relación a si hay un *nuevo cine cordobés*, un *viejo cine cordobés* o un *cine tradicional*. Lo mismo en Tucumán, donde también hay ciertos debates en relación con el cine tucumano. En Patagonia todavía pareciera que sigue vigente esa lucha discursiva que se propone Carlos en cada una de las películas, en relación con politizar, historizar y narrar las producciones artístico-culturales. ¿De qué manera creen que han sido sus recorridos para lograr cierto reconocimiento? Incluso pensaba en esto que decía Rosendo: pareciera que la estrategia era apelar a lo regional. Pero creo que en el caso de Carlos, no. Entonces, si pudieran comentar un poco cómo han sido esas estrategias de reconocimiento.

CE: A mí me parece que hay motores muy importantes. Por ejemplo, la ENERC, el Instituto Universitario Patagónico de las Artes (IUPA), la Universidad Católica de Temuco y la parte audiovisual de la Universidad Nacional de Río Negro. En las distintas provincias y en la Licenciatura en Medios Audiovisuales de la Universidad Nacional de Tierra del Fuego están los motores no solamente de promoción de personas que se van a dedicar al audiovisual —o que ya se están dedicando—, sino también de nuevos proyectos y otros que ya se han hecho. Me parece que a partir de las universidades hay un gran impulso para el desarrollo audiovisual, especialmente desde las universidades nacionales que están en las distintas provincias patagónicas. A propósito de lo que Rosendo comentaba antes, me acuerdo que en el 86 y el 87 fui invitado varias veces a Córdoba a dar seminarios, charlas o a pasar películas. Me acuerdo que decían: “Carlos, habría que armar algo acá. Habría que armar una escuela de cine acá”. La idea me gustaba, porque había mucho interés, como comentaban recién.

Pero mi temor era: “Vamos a tomar una determinada cantidad de personas y ¿qué van a hacer? ¿De qué van a vivir?”. No había apoyo hacia fuera de Buenos Aires. El INCAA, como gran apoyo para los de Buenos Aires, entregaba diez latas de película para documental. Cada lata de película —120 metros— son once minutos de material. Eso era todo. Después había que revelarlo, copiarlo y volver a copiarlo cuando estuviera terminado.

RR: Justamente, la Universidad Nacional de Córdoba fue el gran semillero de toda esta gente que salíamos con ganas de hacer películas. Salíamos, nos recibíamos y no teníamos dónde hacerlas. Ahí empezó esta fuerza grupal que hizo que la Agencia Córdoba Cultura se moviera y trajera al INCAA para que nos diera las primeras clases sobre cómo presentar películas al Instituto. Obviamente, acá fue un motor muy importante y lo sigue siendo. Ahora estoy en un proyecto de realización de una película con alumnos de la universidad. Es una película-taller que hemos hecho con alumnos de la escuela de cine y de la escuela de teatro. Las ganas que tienen los pibes universitarios de producir y meterse en el medio son muy fuertes. Muchos de ellos han estado trabajando en estas diez películas que se han hecho.

CE: Sí, dicho sea de paso, hay mucha gente de la Patagonia que va a estudiar cine a Córdoba directamente. Ocurre hace bastante.

RR: Sí, somos una usina.

Pregunta del Público (PP): ¿Qué vínculos tienen con la sede ENERC Patagonia? ¿Qué líneas de financiamiento nacionales, regionales y locales existen para la promoción del audiovisual de la región?

CE: Bueno, yo no estoy en funciones. Creo que es algo más profesional. Pero, puedo responder que la sede de la ENERC es de Patagonia Norte; implica Neuquén y también San Martín de los Andes. De hecho, arrancó en San Martín de los Andes y tuve la oportunidad de ser tutor de algunos proyectos documentales por unos meses. La sede de la ENERC para la Patagonia Sur está en gestación. En teoría, estaría localizada en Comodoro Rivadavia. De todas maneras, lo que se observa es que hay un gran movimiento hacia el interior de las provincias para conseguir sus propias leyes de cine. En Neuquén creo que ya lo han logrado y, a partir de ahí, hay un gran desarrollo. En Río Negro estas leyes estaban en gestación. Y la gente que trabaja en toda la industria audiovisual de Tierra del Fuego —especialmente en Ushuaia y Río Grande— han formado una gestión con miras no solamente a tener una ley de cine provincial, sino también a tener acceso directo a lo que son todas las líneas de fomento de cine nacional.

E: ¿Y cómo son los circuitos de exhibición de sus películas?

RR: Hay muchas películas a las que se les agota el recorrido. Tendría que haber más circuitos, más salas. Bueno, no solo subir las a las plataformas. Ahora en la pandemia subimos todas nuestras películas a YouTube, las liberamos ahí. Y algunas, en otras plataformas importantes. Uno por ahí las larga en esas plataformas, pero estaría mejor si hubiera más circuitos, más festivales. En Córdoba necesitaríamos un muy buen festival de cine de Córdoba. El Festival Internacional de Cine de Mar del Plata y el BAFICI—que son nuestras dos primeras ventanas— reciben miles de películas por año. Entonces, no nos quedan muchas plazas en los festivales. Me parece que está haciendo falta más muestras, más pequeños festivales como el de Río Negro. Era

un festival muy hermoso que dejó de existir, los directores eran Roger Koza y Pablo Mazzola.

CE: Ah, ese era A Rodar Río Negro. Después se transformó en el Festival Audiovisual Bariloche (FAB). Y hace años ya que lo dirige Diego Carriqueo. Antes era itinerante y ahora se quedó acá. Yo diría que las películas se fueron conociendo gracias a las plataformas. Sin embargo, hubo un momento donde yo acompañé los rollos de película con proyector y todo. Viajaba por todos lados. Cuando ya no lo pude hacer, el que se dedicó mucho a la difusión fue Fernando Martín Peña, tanto con el celuloide como también a través de la Televisión Pública. Después creció el tema de que las películas están hace mucho tiempo en plataformas. Incluso cuando eran pirateadas en VHS, hicieron un recorrido que ya no se tiene idea hasta dónde llegaron.

PP: ¿Existen otros focos de producción más allá de Córdoba?

RR: Sí, hay un par de realizadores que hacen películas interesantes, muy lindas. La última que vi fue *Nosotros nunca moriremos* (Hernán Crespo, 2020). Justamente el director se llama Crespo, es de allí. Es una dulzura de película. Hermosa. Estuvo en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, en Competencia Internacional. Son chicos que vienen filmando mucho en su lugar. Después, que yo sepa, no hay otro foco donde se haya tenido ya un reconocimiento más grande. Por ahí, surgen películas en Rosario, en Mendoza y en San Juan. En un momento fue San Luis. Me parece que lo que pasó un poco en San Luis fue que hubo una voluntad política, pero no había una comunidad real que estuviera sosteniendo la producción. Había mucha gente de Buenos Aires —a veces de Córdoba— que iban a

producir a San Luis. No estoy muy informado al respecto. Más allá de directores y películas que van surgiendo en distintos lugares, no veo focos al estilo de lo que está pasando en Córdoba. Me encantaría que tuvieran más cantidad y más directores en Cuyo, en el Norte o en el Sur. Del Sur conocí a Martín Subirá, que se fue a trabajar a Buenos Aires. Como decíamos, todos emigraban para allá.

E: Quería pedirles su opinión nuevamente sobre la televisión dentro de estos circuitos regionales. Como dijimos antes, Carlos estudió una carrera en Cine y Televisión. Y Rosendo, en la Universidad Nacional de Córdoba. Entonces, quería preguntarte Rosendo por la exhibición de tus películas en la televisión local. Carlos, considerando que tu formación fue en Alemania ¿El sistema de televisión alemán te influyó? Este sistema de televisión se caracteriza por las señales regionales y la creación de programas propios. También, es interesante que la televisión alemana —por lo menos en las décadas de los años sesenta y los setenta— fue uno de los principales canales de financiación y exhibición de cine en muchas zonas rurales.

RR: En mi caso, *De caravana* en su momento fue transmitida por el Canal 12 de Córdoba. Tuvo una llegada importante, allá por el año 2012. La verdad es que es un tema que no conozco. Hace tres o cuatro años que no veo televisión y no sé cómo será la situación actual. Tampoco trabajé en televisión.

CE: Coincido en que veo poca televisión también. Me parece que ahora el asunto está muy repartido con todas las plataformas. A los estudiantes les recomiendo, por ejemplo, que observen todos los medios audiovisuales, incluida

la televisión. De hecho, diría que la televisión va quedando segmentada para una determinada edad. Está bastante repartido el esquema, si tenemos en cuenta los millones de videos que se publican por día en *YouTube*. Creo que el 39% del espacio de Internet son videos de *YouTube*. Después están las posibilidades de ver o programarse cuando uno quiera cualquier tipo de emisión. Esto también cambió muchísimo a la televisión. En particular, yo voy a repetir algo que dije al principio: se sigue viendo que la televisión tanto de cable como de aire —la televisión de cable opera más o menos como la de aire— no tiene en cuenta a todo el resto del país. El destinatario de su trabajo está, más que nada, en CABA y el AMBA. Lo pudimos observar con creces durante la pandemia. Y hablando del cable, me acuerdo de un gran engaño que sufrimos todos hace treinta años: “El cable va a ser buenísimo, porque vamos a pagar pero no vamos a tener cortes publicitarios”. Es clavado que a los 52 minutos de cada hora vienen ocho minutos de publicidad continua.

Por último, vuelvo al comienzo de tu pregunta. Sí, puede haber tenido que ver la influencia de los alemanes en el tema de conformar un proyecto de televisión más regional —en este caso, patagónico— debido al esquema federal de los medios en Alemania a partir de las distintas provincias. Si bien están unidos en canales federales, también tienen su propia programación regional. Acá nosotros no tenemos esto. Sí lo tenemos desde el punto de vista de la radio, por RTA y las cincuenta radios nacionales. Pero no lo tenemos desde el punto de vista de la Televisión Pública, que es una sola emisora. No hay corresponsales ni cabeceras regionales.

E: ¿En qué medida los archivos existentes en las distintas provincias o cinematecas condicionan sus posibilidades de producción? ¿Para el trabajo de sus películas han tenido que

recorrer archivos por fuera de los lugares donde esperaban encontrarlos?

CE: El archivo de Tierra del Fuego está empezando a trabajar, pero hay muy poco material. Y ocurre en otras provincias también. Pero, por ejemplo, en Tierra del Fuego hay instituciones que han producido imágenes. Estamos hablando de cine o televisión. En cuestiones nacionales, muchos archivos centrales están en Buenos Aires o están en otro lugar. De manera que, en muchos casos —no en todos— se termina recurriendo a la búsqueda por distintos estamentos en Buenos Aires. Es algo que se está hablando, se está trabajando. Se está construyendo en sus primeros inicios.

RR: Respecto a Córdoba, no conozco el tema. Todavía no he trabajado en películas con las cuales tuviera que buscar material de archivo. Es un cine que todavía me lo debo, todavía no investigué en ese tipo de cine. Lo mío hasta ahora viene siendo la ficción, es mi especificidad. Yo sé que en la universidad hay algo de archivo, creo que el Canal 10,⁵ que es un canal universitario.

PP: Quería preguntar a Rosendo si podía comentar algo de su vínculo con la crítica y la cinefilia cordobesa, que también es muy intensa y es un grupo consolidado en crecimiento.

RR: Sí, en algún momento hablamos de la cinefilia, de compartir películas y de los espacios para compartirlas. Me

5 El archivo al que refiere Rosendo es el del Centro de Documentación Audiovisual, de la Universidad Nacional de Córdoba, dirigido por la Dra. Silvia Romano. El mismo atesora rollos de noticias que cedió Canal 10, del período 1964-1980.

faltó ahondar que la cinefilia ha sido una de las patas fundamentales del crecimiento de Córdoba. Es otra forma de aprender y nutrirse, aparte de lo académico, las universidades y las escuelas. Creo que es una manera muy importante de formarse como realizador. Acá hay una movida muy importante encabezada por nuestro gran y querido Roger Koza. Me parece que es el crítico cordobés más conocido, con mayor renombre y producción. Y después, un grupo de gente joven que es muy cinéfila, que ve mucho, analiza mucho y trabaja en el Cineclub Municipal “Hugo del Carril”. Constantemente nos convoca a muchos amantes del cine. Es un lugar muy hermoso donde se hacen muchas actividades de cine, cursos y muestras. También nos da un lugar para estrenar nuestras películas. Hoy este cineclub está cumpliendo veinte años. Y sí, es un pilar fundamental de las movidas de cinefilia. En un momento, llegamos a tener muchos cineclubes acá. Yo tuve lo que se llamó el Cinéfilo Bar durante varios años. Pasábamos películas de lunes a sábado, con presentador y con charla final. Una verdadera locura de cinefilia. En otras regiones de Córdoba había otros cineclubes, tales como La Quimera y El Coliseo. Un montón de cineclubes. Y bueno, por suerte siguen vivos, escribiendo y produciendo todo el tiempo. Los cineastas estamos en constante diálogo con los críticos.

E: A propósito de esto que decía Rosendo, podríamos agregar que la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba cumple diez años, veinte años del “Hugo del Carril”, que tuvo como fundador y primer director a Daniel Salzano —otro crítico y escritor muy reconocido en Córdoba—, y sesenta años del Cine Club Sombras. Esto señala una historia cinematográfica ya consolidada, donde hay muchos pilares en los que uno puede indagar. Hay mucha riqueza, muchos hechos y muchos acontecimientos.

Esto no implica caer en el localismo, ni en chauvinismo, ni en miradas provincianas. Sí en este levantar la voz, porque el INCAA es argentino y no de las empresas de producción radicadas en Capital y en el AMBA.

RR: Cuando nos han dicho “separatistas” en algún momento, nos hemos reído. A mí me interesa mostrar mi ciudad y trabajar con gente de acá. Pero no estoy cerrado a trabajar con gente de Buenos Aires. Es más, desde nuestra productora ya hemos coproducido una película con una empresa de Buenos Aires. Ahora estamos por coproducir dos más. Así y todo, podés parar y mirarnos de igual a igual. Por eso, yo decía que nosotros ahora podemos hacer una película completamente acá en Córdoba, proyectarla y mandarla a festivales internacionales, sin pasar por Buenos Aires. Al que le interesa Buenos Aires se debe a que es una provincia riquísima; tenemos un montón de amigos e historias en común con ellos. Me parece que una de las claves también para las producciones regionales es poder sacar ese concepto de que “somos del interior”. Y hay algo ahí del “perfil más bajo”. Me parece que nos tenemos que parar de igual a igual.

E: Rosendo, ¿Qué relaciones internacionales ha establecido el *nuevo cine cordobés*? La pregunta se debe a que es llamativo que *Yatasto* —una de las películas que mencionaste varias veces— sea de un director de origen español. De hecho, realizó su segunda película, *No todo es vigilia* (2016), allá. ¿Lograron algún otro lazo internacional? ¿Qué recepción y qué exhibición han conseguido estas películas por fuera del territorio argentino?

RR: Sí, nuestras películas de Córdoba ya están repartidas por festivales internacionales. Nosotros hemos estado en

Toulouse, Rotterdam, en varios festivales de Francia y en Taipéi. Ya tenemos los contactos directos de los programadores. Desde acá podemos mandar las películas, sin tener que pasar por Buenos Aires. Y, en cuanto a la producción, esta película que mencionaba la hemos realizado en coproducción con Brasil y Buenos Aires. Y la próxima que vamos a hacer es directamente con una productora de Brasil, que tiene una pata en Buenos Aires. Después pudimos llegar a un agregador de *Amazon*. Ofrecimos nuestras pelis y eligieron *De caravana*. Ya está en la plataforma *Amazon* para ver. O sea, los vínculos los vamos estableciendo directamente desde acá, sin negar que Buenos Aires nos interesa y que es muy importante; muchas de nuestras instituciones atienden ahí. El mes que viene dos de nuestras películas van a empezar a estar en *Cine.Ar*. Es nuestra plataforma, pero la sede está en Buenos Aires. Desde acá ya podemos salir al mundo.

PP: Me interesaba preguntarte a partir de esta relación que tenías con el teatro y los actores que provenían del teatro en *De caravana*. Más allá del cine, ¿Hay obras de la producción artística de la provincia de Córdoba con las que sentís que tu cine dialoga o que nutran tus proyectos? Quizás, pensando que el cine no salió nada más del cine o de la nada en las provincias, sino que una tradición cultural previa posibilitó también ese surgimiento. ¿Vos tenés alguna idea al respecto o algún vínculo desde tus preferencias artísticas?

RR: Mirá, como dije antes, una de las patas que existían —así como toda la escuela de cine— eran las empresas con *rental* de equipos técnicos que venían especializados. Esto se debe a que ya se estaban haciendo publicidades en Córdoba. A su vez, la comunidad teatral era muy importante. En Córdoba hay un teatro independiente maravilloso, de muy alto nivel. Lo que pasa, por ahí, es que la burbuja del teatro

no se toca mucho con la del cine. No se tocan como deberían. Todos los años hay una gran cantidad de producciones. Anoche vi una obra de Córdoba llamada *Trilogía* que me pareció maravillosa. Mañana voy a ir a ver otra. En cuanto a los cruces estéticos, de tanto ver teatro algo me va modificando. Quizás, mi amor por el plano secuencia en el cine tiene que ver un poco con el teatro, porque hay una forma de darle al actor la posibilidad de que esté en escena durante un determinado tiempo sin que haya tanto corte en el medio. El actor puede componer toda una escena. Lo que sí, tengo una nutriente para mí también a nivel de actores. De tanto ir viendo teatro, cada vez que escribo un guion me van surgiendo caras. También, me gustan las películas que eligen a no-actores, personas que dan el perfil de lo que vos querés; lo he hecho con algunas. Pero, antes de filmar, hacemos un trabajo de entrenamiento actoral para que esa persona tenga las herramientas para poder desenvolverse frente a cámara. Por lo general, no desarrollamos con ellos un personaje; no tienen que hacer un personaje. El personaje que hacen está muy cerca de ellos mismos. En cambio, cuando uno trabaja con actores de teatro podés trabajar personajes muy particulares que vos querés y que se alejen un poco de lo que es el actor. La movida del teatro independiente en Córdoba realmente es muy buena, muy importante y muy variada. Insisto en que me parece que la gente de cine tiene que acercarse un poco más al teatro para ver actores, en primer lugar. Creo que hay algunos cruces audiovisuales que uno se alimenta cuando ve teatro. Me parece que el teatro es mucho más libre en cuanto a la forma de expresarse. En cine todavía no tenemos el vuelo que tiene el teatro, su juego lúdico. En ese escenario del teatro tiene que generarse todo. En el cine me parece que todavía falta arriesgarnos, por lo menos en lo formal, es lo que estoy viendo en el cine de Córdoba.

PP: Sí, y tienen toda la experiencia de Paco Giménez, que no trabaja lo referencial ni desde una actuación tradicional.

RR: Sí, Paco Giménez y su grupo La Cochera es uno de los pilares fundamentales del teatro cordobés. Por suerte, pasó lo mismo que en el cine. El teatro cordobés explotó en los años noventa. Paco fue uno de los fundadores, sigue produciendo. Se ramificaron muchísimas salas, muchos grupos de muy alto nivel. Hice teatro en La Nacional y en La Cochera. Mis inicios teatrales fueron en La Cochera con un discípulo de Paco Giménez, que era Guillermo Wright. El grupo de actores que participó en *De caravana* surgió de ahí. Éramos un grupo de actores de teatro, nos conocíamos de ahí. El guion lo escribí para ese grupo de actores, es más, lo escribí con ese grupo de actores. Desde una dramaturgia actoral íbamos alimentando ese guion.

PP: ¡Muchas gracias! Sí, me parece interesante pensar que, más allá del teatro, toda esa tradición de una producción artística de la provincia también está en la base de lo que viene después.

RR: Sí, la gran producción existente no viene de la nada. Hay cimientos fuertes que se han ido construyendo.

PP: Sí, es muy notable. Me pareció interesante pensar la cuestión del plano secuencia, posibilitando también un trabajo desde la actuación más liberada que comentabas. Esto se nota en la película.

RR: Sí, tengo una gran influencia desde ese lado. Me cuesta despegarme de eso, por más que una de las esencias del cine es la construcción con el montaje. Obviamente que la

uso, porque la película se monta. Por ahí, trato de resolver escenas. Siempre digo: “Si la escena la podemos contar con un solo plano, la cuento en un solo plano”. Una de las cosas que creo, básicamente, es este cariño por el teatro y lo actoral para que el actor pueda disfrutar. Entiendo que el actor disfruta mucho más de su trabajo cuando no tiene tanto corte y puede “respirar la escena”, como decimos nosotros. Si le hago cortes cada diez segundos y voy construyéndola con planos, como editor termino marcando la actuación y no el propio actor. Después de diez o quince segundos de escena sin cortes, él es el único que la puede sostener. Desde ahí viene un amor por el plano secuencia, me parece. Muchas veces me sucede que cuando no hay tanto corte, tengo una mayor sensación de estar ahí con la escena, con la película. Por eso, es mi elección.

E: Bien. Les agradecemos nuevamente a Carlos y a Rosendo por esta conversación.

Los autores

Bustamante, Emilio

Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Lima. Profesor en la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú y en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima. Ha ejercido la crítica de cine en diversos medios, y ha publicado los libros *La radio en el Perú* (2012), *Las miradas múltiples: el cine regional peruano* (2017, en colaboración con Jaime Luna Victoria), y *La batalla por el buen cine: textos críticos de Armando Robles Godoy* (2020).

Corrêa de Araújo, Luciana

Pesquisadora de cinema, ensina na UFSCar-Universidade Federal de São Carlos, vinculada ao Departamento de Artes e Comunicação e ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (PPGIS). Realizou Mestrado e Doutorado na Escola de Comunicações e Artes da USP-Universidade de São Paulo. Desenvolve pesquisas sobre história do cinema brasileiro, abordando em especial o período do cinema silencioso, as atividades cinematográficas em Pernambuco e as relações intermediárias na trajetória do realizador Luiz de Barros. Entre outros trabalhos, colaborou no livro *Nova história do cinema brasileiro* (2018), com o capítulo "O cinema em Pernambuco (1900-1930)", e publicou os livros *A crônica de cinema no Recife dos anos 50* (1997) e *Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos* (2013).

Cuarterolo, Andrea

Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Licenciada en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Investigadora Independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Profesora de las materias Introducción al Cine y a las Artes Audiovisuales, carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, y Proyectos de Fotografía y Cultura Visual, Maestría en Historia Pública y Divulgación de la Historia, Universidad Nacional de Quilmes (UNQ). Codirige el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE), con sede en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Codirige *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, de la Asociación de Estudios sobre Precine y Cine Silente Latinoamericano (PRECILA).

Flores, Silvana

Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Licenciada en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Profesora de la materia Semiología del Programa de Educación a Distancia UBA XXI. Codirige el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE), con sede en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Codirige la revista *Imagofagia* de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA).

Gionco, Pamela

Licenciada en Artes y Profesora de Enseñanza Media y Superior en Artes (Orientación Artes Plásticas) por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Diplomada en Preservación y Restauración Audiovisual (UBA). Profesora de la materia Introducción al Cine y a las Artes Audiovisuales, carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Diplomada en Humanidades Digitales (UCES), Docente del Departamento de Artes (FFyL, UBA). Se encuentra finalizando la Especialización en Gestión de la Información Científica y Tecnológica (UNLP). Investigadora del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE), con sede en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Miembro de: AsAECA - Asociación Argentina de Estudios de Cine

y Audiovisual, RICiLa - Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano, RAPA - Red Argentina de Preservadorxs Audiovisuales y AAHD - Asociación Argentina de Humanidades Digitales.

Grosman, Carla

Master of Arts y Doctor on Philosophy in Spanish (Latin American Studies), The University of Auckland, New Zealand. Licenciada en Cine y Televisión por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Becaria posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas(CONICET). Fue profesora de Cultura hispanoamericana en The Massey University, Auckland.

Kejner, Julia Elena

Magister en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural por el Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín. Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional del Comahue. Doctoranda en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Docente-investigadora de la Universidad Nacional del Comahue (UNCo).

Laguarda, Paula Inés

Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de La Plata y Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de Quilmes. Se desempeña como profesora adjunta en la Universidad Nacional de La Pampa y como investigadora en el IEHOLSOLP (CONICET-UNLPam), donde co-dirige un proyecto de historia cultural. En su tesis doctoral abordó la relación cine/género a partir de la filmografía de Niní Marshall y posteriormente investigó la emergencia del cine en La Pampa, a comienzos del siglo XX. Ha publicado artículos y capítulos de libros en el país y el exterior, vinculados a sociabilidades urbanas, identidades, análisis de imágenes y políticas culturales. Entre otras obras, coeditó *Intelectuales, cultura y política en espacios regionales de Argentina (siglo XX)* (Prohistoria, 2012), junto a Flavia Fiorucci; y *El hilo de Ariadna. Propuestas metodológicas para la investigación histórica* (Prometeo, 2019), junto a Claudia Salomón Tarquini, Sandra Fernández y María Lanzillotta.

Lanza, Pablo

Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Licenciado en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Profesor de la materia Historia del Cine, carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Integrante del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE), con sede en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Lencina, Victoria Julia

Licenciada en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. En 2018 obtuvo la Beca Estímulo EVC-CIN del Consejo Interuniversitario Nacional. Se desempeñó como adscripta de la materia Historia del Cine Universal, carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Integrante del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE), con sede en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Ovejero, Verónica

Licenciada en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán (UNT). Actualmente se desempeña como docente regular de la materia Historia Social General de la carrera de Historia; docente interina de la materia Etnohistoria de la carrera de Arqueología de la Facultad de Ciencias Naturales de la UNT y docente del nivel terciario. Es integrante del Instituto de Investigaciones Históricas Dr. Ramón Leoni Pinto (INIHLEP) de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT. Se encuentra realizando sus estudios de posgrado en el Doctorado de Humanidades de la Facultad de Filosofía y Letras investigando el tema de la Televisión Universitaria de la UNT, en el período 1966-1976. Realizó trabajos orientados a estudios sobre la cultura y el audiovisual tucumano en la segunda mitad del siglo XX.

Pizá, Ramiro

Estudiante avanzado de la Licenciatura y del Profesorado en Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Estudiante de la Licenciatura en Actuación, Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes. Integrante del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE), con sede en el Instituto de

Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Integrante del Comité editorial de *Artes en Filo*, revista del Departamento de Artes en la Facultad de Filosofía y Letras (FILO-UBA).

Sala, Jorge

Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Licenciado en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Investigador Asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Profesor Adjunto de la materia Historia del cine 2, carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA; y profesor de la cátedra Estudios Curatoriales I, Universidad Nacional de las Artes. Integrante del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE), con sede en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Sorrentino, Pedro

Magíster en Comunicación por la Universidad Internacional de Andalucía y Diploma en Estudios Avanzados por la Universidad Autónoma de Barcelona. Licenciado en Cine y Televisión por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. Profesor Titular de Cine y Televisión Argentina y Latinoamericana e Historia, Departamento de Cine y TV, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba (UNC).

Si bien el cine —en sus diferentes manifestaciones— estuvo presente en todo el territorio argentino desde tiempos tempranos, la historiografía del cine nacional ha estado tradicionalmente signada por un pronunciado enfoque centralista que ha desdeñado o minimizado todos aquellos fenómenos cinematográficos que tuvieron lugar al margen de la Ciudad de Buenos Aires. En función de esta problemática, el libro busca promover una serie de discusiones críticas en torno a las cinematografías regionales en Argentina y América Latina a partir de algunos interrogantes específicos: ¿Qué se espera de los cines regionales? ¿Qué relaciones propician en torno a los conceptos de localidad, región o nación? ¿Cuáles son las causas y las motivaciones que intervinieron, en diferentes épocas, en su emergencia y desarrollo? ¿Pueden estos cines ser urbanos y cosmopolitas, o deben perpetuar presupuestos sobre las identidades regionales consolidados a lo largo de los años? ¿Cuáles son sus modalidades narrativas y espectaculares? ¿Cómo recuperar y poner en valor su historia? Los trabajos aquí reunidos ponen en evidencia las múltiples aristas del audiovisual regional en diversos momentos históricos y zonas geográficas. Pero a su vez, como un retrato de conjunto, dejan avizorar la existencia de un grupo cada vez mayor de intelectuales preocupados por desentrañar algunas de sus marcas principales.



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

ISBN 978-987-8927-51-0



9 789878 192751 0