

**Audiovisuales argentinos que hicieron historia.  
Modalidades de producción y narrativas  
con perspectiva regional**

---



## **Audiovisuales argentinos que hicieron historia**

Modalidades de producción y narrativas con  
perspectiva regional

Ana Laura Lusnich, Cleopatra Barrios y Paula Laguarda (comps.)



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



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

**Decano**  
Ricardo Manetti

**Vicedecana**  
Graciela Morgade

**Secretario General**  
Jorge Gugliotta

**Secretaría de Extensión  
Universitaria y Bienestar  
Estudiantil**  
Ivanna Petz

**Secretaría de Asuntos  
Académicos**  
Sofía Thisted

**Secretaría de Posgrado**  
Claudia D'Amico

**Secretario de Investigación**  
Jerónimo Ledesma

**Secretario de Hacienda  
y Administración**  
Leandro Iglesias

**Secretario de Hábitat  
e Infraestructura**  
Nicolás Escobari

**Secretario  
de Transferencia  
y Relaciones  
Interinstitucionales  
e Internacionales**  
Martín González

**Subsecretaría de Políticas  
de Género y Diversidad**  
Ana Laura Martín

**Subsecretaría de Políticas  
Ambientales**  
Jorge Blanco

**Subsecretaría  
de Bibliotecas**  
María Rosa Mostaccio

**Subsecretario  
de Publicaciones**  
Matías Cordo

**Consejo Editor**  
Virginia Manzano  
Flora Hilert  
Marcelo Topuzian  
María Marta García Negroni  
Fernando Rodríguez  
Gustavo Daujotas  
Hernán Inverso  
Raúl Illescas  
Matías Verdecchia  
Jimena Pautasso  
Grisel Azcuy  
Silvia Gattafoni  
Rosa Gómez Rosa  
Graciela Palmas  
Sergio Castelo  
Aylén Suárez

**Directora  
de Imprenta**  
Rosa Gómez

---

**Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras  
Colección Saberes**



ISBN 978-631-6597-38-0

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2025

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

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

www.filo.uba.ar

Audiovisuales argentinos que hicieron historia : modalidades de producción y narrativas con perspectiva regional / Aisemberg Alicia ... [et al.] ; Compilación de Ana Laura Lusnich ; Cleopatra Barrios ; Paula Inés Laguarda. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2025.

400 p. ; 20 x 14 cm.

ISBN 978-631-6597-38-0

1. Audiovisual. 2. Cine. I. Alicia, Aisemberg II. Lusnich, Ana Laura, comp. III. Barrios, Cleopatra, comp. IV. Laguarda, Paula Inés, comp. CDD 791.43

# Índice

<b>Introducción</b>	9
<i>Ana Laura Lusnich, Cleopatra Barrios y Paula Laguarda</i>	
<b>Región NOA</b>	
<b><i>El diablo de las vidalas</i> (Belisario García Villar, 1951), <i>Mansedumbre</i> (Pedro Román Bravo, 1952) y <i>Cerro Guanaco</i> (José Ramón Luna, 1959): en procura de un cine industrial norteño</b>	51
<i>Germán Azcoaga</i>	
<b><i>En vos confío</i> (Agustín Toscano, 2023); <i>Yakumán, hacia donde van las aguas</i> (Pedro Ponce Uda, 2024) y <i>Barcos y catedrales</i> (Nicolás Aráoz, 2024): entre el apoyo del INCAA y el autofinanciamiento</b>	65
<i>Verónica Ovejero</i>	
<b><i>Almamula</i> (Juan Sebastián Torales, 2023): primera coproducción internacional en el cine contemporáneo de Santiago del Estero</b>	81
<i>Fabían Soberón</i>	
<b>Región NEA</b>	
<b><i>Suelos de Monocultivo</i> (Juan Carlos Vidarte, 1962): entre la estructura universitaria y el trabajo colaborativo</b>	95
<i>Franco Passarelli</i>	

**Nosotros y los Otros (Jorge Castillo, 1975):  
un film independiente entre mitos y costumbres regionales** 107  
*Javier Cossalter*

**Y que viva el Señor San Juan...! (Ana Zanotti, 1992):  
una religiosidad fronteriza entre el proyecto teleducativo  
y el audiovisual antropológico misionero** 123  
*Cleopatra Barrios*

**Todo lo que me gusta (Sergio Acosta-Guillermo Rovira, 2018).  
Producir desde los márgenes. Re-desaprender lo aprehendido:  
entre correlatos/emplazamientos y agenciamientos** 141  
*Mauro Horacio Figueredo*

**Jesús López (Maximiliano Schonfeld, 2021): una propuesta  
de mixtura entre la producción independiente, la coproducción  
y los métodos de la zona entrerriana de Crespo** 155  
*Alicia Aisemberg*

## **Región Cuyo**

**El último cow-boy (Juan Sires, 1954): parodia del género *western*  
de la productora Film Andes** 175  
*Pablo Lanza*

**Difunta Correa, la verdadera historia (Pepe de la Colina, 2017):  
sobre la realización independiente en San Juan** 189  
*Matias German Rodriguez Romero*

**El juego de Arcibel (Alberto Lecchi, 2003): film emblemático  
del sistema industrial del Programa San Luis Cine** 203  
*Ana Laura Lusnich*

## Región Buenos Aires

***La tierra será nuestra* (Ignacio Tankel, 1949):  
un singular emprendimiento de cine bonaerense  
en el período clásico-industrial** 221

*Pamela Gionco*

***Cirugía* (Luis Vesco, 1960): la universidad pública como espacio  
de producción y experimentación** 235

*Fabio Nicolás Fidanza*

***Plaga zombie* (Pablo Parés y Hernán Sáez, 1997):  
el resurgimiento del cine de género local a partir  
de la productora independiente Farsa Producciones** 249

*Valeria Arévalos*

***Lo bueno de los otros* (2004) y *Hojas verdes de otoño* (2018) de Julio  
Mídú y Fabio Junco: una reflexión comparativa entre las prácticas  
comunitarias y el modo de producción industrial** 263

*Jimena Cecilia Trombetta*

***La mujer sin lágrimas* (Marisa Sansalone, 2019):  
el "cine a pulmón" o la modalidad cinematográfica autogestiva  
en la localidad bonaerense de San Nicolás de los Arroyos** 279

*Ramiro Pizá*

## Región Centro

***El hombre bestia* (Camilo Zaccaria Soprani, 1934): una producción  
autogestiva en el período de transición del cine silente al sonoro** 293

*Andrea Cuarterolo*

***La laguna* (Luciano Juncos y Gastón Bottaro, 2013)  
como prototipo del cine cordobés entre 2011 y 2020** 309

*Pedro Sorrentino*

**Las calles** (María Aparicio, 2016): Córdoba con vista al mar,  
lo interregional como modo de producción 325  
*Carlos M. Lema*

**La chica que limpia** (Lucas Combina, 2017): un modelo  
federal-multipolar de producción audiovisual en Córdoba 339  
*Victoria Julia Lencina y María Constanza Grela Reina*

## Región Patagonia

**Cochengo Miranda** (Jorge Prelorán, 1975): una coproducción  
entre el Estado pampeano y el Fondo Nacional de las Artes  
como símbolo de identidad provincial 355  
*Paula Inés Laguarda*

**Bonifacio** (Rodrigo Magallanes, 2003): un emprendimiento  
pionero desde el Estado provincial 371  
*Silvana Flores*

**Lavandería Nancy Sport** (Agu Grego, 2022): una modalidad  
de producción artesanal y laboriosa 385  
*Anabella Castro Avelleyra*

**Curricula vitae** de las compiladoras y de los/as autores/as 399

# Introducción

*Ana Laura Lusnich, Cleopatra Barrios y Paula Laguarda*

Con algunos antecedentes previos, la producción cinematográfica argentina experimentó un temprano desarrollo entre 1930 y 1950, a partir del surgimiento y la consolidación de empresas con estudios de filmación situadas en la ciudad capital del país y sus alrededores que produjeron largometrajes de forma sostenida. En ese tiempo, el modo de producción contempló un plantel estable y numeroso de trabajadores y un desarrollo tecnológico y edilicio de importantes dimensiones (Bulloni y Del Bono, 2019). Esta etapa, conocida como la “era de los estudios”, declinó hacia mediados de la década de 1950 con la culminación de las políticas de apoyo a la industria implementadas por el peronismo, como consecuencia del golpe de Estado de 1955, y por cambios internos al campo cinematográfico (la emergencia del cine de autor y de la producción independiente, entre otros). Inició entonces un período marcado por la inestabilidad y la violencia, que dificultó el sostenimiento de proyectos sociales, políticos y culturales de largo plazo. En este marco las políticas cinematográficas sufrieron un declive significativo con pérdida del proteccionismo y fomento que se tradujo en una caída

estrepitosa del volumen de los films realizados. A partir de 1959, durante los gobiernos de Arturo Frondizi y Arturo Illia, se instrumentaron algunas acciones —relativas a la libre expresión, la cuota de pantalla y el retorno de un fondo de fomento, la distribución y la creación de escuelas de cine— que buscaron reactivar la industria pero el modelo de producción no se lograría recuperar (Schmoller, 2009). Se acentuaron así el quiebre del sistema de producción regular y un pasaje hacia otra modalidad impulsada por productoras organizadas en torno a proyectos individuales, sobre la base de infraestructura alquilada y personal contratado. Esto dio lugar a un cine más austero y autoral que introdujo otro tipo de división de tareas y metodologías de trabajo. La reducción de la escala de producción y de la distribución de películas se profundizó con la llegada de Juan Carlos Onganía al poder y durante la última dictadura cívico-militar. En este período, a la censura de películas y el exilio de cineastas, se sumó la intensificación de un proceso de concentración de las filmaciones por parte de las productoras localizadas en Buenos Aires (Getino, 2005; Schmoller, 2009; Barnes *et al.*, 2014; Barrios y Passarelli, 2024).

Si ya durante el período clásico-industrial el cine de las provincias se plantea como un “objeto fragmentario” que imposibilita identificar polos y modos de trabajo homogéneos (Grela, Kelly y Morales, 2022), la hiperconcentración del proceso productivo incrementa esta fragmentación atomizando aún más los perfiles de las modalidades y vertientes de los cines regionales emergentes. Por tanto, el alto costo y la extensión de los tiempos de producción que exige a cualquier proyecto de las provincias argentinas pasar por la Capital Federal los llevaría, por supervivencia y también por la necesidad de dar continuidad a la emergencia de dinámicas organizacionales diferenciales, a desmarcarse de los parámetros impuestos por el “cine nacional” predominantemente porteño (Barrios, Kejner y Passarelli, 2024).

Retomando la perspectiva que promueve el abordaje des-  
centralizado del cine y el audiovisual argentino en su di-  
mensión regional, que postula conocer el desenvolvimiento  
histórico y reflexionar teórica y conceptualmente en torno  
a las características que las regiones presentan en materia  
audiovisual,<sup>1</sup> los artículos que componen este libro exami-  
nan los modos de producción y los criterios que han definido  
la organización y la actividad de un conjunto significativo  
de entidades e instituciones emblemáticas dedicadas a la ma-  
nufactura de películas y piezas audiovisuales de nuestro  
país, tomando como objeto de estudio una serie de obras re-  
presentativas que han dejado huellas y/o han impulsado la  
actividad de esos territorios en diferentes épocas y contextos  
conformando una constelación plural de posibilidades.

En su horizonte de análisis, esta publicación se aboca a seis  
de las siete regiones que demarcan el campo cinematográfi-  
co y audiovisual de nuestro país.<sup>2</sup> En tanto, la selección de las  
obras cinematográficas y audiovisuales no agotan la totalidad  
de las piezas emblemáticas de todas las provincias argenti-  
nas, sino que en su elección se privilegiaron dos situaciones

---

1 Esta perspectiva teórico-metodológica se implementó en el desarrollo de los proyectos de investigación "Cartografía y estudio histórico de los procesos cinematográficos en Argentina" y "Modalidades de producción y de representación en los cines regionales de Argentina: diversificación de la producción y debates en torno a las identidades regionales". Con sede en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz" de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, y mediante un equipo de trabajo integrado por investigadores de numerosas universidades públicas del país, ambos proyectos contaron con el financiamiento del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica y la Universidad de Buenos Aires.

2 Con fines metodológicos, y de acuerdo con las directrices del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), se consignan seis categorías de análisis: Noroeste, Nordeste, Cuyo, Centro, Buenos Aires y Patagonia. Dado que la producción de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires ha sido estudiada más profundamente, casi con exclusividad, no se incluye en este trabajo. Por otra parte, con el fin de cartografiar la producción cinematográfica de estas regiones, el equipo de investigación viene desarrollando una base de films de acceso público y gratuito alojada en: <http://ciyne.filo.uba.ar>

en particular: por un lado, se identificaron aquellas piezas que dan cuenta del abanico de vertientes de producción y de organización de los profesionales y agentes audiovisuales al interior de las regiones; en segundo término, se intentó visibilizar criterios de producción menos conocidos y estudiados, muchos de ellos fronterizos entre dos o más variantes de producción o híbridos, que cubren arcos históricos completos al interior de las regiones, o bien que exhiben las búsquedas que por necesidad o por convicción se han ido implementando con el correr de los años.

Sobre esta dimensión de análisis, existen numerosos estudios de autores extranjeros (Bordwell y Thompson, 1993; Bordwell, Staiger y Thompson, 1997; Marzal Felici y Gómez Tarín, 2009) y argentinos (Getino, 2005; Borello y González, 2012, 2013), entre otros, que han centrado sus análisis en las facetas económico-productivas, planteando clasificaciones integrales de los modos de producción o bien realizando aportes descriptivos y conceptuales de los desarrollos tecnológicos y de las actividades que comprende la producción cinematográfica y audiovisual en general. En particular, la diferenciación entre el cine industrial y el cine independiente ha sido una constante y una suerte de partaguas por el cual, en mayor o menor medida, se han confrontado dos sistemas de producción que han definido los designios de la actividad cinematográfica, también en cuanto al estilo y los postulados ideológicos de cada categoría.<sup>3</sup> Esta concepción bifrontal, que puede explicar o referirse más concretamente

---

3 Resumidamente, el sistema industrial de producción, con recursos financieros privados holgados, profesionales formados y organizados, se asociaba a la producción seriada de estudios y casas productoras solventes y a un tipo de cine que privilegiaba el entretenimiento de grandes audiencias mediante relatos de buena factura técnica y de carácter espectacular. En tanto, la producción independiente, de recursos financieros acotados provistos por privados u organizaciones públicas, se encaminaba a producir proyectos individuales o únicos, se destinaba a audiencias más reducidas si bien especializadas, y concebía los films como obras artísticas.

a un momento específico de la actividad cinematográfica mundial (fines de la década de 1950 y la de 1960), debe sin dudas replantearse y ampliarse significativamente si se quiere cartografiar y ahondar en las realidades y en las formaciones cinematográficas y audiovisuales regionales de la Argentina.

Los artículos de este libro dan cuenta de una serie de movimientos y particularidades específicas en torno a la producción y la concreción de films y piezas audiovisuales en el país, enmarcando las iniciativas y experiencias estudiadas en sus contextos políticos, culturales y del sector específicos, también teniendo en cuenta las relaciones y/o tensiones que las regiones cinematográficas y audiovisuales han sostenido entre sí y con el mayor polo de producción, la ciudad capital del país. De este modo, uno de los ejes vertebradores y recurrentes en los capítulos es el reconocimiento de las dinámicas regionales propias, lo que remite en gran medida a las irregularidades y a la discontinuación de la producción pero, a su vez, a los impulsos por desmarcarse y/o diferenciarse de ese centro de producción. Asimismo, también se observa la multiplicación y la diversificación de los espacios dedicados a la producción cinematográfica y audiovisual, entre los cuales las instituciones de formación (escuelas y universidades) y las productoras y canales de televisión cobran singular protagonismo en diferentes momentos históricos. En tercer lugar, se manifiesta la emergencia y el desarrollo de sistemas y vertientes de producción que exceden la dicotomía producción industrial/producción independiente dando lugar a modulaciones internas en cada una de estas categorías,<sup>4</sup> o bien promoviendo otras formas de organización y de

---

4 Getino (2005), refiriéndose a la producción local, planteó una diferencia entre las empresas productoras de baja y mediana incidencia, tomando como ejes de estudio el volumen de la producción, el tipo de financiamiento y la regularidad de la producción. En lo que atañe a la producción industrial, veremos casos en los cuales el financiamiento proviene de fondos privados, pero también públicos.

producción-creación entre las que se pueden mencionar la producción autogestiva (en sus dimensiones individual y colectiva); la creación de cooperativas y colectivos de trabajo que, según la ocasión, generan proyectos con fondos propios o con financiamiento público y privado externo; la producción realizada desde unidades y laboratorios universitarios; las coproducciones que buscan alianzas entre empresas de diferentes regiones o con el exterior, o bien la creación de los *clusters* audiovisuales formas de organización y de producción sobre las que reflexionaron, entre otros autores, Fabbro (1994); Gumucio Dagron (2014); Molfetta (2017) y Cossalter (2018), entre otros.

## **Región Noroeste: experiencias industriales, persistencia autogestiva y coproducciones de proyección internacional**

Las imágenes del Noroeste región conformada por las provincias de Salta, Jujuy, Tucumán, Santiago del Estero, Catamarca y La Rioja ingresan tempranamente a la pantalla del cine nacional, en gran medida, construidas desde una mirada foránea y centralista. Por diversas circunstancias, el desarrollo de un cine propio en la zona es tardío (Cossalter y Lusnich, 2022). Recién en la segunda mitad del siglo XX, se registra una actividad cinematográfica que empezará a confrontar esas representaciones circulantes sobre el territorio desde un enfoque localizado (Arancibia, 2007). Si bien, es posible identificar realizadores como Alejandro del Conte o Héctor Peirano que, asentados en Tucumán desde la primera década del siglo XX, llevan adelante films pioneros, estos fueron proyectos de escasa circulación nacional.<sup>5</sup>

---

5 Se registran *Tucumán durante las Fiestas del Centenario* (Alejandro del Conte, 1916) o *Tucumán Pintoresco* (Héctor Peirano, 1918) filmadas en el marco de una intensa labor cultural llevada adelante por los realizadores en Tucumán. Al respecto, pueden consultarse: Cuarterolo y Jelicié, 2021; Martínez Zuccard *et al.*, 2017.

Las representaciones de mayor pregnancia estuvieron relacionadas a superproducciones que eligieron el NOA como locación y que tendieron a abonar un “modelo del interior folklórico” (Kon, 2019: 117). Ese paradigma, según Kon se basó en la visión de la región como un “reservorio de valores originarios” y de un “paisaje turístico inmaculado” factibles de ser rescatados, descubiertos por la cámara, para ser mostrados al público de la gran ciudad. Al respecto Arancibia (2007) agrega que fueron films de exitosa taquilla como *La guerra gaucha* (Lucas Demare, 1942) o *Güemes, la tierra en armas* (Leopoldo Torre Nilsson, 1971) las que cimentaron una concepción distanciada del espacio, donde predominan las nociones del territorio como “botín de guerra” —sobre todo en la última película— y como zona de “indeterminación referencial” (Arancibia, 2007: 44).<sup>6</sup>

Ingresada la mitad del siglo XX, los imaginarios homogeneizadores siguieron reproduciéndose en realizaciones locales por efecto de una colonización interna; sin embargo, la creación del Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán (ICUNT) marca un antes y un después en la búsqueda de una representación situada y de proyectar un cine descentralizado. El Instituto produce una variedad de documentales científicos y se transforma en un agente clave que colabora y propicia producciones junto a realizadores reconocidos como Jorge Prelorán. Al mismo tiempo, impulsa la profesionalización y legitimación del sector, ubicando su accionar dentro de lo que Lusnich (2024) identifica como el primer período del desarrollo cinematográfico de la

---

6 En el film de Torre Nilsson entran en tensión las referencias de las leyendas que indican que la historia sucede en “algún lugar de Salta” y las imágenes que en realidad registran la Quebrada de Humahuaca (Jujuy). Arancibia entiende que esa vacilación nominal y referencial cobra relevancia si se tiene en cuenta que en el momento de producción de la película, entre otras del período, la organización territorial de la Argentina, y de lo que denominamos NOA, estaban “todavía lejos de consolidarse” (Arancibia, 2007: 45).

región —entre los años cuarenta y setenta—. Luego se destacan “directores-faro” que hacen posible una relocalización de la mirada con anclaje en el territorio vivenciado. Entre ellos aparecen las figuras de Gerardo Vallejo (Tucumán); Miguel Pereira (Jujuy); Jorge Cañizares, Lucrecia Martel y Alejandro Arroz (Salta); y hasta la prolífica militancia de la comunicación popular de los hermanos Adrián y Ariel Ogando que da lugar al Colectivo Wayruro (Jujuy). La producción y la influencia de la tendencia que marcaron estos referentes se ubican predominantemente en el segundo período que Lusnich reconoce tras el retorno democrático. En este tiempo, según la investigadora, también se impulsan nuevas modalidades de producción —cine independiente, autogestión, cine asociativo y conformación de colectivos—. Estas formas de trabajo dan paso a la etapa de las primeras décadas de los años 2000, signada por un proceso de proliferación y diversificación del audiovisual del NOA que despliega figuras alternativas para repensar el territorio común (García Vargas y Gaona, 2017).

En relación a las periodizaciones mencionadas, el capítulo de Germán Azcoaga analiza tres películas de la primera etapa del cine del NOA, filmadas en Tucumán y Catamarca, que materializan el esfuerzo por construir una modalidad de producción de tipo industrial propia fuera de Buenos Aires. El primer caso es *El diablo de las vidalas* (Belisario García Villar, 1951), film que lleva a la pantalla la historia de un tucumano protagonista de la Guerra de Independencia: el general Gregorio Aráoz de La Madrid. Aunque la realización contó con la dirección, actuación y producción de una compañía de Buenos Aires —Productoras Asociadas Sant’angelo (PAS)—, su desarrollo fue posible por el trabajo en todas las etapas de la producción del ICUNT y, fundamentalmente, por el impulso y el argumento escrito por el tucumano Pedro “Perico” Gregorio Madrid. De acuerdo

con Azcoaga, la experiencia de la película de Villar habilitó la conformación de empresas productoras locales que llevaron adelante proyectos íntegramente locales. Ese es el caso de *Mansedumbre* (Pedro Román Bravo, 1952), ficción basada en la novela homónima del escritor tucumano Guillermo Rojas, llevada adelante por las firmas Kine-Rector Cine Productora Argentina y Pro-Norte Producciones Cinematográficas; con guion, dirección, personal, equipamiento técnico y casi la totalidad del elenco actoral locales. El tercer caso es *Cerro Guanaco* (José Ramón Luna, 1959), una película dirigida por un tucumano, criado en Catamarca, filmada sobre un guion de su autoría que gira en torno a la chaya, el carnaval calchaquí, sus personajes y músicas folklóricas. Este proyecto incluyó la producción de una firma catamarqueña —Achalay Productora Cinematográfica— y otra de Capital Federal —Allpa Cinematográfica—.

Por su parte, los textos de Verónica Ovejero y Fabián Soberón abordan diferentes títulos del cine tucumano y santiagueño editados en la segunda década de los años 2000 que posibilitan caracterizar las dinámicas, orientaciones, nuevos referentes e instituciones involucradas en el cine del NOA reciente.

El capítulo de Ovejero se centra en el análisis de tres producciones de jóvenes directores tucumanos que fueron exhibidas en el “Tucumán Cine, Festival Latinoamericano Gerardo Vallejo”, cuyas modalidades de producción discurren entre el financiamiento estatal y la gestión independiente. El primer caso es el largometraje *En vos confío* (Agustín Toscano, 2023), inscripto en el género documental pero que articula, como novedad de acuerdo con la autora, escenas musicales ficcionalizadas. Este largo fue producido por firmas de Buenos Aires —Magma en asociación con Movimiento Audiovisual y 996 Films—, financiado por el INCAA, y entró a un circuito internacional de exhibiciones con la distribución a cargo de

una firma brasileña —Habaneros Film Sales—. Luego analiza *Yakumán, hacia donde van las aguas* (Pedro Ponce Uda, 2024), una producción de corte experimental que cruza imágenes y temporalidades en un ensayo crítico sobre la fundación de San Miguel de Tucumán. Según la autora, la idea surge del trayecto del realizador por asignaturas de la Escuela Universitaria de Cine, Video y Televisión de la Universidad Nacional de Tucumán (EUCVyTV UNT). El proyecto se concreta luego de ganar un concurso del Festival Gerardo Vallejos y conseguir financiamiento a través del INCAA, entre otros apoyos, siempre con la participación activa de la Escuela de Cine. El tercer caso es *Barcos y catedrales* (Nicolás Aráoz, 2024), *opera prima* del intérprete y director teatral tucumano que se vale de la historia de experiencias de un sexagenario retirado a una casona familiar, para referenciar aspectos del ambiente rural, conflictos cotidianos, cruces con la autoridad y los vecinos y diferencias de clases. La pieza recibió un mínimo aporte de fondos provinciales y, en su mayor parte, se solventó de modo independiente con ayuda de amigos y familiares a través de un sistema de recaudación *crowdfunding*.

Por último, el trabajo de Soberón aborda *Almamula* (Juan Sebastián Torales, 2023), el primer largometraje ficcional íntegramente realizado en Santiago del Estero, que combina financiamiento proveniente de aporte estatal nacional, a través del INCAA, con fondos internacionales mediante una modalidad de coproducción. El autor parte del testimonio del director para reconstruir las condiciones de realización del film que tiene la particularidad de involucrar productoras de tres países: Argentina, Francia e Italia a través de las firmas Twins Latin Films, Tu Vas Voir Production y Augustus Color, respectivamente. La trama de la película se basa en el mito regional del *almamula* para contar una historia de maltrato y acoso familiar de un adolescente homosexual; se

vale de locaciones, actuaciones y puestas en escena situadas; y atraviesa su proceso de guionado y posproducción en el extranjero. Estos elementos dan cuenta de las dimensiones regional e internacional que confluyen en la producción.

## **Región Nordeste: entre el cine universitario, independiente, de fomento estatal y la consolidación de modos de producción combinados**

La región del Nordeste —definida por las políticas de fomento audiovisual estatales de los años 2000 por las provincias de Misiones, Corrientes, Chaco, Formosa y Entre Ríos—,<sup>7</sup> no registra empresas estables o productoras independientes o circunstanciales (Getino, 2005) asentadas en su territorio que permitan advertir el desarrollo de la industria cinematográfica durante la primera mitad del siglo XX. Si bien algunas provincias, como sostiene García (2023), ingresan pronto al universo cinematográfico argentino como tópico y locación —como sucedía en el caso del NOA—, su consideración más bien ajusta en el segundo sentido. Las casas productoras de Buenos Aires también encuentran en esta región “espacios naturales, selváticos y exóticos” (Kriger, 2019: 168) que se presentan como escenarios atractivos para llevar adelante diferentes proyectos. En la primera mitad del siglo, se destacan films del cine político y social como *Prisioneros de la tierra* (Mario Soffici, 1939) y *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952), producidos por Pampa Film y Black & White, DCB

---

7 El Nordeste es una región geopolítica y administrativa argentina constituida por las actuales provincias de Corrientes, Chaco, Formosa y Misiones. A su vez, esta división actual se vincula a las regiones históricas: Chaqueña; Mesopotamia correntina, entrerriana y misionera. En materia de políticas audiovisuales, a partir de 2010, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales integró también a la provincia de Entre Ríos a la región. Siguiendo ese parámetro, en este texto, se tienen en cuenta las cinco provincias.

(Del Carril-Barbieri), respectivamente; o el singular caso de *Patrulla Norte* (Enio Echenique, 1951), película propagandística sobre el accionar de Gendarmería Nacional, filmada íntegramente en Formosa con actores reconocidos de la cinematografía porteña y también con la presencia de actores locales en el reparto secundario, producida por Moviyart Sociedad Cinematográfica.<sup>8</sup>

Recién hacia mediados de década de 1950, la región comenzó a registrar una filmografía íntegramente propia. En un principio, son experiencias de carácter iniciático y aislado<sup>9</sup> que comenzaron a nutrirse de intercambios y debates en cineclubes, casas fotográficas donde surgen las experimentaciones con cámaras de filmación, vínculos con la televisión y formaciones aisladas en la capital del país. En la escena misionera, aparecen como primeros proyectos, las realizaciones *amateurs* de Abdón Vier y Mirone; en el caso chaqueño son relevantes las figuras de Juan Carlos Vidarte y Ángel Fernández Pissano, encargados de la transmisión de saberes a las generaciones de cineastas venideros (Passarelli, 2021). Las condiciones de producción iniciales también establecen una metodología de trabajo que es común en la región y está basada en la colaboración, el intercambio de roles y la autogestión. A fines de dicha década, el fomento universitario al cine científico, en el caso de Chaco; y, ya con el retorno de la democracia en 1983, el fomento provincial al video teleeducativo por parte del Gobierno de Misiones, posibilitaron la proliferación de producciones ligadas a una modalidad de trabajo singular en estas provincias.

---

8 De acuerdo con Alejandro Kelly, se trataba de una empresa de lógica popular no cosmopolita "con propensión a filmar en las provincias" (2020: 29).

9 Aparecen, entre otros títulos: *Cosecheros* (Juan Carlos Vidarte, 1955) y *Bajo el signo del camino* (Ángel Fernández Pissano, 1961), en Chaco; *Misiones, Tierra Colorada* (Abdón Vier y Midone, 1967) y *De Misiones al país* (Vier y Midone, 1969-1970), en Misiones.

También estos fomentos abrirán ciertas vías de institucionalización de la actividad cinematográfica que, sin embargo, no tarda en decaer en los años 1990, cuando crece la producción ligada a la televisión comercial. A excepción de los proyectos gestionados desde la Universidad Nacional del Nordeste, el Sistema Provincial de Teleducación y Desarrollo (Sipted) y sus articulaciones con la Universidad Nacional de Misiones, en general la producción de la zona durante el siglo XX estuvo muy condicionada por la carencia de capacidad técnica y profesional instalada. Sin embargo, desde 2000 en adelante, se asiste a un incremento y diversificación de las realizaciones, formatos, temáticas, tanto como de sus modalidades de producción. Este fenómeno está condicionado por el abaratamiento de los costos que introdujo la tecnología digital, los fondos de fomento al audiovisual federal, la profesionalización de realizadores en el propio territorio a través de carreras de comunicación social, artes y luego cine; y la asociación de agentes orientada a la gestión de fondos, conformación de productoras, espacios de debate y de exhibición (Barrios, 2021).

En ese sentido, los capítulos de este libro que se ocupan de analizar piezas paradigmáticas del cine y el audiovisual del Nordeste también permiten desentramar las características de sus formas de producción de acuerdo con cada caso concreto. Los textos de Franco Passarelli y Javier Cossalter, a partir del abordaje de *Suelos de Monocultivos. Serie 1* (Juan Carlos Vidarte, 1962) y *Nosotros y los Otros* (Jorge Castillo, 1975), abordan respectivamente dos modos de producción que se desarrollaron en la provincia del Chaco entre los años sesenta y setenta: el de fomento universitario y el cine independiente; ambos asentados en combinaciones de estrategias individuales y colectivas, colaborativas y cooperativas.

En el caso de *Suelos de Monocultivos*, Passarelli aborda un documental significativo del cine científico editado por la

Universidad Nacional del Nordeste, que se presenta a partir de la década de 1960 como una promotora del cine universitario. El autor explicita la dificultad de reconocer en el caso una modalidad de producción particular, ya que el cortometraje reúne elementos del “modo individual” en el que el director-productor participa de todas las etapas de la producción, y también del “modo colectivo” con intercambios de roles. A su vez, el cortometraje tiene su anclaje en una institución estable, como es la universidad, donde se conjuga un financiamiento proveniente de diversas fuentes: del presupuesto universitario y del Estado provincial. Passarelli entiende que esta combinación de modalidades es propia del cine chaqueño universitario de la época, también caracterizado por la profesionalización informal y autogestiva, el desarrollo de estrategias de trabajo colaborativo y un perfil interdisciplinario construido por los aportes de docentes-investigadores universitarios, artistas y gestores del medio en el trabajo de campo, la producción y el guionado de las películas.

Por su parte, el artículo de Javier Cossalter se centra en Jorge Castillo, una figura de producción prolífica del cine independiente chaqueño; psicólogo, gestor cultural y preservador de los archivos del cine local que falleció en 2024. El investigador aborda su trayectoria, también a modo de homenaje, a partir de *Nosotros y los Otros*, el primer largometraje de ficción de la provincia realizado en formato súper 8. Se trata de un film que en términos temáticos explora mitos y leyendas populares, focalizando el argumento en la tensión y diferenciación entre la cultura rural y urbana. Cossalter destaca en esta obra la búsqueda de construcción de un “cine regional” no solo desde lo temático sino también desde el trabajo de diseño sonoro, producto de la contribución de músicos locales, que alude a las culturas originarias y está orientado a generar identificación en el espectador. En ese sentido, el autor encuentra que el verosímil de la historia se

ve reforzado por la filmación realizada casi integralmente en el paisaje chaqueño y con protagónicos a cargo de actores referentes del teatro local. La película, si bien fue solventada con fondos propios, recibió el apoyo de algunas dependencias provinciales para logística y de medios de comunicación para la confección de títulos. El trabajo con músicos, actores y también con colegas cineastas locales convocados para colaborar en diversos roles, teje una modalidad de cine independiente con cualidad cooperativa, y a la vez colaborativa, que es característica del cine de Castillo.

Los trabajos de Cleopatra Barrios y Mauro Figueredo parten del análisis de dos producciones, *Y que viva el Señor San Juan!* (Ana Zanotti, 1992) y *Todo lo que me gusta* (Sergio Acosta-Guillermo Rovira, 2018), que les permiten caracterizar modalidades de producción, formatos y narrativas de dos etapas de la actividad audiovisual en Misiones: el desarrollo del video teleeducativo, más orientado al documental, promovido por el Sipted en los años 1980; y el auge del formato seriado con proliferación de la ficción, fomentado por el INCAA en los años 2000.

En su análisis del cortometraje dirigido por Zanotti, Barrios caracteriza sus condiciones de producción en relación con los objetivos educativos del Sipted y con las metodologías de trabajo que confluyeron en el documental televisivo cinematográfico desarrollado por Eduardo Mignogna en la institución. Asimismo, describe el tratamiento de un fenómeno de religiosidad fronteriza a partir del ejercicio de una mirada antropológica, que será la impronta que le imprimirá esta realizadora a su trabajo documental. Por su parte, en su abordaje de *Todo lo que me gusta*, Figueredo destaca la relevancia de la producción por su forma de tematización de la diversidad sexo-genérica identitaria desde una estructura *sitcom*. En su reflexión, afirma que el formato permite una producción eficiente con bajo presupuesto y trabajar inscripciones

de lo local en la trama, estableciendo cierta dialogización y tensión con los relatos seriados de la producción *mainstream*. El autor también observa que el formato seriado se ofrece como ensayo, escuela y espacio de trabajo colaborativo, donde se destaca el intercambio de roles en la producción y la construcción de líneas estéticas factibles de ser recicladas para otros proyectos.

Finalmente, el artículo escrito por Alicia Aisemberg se vale del análisis de *Jesús López* (Maximiliano Schonfeld, 2021) para problematizar una forma alternativa de hacer cine que es propia de Crespo, municipio del Departamento de Paraná, Entre Ríos, que surge en la primera década de los 2000 con diferentes proyectos llevados adelante por Schonfeld, Iván Fund y Eduardo Crespo. La autora reconstruye las condiciones de esta ficción en el marco de un conjunto amplio de producciones que vienen desarrollando los realizadores en Crespo y entiende que este largometraje consolida búsquedas previas del director-productor, a la vez que abre nuevos horizontes. Argumenta que, por un lado, refuerza las estrategias de producción orientadas a configurar una estética basada en la identidad regional y provincial. Por otro lado, observa que la película adquiere un perfil comercial dentro de un cine de autor. Estas inscripciones se basan en una combinación de modalidades de producción y diversificación de fuentes de financiamiento. Se entrecruzan la modalidad independiente, los métodos propios de la zona y elementos de la coproducción internacional con aportes que provienen de fuentes estatales nacionales, provinciales, municipales, privadas, internacionales y el constante apoyo colectivo comunitario.

## Región Cuyo: experiencias industriales y producciones independientes

Frente a otras latitudes, la región de Cuyo se caracterizó por ser un territorio en el que las actividades cinematográficas tuvieron un temprano y versátil desarrollo, siendo un factor decisivo en esta situación los estímulos intrarregionales (de profesionales del sector, empresarios de otros rubros, gobiernos provinciales, e instituciones públicas y privadas) que intervinieron en la formulación de políticas y emprendimientos propios en lo que corresponde a la producción, distribución y exhibición de films. Incluso podría llegar a afirmarse que, en dos momentos históricos específicos (mediados del siglo XX y principios del XXI), la región disputó a la ciudad capital del país un espacio de protagonismo, con el despliegue de dos focos de producción industrial que proclamaban una voz y un espacio propios (Lusnich, 2018).<sup>10</sup>

La organización de un circuito amplio de recintos informales (confiterías, clubes, sociedades de inmigrantes, teatros, hoteles, plazas) y luego formales (salas, palacios de cine), da cuenta del auge de la actividad entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX, consignéndose las primeras exhibiciones públicas de films extranjeros en dicha región en abril de 1897 en la provincia de San Luis y en agosto de 1899 en Mendoza. La década de 1930 significó, a su vez, el trazado de lazos fecundos con la ciudad de Buenos Aires, ya sea a través de directores consagrados en ese polo cinematográfico que llegaban a la región atraídos por sus paisajes y entornos, o bien mediante el retorno temporal de directores oriundos de las provincias cuyanas que, luego de triunfar en Buenos

---

10 En su artículo, la autora realiza un estudio histórico del devenir del campo cinematográfico y audiovisual de la región cuyana, identificando cuatro etapas centrales que contemplan las dinámicas en el área de la producción y la exhibición de obras audiovisuales, al igual que hace referencia a los espacios de formación y de profesionalización.

Aires, regresaron temporalmente para filmar en sus provincias de origen (Ozollo, 2011). Entre estos últimos, Mario Soffici, nacido en Florencia, Italia, y con residencia durante casi dos décadas en la ciudad de Mendoza, volvió a esa provincia para filmar escenas de *La barra mendocina* (1935), *Yo quiero morir contigo* (1941) y *El camino de las llamas* (1942). Entonces, la apertura en 1943 del Cine Gran Rex en la ciudad de Mendoza, de gran capacidad y características arquitectónicas que lo destacaron como la sala más importante del interior del país para esa fecha, corrobora el interés creciente de la sociedad mendocina en el arte cinematográfico.

Las provincias cuyanas también adhirieron al fenómeno cineclubista que prosperó entre fines de la década de 1950 y fines de la de 1970, convirtiéndose estos espacios en centros de exhibición de films europeos y asiáticos que no circulaban en salas comerciales, en entornos de aprendizaje y reflexión, y en ámbitos de resistencia en los años de la última dictadura cívico-militar. De igual manera, la creación en 1990 de la Escuela Regional Cuyo de Cine y Video de Mendoza, luego denominada en 1992 Instituto Técnico de Educación Superior, y la inmediata oferta universitaria que permitió la formación de profesionales, constituyeron nuevos saberes y dinámicas en las décadas más cercanas.<sup>11</sup>

En el campo de la producción cinematográfica, las provincias cuyanas contaron con vistas de las ciudades locales y con producción de aficionados y emprendedores que se fueron formando y profesionalizando desde las primeras décadas del siglo XX, en tanto los sistemas de producción que predominaron a lo largo del tiempo fueron las modalidades industrial e independiente

---

11 Como expresó Ozollo (2011), en las últimas décadas la Escuela Regional Cuyo de Cine y Video de Mendoza fue uno de los principales centros de formación de profesionales y de estímulo de la producción. Como ejemplo, *Road July* (Gaspar Gómez, 2013), realizada por un graduado de esa escuela de cine, fue un proyecto que congregó a actores y técnicos de Mendoza y de Buenos Aires, y que fue estrenada en salas comerciales con buena recepción del público.

fundamentalmente. Si este aspecto puede considerarse una particularidad intrínseca y destacable en el panorama cinematográfico y audiovisual del país, también se observa una serie de parámetros comunes a los transitados en otras regiones, entre los que cobran relevancia la ausencia de una regularidad en el orden de la producción; las asimetrías en la dimensión de lo intrarregional<sup>12</sup> y la exploración de otras formas de producción que exploran horizontes culturales alternativos.<sup>13</sup>

Los artículos de este libro destinados a explorar el cine cuyano advierten la preeminencia de esas dos orientaciones mencionadas en lo que respecta a las formas de creación-producción, identificando, por un lado, las experiencias vinculadas a la producción industrial que tuvieron desarrollo en las provincias de Mendoza y San Luis con algunas décadas de diferencia. Centrándose en películas emblemáticas de ambos polos de producción, los artículos de Pablo Lanza (dedicado a estudiar el film *El último cow-boy* (Juan Sires, 1954, realizado por la casa productora Film Andes, sita en Mendoza) y de Ana Laura Lusnich, enfocado en *El juego de Arcibel* (Alberto Lecchi, 2003, largometraje producido por San Luis Cine, con sede en la provincia de San Luis) reflexionan en torno a las estrategias de producción de dos entidades en principio muy distintas (Film Andes fue fruto del compromiso de aportes privados; San Luis Cine se caracterizó por ser una iniciativa del gobierno de San Luis y se mantuvo bajo su

---

12 La provincia de Mendoza fue, en comparación con San Juan y San Luis, marcadamente proactiva en el planteo de actividades y prácticas cinematográficas. El desarrollo temprano, fruto de las actividades vitivinícolas y agrícolas, de una burguesía y de una aristocracia con medios económicos, intereses culturales y relaciones fluidas con la ciudad capital del país, fue un factor de relevancia en el impulso del campo cinematográfico durante toda la primera mitad del siglo XX.

13 Con relación a los modos de organización de las entidades y equipos de profesionales en el campo de la producción, el cine comunitario y la emergencia de colectivos de trabajo son otras perspectivas que han colaborado en la consolidación del cine regional cuyano imprimiendo diversidad en el plano estético e ideológico.

jurisdicción) que, sin embargo, compartieron el impulso por generar películas que, bajo el sistema industrial de producción, estuvieran destinadas a ser estrenadas en salas comerciales, asegurasen las inversiones de capitales y la producción de ganancias, y pujaran por un espacio de protagonismo en la dimensión de lo nacional y lo internacional.

En su análisis de *El último cow-boy*, film que se ha destacado por ser una superproducción que reinterpreta de manera paródica el género *western* y por haber logrado un suficiente éxito en su estreno en salas de diferentes ciudades del país, Pablo Lanza se centra en el diseño de producción y en aquellos aspectos que concilian lo regional y lo transnacional a partir del empleo de locaciones de la provincia de Mendoza, y de una serie de giros idiomáticos que buscan argentinizar vocablos propios de un género de origen norteamericano. Por su parte, Ana Laura Lusnich ahonda en una de las principales estrategias de creación-producción elegida por el programa San Luis Cine con el objetivo de posicionarse como polo de producción industrial: las coproducciones con el exterior. En palabras de la autora, *El juego de Arcibel* se concretó en base a un *pull* de entidades procedentes de la Argentina, España, Chile y Cuba que participaron en el financiamiento y en diversas tareas de su realización, conjugando un equipo de profesionales parcialmente oriundos de la provincia, y que estuvieron liderados por un director y guionista de destacada trayectoria procedente de Buenos Aires.

Por otro lado, el artículo de Matías Germán Rodríguez Romero se aboca a otra de las formas de producción históricamente influyentes en la región de Cuyo, analizando en particular la iniciativa del realizador sanjuanino José de la Colina, quien impulsó a través de los años la producción independiente en el campo del cine y la publicidad. Su film *Difunta Correa, la verdadera historia*, dado a conocer en 2017, es para Rodríguez Romero un título paradigmático del cine

sanjuanino por diversos motivos. Por un lado, refleja la trayectoria sostenida de la casa productora fundada por de la Colina en 1990, soportada de forma independiente, con recursos limitados, y un equipo de trabajo reducido. Por otro lado, la película tiene un formato de docu-ficción que alienta la tesis de la existencia real del personaje protagonista, conformando un relato situado territorialmente, ya sea mediante la reconstrucción del itinerario que Deolinda Correa realizó en el pasado por diferentes sitios de la provincia de San Juan, tanto como situando numerosas escenas en el santuario en el que se congregan sus devotos.

## **Región Buenos Aires: inversiones privadas, cine comunitario y espacios de formación emblemáticos**

La región Buenos Aires, que comprende los partidos de la provincia homónima, tuvo por su parte un recorrido propio en materia cinematográfica y audiovisual. Si en las primeras décadas del siglo XX intervino en el auge de la producción industrial de films por haberse establecido en algunos de sus territorios productoras y estudios muy afamados —como fue el caso de Lumiton, ubicado en la localidad de Munro, partido de Vicente López—, con el correr de los años se convirtió en sede de numerosas iniciativas impulsadas desde el sector privado o mediante la gestión del Estado provincial o de los municipios.

Las experiencias del sector privado han sido múltiples, abarcando diferentes perspectivas en lo que corresponde a la organización de las entidades de producción y su financiamiento. Desde la figura del temprano emprendedor que invierte capitales propios y desarrolla proyectos de diferentes dimensiones (más o menos ambiciosos, cercanos a las producciones de formato industrial, o especialmente

orientados a crear obras de costos más reducidos), a la fundación de empresas de mediana envergadura que abrazan la producción independiente (con o sin apoyo de fondos del Estado), o bien también encaminando formas de producción-creación que involucran a los pobladores y vecinos de diferentes localidades e incursionan en la dimensión de lo autogestivo y/o lo colaborativo, las obras audiovisuales de estas latitudes del país fueron manifestando un acelerado crecimiento en el volumen de las realizaciones así como en la incorporación activa de la mayoría de sus partidos y localidades en esta actividad. De igual manera, la región fue y sigue siendo sede de varias instituciones educativas señeras de la Argentina en materia cinematográfica (la Escuela de Cine dependiente de la Universidad Nacional de La Plata; la Escuela de Cine de Avellaneda, hoy Instituto de Arte Cinematográfico de Avellaneda), destacados espacios de formación de profesionales y de producción de piezas de corto y largometraje que fueron creando una identidad específica al interior de la provincia de Buenos Aires (Gorelik, 2025). Este pujante crecimiento se ve reflejado actualmente en los avances del proceso iniciado en junio de 2023, cuando el gobierno provincial envió a la Legislatura el Proyecto de Ley de Promoción y Desarrollo de la Industria Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires, que busca fomentar la producción audiovisual interna en la provincia, y que reconoce a la actividad como de interés público y de relevancia para el sector productivo.

Los artículos de este libro que versan sobre esta región ponen en evidencia la diversidad de estrategias de producción que se fueron implementando a lo largo del tiempo, acorde con las posibilidades, los medios profesionales, técnicos y económicos disponibles y con los intereses artísticos y culturales de sus creadores. Asimismo, dan cuenta de diferentes etapas o instancias que marcan la coparticipación de la

región en los procesos cinematográficos gestados en el plano de lo nacional, con la inscripción en el sistema industrial de producción en las décadas de 1940 y 1950, la emergencia de la formación profesional y de nuevas concepciones en torno al cine desde mediados de la década de 1950, y la rizomática expansión de la producción cinematográfica y audiovisual que se produjo en gran parte del país en el siglo XXI.

Pamela Gionco analiza la trayectoria de Oeste Film, empresa fundada por Ignacio Tankel en la ciudad de Chivilcoy a mediados de la década de 1940 y con actividad hasta la de 1970. La iniciativa de Tankel, caracterizada por Goinco bajo la órbita del emprendedor que conjuga talentos personales (en este caso como fotógrafo, y luego cumpliendo los roles de productor, director y guionista de films) y una clara visión de las oportunidades que podía ofrecer la producción de películas, se encuadra en un modelo mixto que, desde el punto de vista de la autora, oscila (dependiendo del proyecto realizado) entre un formato industrial y de grandes ambiciones y esquemas de producción-creación que incorporan la participación activa (ya sea como personajes secundarios o bien con vecinos que aportan sus instrumentos de trabajo) de los pobladores de Chivilcoy y localidades aledañas. *La tierra será nuestra* (1949), film emblemático de Oeste Film, exhibe este modelo mixto, no solo por sus circunstancias de producción (se realiza en un estudio propio, si bien con recursos financieros no muy onerosos, con la participación de pobladores y agrupaciones de la ciudad), sino a su vez por ensamblar situaciones ficcionales y otras de carácter documental, elaborando así un relato en el cual los conflictos sentimentales y vinculados con la posesión y explotación de las tierras, se enmarcan en períodos históricos concretos, previos y contemporáneos al primer gobierno de Juan Domingo Perón.

El artículo de Fabio Fianza, en tanto, desplaza su análisis a una experiencia posterior, no muy lejana en el tiempo, que

sin embargo trazó otros parámetros ideológicos y artísticos en torno a la producción cinematográfica. Centrándose en el film *Cirugía* (Luis Vesco, 1960), Fidanza se adentra en los postulados tramados en el ámbito de la educación pública, en el contexto de la Escuela de Cine perteneciente a la Universidad Nacional de La Plata, institución creada en 1955, clausurada en los años de la última dictadura cívico-militar, y reabierta con la recuperación de la democracia. A fin de indagar en esos postulados, el cortometraje de Vesco se concibe como una experiencia decisiva para el cine platense por ser el primer film tesis de la escuela y por adherir a una modalidad alternativa de producción que enfatiza la experimentación por sobre otras motivaciones artísticas o comerciales. Estas características permiten a su vez reflexionar en torno a la postulación de un relato híbrido que cruza documental y ficción, situación que invita a pensar las relaciones y los diálogos entablados desde un espacio de formación universitaria y las procesos que se sucedían en el campo cinematográfico nacional en su tránsito de un sistema industrial de producción a otros esquemas de producción-creación vinculados con la producción independiente y la modernidad.

En sus textos, Jimena Trombetta y Ramiro Pizá auscultan las vertientes de producción autogestiva y comunitaria que, con cierta tradición en la región, se intensifican en las primeras décadas del siglo XXI para convertirse en modalidades altamente representativas. Como expresan ambos autores, lo autogestivo se basa en la colaboración activa en la confección de los films entre profesionales o empresas de pequeño o mediano porte y las comunidades de pertenencia: vecinos, grupos vocacionales y artísticos, comerciantes y prestadores de servicios locales que se transforman en una pieza central en los procesos de financiamiento, producción, creación y exhibición.

Centrándose en la filmografía de la directora Marisa Sansalone, oriunda de la ciudad de San Nicolás de los

Arroyos, Ramiro Pizá define las particularidades de este formato de producción a partir de su última realización, *La mujer sin lágrimas* (2019). Así, identifica la constitución de un entramado de voluntades que dio origen y desarrollo al proyecto y que estuvo integrado por la directora y otros colaboradores en los rubros técnicos, artistas y colectivos artísticos de la zona y los vecinos. Sin ningún tipo de financiamiento o apoyo externo, público o privado, el film insumió costos y medios reducidos. Por su parte, Jimena Trombetta avanza en el conocimiento de una vertiente de cine comunitario originaria de la ciudad de Saladillo conocida como Cine con Vecinos. En opinión de la autora, la experiencia que data de los primeros años de la década de 1990, fue mutando en sus parámetros creativos y de producción. La comparación de dos piezas clave dirigidas por Julio Midú y Fabio Junco, figuras que promovieron este núcleo bonaerense de cine comunitario —nos referimos a *Lo bueno de los otros* (2004) y *Hojas verdes de otoño* (2018)—, permiten a la autora observar cuáles son los aspectos que permanecen en el tiempo y cuáles se modifican y mutan. Entre los primeros, el protagonismo de los vecinos y su intervención en los procesos de creación y de producción, es uno de los vectores de perdurabilidad, si bien pueden verse reducidos o acoplados a criterios artísticos emergentes (como ha sido el caso de la contratación de intérpretes profesionales y reconocidos en *Hojas verdes de otoño*). En la dimensión económico-financiera, en tanto, se observa el salto de lo predominantemente autogestivo a la incursión en los designios de la producción industrial, lo que trae aparejado poder disponer de recursos económicos más voluminosos, equipos técnicos más sofisticados y la opción de acceder a circuitos de exhibición comerciales.

Cerrando este conjunto de artículos, Valeria Arévalos aporta su análisis de la productora independiente Farsa Producciones, entidad que funcionó entre 1991 y 2014 en la

localidad de Haedo, partido de Morón, y que estuvo fundamentalmente dedicada a realizar películas de terror. Si bien el derrotero de la productora y de sus integrantes fue modificándose en las más de dos décadas de existencia, Arévalos identifica en uno de sus films tempranos, *Plaga zombie* (Pablo Parés y Hernán Sáez, 1997), una serie de lineamientos que acompañaron la vida de la entidad. Por un lado, el carácter independiente de la firma se manifestaba en los bajos presupuestos destinados a los proyectos, la autogestión de fondos que se acompañaba de la necesidad de obtener recursos financieros externos utilizando estrategias sencillas y de rápidos resultados, y la distribución y venta de copias en video a particulares y aficionados al género que aseguraban poder contar con otros montos de dinero. Por otra parte, siendo el primer título de una trilogía y de toda una amplia serie de films propios y de terceros que adhieren al género de terror, *Plaga zombie* es interpretado en tanto film bisagra que participa activamente en la renovación de este género, impulsando la actividad de jóvenes realizadores de nuestro país.

## **Región Centro: desde el cine artesanal y de bajo presupuesto a producciones para el mercado internacional**

En cuanto a la producción cinematográfica de la región Centro, integrada por las provincias de Córdoba y Santa Fe, ha experimentado en las últimas décadas un importante desarrollo, que alcanzó proyección nacional e internacional, aunque sus orígenes se remontan a las primeras décadas del siglo XX, con creaciones singulares y distintivas, además de experiencias posteriores conocidas y relevadas. Una de ellas fue la de la Escuela Documental de Santa Fe, que funcionó bajo el impulso de Fernando Birri entre las décadas de 1950 y 1960, y “concibió como intención y praxis original y

urgente la de un cine nacional, realista y popular” (Aimaretti, Bordigoni y Campo, 2009: 365).

Cuarterolo y Jelicié (2022) han constatado el establecimiento temprano de una rica cultura cinematográfica en ciudades como Rosario o Córdoba, con la presencia de pioneros que lograron desarrollar una producción propia, de carácter artesanal, que no se limitó al registro documental para los noticieros cinematográficos, sino que también incursionó en la ficción y logró circulación a nivel regional e inclusive en Buenos Aires. En el caso de Rosario, entre los inicios del siglo XX y mediados de la década de 1930 fue el segundo polo cinematográfico de la Argentina, no solo como centro de distribución de cintas extranjeras y nacionales en el interior del país, sino por haber concentrado el mayor volumen de producción de películas de ficción del período, luego de la ciudad capital del país.

Partiendo de esos datos, el trabajo de Andrea Cuarterolo en este libro nos sitúa en la transición del cine silente al sonoro, a comienzos de la década de 1930, mediante el análisis de las producciones de Camilo Zaccarìa Soprani, el realizador más prolífico del cine rosarino de la época. El hallazgo del contrato de producción del film fantástico *El hombre bestia o Las aventuras del Capitán Richard* (1934), primera cinta con sonido óptico de Rosario y hoy considerada la primera película de ciencia ficción argentina, le permite reconstruir las modalidades de contratación y realización empleadas por aquel director y productor de origen italiano. La autora identifica algunas de las estrategias utilizadas por Soprani, como la asociación en la producción con su actor protagónico, con experiencia en el novedoso sistema de sonido Movietone; el uso de films de cortometraje para relleno; y el carácter antiautoral de su forma de trabajo, que ponía al negocio del entretenimiento por sobre el lucimiento personal. Pero, además, Cuarterolo profundiza en el legado intelectual del realizador

a través de diversos escritos de su autoría, y afirma que sus multifacéticos aportes al campo del cine fueron primordiales para la cultura cinematográfica rosarina de las primeras décadas del siglo XX e impulsaron su labor como cineasta.

En cuanto al desarrollo del cine cordobés, los trabajos de Pedro Sorrentino y Carlos Maximiliano Lema subrayan el papel no menor desempeñado desde la segunda mitad del siglo XX por la carrera de cine de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), ya señalado por Mohaded (1988) y Moreschi (2012), así como de otros espacios de formación privados de la provincia en tiempos más recientes.

En el caso de Sorrentino, analiza la película *La laguna* (Luciano Juncos y Gastón Bottaro, 2013) como ejemplo del cine cordobés del período 2011-2020, resultado de una serie de políticas y procesos que fomentaron la expansión de la producción en esa provincia durante la década precedente. Estos aspectos, puntualizados por el autor en un trabajo previo (Sorrentino, 2018), incluyen: la confluencia de una tradición cineclubista que comenzó en los años 1960; la apertura del departamento de cine de la UNC a inicios de esa misma década, luego cerrado y reabierto oficialmente en 1987; el abaratamiento de costos de producción audiovisual posibilitado por las tecnologías digitales y la implementación de políticas públicas destinadas a la promoción de la realización audiovisual local desde 2005.<sup>14</sup> El largometraje de ficción analizado en este libro fue gestado por estudiantes de cine de una institución de formación privada de la ciudad de Córdoba. De acuerdo con el análisis de Sorrentino, *La laguna* constituye un prototipo de referencia de un cine con intenciones y

---

14 Según Sorrentino (2018), esos son los principales factores que explican el incremento y la continuidad del número de estrenos que se produjo en Córdoba a partir de 2011, tras la exitosa *De caravana* (Rosendo Ruiz, 2010). Entre ellos, el autor incluye el programa de "Aportes reintegrables para la industria cinematográfica cordobesa" establecido en 2008 a través del Decreto P.E.P. N° 1748/2008 en articulación con el INCAA.

aspiraciones profesionales, pero limitado por el bajo presupuesto. El cuidado estético de aspectos como la composición de los encuadres, la iluminación, la sofisticada ambientación sonora o el ritmo del montaje, sumados a un ajustado plan de rodaje que permitió filmar en las locaciones serranas y en la época del año y los momentos del día requeridos por el guion, fueron aspectos identificados como claves en la calidad del film, más allá de sus restricciones presupuestarias.

Por su parte, el trabajo de Carlos Maximiliano Lema abor-  
da *Las calles* (María Aparicio, 2016), una producción interre-  
gional basada en un caso real: el proceso de nombramiento  
de calles en Puerto Pirámides, Chubut, entre 2004 y 2010,  
impulsado por una profesora de historia y sus estudiantes  
de secundario. El autor argumenta que *Las calles* se presen-  
ta como un caso de estudio relevante al poner en juego di-  
versos formatos y territorios que requieren de un modo de  
producción conformado a partir de múltiples dimensiones,  
articuladas de manera compleja. En primer lugar, se trata  
de un largometraje de forma ficcional, pero realizado con  
procedimientos documentales, que involucró una modali-  
dad “parcialmente universitaria”, porque su directora y pro-  
ductores fundaron la productora Vientosur Cine mientras  
estudiaban en la UNC y desde allí gestaron la idea del film.  
Aunque estrictamente la película no formó parte de ninguna  
actividad académica, contribuye a destacar la importancia de  
ese espacio de formación para la región Centro, ya señala-  
do por Sorrentino (2018). En segundo lugar, por su dinámica  
de trabajo interregional: directora y equipo de producción  
cordobés, con locaciones patagónicas y un elenco mixto, con  
actores de Córdoba en los roles protagónicos y de Puerto  
Pirámides en el resto de los personajes. Finalmente, en cuan-  
to al financiamiento, se trató de una película autogestionada,  
sin aporte de fondos públicos, en la que equipo técnico e in-  
terpretes realizaron su trabajo *ad honorem*.

Una compilación reciente de Lusnich, Cuarterolo y Flores ha señalado la riqueza de la noción de “cruce”, como parte de una perspectiva descentrada y comparativa sobre los cines regionales, para interpretar “la movilidad que las regiones establecen entre sí, tanto a nivel centrípeto como centrífugo” (2022: 17). El ejemplo seleccionado por Lema, sin dudas, permite entrever las particularidades de algunos de esos cruces interregionales en términos de un modo de producción específico.

Otro trabajo que también aporta a reconstruir el proceso de consolidación de un cine cordobés con vuelo propio es el de Victoria Julia Lencina y María Constanza Grela Reyna, quienes estudian *La chica que limpia* (Lucas Combina, 2017), una exitosa serie de ficción para televisión y *streaming*. Según las autoras, su modo de producción se enmarca dentro de la gestación, desarrollo y ejecución de un modelo audiovisual cordobés con sentido federal-multipolar (hacia adentro y hacia afuera de la provincia). En su análisis, destacan tres aristas de *La chica que limpia*: la artística —pertenece al género *thriller*—, la identitaria —se la denomina “serie cordobesa” y no “serie argentina”—; y la industrial, que articula la implementación de políticas públicas en materia cultural. Las autoras mapean el campo audiovisual cordobés contemporáneo e identifican factores que contribuyeron a su desarrollo, tanto en la órbita de las políticas públicas (comprender al sector como factor dinamizador de la industria provincial logró ubicar a Córdoba en el mapa de las ferias y mercados internacionales, afirman); como a través del surgimiento de asociaciones de realizadores y productores que bregaron por su expansión y profesionalización. En ese marco, destacan la figura de Paola Suárez, productora ejecutiva de *La chica que limpia* y presidenta de la Asociación de Productores Audiovisuales de Córdoba (APAC) durante 2019-2021, a quien califican como *showrunner* por su rol en las estrategias de creación, promoción y comercialización de la serie a nivel internacional.

## Región Patagonia: apoyo estatal, producciones autogestivas y delineación de una temporalidad propia

El desarrollo del cine en la región Patagonia siguió una temporalidad propia. Su pasado como Territorios Nacionales constituidos tras la “Campaña del Desierto”, dependientes del Estado nacional, y los procesos de autonomía concretados entre las décadas de 1950 y 1990, marcaron diferencias entre las provincias que integran la región —La Pampa,<sup>15</sup> Neuquén, Río Negro, Chubut, Santa Cruz y Tierra del Fuego— con respecto al resto del país (Ruffini, 2011). No solo en el plano político o administrativo, sino también de tipo económico, social y cultural. Con respecto al cine, los paisajes patagónicos y el interés que la región despertaba en términos turísticos y científicos hicieron que numerosas producciones nacionales y extranjeras la buscaran como locación y produjeran representaciones sobre ella (Escobar, 2010). Pero, en cuanto a la emergencia de producciones propias, convivieron experiencias tempranas como la de La Pampa, entre las décadas de 1910 y 1930, con otras producidas en los años 1960 en la Norpatagonia y mucho más recientes en la Patagonia Sur. El papel de los Estados provinciales en el fomento de la actividad y el estímulo a la producción audiovisual a través de los canales públicos de televisión, que en algunos casos fueron privatizados en la década de 1990, también aparece como una característica compartida por varias provincias patagónicas, como La Pampa, Río Negro y Neuquén. Ya en el siglo XXI, diversos cambios tecnológicos y normativos, así como la aparición de instituciones y espacios

---

15 Si bien La Pampa venía reclamando su incorporación a la Patagonia desde los años sesenta y había obtenido beneficios impositivos comunes al resto de las provincias del sur en 1985, fue a partir de 1996 que el Parlamento Patagónico aprobó formalmente su inclusión. En el caso de las políticas audiovisuales impulsadas desde el INCAA, incorporaron la provincia a esa región con posterioridad a 2010.

de formación cinematográfica en la región (Flores y Kejner, 2021), así como de festivales y nuevas ventanas de exhibición (Dobrée, Escalante y Schmunck, 2022) vienen propiciando una expansión del cine producido desde la Patagonia.

En el caso de La Pampa, si bien tuvo en las primeras décadas del siglo XX un comienzo temprano de la actividad, a través de pioneros locales que producían material para los noticieros cinematográficos de la época (Laguarda, 2014), las dificultades para dar el salto tecnológico con la llegada del cine sonoro le impusieron un *impasse* de varias décadas. Constanza Grella Reina, Alejandro Kelly Hopfenblatt e Iván Morales (2022) han señalado que el cine en las provincias durante el período clásico-industrial se caracteriza por una enorme dispersión territorial y disparidad, con dificultades para acceder a fondos y para encarar la posproducción en laboratorios de Buenos Aires.

Si en la Norpatagonia, a partir de la década de 1960, se destacaron realizadores locales como Lorenzo Kelly y luego Carlos Procopiuk (Kejner, 2017), en La Pampa la reemergencia de una producción regional debió aguardar una década más. Esa brecha recién sería sorteada a partir de los años setenta cuando, de la mano de políticas que buscaban potenciar la cultura regional y el rescate de las culturas populares, la Dirección Provincial de Cultura de La Pampa firmó un convenio de cooperación con el Fondo Nacional de las Artes. Fruto de ese acercamiento se filmó *Cochengo Miranda* (Jorge Prelorán, 1975), una coproducción entre ambos organismos estatales que narra la vida de un puestero y cantor popular del oeste provincial, y que es analizada en este libro por Paula Laguarda. La película fue filmada a lo largo de un año, con prolongadas estadías del director en el puesto, conviviendo con la familia del protagonista, que también tuvo la posibilidad de supervisar la edición final del film. Aunque el documental no fue dirigido por un

realizador pampeano, sino por un reconocido referente del cine etnográfico en el país y el extranjero, la modalidad de producción de la película aseguró la participación de asistentes y asesores pampeanos en las distintas etapas de realización, con el fin de garantizar la “mirada local”. En virtud de ello, y de que se gestó como parte de una política cultural oficial, en el marco de un proceso de construcción identitaria provincial, Laguarda afirma que la película ocupó y aún ocupa un lugar simbólico destacado en el imaginario sobre la *pampeanidad*.

A diferencia de las experiencias tempranas señaladas, en otras provincias de la región, y particularmente en la Patagonia Sur, como es el caso de Santa Cruz, hubo que esperar hasta los albores del siglo XXI para vislumbrar el surgimiento de una cinematografía propia. En este sentido, el trabajo de Silvana Flores se centra en el análisis de *Bonifacio* (Rodrigo Magallanes, 2003), primera película de ficción producida íntegramente en Santa Cruz y financiada desde el área de Cultura del Estado provincial, con apoyo del INCAA. La autora sitúa el film en el contexto de cambios tecnológicos, normativas y políticas públicas que posibilitaron la emergencia de producciones audiovisuales en la región en las últimas dos décadas. La incorporación de imágenes de los paisajes patagónicos registra cierta continuidad con realizaciones previas de carácter nacional e internacional que tomaron a la Patagonia como locación de rodaje; no obstante, allí terminan las similitudes. De acuerdo con Flores, la película presenta un carácter experimental, con rasgos genéricos híbridos, que van desde el suspenso y el terror, con ciertas cuotas de *gore*, hasta el grotesco y el cine de promoción turística. En cuanto al guion, se basa en la adaptación de una obra literaria local, que superpone las leyendas y los mitos de la región —con elementos sobrenaturales

y personajes de la cultura popular—, a la imagen folclórica prototípica de la vida en una estancia.

Finalmente, con la mirada puesta en la Patagonia Norte, Anabella Castro Avelleyra presenta un caso de análisis que marca un quiebre con la producción regional, tanto por el género y la temática abordada, como por su contexto y modalidad de producción. La película *Lavandería Nancy Sport* (Agu Grego, 2020), filmada en Junín de los Andes (Neuquén) en plena pandemia del COVID-19, aprovechó las restricciones a la circulación y reunión de personas para potenciar una forma de trabajo basada en la creatividad, el ingenio y las habilidades de “hombre orquesta” de su director. La autora ubica esta comedia extravagante —en la que se cruzan eventos paranormales como máquinas de lavar ropa que hablan y bananas que se pudren al ser tocadas, con los deslumbrantes escenarios cordilleranos— en la rica escena del audiovisual norpatagónico contemporáneo. Afirma que resulta representativa de una modalidad de producción audiovisual que se desarrolla por fuera del quehacer cinematográfico industrial y/o comercial, con bajísimo presupuesto y pocas expectativas, que soluciona requerimientos técnicos o logísticos de manera artesanal y que hace de lo “desprolijo” un manifiesto. El nombre de fantasía de la productora conformada por el director Agu Grego y su hermano para este film (que en la práctica no tuvo más formalidad que la de un grupo de Whatsapp), La V muy B (“la vara muy baja”), sintetiza el espíritu de una propuesta que, sin embargo, no reniega del cine comercial por convicción sino como alternativa a seguir filmando ante la falta de financiamiento y sorteando todo tipo de limitaciones.

## Referencias bibliográficas

- Aimaretti, M.; Bordigoni, L. y Campo, J. (2009). La Escuela Documental de Santa Fe: un ciempiés que camina. En Lusnich, A. L. y Piedras, P. (comps.). *Una Historia del cine político y social argentino. Formas, estilos y registros*, vol. I, 1896-1969, pp. 359-394. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Arancibia, V. (2007). Las representaciones de los modos de exclusión en el cine argentino. Acerca de la confrontación entre los imaginarios circulantes en el noroeste. Tesis de Maestría en Estudios Históricos y Literarios de Frontera. Universidad Nacional de Salta, inédito.
- Barnes, C.; Borello, J. A. y Pérez Llahí, M. (2014). La producción cinematográfica en la Argentina: datos, formas de organización y tipos de empresas. *H-industri@*, 8; 14; 7: 17-49. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Económicas.
- Barrios, C. (2021). Festivales de cine regionales en la configuración de la escena audiovisual federal. Dos casos de la provincia de Corrientes (Argentina). *Caiana*, N° 19: 117-132. Disponible en <https://caiana.caiana.com.ar/dossier/2021-2-19-d01/b> Consultado el 15/10/2024.
- Barrios, C. y Passarelli, F. (2024). Desde el aula a la pantalla: agentes, fomentos, métodos y formatos en los primeros momentos del audiovisual del Nordeste argentino. *Historia Regional*, (54): 1-19. Disponible en <https://historiaregional.org/ojs/index.php/historiaregional/article/view/999> Consultado el 15/12/2024.
- Barrios, C.; Kejner, J. y Passarelli, F. (2024). Forjar imágenes: modalidades y condiciones de producción en los cines regionales de la Argentina. *Pilqué*. En prensa.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1993). *El arte cinematográfico. Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D.; Staiger, J. y Thompson, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Paidós.
- Borello, J. y González, L. (2012). Características de la producción audiovisual en la Argentina: resultados de una encuesta reciente a productoras. *Imagofagia*, N° 6: 1-37. Disponible en <https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/650> Consultado el 15/10/2024.
- (2013). Industrias culturales, innovación y formas de organización en un país semi-industrializado. El caso de la producción audiovisual en la Argentina. *Primer congreso de LALICS*. Río de Janeiro. Disponible en [https://www.redesist.ie.ufrj.br/lalics/papers/84\\_Industrias\\_culturales\\_innovacion\\_y\\_formas\\_de\\_organizacion\\_en\\_un\\_pais\\_semi\\_industrializado\\_El\\_caso\\_de\\_la\\_produccion\\_audiovisual\\_en\\_la\\_Argentina.pdf](https://www.redesist.ie.ufrj.br/lalics/papers/84_Industrias_culturales_innovacion_y_formas_de_organizacion_en_un_pais_semi_industrializado_El_caso_de_la_produccion_audiovisual_en_la_Argentina.pdf) consultado el 15/10/2024.

- Bulloni, M. y Del Bono, A. (2019). El trabajo en la producción cinematográfica argentina en foco. *Imagofagia*, N° 19: 88-117. Disponible en <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=arti&d=Jpr14624> Consultado el 10/10/2024.
- Cossalter, J. (2018). Del centro a la periferia. Las escuelas de cine nacionales, las rupturas del cortometraje y las nuevas formas de representación de los sectores populares en la transición del cine clásico al moderno. *Folia Histórica del Nordeste*, N° 32: 7-33. Disponible en <https://revistas.unne.edu.ar/index.php/fhn/article/view/3493> Consultado el 10/10/2024.
- Cossalter, J. y Lusnich, A. L. (2022). Las dinámicas cinematográficas y audiovisuales en las regiones del noroeste y nordeste entre la década de 1950 y los años 2000. En Lusnich, A. L.; Cuarterolo, A. y Flores, S. (comps.). *Cines regionales en cruce. Un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado*, pp. 87-110. Buenos Aires: EUDEBA.
- Cuarterolo, A. y Jelicé, E. (2021). Hacia la conquista del Norte: el proyecto pionero de Film Gráfico y las batallas por la distribución (1916-1918). *Folia Histórica del Nordeste*, N° 40: 163-200. Disponible en <https://doi.org/10.30972/fhn.0404720> Consultado el 22/11/2024.
- (2022). Entre filmar la aldea y filmar el mundo: las producciones de ficción regionales durante el período silente. En Lusnich, A. L.; Cuarterolo, A. y Flores, S. (comps.). *Cines regionales en cruce. Un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado*, pp. 27-59. Buenos Aires: EUDEBA.
- Dobrée, I.; Escalante, G. y Schmunck, B. (2022). Abrir pantallas: vínculos entre festivales audiovisuales y jóvenes realizadores en Argentina. En Lusnich, A. L.; Cuarterolo, A. y Flores, S. (comps.). *Cines regionales en cruce Un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado*, pp. 297-320. Buenos Aires: EUDEBA.
- Escobar, P. (2010). *Cine e historia. La Patagonia en imágenes (1930-1976)*. Trelew: Jornada.
- Fabbro, G. (1994). El cine y el interior. España, C. (dir.). En *Cine argentino en democracia. 1983-1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Flores, S. y Kejner, J. (2021). Escuelas y carreras de Educación Superior en cine y audiovisual en la Patagonia: procesos históricos y ámbitos formativos emergentes. *Folia Histórica del Nordeste*, N° 40: 99-130. Disponible en <https://revistas.unne.edu.ar/index.php/fhn/article/view/4717> Consultado el 22/11/2024.

- García, M. (2023). Documentales memoriales fronterizos. *Ñeatá. Revista digital del Grupo de Estudios Semio-discursivos*, vol. 5: 4-19. Disponible en <https://doi.org/10.30972/nea.527023> Consultado el 20/09/2024.
- García Vargas, A. y Gaona, M. ((2017). *Figuras y metáforas del NOA*. San Salvador de Jujuy: Avesol.
- Getino, O. (2005). *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus.
- Gorelik, A. (2015). Terra incognita. Para una comprensión del Gran Buenos Aires como Gran Buenos Aires. En Kessler, G. (dir.). *El Gran Buenos Aires. Historia de la provincia de Buenos Aires*, pp- 21-69. Buenos Aires: Edhasa/Unipe: editorial universitaria.
- Grela Reina, C.; Kelly Hopfenblatt, A. y Morales, I. (2022). El cine en las provincias (1933-1956): un objeto fragmentario. En Lusnich, A. L.; Cuarterolo, A. y Flores, S. (comps.). *Cines regionales en cruce. Un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado*, pp. 61-85. Buenos Aires: EUDEBA.
- Gumucio Dagron, A. (2014) (coord.). *Cine comunitario en América Latina y el Caribe*. Bogotá: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y Centro Nacional Autónomo de Cinematografía.
- Kelly, A. (2021). Entre lo regional y lo industrial: La anomalía de Film Andes (1944-1956). *Folia Histórica del Nordeste*, N° 40: 21-44. Disponible en <https://doi.org/10.30972/fhn.0404714> Consultado el 15/10/2024.
- Kejner, J. (2017). Historia del audiovisual en y desde la Norpatagonia. Relaciones entre tradiciones, instituciones y formaciones. *Folia Histórica del Nordeste*, N° 30: 67-93.
- Kon, I. (2019). Las representaciones sociales en la producción documental de Jujuy (noroeste argentino) durante el periodo 2009-2015. En Kriger, C. (ed.). *Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina*, pp. 117-139. Nueva York: Peter Lang Publishing,
- Kriger, C. (2019). *Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina*. Nueva York: Peter Lang Publishing.
- Laguarda, P. (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. Santa Rosa: Universidad Nacional de La Pampa. Disponible en <https://www.unlpam.edu.ar/cultura-y-extension/edunlpam/catalogo/resultados-de-investigacion/historia-de-la-pampa-sociedad-politica-economia-epub> Consultado el 22/11/2024.

- Lusnich, A. L. (2018). Constitución y características del campo cinematográfico de la región de Cuyo: un balance histórico. *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, N° 8: 71-88. Disponible en <https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/592/522> Consultado el 20/11/2024.
- Lusnich, A. L.; Cuarterolo, A. y Flores, S. (comps.) (2022). *Cines regionales en cruce. Un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Lusnich, A. L. (en prensa). Hacia un pensamiento descentralizado: aproximaciones al campo cinematográfico y audiovisual del Noroeste argentino desde una perspectiva regional. *Cuadernos de Humanidades* (40): 83-102. Recuperado de <https://portalderrevistas.unsa.edu.ar/index.php/cdh/article/view/4766>
- Martínez Zuccardi *et al.* (2017). Manifestaciones culturales en un contexto de crisis social y política (1966-1975). En Vignoli, M. (coord.). *La cultura: artistas, instituciones, prácticas*, pp. 163-191. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Marzal Felici, J. y Gómez Tarín, F. (eds.) (2009). *El productor y la producción en la industria cinematográfica*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Mohaded, A. (1988). Producciones Cinematográficas Cordobesas realizadas entre 1956 y 1976. Tesis de Licenciatura en Cine y Televisión. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Molfetta, A. (ed.) (2017). *Cine comunitario argentino. Mapeos, experiencias y ensayos*. Buenos Aires: Prometeo.
- Moreschi, O. (2012). Construir la memoria. El Departamento de Cine de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. *TOMA UNO*, N° 1: 207-221. Disponible en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/8581> Consultado el 22/11/2024.
- Ozollo, J. (2011). *Informe sobre la historia y la actualidad de la cinematografía*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- Passarelli, F. (2021). Los comienzos en la producción del cine documental chaqueño: Cine Científico y relaciones de alteridad en los años 60 y 70. *Folia Histórica del Nordeste*, N° 40: 45-78. Disponible en <https://doi.org/10.30972/fhn.0404715> Consultado el 11/10/2024.
- Ruffini, M. (2011). Los territorios nacionales. Un nuevo actor político en la historiografía argentina. En Girbal-Blacha, N. y Moreyra, B. (comps.). *Producción de conocimiento y transferencia en las Ciencias Sociales*, pp. 75-102. Buenos Aires: Imago Mundi.

Schmoller, E. (2009). Cuatro tiempos y un epílogo. En Wolf, S. (comp.). *Cine argentino. Estéticas de la producción*, pp. 25-40. BAFICI.

Sorrentino, P. (2018). Cine en Córdoba: el entramado detrás de un hito. *Revista AURA*, N° 8: 8-28.



**Región NOA**

---



# ***El diablo de las vidalas* (Belisario García Villar, 1951), *Mansedumbre* (Pedro Román Bravo, 1952) y *Cerro Guanaco* (José Ramón Luna, 1959): en procura de un cine industrial norteño**

*Germán Azcoaga*

## **Introducción**

En este capítulo repasaremos tres largometrajes de ficción producidos en la región del NOA durante la década de 1950: *El diablo de las vidalas* (Belisario García Villar, 1951), *Mansedumbre* (Pedro Román Bravo, 1952) y *Cerro Guanaco* (José Ramón Luna, 1959). Los dos primeros tuvieron como locación a la provincia de Tucumán, mientras que el tercero fue filmado en Catamarca. Aunque los tres films presentaron diferencias en las formas en que fueron producidos, todos contaron con la participación de agentes de la región constituyendo distintos intentos por desarrollar un cine de tipo industrial por fuera de Buenos Aires.

Más allá de los antecedentes relevantes pero aislados de realizadores pioneros como Alejandro del Conte y Héctor Cosme Peirano en Tucumán durante el período silente (1896-1932), en el período clásico-industrial (1933-1956), la región del NOA estuvo, por lo menos hasta inicios de la década de 1950, limitada a servir como locación para producciones de la industria porteña. Podemos mencionar algunos largometrajes de ficción como *El matrero* (Orestes Caviglia, 1939) rodado

en Tucumán; *Malambo* (Alberto de Zavalía, 1942), filmado en Santiago del Estero; *La Guerra Gaucha* (Lucas Demare, 1942) realizado en Salta; o *Pachamama* (Roberto de Ribón, 1944) que registró escenarios naturales de Cafayate.

A finales de 1949 circulaban noticias de por lo menos tres producciones ligadas a la región. Por esos días, la productora porteña Emelco anunciaba que filmaría en Tucumán *Surcos*, con argumento de Tulio Demicheli y José Ramón Luna —ambos nacidos en la provincia—, dirección del primero y supervisión de Mario Soffici. En forma contemporánea se estaba terminando al norte de Córdoba, cerca del límite con Santiago del Estero, el rodaje de otra producción guionada por Demicheli y Luna: *Con el sudor de tu frente* (Román Viñoly Barreto, 1950).<sup>1</sup> Sin embargo, sería la tercera, la única que contó con una intervención destacada de agentes locales. Nos referimos a *El diablo de las vidalas*.

## ***El diablo de las vidalas*: un héroe tucumano a la pantalla nacional**

El proyecto de filmar *El diablo de las vidalas* fue impulsado por el tucumano Pedro “Perico” Gregorio Madrid (1904-1963), periodista, empresario teatral y autor de algunas comedias y *sketches*. Madrid escribió un argumento sobre el general tucumano Gregorio Aráoz de La Madrid, protagonista de la Guerra de Independencia, de quien era descendiente colateral. La historia transcurre en 1811 y tiene como protagonistas a La Madrid, miembro del ejército del Norte comandado por Manuel Belgrano y a su pretendida, Luisa Díaz Vélez, proveniente de una familia de linaje. Narra las vicisitudes que deben pasar los

---

<sup>1</sup> Revista *Radiolandia*, 1/10/1949 y diario *La Gaceta*, 9/10/1949. Finalmente, *Surcos* nunca se filmó, pero la figura de Luna reaparecerá varias veces en este recorrido.

enamorados luego de la derrota de Huaqui, cuando uno de los oficiales, Saturnino Castro, hacendado salteño que cortejaba a Luisa, decide tomar venganza al no ser correspondido, pasándose al ejército realista y llevándola raptada a un convento en Chuquisaca. Enterado del secuestro, La Madrid, que había ido a socorrer a los soldados derrotados, solicita a Belgrano hombres para el rescate. Mientras tanto, Luisa sufre presiones por ser independentista en un convento donde prima la fidelidad al rey. La Madrid consigue rescatar a Luisa e inicia el regreso a Tucumán, recorrido que le presentará nuevos desafíos al ser perseguido por las huestes de Castro.

La producción corrió por cuenta de Productoras Asociadas Sant'angelo (PAS), compañía de Buenos Aires que recibió para ello un préstamo del Banco de Crédito Industrial.<sup>2</sup> Madrid, por su parte, creó una empresa llamada Republic Films para la distribución. Se convocó al director porteño Belisario García Villar y se conformó un elenco con figuras reconocidas de la Capital Federal, como Francisco de Paula, Paul Elis y Amanda Varela. El rodaje, proyectado para una duración de tres meses, se extendió desde fines de diciembre de 1949 hasta fines de abril de 1950, ya que habría sufrido distintos contratiempos. Gran parte de la película se rodó en exteriores y un factor decisivo para su concreción fue la participación del Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán (ICUNT), que se encargó de la filmación, iluminación, revelado, sonorización, música, copiado, titulado y montaje.

El ICUNT había sido creado en 1946 como primer centro de producción cinematográfica universitaria del país, bajo dirección del ya mencionado Héctor Peirano. Entre sus

---

2 En el "Informe completo del Banco Industrial sobre el cine argentino al 31/12/54", la compañía es ubicada dentro de las "Empresas de producción accidental": firmas que han producido solamente una película "y que en gran proporción no materializaron sus propósitos de cumplir planes de producción más ambiciosos, registrando por otra parte un mal cumplimiento de sus obligaciones". *Heraldo del Cinematografista*, vol. XXV, Buenos Aires, 21/12/1955: 270.

objetivos estaba la producción de películas documentales, científicas, didácticas, dramáticas y de divulgación popular.<sup>3</sup> Desde un comienzo el Instituto tuvo algunas limitaciones presupuestarias y en lo que a equipamiento se refiere, por lo que las primeras producciones eran enviadas a Laboratorios Alex, en Buenos Aires, para su revelado, montaje, sonorización, titulado y copia, lo que generaba altos costos económicos, además de consumir tiempo. Para resolver esa dificultad sus miembros proyectaron y, eventualmente, concretaron la fabricación de diferentes aparatos. El más importante fue una máquina de revelado que les permitió, al menos hasta el incendio sufrido en enero de 1954, atenuar la dependencia con respecto a la Capital. Luego de unos años iniciales relativamente productivos, con una quincena de documentales entre 1946-1948, hacia 1949 se profundizaron las limitaciones para importar película virgen, las cuales recién comenzarán a solucionarse paulatinamente en el país iniciada la década de 1950, en gran medida gracias a provisiones desde Italia y Francia (Campodónico, 2005). Por otra parte, también en 1949, el gobierno nacional redujo drásticamente la partida para la UNT. En aquel contexto desfavorable, la participación en películas comerciales de ficción pareció ser una opción conveniente. Todo indica que la difusión y favorable recepción en Buenos Aires del documental producido por el Instituto, *En tierras del silencio* (Héctor Peirano, 1949), le habría permitido al director del ICUNT entablar vínculos con el medio cinematográfico de la Capital Federal.

La exhibición de *El diablo de las vidalas* fue inicialmente prohibida por el Subsecretario de Información y Prensa, Raúl Apold, a pedido del ministro del Ejército, General Franklin Lucero, quien le solicitó que tomara medidas al sostener que la obra trataba de modo parcial la vida de La Madrid. La resolución justificaba la prohibición señalando que el film no reunía

---

3 Resolución Consejo Superior UNT, N° 328-139-947, 01/04/1947.

las condiciones artísticas, técnicas y de veracidad histórica, y agregaba que “en la misma se exhiben próceres y hechos de forma tan inconveniente que pueden llevar el ánimo del espectador a una impresión completamente errónea de lo que realmente fue nuestra guerra de Independencia” (diario *Crónica*, Rosario, 07/12/1950).

Encontrándose perdido el film y contándose solo con una versión del guion cinematográfico incompleta, podemos especular que el descontento de Lucero se vinculaba a una representación de La Madrid en un tono liviano y por momentos cómico, al haber referencias a rasgos de su personalidad como ser su supuesta afición por los dulces o su perfil bohemio como cantor de vidalal. Es decir, que se trataba de una representación del héroe poco solemne, alejada de las personificaciones de figuras de las luchas por la Independencia comunes en el cine del período clásico-industrial (Lusnich, 2012). Tempranamente, el argumentista Madrid se había encargado de subrayar que el film solo tomaba “un aspecto de la vida” de La Madrid: “el romancesco, de sus amores con Luisa Díaz Vélez, en los que pueden engarzar posibilidades psicológicas tensas con situaciones de aventuras, caracterizadas por un modo romántico de hacer la guerra” (diario *La Gaceta*, Tucumán, 07/12/1949). De todas formas, luego la prohibición fue levantada y la película se estrenó en Tucumán, manteniéndose en cartel del 13 al 24 de junio de 1951. Y hay registro de proyecciones en la ciudad de Rosario, por lo menos (diario *Crónica*, Rosario, 23/07/1951).

## **Mansedumbre: una producción íntegramente tucumana**

Tras aquel largometraje, un grupo de tucumanos “cinematografistas, comerciantes y publicistas”<sup>4</sup> conformaron dos empresas productoras: Kine-Rector Cine Productora

---

4 Así se presentaban los productores en una salutación de fin de año. Diario *La Gaceta*, Tucumán, 31/12/1950.

Argentina y Pro-Norte Producciones Cinematográficas, para embarcarse en la realización de lo que podemos considerar el primer largometraje íntegramente tucumano: *Mansedumbre*; en tanto el personal, el equipamiento técnico, casi la totalidad del elenco actoral, el guion y la temática eran locales. El film estaba basado en la novela homónima del tucumano Guillermo C. Rojas, publicada en forma contemporánea al rodaje del film, hacia 1951. Este libro era, a su vez, una nueva versión de una obra anterior del mismo autor: *Mansedumbre herida*, escrita en 1940. Desde un comienzo, Rojas había buscado llevar a la pantalla su historia, pero tras varios intentos fallidos con estudios de Buenos Aires, presentó en 1950 su propuesta a Peirano, quien se sumó al proyecto como supervisor.<sup>5</sup>



1. Foto fija de Beatriz Bonnet y Mario Vanadia, protagonistas de *Mansedumbre*. Departamento de Documentación y Archivo (DDA) - Escuela Universitaria de Cine, Video y Televisión (EUCVvTv-UNT).

---

5 Rojas presentó el libreto en Argentina Sono Film y en Lumiton (Espinosa, 2006: 220-221). La edición de *Mansedumbre herida* incorporaba un comentario del director Luis Saslasvsky, quien trabajaba en el primero de los estudios mencionados, en donde señalaba que la novela era “una obra de vital interés y pródiga en acontecimientos aptos para la cinematografía nacional. Los caracteres están trazados por una mano hábil y conocedora, y sus pasiones interesan y conmueven” (Rojas, 1943: 3).

La película narra la historia de Raimundo Rosales, hijo de un cañero chico del interior de Tucumán, don Maximino, y su aspiración a convertirse en médico para ayudar en su pago natal. En el transcurso de esa búsqueda se enamora de una joven llamada Alcira quien le brinda su apoyo. Sin embargo, el padre de Alcira, don Antonio Salazar, un arrogante dueño de ingenio, y su hijo, el doctor Remigio Salazar, intentan impedir que la relación entre los dos jóvenes prospere y que Raimundo pueda cumplir su sueño altruista. Estos sucesos se desarrollan durante la década de 1930 en el marco de la explotación que don Salazar ejerce sobre los peones y los cañeros de la zona.

El director del ICUNT encargó la dirección del trabajo a Pedro Bravo y se rodó entre fines de 1950 y comienzos de 1951, con personal y equipamiento del Instituto, demandando unos 80 días. Los productores se jactaban de que habían “marcado un récord técnico al promediarse unas 15 tomas diarias y, en una de las jornadas de labor, alcanzarse 38 tomas en unas 6 horas”.<sup>6</sup> Más allá del rol central del Instituto, la financiación y producción corrieron por cuenta de las dos compañías mencionadas.<sup>7</sup> De hecho, el ICUNT no figura en los créditos del film. Es decir que se trató de un emprendimiento privado, sin créditos oficiales, en el cual resultó fundamental la existencia y la experiencia acumulada por la institución universitaria. La película se estrenó en la provincia

---

6 Diario *La Gaceta*, 26/6/1951. En la *Memoria* de 1951 se señala que: “Las secciones de sonido del Instituto, realizaron la labor específica de la misma producción, poniéndose en práctica por primera vez fuera de Buenos Aires, el sistema de doblaje por ‘lops’, como asimismo de Orquesta Sinfónica” (*Memoria UNT*, 1951: 102).

7 Diario *La Gaceta*, 31/12/1950. Kine-Rector, una sociedad con un capital de 71.800 pesos m/n, estaba conformada por Peirano, Bravo, Rojas, otros miembros del equipo técnico y comerciantes locales. La otra compañía, “Pro- Norte”, tenía como productor gerente a un comerciante local: Antonio Ferro. La *Memoria* del año 1951 hace mención a un “convenio suscrito con las autoridades universitarias, y la Compañía ‘ALPA’, Sociedad de Responsabilidad Limitada”, pero no se hacen más especificaciones (*Memoria UNT*, 1951: 102).

en mayo de 1952 y fue repuesta en los años inmediatos, por lo menos, en aproximadamente treinta “cines de barrio” de la capital tucumana —o sea, fuera del casco céntrico y con entradas a precios populares— y en ciudades del interior de la provincia. También durante aquel año fue proyectada en Salta, Jujuy, Santiago del Estero y Córdoba, hasta que tuvo su estreno en Buenos Aires en enero de 1953, manteniéndose una semana en cartel, siendo luego exhibida en otros cines. La distribución habría corrido por cuenta de S.I.F.A.



2. El actor Mario Vanadia junto con el camarógrafo del ICUNT Julio Jandar durante el rodaje de *Mansedumbre*. Departamento de Documentación y Archivo (DDA) - Escuela Universitaria de Cine, Video y Televisión (EUCVyTv-UNT).

Luego del estreno en Tucumán, tanto medios locales como porteños informaban sobre otros proyectos de los productores de *Mansedumbre*. Una figura recurrentemente mencionada era la del guionista y crítico José Ramón Luna quien planeaba rodar en marzo de 1952 un argumento propio titulado *La Virgen de mi Valle*, con “unidades de filmación que realizaron ‘Mansedumbre’ y miembros directivos y técnicos de la productora tucumana” (revista *Estampas del Norte*, Tucumán,

02/1952). Paralelamente, tenía proyectado filmar en la quebrada de Humahuaca con Armando Bo y su empresa S.I.F.A. la película *Carnavalito* (diario *La Gaceta*, Tucumán, 13/03/1953). Sin embargo, ni estos, ni otros proyectos mencionados en la prensa lograron realizarse. Tiempo después, y en relación con *Mansedumbre*, Peirano protestaba: “Se nos boicoteó. Nos dieron en Buenos Aires una sala de cuarta o quinta categoría, en el verano, cuando no hay nadie, porque el pulpo porteño no quería que hubiera una productora en el interior del país” (revista *Última Línea*, Tucumán, 04/1967). Como veremos a continuación, en el caso puntual de Luna, este tuvo que esperar hasta finales de la década para ver concretada su primera película.

### **Cerro Guanaco: los paisajes catamarqueños en coproducción con Buenos Aires**

José Ramón Luna nació en Tucumán, fue criado en Catamarca y desarrolló una dilatada carrera desde Buenos Aires como escritor, periodista, poeta, autor de canciones, crítico de cine, guionista y director. Podríamos decir que por momentos su trayectoria osciló entre la Capital Federal y el NOA. Se interesó por la temática folklórica, además de ejercer el periodismo policial y, fundamentalmente, la crítica de cine, contándose entre los fundadores de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina. Por otra parte, coescribió, entre otros, los guiones de películas como *Apenas un delincuente* (Hugo Fregonese, 1949), *La tierra del fuego se apaga* (Emilio Fernández, 1955) y *El curandero* (Mario Soffici, 1955), esta última con exteriores rodados en Catamarca.

Tanto desde el periodismo como desde los roles que ejerció en la industria fílmica, Luna promovió la “descentralización de las actividades cinematográficas” (diario *La Gaceta*, Tucumán, 03/03/1952, como medio para “reflejar las

particularidades múltiples del alma nacional” (*ibídem*), demanda que circulaba en el medio desde la década de 1930. En el contexto del preestreno local de *Mansedumbre* —el cual cubrió como periodista— advertía que no era “difícil que se repita en el cine argentino lo que ocurrió hace treinta años en el norteamericano: la descentralización. La busca de luz, de clima y de paisaje. Que las tres cosas están, aquí como allá, en el oeste” (*Damas y Damitas*, 11/06/1952). En esa línea alentaba la creación de productoras, si no por provincias, por zonas —es decir, por regiones—, “cada una con producciones representativas de su medio”, para que recién ahí pudiera hablarse de “un cine con auténtico color argentino (*ibídem*).

Luna pudo concretar su primer largometraje hacia 1959 con *Cerro Guanaco*, basado en un guion de su autoría. Se trató de una coproducción entre una empresa catamarqueña y otra de la Capital Federal: Achalay Productora Cinematográfica y Allpa Cinematográfica, respectivamente. La historia gira en torno de la Chaya, el carnaval calchaquí, con la presencia de personajes que corporizan a figuras de la mitología indígena, en un contexto alternado con bailes y músicas folklóricas. El elenco era mayoritariamente de Buenos Aires con intérpretes como Francisco de Paula, Leyla Dartel o Floren Delbene, a los que se sumó la participación de diversos folkloristas, destacándose la figura de la norteña Margarita Palacios. La dirección musical estuvo a cargo del reconocido guitarrista salteño Eduardo Falú, quien seleccionó un cancionero regional que incluía piezas suyas, del mismo Luna, de Margarita y Ángel Palacios y de Miguel Acosta Villafañe, entre otros. La película fue filmada totalmente en exteriores, en las localidades de Las Juntas y Choya, por un equipo en el que se encontraban técnicos como el montajista Atilio Rinaldi o Alfredo Traverso, de amplia trayectoria en Lumiton y otras empresas porteñas, quien recibiera un premio del Instituto Nacional de Cinematografía (INC) por su fotografía a color (Agfacolor) que logró destacar los

paisajes catamarqueños. El rodaje habría durado aproximadamente dos meses y la película se estrenó en Catamarca el 27 de agosto de 1959, en el marco de los festejos por la autonomía provincial. A las salas de Buenos Aires llegó en febrero de 1960.

El tiempo transcurrido sin largometrajes producidos en el NOA entre *Mansedumbre* (1952) y *Cerro Guanaco* (1959) puede explicarse en parte por las dificultades que atravesó el ICUNT luego del incendio que sufriera en enero de 1954 ya que, como vimos, había sido clave en las dos películas con participación tucumana. Por otro lado, hay que considerar el *impasse* político que afectó fuertemente a la industria cinematográfica tras el golpe de Estado de septiembre de 1955.

Después de su debut, Luna continuó demandando un “auténtico” cine nacional desde su labor como crítico. Frente a la película *Don Frutos Gómez* (Rubén Cavallotti, 1961), por ejemplo, advertía que:

Si los personajes hubieran sido oriundos de la provincia de Corrientes, donde ocurre la acción, hubiéramos ganado en legitimidad. Es una lástima que el cine argentino se haya centralizado en un unitarismo agobiante. Y no se puede de esta manera hacer una película de color local sin hibridarla con lo capitalino. En esto nos gana México, país donde todo es unidad: raza, acento, modismos, sentimientos. Todo es azteca. (*Aquí está el Folklore*, 07/1961)

Luego Luna concluía que se trataba de “una película correntina, todo lo auténticamente ‘taragüicera’ que han permitido los mitos del estrellato y los prejuicios de la comercialización” (*ibídem*). Durante ese mismo año 1961 comenzaba a destacarse en el panorama cinematográfico nacional lo que se conocería como “Generación del 60”, expresión local del cine independiente y de autor, ante el cual

el crítico manifestaría un fuerte rechazo. Como realizador, luego de *Cerro Guanaco*, Luna lograría filmar un cortometraje sobre el Riachuelo de Buenos Aires, *Lazo de agua* (1964), financiado y luego premiado por el INC en 1965, un año antes de su fallecimiento.

## Consideraciones finales

Para concluir, podemos sostener que se trató de tres películas que, con algunas diferencias —por ejemplo en su mayor o menor dependencia de Buenos Aires—, se insertaron dentro de la producción industrial y representaron intensos por federalizar la cinematografía nacional. Sin embargo, tuvieron una mala recepción por parte de la crítica y repercusión acotada en el público, no permitiendo que las empresas llegasen a un segundo largometraje; una situación que, sin ser exclusiva de las productoras provinciales, pareció más difícil de sortear en estos casos. Consideradas desde las modalidades de representación, las tres expresan una perspectiva regionalista y folklórica, poniendo el acento con distintas intensidades en los paisajes locales, los modismos, las tonadas, las prácticas culturales, leyendas, historias y músicas de la región. Si bien *Cerro Guanaco* fue realizada bajo el sistema de fomento de la Ley-decreto 62/57, que creó el INC y coincidió con la irrupción de la modernidad y de cierta producción independiente en el país, la película presenta modos de representación clásicos y un modelo de corte industrial. Por lo tanto, creemos que podría ser considerada más bien como un film que cierra el ciclo clásico-industrial en la región, antes que como el que da inicio a una nueva etapa en el NOA. Precisamente, durante la década de 1960 la producción de largometrajes decae de nuevo, volviendo la región a su rol

como escenario de filmación de cintas porteñas.<sup>8</sup> Sin menospreciar el aporte de la realización *amateur* y universitaria de cortos documentales y, eventualmente ficcionales, recién en la década de 1970 con *El camino hacia la muerte del Viejo Reales* (Gerardo Vallejo, 1968-1971) volverá a producirse un largometraje en el NOA; documental en este caso, y ya bajo otros parámetros estéticos, ideológicos y productivos.

## Referencias bibliográficas

*Aquí está el Folklore*, N° 1, 07/1961. Buenos Aires.

Azcoaga, G. y Ovejero, V. (2014). Azúcar, peronismo y melodrama en el film *Mansedumbre*. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana* [Dr. Emilio Ravignani], 3ª serie, N° 41, segundo semestre: 93-125.

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 y prácticas. Colección Historias Temáticas de Tucumán, siglos XIX y XX*, pp. 121-134. Buenos Aires: Imago Mundi.

Campodónico, R. H. (2005). *Trincheras de celuloide: bases para una historia político-económica del cine argentino*. Madrid: Fundación Autor/Universidad de Alcalá.

Espinosa, R. (2006). *La Cultura en el Tucumán del Siglo XX. Diccionario Monográfico*. San Miguel de Tucumán: UNT.

*Estampas del Norte* (02/1952). Tucumán.

*La Gaceta* (03/03/1952). Tucumán.

---

8 Como por ejemplo: *Mate Cosido* (Goffredo Alessandrini, 1964), filmada en Tucumán; *Santiago Querido* (Catrano Catrani y Virgilio Mugerza, 1965), con locaciones en Santiago del Estero y, sobre todo, en Tucumán; o *El loro de la soledad* (Juan Antonio Serna y Jorge Enrique Fariás, 1967) que se rodó en Santiago del Estero. Por otra parte, Salta fue escenario de la superproducción de Hollywood *Taras Bulba* (J. Lee Thompson, 1962).

Lusnich, A. L.; Cuarterolo, A. y Flores, S. (comps.). (2022). *Cines regionales en cruce: un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado*. Buenos Aires: Eudeba.

Lusnich, A. L. (coord.) (2012). De la independencia del poder español al dominio de la frontera interior. Claves textuales de los films de ambientación histórica realizados en el período clásico-industrial en Argentina. En *Representación y revolución en el cine latinoamericano del período clásico-industrial: Argentina, Brasil, México*, pp. 38-55. Madrid: Fundación Carolina.

*Memoria UNT* (1951).

Rojas, G. C. (1943). *Mansedumbre Herida*. San Miguel de Tucumán: Benito S. Paravan.

# ***En vos confío* (Agustín Toscano, 2023); *Yakumán, hacia donde van las aguas* (Pedro Ponce Uda, 2024) y *Barcos y catedrales* (Nicolás Aráoz, 2024): entre el apoyo del INCAA y el autofinanciamiento**

Verónica Ovejero

## **Introducción**

El presente capítulo aborda las formas de producción de tres largometrajes realizados en Tucumán por directores oriundos de esa provincia y exhibidos durante agosto de 2024 en la 19° edición del “Tucumán Cine, Festival Latinoamericano Gerardo Vallejo”: *En vos confío* (Agustín Toscano, 2023); *Yakumán, hacia donde van las aguas* (Pedro Ponce Uda, 2024) y *Barcos y catedrales* (Nicolás Aráoz, 2024). Se trató de la primera vez en la que tres largometrajes tucumanos se presentaron en un mismo festival, por lo que una aproximación analítica nos permitirá conocer los modos de producción predominantes que dinamizaron el cine tucumano reciente, al menos hasta la crisis desatada por las políticas del gobierno de la Libertad Avanza (LLA) en este ámbito.<sup>1</sup>

Si bien las dos primeras son películas documentales, no responden a un formato tradicional; por el contrario,

---

<sup>1</sup> El gobierno de la LLA inició en 2024 un proceso de “racionalización” del Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales (INCAA) que supuso un achicamiento del presupuesto y del personal. El decreto 662/2024 modificó los sistemas de subsidios, reduciéndolos drásticamente, y eliminó la cuota de pantalla para el cine nacional, dejando en manos del presidente del organismo la administración de la misma.

podemos decir que ambas resultan innovadoras: la primera porque presenta escenas musicales ficcionalizadas, y la segunda porque propone un tratamiento experimental de las imágenes y el sonido omitiendo recursos clásicos como la voz *over* y las entrevistas. Las dos películas recibieron apoyo del Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisuales (INCAA) para su realización y fueron parte de la Competencia Oficial Argentina en el festival tucumano. Por su parte, *Barcos y catedrales* film de ficción autofinanciado, participó de la Competencia Oficial Latinoamericana. Se trató de una nueva ficción tucumana después de varios años.<sup>2</sup>

Partimos de la constatación de que para el desarrollo del audiovisual tucumano de los últimos quince años fueron clave una serie de factores: la creación de la Escuela Universitaria de Cine, Video y Televisión de la Universidad Nacional de Tucumán (EUCVýTVUNT), creada en 2005; la organización y puesta en marcha del “Tucumán Cine, Festival Latinoamericano Gerardo Vallejo”, a partir de 2007;<sup>3</sup> las políticas de federalización de recursos por parte del INCAA y la Ley de Promoción de la Actividad Audiovisual provincial sancionada en 2018, pero puesta en marcha en 2022. Esto estuvo acompañado también de la formación de agentes y asociaciones de realizadores locales como Tucumán Audiovisual (TAV) y la Cámara de la Industria Audiovisual de Tucumán (CIATT).

## ***En vos confío***

Agustín Toscano (1981) es sin duda uno de los referentes del cine tucumano reciente, contando en su haber con dos largometrajes de ficción: *Los dueños* (2013), dirigida junto a

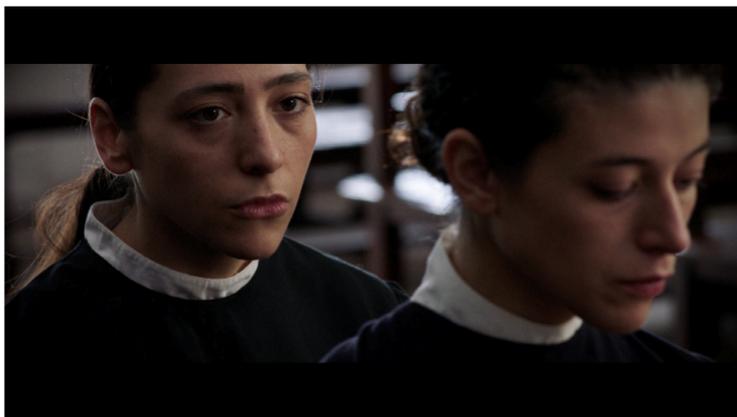
---

2 El último largometraje de ficción había sido el falso documental *Zombies en el cañaveral* (Pablo Schembri, 2019).

3 El Festival está organizado por la Dirección de Medios Audiovisuales del Ente Cultural de Tucumán y este año contó con la proyección de 40 producciones, de las cuales 23 eran tucumanas (3 largometrajes, 7 cortometrajes y 13 videoclips).

Ezequiel Radusky y *El motoarreatador* (2018). *En vos confío* es su tercer largometraje como director y guionista.

El film es un documental próximo al *True Crime* por la temática, aunque alejado de aquel género en dos aspectos: en cuanto al tratamiento, ya que incorpora escenas musicales ficcionalizadas; y en la narrativa, ya que no pone el foco principal en la logística criminal, sino en el vínculo sentimental entre las protagonistas. Acerca del argumento, el film narra la vida en la cárcel del matrimonio de Daniel (antes Nélide) y Susana, ex monjas presas en el Penal de Mujeres de Tucumán desde 2006 cuando fueron acusadas y condenadas a 20 años de prisión por el asesinato y desaparición de la maestra Beatriz Argañaraz. Combina recursos propios del documental clásico como la entrevista y el uso de material de archivo, con escenas de ficción típicas del musical, en las que dos actrices representan a las reclusas en distintos momentos de su vínculo. La película ofrece pinceladas acerca de los prejuicios e imaginarios presentes en la sociedad tucumana en relación al caso, además de mostrar los cambios en la vida de las protagonistas desde que fueron condenadas.



1. *En vos confío*. Foto de prensa. Ruth y Camila Plaate caracterizando a Susana y Nélide.

La producción de la película corrió por cuenta de Magma, una casa productora de Buenos Aires, fundada en 2005, cuyos responsables son Nathalia Videla Peña y Juan Pablo Gugliotta. Esta productora cuenta con la realización de más de treinta largos y series de ficción, documentales y cortometrajes. El film se hizo en asociación con otras dos productoras porteñas: Movimiento Audiovisual y 996 films. Asimismo, la película se realizó con apoyo del INCAA, bajo el subsidio otorgado por Ventanilla Continua, audiencia media, en 2019.<sup>4</sup>

El proceso creativo y de definición tanto del género como del estilo narrativo definitivo le llevó al autor más de seis años (entrevista a Agustín Toscano por Google meet, el 04/10/2024). El proyecto surgió por el interés del realizador en un caso que tuvo amplia repercusión en la sociedad tucumana: el crimen/desaparición de una maestra, cuyo cuerpo nunca fue encontrado.<sup>5</sup>

El equipo técnico estuvo conformado tanto por profesionales de Buenos Aires como de Tucumán.<sup>6</sup> Por su parte, el trabajo de investigación, relevamiento de archivos sobre

---

4 No pudimos conocer la suma de dinero que le fuera otorgada en aquella ocasión.

5 El 31 de julio de 2006 se denunció la desaparición de Beatriz Argañaraz luego de que no se presentara a su trabajo en un colegio céntrico de la capital tucumana, el día en que iba a asumir como directora del mismo. A partir de ese momento comenzaron las sospechas sobre las dos novicias que también trabajaban en la institución y, al parecer, una de ellas tenía interés en el cargo que había sido asignado a Argañaraz. A pesar de que el cuerpo nunca apareció, las acusadas fueron condenadas por homicidio.

6 Además de los productores Nathalia Videla Peña y Juan Pablo Gugliotta, se sumó a la producción ejecutiva Oriana Castro. El resto del equipo estuvo conformado por Verónica Quiroga, a cargo de la jefatura de producción, Antonella Cardozo como asistente de producción, Vanessa Pedraza como ayudante, Nicolás Aráoz como asistente de dirección, Juan Aguilar en diseño de arte, Claudio Gigena en utilería y Sandra Mora en vestuario. Arauco Hernández Holtz fue el director de fotografía y cámara y Fernando Galucci estuvo a cargo del sonido. Mauricio Asial se desempeñó como *gaffer*, y Mariana Scarone se encargó de la edición. La música fue creada por Bruno Masino y Agustín Toscano, y la posproducción de sonido se realizó en el estudio Pomeranec. Como parte del elenco participaron las actrices tucumanas Ruth Plaate y Camila Plaate. La duración del film es de 84 minutos.

el caso, registro de testimonios de las protagonistas, como de otros actores, se realizó de manera discontinua a lo largo de varios años. Se llegó a contar con un total de 15 horas de material de archivo que fue reducido a 3 horas luego de una selección. Agustín Toscano señala que el proceso tuvo distintos momentos: una primera etapa que consistió en la investigación; luego, incluso antes de que obtuvieran el dinero del INCAA, con apoyo de la productora, comenzaron los viajes para iniciar los primeros registros, una vez que accedieron al consentimiento de las protagonistas y el permiso de la cárcel. La pandemia significó un contratiempo por lo que recién a partir de 2022 pudieron terminar el rodaje, sumando la parte ficcional. Al tener que filmar en espacios reducidos, como la cárcel, el rodaje se hizo con pocas personas completando un total de tiempo estimado de un mes. Las locaciones fueron el Penal de Mujeres de Tucumán, la casa de las protagonistas en El Cadillal y el convento y exteriores de la localidad de San Pablo (entrevista a Agustín Toscano, *ibidem*).

Con respecto a la exhibición, el film se estrenó comercialmente en el cine Gaumont de Buenos Aires en diciembre de 2023. En lo que respecta a circuito de festivales, se exhibió en el 27° Tallinn Black Nights Film Festival en Estonia. También participó en el Santiago Festival Internacional de Cine (SANFIC) y en el Festival de Río de Janeiro. La distribución está a cargo de Habaneros Film Sales, distribuidora con sede en Brasil que opera como agente de ventas internacionales de cine latinoamericano para el mercado mundial.

*En vos confío* obtuvo los premios WIP en Málaga 2022 y 2023 y fue premiada en los festivales de SANFIC, LatAm Cinema y Yagán Films. Fue galardonado también con el premio al mejor director en la Sección en Competencia “Rebeldes con Causa” del Tallinn Black Nights Film Festival en Estonia en 2024. Además, obtuvo nominaciones al mejor sonido y mejor música.

## *Yakumán, hacia donde van las aguas*

*Yakumán...* es el primer largometraje de Pedro Ponce Uda (1989), joven realizador tucumano autor de los cortometrajes *La ausencia de Juana* (2018) y *Ahí vienen* (2021), codirigido con Lucas García Melo. Este último trabajo fue ganador del concurso de cortometrajes “Historias Breves 19” (2021) organizado por el INCAA y obtuvo menciones en otros festivales nacionales e internacionales. Todas sus producciones trabajan temáticas vinculadas a la provincia.

*Yakumán...* es un documental que puede ser definido como experimental. Presenta la historia de Tucumán en un juego de temporalidades e imágenes emblemáticas entre su pasado y su presente. Se remonta a la leyenda de fundación de ciudades, en este caso la de San Miguel de Tucumán, pero invirtiendo la perspectiva dominante impuesta por los colonizadores para asumir la mirada de los pueblos originarios.<sup>7</sup> En ese sentido, Ponce Uda lo define como un ensayo sobre el tiempo y sobre cómo la violencia en el devenir puede moldear el espacio.<sup>8</sup> La decisión de prescindir de entrevistas, de una voz *over* —salvo por la narración de la leyenda al comienzo y al final— le brinda mayor fuerza a las imágenes que reconstruyen acontecimientos trascendentales de la historia de la provincia.

---

7 La reelaboración de la leyenda corrió por cuenta de la producción que se ocupó de ficcionalizarla para darle voz a los dominados. Esta leyenda cuenta que la fundación de la ciudad española hizo enojar a la madre tierra que tiempo después respondió con una gran inundación, expulsando a los invasores por lo que debieron trasladarse hacia otro lugar. El texto en quechua fue realizado conjuntamente entre Ponce Uda, Jorge Alderete y Carlos Sosa More, un campesino santiaguense, profesor de historia y quechua parlante, quien además presta su voz.

8 Entrevista presencial realizada a Pedro Ponce Uda el 25 de septiembre de 2024.



2. *Yakumán, hacia donde van las aguas*. Foto de prensa. Mural de la iglesia Catedral.

La idea del film nació en 2015 desde dos espacios curriculares de la EUCVyTV: “Antropología Audiovisual”, a cargo de Pedro Arturo Gómez y “Producción”, a cargo de Alejandra Guzzo, materias en las cuales había que desarrollar un proyecto cinematográfico documental.<sup>9</sup> Ese fue el inicio de un recorrido que duró casi nueve años y que tuvo diferentes etapas. Un paso importante se dio en 2015 cuando Ponce Uda ganó un concurso para proyectos en desarrollo de LABINDOC que otorga el Festival Tucumano. Consistía en una suma de dinero y una clínica intensiva de

---

9 Productora de *Seré millones* (Omar Neri, Mónica Simoncini y Fernando Krichmar, 2013); *El camino de Santiago* (Fernando Krichmar y Alejandra Guzzo, 2013) y *Diablo, familia y propiedad* (Fernando Krichmar, 1999), entre otras.

tres días. En 2016, junto a Alejandra Guzzo, quien asumió el rol de productora, se presentaron al fondo de la vía digital del INCAA siendo seleccionados.<sup>10</sup> Hacia 2017, el proyecto fue elegido para participar de la clínica Acampadoc de Cine Documental Iberoamericano, en Panamá. De ese modo, a fines de 2018 pudieron comenzar con la producción de la película. Posteriormente, la EUCVyTV se sumó a la producción colaborando con equipos y cediendo material de archivo. También contaron con el apoyo de Tucumán Audiovisual y DOCA (Documentalistas de Argentina) quienes participaron de la difusión.

Con respecto al rodaje, este se hizo con intermitencias desde fines de 2018 hasta comienzos de 2022, con un paréntesis por la pandemia. El año 2022 estuvo dedicado al trabajo de archivo y, finalmente, la película terminó de editarse en 2023. Si bien la vía digital está pensada para un equipo técnico pequeño, en *Yakumán...* participaron muchos estudiantes de la escuela y egresados a lo largo de todos los años de producción. Los técnicos generalmente asumían distintas funciones de dirección, producción, cámara, sonido y montaje.<sup>11</sup>

---

10 La vía digital o subsidio a documentales digitales fue creada por Resolución 632/07 del INCAA. Permitió el fomento de producciones documentales filmadas en digital que se encontraban excluidas del concepto de "Película nacional" normado por la Ley de Cine de 1994 que establecía el formato de 35 mm. De ese modo, se pautaron ciertas condiciones favorables para la realización de documentales como ser: el reconocimiento de la figura de "realizador integral" con alcance para desempeñar tareas simultáneas desde el guion, la producción, roles técnicos, etc.; a su vez la habilitación a realizadores sin antecedentes para solicitar fondos públicos que va de la mano de la democratización del acceso a personas físicas sin requerir el aval de una casa productora. En suma, se buscaba fomentar la realización de bajo presupuesto y la experimentación en el campo documental (Lauricella, 2018: 79-82).

11 El equipo técnico estuvo conformado también por Juan Mascaró en montaje. Él y Guzzo fueron los dos únicos miembros porteños del grupo. En dirección de fotografía trabajaron Matías Weyerstall y Pablo Norri Pulido; en sonido, Fernando Galucci; la música es de Lucas García Melo y Sebastián Suárez. Asimismo, tanto Alejandra Guzzo como Matías Weyerstall asumieron diversos roles. La duración es de 61 minutos.

El rodaje consistió en el registro directo de los distintos espacios. Se filmó en más de treinta locaciones de la provincia: localidad de Ibatín; iglesia Catedral, Plaza Independencia; Casa de Gobierno; Tribunales; ingenios azucareros, distintos barrios y los ríos Pueblo Viejo, Lules y Noque. Algunas locaciones requirieron de varios días de rodaje: en la Catedral, por ejemplo, se hizo un trabajo de video *mapping* en alta calidad, lo que los obligó a ir más de cinco veces a capturar imágenes.

El trabajo con el material de archivo fue también fundamental y tuvo diversa procedencia: el Departamento de Documentación y Archivo (DDA) de la EUCVyTV que contiene principalmente soporte filmico; el archivo de Canal 10 de Tucumán que cuenta con material en VHS y Umatic; el archivo de Canal 10 de Córdoba; el Archivo General de la Nación (AGN) y un archivo privado. Solamente se debió pagar por el material del archivo de Córdoba y del AGN. En el primer caso, hubo que seleccionar cuidadosamente lo necesario ya que el costo era elevado, comprando nada más que cuatro minutos y medio; en cambio el material del AGN fue más accesible.

Con respecto al financiamiento del INCAA, recibieron 650.000 pesos que era lo pautado para la vía digital en 2017. Luego, gracias a dos reactualizaciones debido a la inflación y a demoras en los pagos, terminaron cobrando 1.200.000 pesos. Guzzo sostiene que, en total, la película costó mucho más, estimando un “costo abolido” cercano a los 2 millones de pesos.<sup>12</sup> Después para posproducción recibieron aportes de la provincia por un total de 250.000 pesos. Según la productora, el documental tuvo que sortear diversas dificultades

---

12 El “costo abolido” es una noción utilizada mayormente en el cine independiente para referirse a toda donación, aportes en especies y colaboraciones gratuitas que representan un ahorro de dinero pero no por ello carecen de existencia, por el contrario, muchas veces son clave en la producción de un film.

ya que los fondos —en términos de producción— no eran los suficientes para el proyecto en cuestión. En ese sentido, destaca el apoyo de la Escuela de Cine como un factor clave para que pudiera concretarse exitosamente (entrevista presencial a Alejandra Guzzo el 03/10/2024).

En relación a la exhibición, el estreno comercial, obligatorio para las películas subvencionadas por el INCAA, fue el 6 de junio de 2024 en el cine Gaumont en Buenos Aires. De manera simultánea se pudo ver en la plataforma del Instituto, CINEAR play, por una semana. Después se exhibió en el Festival Internacional de Cine Ambiental, en donde recibió una mención a la fotografía y luego tuvo su estreno en Tucumán y en México, respectivamente. Para la promoción se inscribieron en un programa de apoyo a estrenos del INCAA. Sin embargo, a la fecha de edición de este escrito (octubre de 2024) aún no cobraron lo pautado. La distribución corre por cuenta de KM Sur Films, compañía de Buenos Aires.

## ***Barcos y catedrales***

Nicolás Aráoz (1971) es Intérprete Teatral por la Tecnicatura de Teatro de la Facultad de Artes de la UNT y realizador audiovisual. Estudió cine durante 1993 en la Universidad del Cine (FUC) de Buenos Aires, pero decidió volver a Tucumán donde dirigió numerosas obras teatrales en las que incorporó recurrentemente el registro audiovisual. Incursionó en la realización de cortometrajes como director y guionista y fue docente de la EUCV y TV y de diversos espacios de formación. *Barcos y catedrales* es su *opera prima*, y lleva por título el nombre de un libro de poesía de su madre, Inés Aráoz, reconocida poeta tucumana.

Despojada de una narración de tipo clásica, la película de Nicolás Aráoz relata un momento en la vida de Antonio, un sexagenario que, retirado a una vieja casona de campo familiar luego de la muerte de su padre, se sumerge en nuevas experiencias que van desde su modo de vincularse con la vida rural, su entorno y su gente, pasando por el encuentro amoroso con Emilia, una joven bailarina, hasta finalmente replantearse el vínculo con su hija. Puede decirse también que detrás del mundo íntimo de Antonio aparecen elementos propios del pintoresquismo rural tucumano, las diferencias de clase, los conflictos cotidianos, el papel de la autoridad policial, los pobladores, etc.

Aráoz sostiene que la idea de hacer este largometraje estaba presente desde hacía más de diez años. El entorno que fue construyendo a lo largo de su vida, tanto desde el teatro, como con sus estudiantes y egresados de la EUCVyTV, le permitió formar un equipo de trabajo que, salvo por Paula Morel Kristof, productora de Buenos Aires, estuvo integrado mayoritariamente por tucumanos y tucumanas o técnicos de la región, como Martín Mainoli, montajista y Daniel Elías, director de arte, ambos salteños. Por su parte, Oscar Nemeth, el actor que encarna al personaje protagonista, es rosarino pero vivió toda su vida en Tucumán y actualmente está radicado en Catamarca. A ellos Aráoz los define como tucumanos por adopción, por el lugar que tuvo la provincia en la formación y carrera de cada uno.<sup>13</sup>

---

13 Entrevista presencial realizada a Nicolás Aráoz el 20/09/2024. El equipo técnico estuvo conformado por Agustín Toscano como productor general; Paula Morel Kristof como productora ejecutiva; Mauricio Asial en dirección de fotografía; Fernando Gallucci en dirección de sonido; Daniel Elías en dirección de arte; Martín Mainoli en montaje y Franco Pinna en musicalización. Por su parte, el elenco del film se conformó por Oscar Nemeth, Natalia Pelayo, Sergio Prina, Magdalena Castro López, Bernardo Alonso y Vincent Degelcke. Salvo Pelayo, porteña, y Degelcke, francés radicado en Tucumán, todos son trabajadores de la región. El director lo define como un equipo de amigos, todos profesionales. La duración del film es de 77 minutos.

Para la realización del film, Agustín Toscano, Paula Morel Kristof y Nicolás Aráoz conformaron la productora Oreja de Burro Producciones, con sede en Tucumán y en Buenos Aires.<sup>14</sup> La finalidad de la productora era presentar el proyecto por Ventanilla Continua para producciones destinadas a Audiencia Media del INCAA. Sin embargo, el Comité de Evaluación de Proyectos no lo declaró de interés. A pesar de ello, la película pudo realizarse con financiamiento propio. Por lo tanto, se trató mayoritariamente de una producción independiente. El único aporte estatal fue un subsidio otorgado en 2021 por parte del Ente Cultural de Tucumán y la UNT, en el marco de un convenio de cooperación entre ambas instituciones para el fomento del audiovisual tucumano, por el que recibieron la suma de 300.000 pesos. El presupuesto fue de alrededor de 50.000 dólares, de los cuales aproximadamente 10.000 estuvieron conformados por lo recaudado por una experiencia de *crowdfunding* entre amigos y familiares, que sirvió para cubrir algunos gastos de posproducción como la mezcla de sonido en Buenos Aires; donaciones en productos para *catering*; así como personal y transporte brindado por el Ente Cultural. Al tratarse de una producción independiente se encontraron también con una mayor flexibilidad a la hora de reducir costos: por ejemplo, algunos actores amigos devolvieron sus honorarios.

El rodaje se realizó en enero de 2022 y duró aproximadamente tres semanas. La mayor parte de la película se desarrolla en la localidad tucumana de Macomitas, en el Departamento de Burruyacú, más precisamente en la casa perteneciente al director. También sirvieron de locaciones el dique El Cadillal, el teatro San Martín y sus alrededores,

---

14 Actualmente, la productora tiene otro largometraje rodado en Tucumán titulado *Muñu-Muñu*, dirigido por Morel Kristof y realizado con apoyo del INCAA. El film se encuentra en etapa de posproducción, buscando financiamiento en festivales en las competencias denominadas *work in progress*.

el Hogar San Roque, el colegio Nueva Concepción y zonas del microcentro tucumano como la peatonal de la calle Muñecas. En ese sentido, los gastos de locación fueron mínimos. Entre los inconvenientes que tuvieron en el rodaje, Araújo señala que la pandemia del COVID-19 los obligó a generar un sistema de reemplazos y relevamiento en las tareas, fundamentalmente de los técnicos.

El film fue estrenado en el BAFICI (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente) de 2024. Luego fue proyectado en el Festival de Tucumán, la Semana del Cine de Salta, en el BAFICI Itinerante en Villa La Angostura y en Catamarca en un Festival de Poesía. Al momento de la edición de este capítulo, octubre de 2024, no cuenta con estreno comercial. En el BAFICI recibió una mención a la fotografía y el premio de la Asociación de Fotógrafos de Cine de Argentina (ADF) para Mauricio Asial por su trabajo en el film.



3. *Barcos y catedrales*. Foto de prensa. Oscar Nemeth, Natalia Pelayo y Sergio Prina en el rodaje.

## Consideraciones finales

Los tres casos abordados fueron el resultado de muchos años de trabajo: entre seis y doce. A diferencia de la obra de Agustín Toscano, las otras dos son *operas primas*, aunque pertenecientes a debutantes de diferentes edades. Asimismo, la obra de Nicolás Aráoz es el primer largometraje de ficción local después de *Zombies en el cañaveral* (Pablo Schembri, 2019).

Siguiendo las categorías propuestas por Fabián Soberón para el abordaje del llamado “Nuevo cine tucumano” (Soberón, 2022a), tanto *En vos confío* como *Yakumán...* podrían ser consideradas como parte de la modalidad de producción intermedia: realizaciones que cuentan con subsidios del INCAA para su financiamiento y que por lo tanto exceden el modo de realización independiente en su forma de organización y producción. Para Soberón, las exigencias del INCAA generan pautas y formas de producción que se ven materializadas en el trabajo audiovisual (Soberón, 2022b). Por su parte, *Yakumán...* contó con el apoyo de la EUCVyTV, factor relevante para la producción del film por la provisión de equipamiento y de material de archivo.

Con respecto a *Barcos y catedrales*, se la puede incorporar dentro del campo del cine independiente y autofinanciado, en tanto se realizó por fuera de la industria y del INCAA. Si tomamos como referencia el dinero necesario para hacer la ficción, se trató de una película de bajo presupuesto, en donde fue clave el ahorro en equipamiento, trabajadores, locaciones, etc.

En cuanto a los equipos técnicos, como es habitual en las producciones documentales, se conformaron por grupos reducidos en comparación con los films de ficción. En ese sentido, se caracterizaron por concentrar varias funciones en una persona. En todos los casos abordados fue importante la participación de amigos, estudiantes y egresados de la EUCVyTV, dándose una preponderancia de tucumanos en los grupos. Un dato no menor es que las tres producciones

ejecutivas estuvieron a cargo de personas de Buenos Aires. Quizás la aún incipiente formación local en aquella área lleva a confiar esa tarea a trabajadores con mayor experiencia, sobre todo al tratarse de largometrajes.

Otro aspecto interesante es que tanto Aráoz como Toscano provienen del teatro, lo que nos hace pensar en el importante papel de ese ámbito en el audiovisual tucumano ya que, además, gran parte de los actores del cine local reciente fue formada en la Facultad de Teatro de la UNT.

Con respecto a las dificultades, ambos documentales sufrieron contratiempos por demoras en los pagos de las cuotas del INCAA. Mientras que en los tres largometrajes la pandemia representó serios problemas y retrasos en la producción.

En cuanto a la exhibición, tomamos algunas consideraciones de Lauricella (2018) cuando señala los problemas de los documentales en el proceso de difusión comercial. A pesar de que hoy por hoy tanto *En vos confío* como *Yakumán...* están siendo proyectadas en algunos festivales, este circuito tampoco resulta de fácil acceso. A su vez, el caso de *Barcos y catedrales*, que aún no cuenta con estreno comercial, expresa también las dificultades de las películas independientes para insertarse en los espacios de exhibición. En suma, todas se encuentran en la búsqueda de circuitos de proyección.

Para cerrar, podemos decir que a pesar del notable crecimiento y profesionalización del campo audiovisual tucumano revelado en los últimos años, este todavía se encuentra lejos de estar consolidado. Más aun si tenemos en cuenta la crisis del audiovisual a nivel nacional y local, inaugurada por el gobierno de la LLA.

## Referencias bibliográficas

Lauricella, V. (2018). Documental digital: un acercamiento a su producción y exhibición entre 2010 y 2014. *Imagofagia*, N° 17.

Soberón, F. (2022a). *El espejo vivo. El cine contemporáneo de Tucumán*. San Miguel de Tucumán: Ente Cultural Tucumán.

----- (2022b). Modalidades de producción en el cine tucumano contemporáneo. VIII Congreso Internacional AsAECA. Disponible en <https://acortar.link/gQ9NNL>. Consultado el 10/09/2024.

## Fuentes orales

Ovejero, V. (2024a). Entrevista presencial a Nicolás Aráoz, 20/09/2024.

----- (2024b). Entrevista presencial a Alejandra Guzzo, 03/10/2024.

----- (2024c). Entrevista presencial a Pedro Ponce Uda, 25/09/2024.

----- (2024d). Entrevista a Agustín Toscano, realizada de manera virtual, 04/10/2024.

# ***Almamula* (Juan Sebastián Torales, 2023): primera coproducción internacional en el cine contemporáneo de Santiago del Estero**

*Fabián Soberón*

## **Diversidad estética y modos de producción en el NOA**

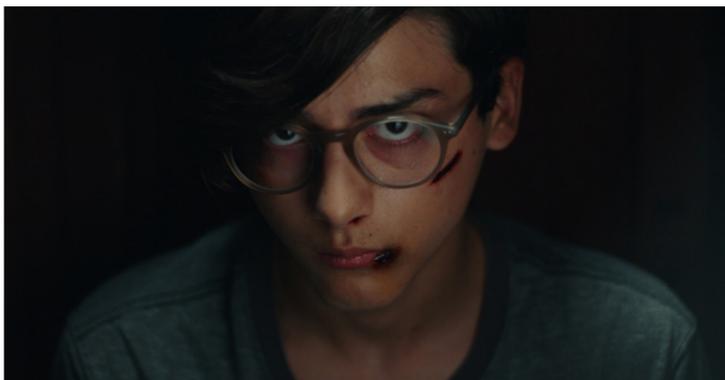
Lo primero que salta a la vista en los últimos diez años del cine del Noroeste argentino es que no podemos englobarlo bajo una única categoría estética y de producción. La diversidad estética está conformada por cortometrajes, medimetroajes, documentales, ficciones que se disparan en diferentes direcciones productivas y formales; hay cortometrajes, medimetroajes y largometrajes de género; hay películas que están vinculadas con las formas posibles de documental contemporáneo, hay otras que se interesan por una perspectiva más realista o protorealista; hay películas relacionadas con la ruptura y la experimentación.

Aunque no podamos encuadrar la producción en un modo estético común entendemos que sí podemos pensarla desde la perspectiva de los estudios de las modalidades de producción cinematográfica. En este marco, la producción en el Noroeste argentino puede estudiarse según tres modalidades: la de bajo presupuesto, asociada a una concepción de cine independiente o anómalo (Aguilar, 2017); una intermedia (a partir del trabajo con subsidios del INCAA y apoyos provinciales); y una tercera de coproducción internacional: es

el caso de largometrajes que fueron realizados con un tipo de producción que supera a la media en la escena local.

Como ejemplos de películas realizadas según el modo de coproducción internacional podemos mencionar los casos de *Almamula* (Juan Sebastián Torales, 2023, Santiago del Estero), *El motoarreatador* (Agustín Toscano, 2018, Tucumán) y *Planta permanente* (Ezequiel Radusky, 2019, Tucumán). Se trata de tres películas con un claro anclaje en lo local (zonal o regional), que trabajan con actores locales, con una parte del equipo técnico local y otra parte extranjera, y que fueron filmadas en sus ciudades de origen, pero cuyos directores prepararon los guiones y las posproducciones fuera del país (o al menos una parte de las etapas previas y las posproducciones fueron realizadas en el extranjero). Las tres tuvieron una parte del proceso del guion y fueron posproducidas con fondos internacionales y fueron estrenadas en el extranjero.

A partir de estos derroteros nos parece importante pensar qué efectos tiene el modo de producción en la dimensión estética del film estudiado en este artículo: *Almamula*. Si bien comparte una modalidad de producción con los films mencionados, entendemos que la suya tiene ciertos rasgos específicos en los aspectos formales y en la recepción.



1. Frame de la película *Almamula* (Sebastián Torales, 2023).

## Almamula en el cine del NOA

*Almamula* es el primer caso de largometraje ficcional coproducido internacionalmente y realizado íntegramente en la provincia de Santiago del Estero (Argentina). Cuenta la historia de un adolescente homosexual que es maltratado por su familia y que es acosado por un monstruo que asola en los bosques santiagueños, según la leyenda surgida en el marco de una provincia profundamente católica. Si bien *Almamula* marca un hito en el cine de Santiago del Estero es uno de los pocos casos de coproducción internacional junto a *El motoarrebataador* y *Planta permanente*, los largometrajes de Bárbara Sarasola Day, Daniela Seggiario y Lucrecia Martel. En su mayor parte el cine del NOA está compuesto por producción independiente de cortometrajes y de documentales.

En el marco del aumento creciente del audiovisual del NOA en los últimos diez años (este aumento se debe en su mayor parte a la creación de cortometrajes), el impacto en la recepción y en la visibilización del cine del NOA a nivel internacional se debe, en parte, a los premios obtenidos por las películas de Martel, Seggiario, Sarasola Day, Toscano y Radusky. Claramente, el cine dirigido por Lucrecia Martel es el que ha obtenido mayor resonancia crítica y de público en términos internacionales. A partir del caso de la directora salteña otros directores han obtenido reconocimiento público. Entendemos que la producción de largometrajes según la modalidad de coproducción internacional ocupa un porcentaje reducido si consideramos la totalidad de la producción cinematográfica del Noroeste argentino.

En este contexto específico encontramos que algunas producciones de largometrajes tienen ciertos puntos en común. Tanto *Almamula*, *El motoarrebataador* como *Planta permanente* combinan lo local (sobre todo en el proceso de rodaje, el trabajo con técnicos y actores locales) y lo internacional (en

términos de preproducción o posproducción, según sea el caso). Esta compleja realización implica un proceso híbrido en el sentido de que combina la búsqueda por retratar lo local/regional unida a un trabajo de producción en la dimensión económica (los fondos de financiamiento) y en la profesionalización de ciertas áreas específicas de la producción (el montaje, por ejemplo).

## El origen

El director Juan Sebastián Torales es argentino. Nació en Santiago del Estero, pero vive en París desde hace muchos años. Allí surgieron algunas preguntas vinculadas con su niñez. En una entrevista que le hicimos sobre su película (20/05/2024) nos dijo que a medida que iba escarbando en una especie de proyector, se encendió en su cabeza la idea y empezó a recibir imágenes, como fotogramas fantasmagóricos desde el inconsciente que, con el tiempo, empezaron a tomar sentido y forma. En este proceso surgió la primera idea sobre *Almamula*, que es, en palabras del director, una sucesión de cuadros de su infancia. Para él, conectar con ese niño también fue vincularse con su deseo infantil: hacer una película. Si bien, es cierto que la película trabaja con una coproducción internacional, fue rodada íntegramente en Santiago del Estero. El rodaje en la provincia y la búsqueda de retratar historias locales están presentes en los dos cortometrajes anteriores del director: *Sacha* (2019) y *Maco* (2021).

Los cortometrajes funcionan como prefiguración estética del largometraje analizado en este artículo. El equipo técnico de los dos cortometrajes estuvo formado por especialistas de origen santiagueño. Esto también ocurre en *Almamula* y este trabajo muestra el anclaje local de la película y, a través del trabajo en áreas técnicas, la intencionada búsqueda de

retratar el imaginario colectivo local y la cultura de la zona. En la entrevista, el director sostiene que él quería hacer una película cien por ciento santiagueña, que no solo fuera una carta de amor al niño que fue sino también a la provincia en la que creció, a su familia y a la gente que quiere y que vive en Santiago del Estero. En la narración, en la puesta en escena y en las actuaciones se percibe el trabajo con lo local/regional, y este fue uno de los objetivos principales de la realización del director.

## Modo de producción

La película funciona como una pieza híbrida en términos de narración y producción, ya que la narración da cuenta de una leyenda local y del modo de vida santiagueño, pero fue realizada con un equipo internacional en el área de posproducción y en una parte del proceso de guionado. Al anclar la película en la provincia de Santiago del Estero, el director tuvo el propósito de mostrar que se puede hacer un cine por fuera de Buenos Aires; él tenía la clara intención de “darle visibilidad a los rostros, a las voces y los acentos ignorados en nuestro país y magnificarlos como solo el cine sabe hacerlo” (entrevista a Juan Sebastián Torales, *ibidem*).

*Almamula* combina cuestiones ligadas a la religión católica, la lucha de clases sociales y una leyenda popular. Hace foco en la historia de un adolescente que es atacado por un grupo de chicos por ser homosexual. Por esa razón su familia se traslada a una finca en el campo, en las afueras de Santiago. sta (en particular la madre) rechaza su condición y el padre quiere que su hijo se vuelva un hombre. En ese contexto aparece un cura que le ofrece consejos a los familiares para enderezar al chico. Pero esta historia sería como otras si no apareciera el otro elemento que define la trama

y que la convierte en una película diferente: a las personas que se salen de la norma moral instaurada por la iglesia católica, las secuestra el Almamula, una mujer monstruo que vive en el bosque. Para el director “nacer en una provincia como Santiago del Estero es ser atravesado de manera inevitable por las creencias, ya sea las que todos conocemos como las religiosas, pero también por las más místicas y ocultas. Brujerías, leyendas, mitos, monstruos; es una tierra marcada por la conjunción de todas estas ramas” (entrevista a Juan Sebastián Torales, *ibidem*). En la escritura del guion el director no rehúye su educación católica sino que, podríamos decir, se siente interpelado por ella y desde la preproducción hasta la puesta en escena trabaja con la leyenda local, el influjo de la religión en la vida cotidiana y privada de las personas. Dice en la entrevista:

Desde un punto de vista personal, fui adoctrinado por la iglesia y los valores y el comportamiento que esta me exigía. Paralelamente tuve la suerte de poder conectar con el campo, la naturaleza y la gente que vive allí, lo que abrió otras puertas y creencias en mi cabeza. Lo que me llamó la atención es que siempre había un punto de concordancia, la moral era en todos lados la misma. Las mujeres estaban siempre en el origen de todo pecado y sufrían castigos, eran transformadas en monstruos, pájaros y otras formas aterradoras. (Entrevista a Juan Sebastián Torales, *ibidem*)

El director sostiene que la leyenda del Almamula “fue creada por los colonos, en la época de la Inquisición, al ver a los indígenas vivir su vida sexual libremente atentando contra la moral de la iglesia católica” (entrevista a Juan Sebastián Torales, *ibidem*). La leyenda santiagueña del Almamula condena la conducta sexual de los indígenas y, por extensión, la

conducta de todo aquel que se sale de las normas religiosas católicas.

La película es un relato cinematográfico que denuncia las atrocidades cometidas en nombre de la iglesia católica y, a la vez, narra una situación de iniciación sexual que rompe el molde de lo heteronormativo. En este sentido, se podría decir que trabaja claramente con un anclaje local o regional (a partir de la leyenda santiagueña) y que fue realizada con una forma de coproducción internacional (a partir de los aportes de tres países: Francia, Italia y la Argentina). Se unen en el film las dimensiones regional e internacional. La película trabaja con la narración, las locaciones, las actuaciones y la puesta en escena situadas en la provincia y el proceso de guionado y la posproducción fueron realizados en el extranjero.

El rodaje de *Almamula* se hizo en Santiago del Estero y duró cinco semanas. El proceso total de creación duró siete años si contamos el tiempo de trabajo en la escritura del guion y la posproducción. El director dice:

Todo empezó en Francia con Pilar Peredo, una gran amiga mía que en ese momento era directora de arte que siempre me incentivó a escribir mi película porque le gustaban las cosas que había producido de manera independiente hasta ese momento en Francia. Pilar dejó el arte por un tiempo y empezó a producir, le presenté *Almamula* en varios estados hasta que vio que empezó a tomar forma y vio la película a través de mis palabras. Juntos nos lanzamos en un torbellino a la pesca de subvenciones y financiamientos. Nuestra primera victoria fue en el foro de coproducción de San Sebastián asociados con Lorena Quevedo en Argentina. Este premio nos abrió las puertas de Creative Media Europa, Eurimages y otras prestigiosas subvenciones. Luego llegó el INCAA que premió

de manera unánime el guión de *Almamula* y nos dio la ayuda a la producción. Mi jefe en Francia, un reconocido animador de televisión, Bernard de la Villardiere se sumó a la aventura como productor e Italia aportó lo suyo para poder realizar la post producción de *Almamula* en Roma. Todo esto a lo largo de 7 años, covid de por medio. (Entrevista a Juan Sebastián Torales, *ibidem*)

*Almamula* fue coproducida entre Francia, la Argentina e Italia. Cada país aportó una parte del presupuesto. A partir de la unión de los tres países surgió el largometraje. Las productoras involucradas en su realización fueron Tu Vas Voir Production, Twins Latin Films y Augustus Color. Los responsables de la producción fueron Pilar Peredo, Edgard Tenenbaum y Lorena Quevedo. Los cortometrajes previos del director (*Sacha*, 2019 y *Maco*, 2021) prefiguran en términos narrativos y estéticos el largometraje. La coproducción internacional potencia el volumen de producción y los rasgos propios de la película. La productora Pilar Peredo trabajó en Francia. El INCAA (Argentina) aportó en la etapa del guion; en Italia se realizó la posproducción. El rodaje se hizo con un apoyo económico del gobierno de la provincia. Los estrenos nacional e internacional de la película colocaron a Santiago del Estero en el mapa cinematográfico nacional e internacional. En este sentido, se trata de la primera película con esta envergadura de producción realizada íntegramente en la provincia.

## Conclusiones

Nos parece muy sugerente que las características de la coproducción internacional de *Almamula* se asemejen al trabajo realizado en otras dos películas en los últimos años en el contexto del noroeste argentino: nos referimos a *El motoarreatador* y *Planta permanente*. Es decir, se trata de tres películas con anclaje local/regional desde el reparto actoral, la locación y las historias que se narran, pero con parte del guionado, la posproducción y el estreno realizados en el extranjero. Además de estos puntos en común, pensamos que *Almamula* presenta ciertos rasgos específicos, en particular en términos estéticos.

A diferencia de *Planta permanente* y *El motoarreatador* (rodadas en áreas urbanas de Tucumán y Buenos Aires), la película dirigida por Juan Sebastián Torales sitúa la mayor parte de la historia en una zona rural de la provincia de Santiago del Estero y parte de una leyenda asociada al monte santiagueño. Esta elección no solo tiene que ver con los temas religioso y legendario abordados en el film sino también con un modo de entender lo local y lo santiagueño. Se trata de una manera de unir el modo de coproducción internacional con una interpretación de lo que se entiende por local. Según vemos en la narración audiovisual, lo propio de Santiago es el monte y la dimensión mítica y ciertamente fantástica ligada a él, narrada con una banda de sonido vinculada con el *thriller*, los encuadres que enmarcan el tono elegido y con el trabajo de fotografía que enfatiza el encierro y la opresión religiosa y moral. La historia del monstruo que devora a las personas que rompen la heteronorma social se produce en el contexto rural, lejos de la urbanidad. El monte está asociado a lo oscuro, a las almas pecadoras y los cuerpos descarriados. El monte santiagueño brinda un color situado y local. El tratamiento de lo local puede ser percibido y recibido de una manera

estereotipada en el contexto de exhibición internacional de la película. Lo importante es cómo es recibido lo local monstruoso (fantástico) en el marco de los festivales internacionales. Creemos que esto forma parte de la diferencia específica de *Almamula* en relación con sus desafíos estéticos (Suárez, 2018) y con la coproducción internacional. Lo local monstruoso forma parte del exotismo que exhibe este film regional en el marco de recepción de festivales europeos. Emilio Bernini (2018) ha abordado el proceso de homogeneización estética que se ha operado en una parte del cine argentino a partir de la mundialización del modelo cinematográfico de lo alternativo en los festivales. No sostenemos que sea este el caso en un sentido literal, pero sí observamos que, a diferencia de las películas de Radusky y Toscano, *Almamula* posee rasgos de producción y características estéticas que pueden ser leídas en el marco del proceso descrito por Bernini.

En este marco, podemos decir que *Almamula* presenta la condición de pionera en Santiago del Estero y es doblemente excepcional en dos aspectos: se trata de la primera película realizada íntegramente en la provincia y con las características estéticas de la ya referida coproducción exhibida en festivales internacionales.

## Referencias bibliográficas

- Aguilar, G. (2017). ¿Qué fue el Nuevo Cine Argentino? En Iribarren, M. (coord.). *La imagen argentina. Episodios cinematográficos de la historia nacional*. Buenos Aires: Ciccus.
- Bernini, E. (2018). A manera de prólogo. Revisar el cine de los noventa. En Bernini, E. (comp.). *Después del nuevo cine. Diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: EUFyL.
- Fernández, S. (2015). La perspectiva regional/local en la historiografía social argentina. *Folia Histórica del Nordeste*, N° 24: 189-202.

Soberón, F. (2022). Modalidades de producción en el cine tucumano contemporáneo. Manuscrito inédito.

----- (2024). Cine de producción autogestiva en Tucumán: tres narraciones de la violencia. Revista *Pilquén*, en prensa.

Suárez, N. (2018). ¿La estética es el modo de producción? En Bernini, E. (comp.). *Después del nuevo cine. Diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: EUFyL.

## *Fuentes orales*

Soberón, F. (2024). Entrevista personal a Juan Sebastián Torales el 20/05/2024.



## **Región NEA**

---



# **Suelos de Monocultivo (Juan Carlos Vidarte, 1962): entre la estructura universitaria y el trabajo colaborativo**

*Franco Passarelli*

## **Modalidades de producción**

En el presente artículo se pretende analizar el proceso de preproducción y producción del cortometraje científico *Suelos de Monocultivo. Serie 1* (Juan Carlos Vidarte, 1962), junto con las instituciones, las tecnologías y las condiciones económicas que lo posibilitaron. Las categorías que se emplean para el estudio corresponden a los modos de producción individual y colectivo (Bordwell y Thompson, 1995), así como a los de empresas de producción estable (Getino, 2005). También en el presente capítulo se busca indagar acerca del rol de los productores (debido a que los films chaqueños, como es este caso, tienen un fuerte componente de carácter autogestivo, correspondiendo con el rol de directores-productores (García Fernández, 2009) y del productor creativo (Pardo, 2009).

Desde un estudio descriptivo y conceptual integral de la actividad de producción cinematográfica, Bordwell y Thompson (1995) plantean para el cine ficcional de Hollywood las siguientes tres fases de producción: preproducción (obtención de recursos, conformación del equipo,

preparación del presupuesto y del plan de rodaje y de montaje), producción (rodaje) y posproducción (montaje). Según los autores, este modelo se puede aplicar tanto a las películas de grandes estudios como a producciones alternativas. Tras esta segmentación en torno al modo de producción de estudio, los autores presentan otros dos modos alternativos: el individual y el colectivo. Esta distinción resulta significativa para el presente estudio, debido a que el movimiento audiovisual chaqueño de la primera época (décadas de 1960 y 1970) estuvo muy lejos de contar con una gran infraestructura y con presupuestos importantes. Por esa razón, muchos de los films se generaron a partir del trabajo individual, mientras que otros respondieron al colaborativo. En el “modo de producción cinematográfica individual”, el cineasta está involucrado en cada etapa de la producción, desempeñando múltiples roles; esta forma se identifica con el cine documental y el experimental. En el “modo de producción cinematográfica colectiva”, aunque puede existir una clara división del trabajo, las decisiones se toman de manera conjunta y los roles pueden rotarse en el transcurso de la producción.

De modo complementario, el trabajo de los productores es analizado por García Fernández (2009) quien identifica la figura de directores-productores mientras que Alejandro Pardo (2009) propone la revalorización de una visión integral del productor creativo. En referencia a las producciones locales, Octavio Getino (2005) diferencia entre empresas de producción estable, independiente y circunstancial. Las mismas, de mayor a menor, se caracterizan por poseer o no estudios, infraestructura, personal permanente y producción continua. Para el presente artículo, situamos a la Universidad Nacional del Nordeste como una productora estable (Getino, 2005), dependiente del aporte estatal (presupuesto universitario), aunque con fluctuaciones a través del tiempo.

## Contexto de producción: el cine chaqueño de la primera época

Si se remonta históricamente a las imágenes audiovisuales producidas en la región del Nordeste Argentino (NEA) y de modo particular en el Chaco, se encuentra una gran profundidad temporal con noticieros de formato industrial realizados durante las primeras décadas del siglo XX, como las *Actualidades* (1910) de Max Glücksmann y el *Film Revista Valle* (1920-1930). Durante las siguientes décadas y hasta mediados de los años 1970, se produjeron los informativos de *Sucesos Argentinos*, que consumaron varios informes sobre las provincias del NEA. Los territorios alejados del eje de poder nacional (Buenos Aires) debían vincular las acciones del sujeto/protagonista de la noticia directamente con los intereses de la nación o la patria. Así, de una manera prácticamente “mágica”, el Estado resolvía los conflictos sin mediar ningún tipo de causalidad. Las primeras imágenes sobre la región del NEA comenzaron a circular bajo ideas de un territorio “desértico y atrasado” (Aguirre y Bradford, 2022: 11), en el cual la presencia del Estado era el mecanismo del avance y el progreso. La modernización estaba representada en los retratos de los edificios neoclásicos, la presencia militar, la bandera nacional, los monumentos, las herramientas y el trabajo. Siguiendo esta línea, las representaciones que existen sobre “el Chaco como un lugar particularmente precario, vacío y pasivo, fueron características que formaron parte de la visión gestada por el Estado nacional desde el siglo XIX” (*ibídem*). Así, construyó Buenos Aires la imagen del Chaco y del NEA.

Como contracara, las primeras experiencias chaqueñas de producción audiovisual revelan imágenes hasta ahora nunca vistas: suelos secos y desgastados por la acción del monocultivo algodónero (*Suelos de Monocultivo*), “vaporcitos” cruzando el río Paraná a un lado y otro de Resistencia y Corrientes

(*En busca de San La Muerte*, de Jorge Omar Ott y Mario Molina y Vedia, 1972), el tratamiento de la enfermedad de la lepra (*El camino de la verdad*, de Ángel Fernández Pissano, 1963), la figura del pombero acechando a personajes perdidos en el monte (*Nosotros y los Otros*, de Jorge Castillo, 1975) y grandes reuniones de colectividades bailando en la Fiesta del Inmigrante de Las Breñas (*Caminante no hay camino*, de Isaac “Cacho” Belsky, 1975), entre tantas otras. Con ellas, los cineastas locales imaginaban y construían el contenido cultural, histórico y social de los heterogéneos contornos del Chaco y el NEA.

Las inaugurales producciones locales no llegaron a constituir una industria ni estuvieron cerca de ello. Estas realizaciones se lograron a partir de modos de producción y prácticas que pueden ser conceptualizados mediante las siguientes marcas (Barrios y Passarelli, 2024): profesionalización informal y autogestiva; mixtura entre la producción independiente y la sujeta al Estado (nacional, provincial, municipal); trabajo colaborativo; interdisciplinariedad. Aunque los realizadores no conformaron un grupo ni un movimiento artístico, estas producciones fueron más que experiencias aisladas y articularon un incipiente circuito de producción relativamente estable en la ciudad de Resistencia desde comienzos de los años 60 hasta comienzos de los 80. Estos pioneros del audiovisual chaqueño fueron Ángel Fernández Pissano, Juan Carlos Vidarte, José Luis Meana, Jorge Ott, Jorge Castillo, Raúl Cerrutti e Isaac “Cacho” Belsky, quienes generaron un circuito audiovisual inaugural en la ciudad de Resistencia (Castillo, 2003; Passarelli, 2021).

La mayoría de los realizadores mencionados integraron la incipiente Universidad Nacional del Nordeste (UNNE), creada en 1956. Como parte de un fenómeno común al resto de las universidades del país, la UNNE incorporó los medios audiovisuales en múltiples niveles institucionales como cátedras, departamentos, institutos y centros. Con el

impulso de la política universitaria, la UNNE produjo durante las décadas de 1960 y 1970, una variedad de cortometrajes y mediodimetrages documentales innovadores en múltiples aspectos para la época. Estas producciones buscaban vincular el conocimiento científico con una nueva forma de comunicar resultados: la audiovisual. Las primeras películas que se filmaron como parte de la producción de la Universidad fueron encargadas por el Instituto Agrotécnico de la Facultad de Agronomía y Veterinaria, en asociación con otras instituciones. Desde dicho instituto, se realizaron aproximadamente quince films entre 1962 y 1970 que tenían como objetivo concientizar y educar a los productores agrícolas del interior chaqueño sobre la importancia de la rotación de cultivos. El director de todos ellos fue Juan Carlos Vidarte, quien por entonces ingresó como jefe de Fotografía y Cinematografía de Extensión Universitaria del Rectorado. Durante este primer momento de la UNNE, la Secretaría de Extensión tenía el rango de Facultad y, por lo tanto, contaba con un presupuesto alto.

La estructura narrativa de todos los films producidos por el Instituto Agrotécnico era similar. En un principio se mencionaba al suelo fértil producido por la materia orgánica del monte como una historia pasada, luego se describía la explotación por el monocultivo y al final, se exponía la solución a este problema por la rotación del mismo. Sin información gráfica pero cargado de datos estadísticos a partir de la voz en *over*, las imágenes van desde paneos con planos generales de los campos algodoneros hasta detalles del suelo al máximo nivel posible. Los cortometrajes eran proyectados en las mismas chacras donde habían sido filmados, escuelas rurales y luego en la Universidad.

A continuación el análisis se detendrá en el primer cortometraje que produjo el Instituto Agrotécnico, el cual resulta relevante ya que instala los primeros mecanismos de

producción audiovisual universitaria en el Chaco y en la región del NEA, los cuales se repetirán por más de quince años.<sup>1</sup>

## Tierra y celuloide: el caso de *Suelos de Monocultivo*

La película *Suelos de Monocultivo* se centra en el deterioro y agotamiento del suelo debido al monocultivo algodonero. El argumento del cortometraje se centra en la idea de que, con la implantación del monocultivo y la quema del rastrojo, ese suelo —que antes era provechoso— ha perdido su rendimiento. Como consecuencia, el sustrato va desintegrando de a poco su estructura y fertilidad natural, exigiendo al productor invertir en maquinaria más potente para la labranza. Como parte de la problemática social que esto genera, el narrador afirma que el agua no se filtra a través de estos suelos, lo que causa inundaciones en poblados rurales y urbanos. Las imágenes muestran casas sumergidas y planos generales de las inundaciones, reforzando el impacto social del monocultivo, como la pobreza y la migración. El narrador también menciona que las familias migrantes de las colonias agrícolas se dirigen a los grandes centros urbanos y, al no encontrar trabajo, terminan estableciéndose en las “villas miserias” [*sic*] en las afueras de las grandes ciudades.

La solución a esta cadena de problemas agrícolas y sociales es la reconstrucción de los suelos a través de la rotación de cultivos con alfalfa y gramíneas, así como el aprovechamiento de los residuos del algodón como abono. Con un final en tono heroico, la música clásica aumenta su pulso, la cámara se vuelve más vertiginosa dando cuenta de la acción

---

1 Los años mencionados van desde comienzos de la década de 1960 hasta fines de la de 1970. Luego se registra un hiato en la producción audiovisual de la UNNE hasta fines de la de 1980, cuando la producción audiovisual universitaria se traslada a Corrientes (con la creación de la Tecnicatura en Comunicación Social).

de lo nuevo y de lo que está por venir. Con la imagen de un amanecer, el film concluye afirmando que la otorgación de créditos para estos fines de rotación es el “único camino hacia una agricultura estable y productiva, para dar al Chaco algodonero el deseo que vislumbraban los esforzados colonos riulanos para ejemplo del país y el mundo entero”.

Respecto al proceso de producción se puede identificar en *Suelos de Monocultivo. Serie 1* un trabajo organizado, colaborativo y familiar, que escapa a las estructuras y roles del cine industrial y que sienta las bases de un proceso de producción que se repetirá en los siguientes films producidos por el Instituto Agrotécnico. Sin embargo, en esta obra no se puede reconocer claramente una modalidad de producción particular, ya que tiene elementos del modo individual y del colectivo (Bordwell y Thompson, 1995) pero que, a la vez, se conjuga con una institución estable (Getino, 2005) como la UNNE (dependiente del aporte estatal y el presupuesto universitario). Como se analizará a continuación, si bien la idea de la realización de *Suelos de Monocultivo. Serie 1* parte de cátedras científicas (Figura 1), la organización de la producción, el armado del guion, el rodaje y el montaje pasan por las manos del director Juan Carlos Vidarte, quien participó en cada una de las etapas.

El apoyo económico y la infraestructura necesaria para la realización provenían de diversas fuentes como lo indica la placa inicial del film, mencionando al Laboratorio de Investigaciones Agrícolas de la Fundación Juan Bautista Sauberán, la cátedra de Agricultura General de la FAV de la UBA (Universidad de Buenos Aires) y el Consejo General de Educación de la Provincia del Chaco (Figura 2). Sin embargo, los recursos técnicos, como las cámaras y demás elementos para el rodaje eran propiedad de la UNNE, particularmente de la Secretaría de Extensión y Ampliación de Estudios perteneciente al Rectorado. Este apoyo interuniversitario entre

la UNNE, la UBA y posteriormente el CONICET, fue una de las claves para el desarrollo del cine científico en el Chaco. Además, se contaba con los aportes estatales del gobierno provincial, por lo que los fondos para la realización del cortometraje eran mixtos, pero siempre ligados a las subvenciones públicas. El cortometraje se rodó entre 1961 y 1962 en las chacras de Presidencia Roque Sáenz Peña, Machagai, Ciervo Petiso, Margarita Belén y Colonia Benítez.



Figura 1. Créditos iniciales. Fuente: captura de *Suelos de Monocultivo*.



Figura 2. Créditos iniciales. Fuente: captura de *Suelos de Monocultivo*.

La organización de los grupos de preproducción, producción y posproducción estuvo diagramada por Juan Carlos Vidarte. El realizador tuvo que recurrir a amigos, colegas y familiares para conformar el equipo técnico, cimentado en las relaciones de confianza. De este modo se puede observar a su esposa Rosi B. T. de Vidarte en la redacción del guion, o a sus amigos Jacinto Reidán (proyectorista) y Víctor Miguel Mercado (locutor) en los créditos. Cabe destacar que en el Chaco no había profesionales dedicados a la cinematografía a comienzos de los años sesenta y, por lo tanto, conseguir técnicos con experiencia era una misión muy complicada. Vidarte le daba suma importancia a que las personas que conformaran su equipo de producción fueran chaqueñas. Apoyaba el cine provincial y abogaba por que se formaran especialistas en las diferentes labores de producción. Por esa razón, en el entretreído del equipo de producción Vidarte buscaba a figuras interesadas en el audiovisual, que pertenecieran a la provincia. Como se afirmó en el anterior apartado, un rasgo distintivo de la producción cinematográfica chaqueña de la primera época fue la alternancia de roles y el trabajo grupal entre realizadores, guionistas, camarógrafos, montajistas, sonidistas, productores y proyccionistas, lo cual fue una constante en casi todos los films. Esta labor generalmente no era remunerada y la motivación se basaba en el hecho de ayudar a un colega para aprender un poco más acerca de la teoría y la técnica audiovisual.<sup>2</sup>

La jefa de producción fue Erlinda M. Z. de Durán pero, junto a ella, también trabajó el mismo director en la

---

2 A propósito de la enseñanza y el aprendizaje, en toda la región no hubo escuelas de artes audiovisuales hasta años recientes. Por lo tanto, algunos tuvieron que tomar pequeños cursos de fotografía y cinematografía en Buenos Aires, como es el caso de Juan Carlos Vidarte y Jorge Ott, aunque la mayoría se formó de manera autodidacta o aprendiendo de otros cineastas. Estas instancias de autoformación de carácter informal entre los mismos realizadores contribuyeron al sostén de las producciones.

preproducción y en laproducción del film. Las tareas que realizaron en esta etapa a comienzos de 1961, se condicen con lo que Bordwell y Thompson (1996) señalaban como labor del equipo de producción: la obtención de financiamiento para la realización de la película, la determinación del equipo de trabajo, la preparación del presupuesto, del plan de rodaje y de montaje. Esto revela también la figura del director como productor (Pardo, 2009), quien además de dirigir el film, se encargaba de varias de las etapas previas de la realización del rodaje. Cabe destacar que, al ser una película filmada en diferentes pueblos chaqueños, el rol de producción fue fundamental ya que había zonas donde no se contaba con electricidad, caminos accesibles y alojamiento, entre otros recursos básicos. Por ende, el productor debía ser de la zona y conocer al terreno y sus habitantes, para que el plan de rodaje fuera efectivo. Esto se condice con lo que señalan Marzal Felici y Gómez Tarín (2009) acerca del rol del productor el cual debe tener liderazgo, organización y un exhaustivo conocimiento del medio en el que se desempeña y, al mismo tiempo, debe ser una persona creativa y con sensibilidad y habilidad para organizar y gestionar recursos humanos, técnicos y financieros.

Sumado a esto, se incorporaron los ingenieros agrónomos, quienes no solo aportaban su conocimiento académico, sino que también establecían relaciones de confianza con los algodonereros, que luego serían filmados. Su experiencia en el campo era fundamental; actuaban como productores de los cortometrajes, estableciendo las bases para el posterior rodaje. Conocían gran parte del territorio chaqueño e indicaban la mejor época del año para el rodaje, entre otras actividades. Además, estos profesionales también consiguieron fuentes de financiamiento. La participación de los ingenieros, a su vez, incidía en la circulación de los films. Ellos

exhibían estos trabajos en sus cátedras, congresos y eventos científicos, como muestra de su trabajo.<sup>3</sup>

Además de los ingenieros, formó parte del equipo de producción el periodista y docente Guido Miranda, quien fue una figura cultural fundamental en la historia del Chaco. Esto revela parte del trabajo interdisciplinario que luego se repetiría en los siguientes cortometrajes. Se trata de figuras de la literatura, el teatro, la historia, la antropología, la arquitectura y la filosofía con las que Juan Carlos Vidarte tenía relación e interés en que aportaran sus conocimientos específicos. De este modo, participaban de la producción del film otros profesionales provenientes de distintas disciplinas científicas y artísticas, respondiendo a las marcas de producción del cine chaqueño de la primera época.

## Referencias bibliográficas

Aguirre, L. y Bradford, M. (2022). La región como modo de lectura. Los alcances de la teoría. *La Rivada*, vol. 10, N° 18: 86-94. Posadas, Secretaría de Investigación de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones.

Barrios, C. y Passarelli, F. (2024). Desde el aula a la pantalla: agentes, fomentos, métodos de trabajo y formatos en los primeros momentos del audiovisual del Nordeste argentino. *Historia Regional* (54): 1-19. Disponible en <https://historiaregional.org/ojs/index.php/historiaregional/article/view/999> (consultado el 20/12/2024)

Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.

Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico* (Parte I). Madrid: Paidós.

Castillo, J. (2003). *Cine argentino e identidad cultural*. Resistencia: Gráfica Kracos.

---

3 El film se presentó en la Conferencia Internacional para la aplicación de tecnología en zonas menos desarrolladas (ONU), en Ginebra (Suiza).

- García Fernández, E. C. (2009). La figura del productor en la industria cinematográfica española. En Marzal Felici, J. y Gómez Tarín, F. J. (eds.). *El productor y la producción en la industria cinematográfica*, pp. 21-46. Madrid: Complutense.
- Getino, O. (2005). *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus.
- Marzal Felici, J. y Gómez Tarín, F. J. (comps.) (2009). *El productor y la producción en la industria cinematográfica*. Madrid: Complutense.
- Pardo, A. (2009). El productor creativo: ¿tautología o excepción? En Marzal Felici, J. y Gómez Tarín, F. J. (eds.). *El productor y la producción en la industria cinematográfica*, pp. 47-65. Madrid: Complutense.
- Passarelli, F. (2021). Los comienzos en la producción del cine documental chaqueño: Cine Científico y relaciones de alteridad en los años 60 y 70. *Folia Histórica del Nordeste*, N° 40: 45-78.

# ***Nosotros y los Otros* (Jorge Castillo, 1975): un film independiente entre mitos y costumbres regionales**

*Javier Cossalter*

## **Introducción**

El presente artículo está abocado al film *Nosotros y los Otros* (1975), del psicólogo y cineasta Jorge Castillo, y se erige como un homenaje a quien partió de este mundo en abril de 2024. Considerado el primer largometraje de ficción en la historia del cine chaqueño, dicha película adscribe a un modo de producción independiente y autogestivo, y resulta paradigmática dentro de la vasta filmografía moderna y exploratoria de Castillo; un precursor y estandarte no solo del séptimo arte en la provincia del Chaco, sino también de un *cine regional*. Este joven oriundo de Resistencia, que se había iniciado en el quehacer cinematográfico mientras estudiaba psicología en Rosario a fines de los años sesenta, retornó a su ciudad natal a comienzos de la década siguiente para iniciar —de manera artesanal, casera e independiente— una extensísima labor en el oficio que llega prácticamente hasta la actualidad. Se alejó de la realización a mediados de los años dos mil para dedicarse a la gestión cultural y a la organización de ciclos de cine con el interés no solo de difundir el audiovisual local, sino también de compartir con los más jóvenes experiencias cinematográficas diversas.



1. Jorge Castillo en el living de su casa, Archivo personal Jorge Castillo.

Ante todo, un aspecto interesante que ameritaría una profunda reflexión, y que trasciende en parte a los propósitos de este escrito, tiene que ver con la problemática en boga de la preservación audiovisual. El propio Castillo se ocupó, sin ayuda alguna, de digitalizar metódicamente —y catalogar— toda su obra. De hecho, su producción confeccionada en soporte fílmico fue, en un primer momento, telecinada a video. Es decir que esta conciencia individual acerca del valor patrimonial de las imágenes en movimiento permitió que, al

día de hoy, podamos acceder al inmenso corpus audiovisual de este artista y, por qué no, estudiar una faceta importante del camino recorrido por el cine local a través del curso de su historia.

## El derrotero de Jorge Castillo en la historia del cine chaqueño

Para comprender la relevancia de la pieza audiovisual apuntada sería pertinente contextualizar en primera instancia los orígenes del cine realizado en la provincia de Chaco y luego ubicar la obra en el devenir de la trayectoria del cineasta. En tal sentido, los primeros indicios de una producción cinematográfica vernácula datan de finales de la década de 1950 y principios de la siguiente, en torno a la recientemente creada Universidad Nacional del Nordeste y de la mano de una figura trascendental: Juan Carlos Vidarte. Por cierto, el primer film chaqueño del cual se tiene conocimiento es *Cosecheros*, de Vidarte, un documental independiente inconcluso realizado en 1955 en el paso 16 mm sobre el que se conservan apenas algunos fotogramas. A partir de fines de los cincuenta este asume la dirección de la Sección Fotografía y Cinematografía del Departamento de Extensión Universitaria de la emergente universidad, desde donde produciría una serie de cortometrajes documentales en torno a problemáticas agroecológicas como *Suelos de Monocultivo* (1962), *Leguminosas* (1964) y *Nitrógeno* (1969); producción universitaria que se extendió durante parte de la década siguiente. Para esta época se incorporó a la institución una nueva personalidad que se destacaría por la realización de cortos científicos: Jorge Omar Ott. No obstante, su pieza más conocida, *En busca de San la Muerte* (1972) —en coautoría con Molina y Vedia—, estuvo financiada por el Fondo Nacional

de las Artes y tuvo una amplia difusión. Otros pioneros del cine chaqueño fueron Ángel Fernández Pissano y José Luis Meana, quienes realizaron durante los años sesenta y setenta algunos films documentales de corta duración centrados en la ciudad y la vida moderna, como *Bajo el signo del camino* (Ángel Fernández Pissano, 1960) y *Así es el Chaco* (José Luis Meana, 1967). A grandes rasgos, este es el panorama del cine efectuado íntegramente en Chaco<sup>1</sup> en el que se sitúa el inicio de la ruta trazada por Jorge Castillo; un campo no profesionalizado, una producción institucional de corte universitario y algunas experiencias aisladas, predominantemente de índole documental.

En sus cortos chaqueños primigenios Castillo terminó de definir las bases que conformarían su etapa inicial en soporte filmico, bosquejadas ya en sus primeras obras rosarinas: la utilización excluyente del paso súper 8 mm, y la indagación en el lenguaje y la hibridación de modelos cinematográficos. No obstante, si bien, conservaría y acentuaría esta veta experimental, comenzó a incorporar un rasgo que se convertiría en una constante de su filmografía, así como de la producción cinematográfica y audiovisual de la provincia de allí en adelante: el tratamiento de lo local y lo regional. En *Juan Dios Mena* (Jorge Castillo, 1972) aparece esta cuestión de lo local combinada con esa búsqueda formal. El film consiste en un montaje visual de esculturas realizadas por el poeta, escultor y músico homónimo, nacido en la provincia de Santa Fe aunque con un impacto muy grande en la comunidad artística de Chaco durante la década de 1930, puesto que participó activamente en el campo cultural junto a otros intelectuales de la región. El propio Castillo catalogó a este corto como de *temática regional*. Desde mediados de la década de 1970

---

1 Para ahondar en el estudio del cine chaqueño de los primeros tiempos, ver Castillo (2003) y Passarelli (2020).

y hasta culminar su etapa en filmico hacia comienzos de la de 1990, Castillo revisitó, mayoritariamente, asuntos locales. Por ejemplo, *Río Negro 1976* (1976) es un reflejo objetivo de las condiciones de este río que agonizaba, y forma parte de una trilogía sobre cine y ecología. En 1977, realizó *Chaco Naciente*, un documental sobre la génesis del monumento a los Inmigrantes en Resistencia, de Eddie Torre. Ese mismo año filmó otro documental, *Resistencia centenaria*, en torno a los festejos por los cien años de la fundación de la ciudad de Resistencia. En 1980, concibió el mediometrage de animación docu-ficcional *El Choque*, acerca del mito regional de San la Muerte, el cual fue exhibido unos años más tarde en el programa “Nuestro Cine” en el Canal 9 de Resistencia.

Su incursión en el video analógico tuvo lugar en 1991, año en el que confeccionó dieciséis piezas, entre cortos y mediometrages. En toda su producción videográfica alternaría experimentos audiovisuales junto a documentales localistas que revisten una función social. Entre estos últimos podemos destacar *Aledo Luis Meloni* (1991), documental sobre el poeta chaqueño homónimo; *Wichí* (1992), videominuto sobre esta etnia indígena exhibido en el Concurso Nacional de Cine Independiente en Súper-8 y Video VHS de Cipolletti, y *Defender Yaciretá* (1996), video para realizar una campaña de concientización acerca de los impactos ambientales negativos que trajo a la región la represa de Yaciretá y la necesidad de que la misma no fuera privatizada. Finalmente, hacia 2001 hizo su traspaso a la tecnología digital, manteniendo una línea temática similar: difundir las actividades de entidades locales y visibilizar ciertos conflictos acaecidos en la provincia. En este punto mencionamos una de sus últimas obras, *Negocios Privados, Problemas Públicos* (2004), corto documental referido a las denuncias efectuadas por la Fundación Ambiente Total (FunAT) debido a la pretensión de una empresa privada de Córdoba de construir un barrio privado en el valle de inundación del río Negro.

## ***Nosotros y los Otros*, una producción chaqueña de impronta regional sin precedentes**

*Nosotros y los Otros*, primer largometraje chaqueño, fue realizado enteramente en el paso fílmico súper 8, y si bien el realizador también aborda allí temáticas locales, a diferencia de sus producciones precedentes y venideras, se trata de una ficción de larga duración; una rareza dentro de su filmografía. A pesar de la ausencia de una infraestructura instalada en relación al campo cinematográfico local, Castillo tenía grandes conocimientos teóricos y técnicos acerca del oficio —era autodidacta— por lo que supo —y pudo— emprender, de manera independiente pero no por ello *amateur*, este ambicioso proyecto. En una entrevista (27/11/2019), celebrada apenas unos años atrás en el centro cultural que gestionó hasta sus últimos días comentaba con fascinación que la cámara utilizada en este film, comprada en Chaco poco tiempo antes de embarcarse en esa misión, era un dispositivo novedoso que permitía hacer fundidos y cámara lenta; dos recursos formales que emplea aunque no explota puntualmente en esta película. Jorge Castillo fue el autor del guion, el director, fotógrafo y compaginador, además de hacerse cargo de la música y de los efectos sonoros; lo cual evidencia hasta cierto punto el modo de producción del film. Ercilio Castillo, su padre, estuvo a cargo de la locución. Y Jorge Omar Ott, otro de los realizadores pioneros del cine chaqueño anteriormente señalado, fue el encargado del sonido. En los intertítulos iniciales añadidos a la película se expresa que esta fue concebida entre 1974 y 1975. Relevando las notas de prensa —recortadas y catalogadas por el propio Castillo, gentilmente cedidas durante aquella visita— pudimos constatar la duración de las diferentes etapas de trabajo: el guion fue preparado en diciembre de 1974; el rodaje transcurrió entre enero y febrero de 1975; de marzo a mayo se realizó la compaginación y el laboratorio; en junio y julio,

la grabación de sonido. Transcurrieron entonces ocho meses desde la gestación del proyecto hasta el estreno. A continuación exploraremos algunos rasgos del proceso de manufactura del film y del producto en tanto obra —y su repercusión—, puesto que tales particularidades permitirán vislumbrar con mayor claridad las características del modo de producción de la película y la relevancia de la misma en términos locales y regionales.

En primer lugar, en relación a la temática, la película aborda de forma articulada una serie de mitos y leyendas populares vernáculos de la región que incluye, entre otras, la imagen del pombero, la historia de los hermanos Velázquez<sup>2</sup> y la figura del Cacique Catán<sup>3</sup> —una personalidad revisitada anteriormente por el propio Castillo y posteriormente por otros realizadores de la región—. Ahora bien, lo interesante es el planteo que expone el cineasta a partir de la conjunción de estos elementos, ya que la historia está centrada en un personaje de cultura ciudadana que se inserta en el monte y descubre en el lobizón, el pombero, el diablo, la bruja y el accionar de la policía los elementos que configuran una cultura distinta a la de la ciudad. La intención es, básicamente, reconocer las dos culturas que el realizador advierte en el Chaco; dice textualmente en varias notas de prensa: “la nuestra y la del hombre del monte” (*El Territorio*, 31/01/1975). Esta división agrupa, por un lado, a quienes pueden no aceptar este tipo de leyendas y, por el otro, a los que viven en una especie de mundo mágico para “negar el dolor y el miedo a la soledad y a la muerte” (*La Opinión*, 07/02/1975). En otras palabras, nuestra creencia está en aquello que vemos o estudiamos, mientras que los *otros* creen en las historias que les

---

2 Isidro Velázquez fue un delincuente influido por las condiciones socioeconómicas de la provincia que beneficiaba con parte de sus robos a la gente humilde y alguien con quien la gente del monte se identificó.

3 Legendario jefe de las tribus de maticos, tobas y mocovíes del Chaco.

transmitieron sus antepasados. En definitiva, la reflexión que propone es la de entender que ese saber es tan real y auténtico como el nuestro, por lo que nosotros también *somos otros*.



2. Héctor Veronese en el rol del Pombero durante el rodaje del film, Archivo personal Jorge Castillo.

En este sentido, el film resulta inédito en cuanto al tópico abordado, focalizado en la mitología regional a través de un enfoque orientado a la exclusión y a la violencia. Dichas problemáticas serían recuperadas y reelaboradas de aquí en más en el cine de la región, elemento que posiciona a *Nosotros y los Otros* como una película bisagra en la historia del cine del NEA. Con respecto a lo formal puede resaltarse la inclusión de algunos trucajes para la aparición y desaparición de ciertos personajes, la presencia de una cámara en mano movедiza y la autonomía de sus movimientos, así como un montaje en consonancia con este dinamismo y frenetismo, procedimientos que están en sintonía con los caracteres del cine moderno.

Otro aspecto que también se vincula con este cariz regional del film deriva de la música. La misma fue compuesta por Castillo y algunos colaboradores, en base a tres melodías sencillas: “Romance”, un trío para el inicio y el final; “Pastoral”, atribuida al desarrollo del relato y “Danza del Pombero” —imitando la sonoridad de los conjuntos tobas—, que marca el ritmo de la escena festiva en el campo de girasoles. Contribuyeron al diseño sonoro Juan Lansky, en guitarra, y Ricardo Lombardo en flauta dulce, percusión y n’viké —un instrumento de cuerda frotada característico de la cultura gom (toba)—. De esta forma podemos corroborar la interrelación de lo local y lo regional en un recurso fundamental del cine capaz de provocar y reforzar la identificación del espectador, como es la banda sonora.

En efecto, un punto nodal que da cuenta rotundamente del modo de producción del film tiene que ver con el financiamiento. En materia de presupuesto Castillo no tuvo ningún apoyo externo. Él produjo la película de forma íntegra. Sí contó con colaboraciones de diversas instituciones y empresas. Por ejemplo, la Dirección de Agua y Energía les ofreció un hidro-elevador para realizar las tomas de *travelling*. Télam les permitió confeccionar los títulos de presentación con su teletipo y la Dirección de Cultura de Chaco les brindó medios de movilidad durante el rodaje. Asimismo, esta cualidad cooperativa se evidencia en la conformación del elenco, lo cual también denota la singularidad del film en relación a su época. Es una propuesta cinematográfica sin precedentes en la provincia en cuanto a la cantidad de personas intervinientes. Según datos extraídos de la entrevista participaron alrededor de cincuenta actores y extras sin ningún tipo de experiencia actoral. Cabe destacar que en los intertítulos iniciales se habla concretamente de un trabajo colectivo. Además, lo cierto es que en el film tomaron parte intérpretes del grupo “Teatro Para Todos”, conducido por Héctor

Veronese, quien a su vez actúa en la película —representa nada más y nada menos que al pombero—. Dos cuestiones para recalcar acerca de esta agrupación teatral. Por un lado, “Teatro para Todos” venía ya trabajando en experiencias de acercamiento a la cultura popular. Por el otro, la implicación en el film de actores de teatro que comenzaban a defender su derecho a asociarse y profesionalizar su actividad teatral en la provincia hizo que los medios de comunicación le dedicaran algunas notas de prensa a esta experiencia, un hito clave que ampliaremos a continuación.

Por otra parte, el rodaje se llevó a cabo prácticamente de forma integral en suelo chaqueño —salvo la locación del Valle de la Luna, ubicado en la provincia de San Juan—, lo que refleja un fuerte anclaje en lo local para construir el verosímil y la disponibilidad reducida de los recursos económicos en función del modelo productivo contemplado. Las principales locaciones fueron Resistencia —especialmente los espacios al exterior dentro del Parque Ávalos—, el cementerio de Machagai —donde se encuentra la tumba de Isidro Velázquez— y un campo de girasoles a once kilómetros de la capital provincial. Luego, el procesamiento se ejecutó en los laboratorios Agfa en Capital Federal, el doblaje se hizo en Resistencia, en el propio consultorio de Castillo, y la compaginación sonora se completó en el estudio de Jorge Omar Ott. Dicho traslado obligado a Buenos Aires marca un dato significativo que hace a la producción independiente regional y que describe un estado de situación en este período. La escasa o nula profesionalización del campo cinematográfico en determinados espacios geográficos —más allá del ámbito puntual de la industria del cine situada mayoritariamente alrededor del AMBA— supuso que, por cuestiones de capacitación y/o infraestructura, muchos proyectos debieran necesariamente acudir al centro neurálgico del país en alguna de las etapas del proceso de confección de una película.

## Apuntes sobre la exhibición y la repercusión del film en la prensa

En lo que concierne a la difusión y visibilización de este suceso cinematográfico y cultural, tal como hemos anticipado, la prensa —sobre todo la local— le destinó varias notas durante el rodaje y con posterioridad al estreno; incluso conmemorando algún que otro aniversario redondo del film. Así lo hicieron diarios como *Norte*, *El Territorio*, *Crisol* y *La Opinión*, entre otros. De hecho, Castillo recordaba vívidamente en la entrevista el “entusiasmo que generó la promoción de los medios”. Todo empezó como un chisme, gracias a los actores que divulgaron el proyecto en el cual comenzaban a involucrarse. Es interesante la primicia del diario *Norte* (09/01/1975), apenas iniciado el rodaje, donde se señala que se trata de una película de temática regional, con artistas locales y concebida de forma casera. Por su parte, en un recorte de *El Territorio* (31/01/1975), se les dedica un espacio importante a los actores involucrados.

Asimismo, rescatamos otras dos notas de ambos diarios mencionados, ya de mediados de marzo culminado el rodaje, en las que se hace hincapié en el aspecto regional del film. La que proviene de *El Territorio* expresa que es una “nueva experiencia en el camino de la cinematografía puramente chaqueña y regional que comienza a elaborar sus primeros pasos en el difícil camino del séptimo arte” (Derewisky, 16/03/1975). Es decir que le reconoce su carácter inaugural en esta conceptualización de un *cine regional*. En aquella incluida en *Norte* esta dimensión ya se aprecia desde el título —“El puntapié inicial de un cine regional”— (*Norte*, 16/03/1975), así como en las primeras líneas donde se cuestiona que para muchos hablar de *cine chaqueño* es una quimera pero que, según los editores, Castillo venía trabajando en silencio en temáticas locales y regionales. Por último, los días previos a

la *première* del film y en la semana posterior, estos periódicos se inundaron de comentarios y críticas que resaltaban la relevancia de esta cinematografía lugareña y el éxito de público, como por ejemplo la nota del diario *Crisol* (21/07/1975) de julio donde se precisa que “se confirman las expectativas creadas en torno a su estreno”.

A propósito de la exhibición también podríamos agregar algunas palabras, ya que la misma se encuentra estrechamente enlazada al modo de producción. *Nosotros y los Otros* fue estrenada el 19 de julio de 1975 en la sala del colegio ENET en Resistencia y la presentación estuvo a cargo de la Asociación de Trabajadores de Teatro y Afines del Chaco (ATTACH). En este sentido, la primera proyección no se materializó en una sala de cine comercial, sino en un espacio de exhibición alternativa. Como hemos comentado, la prensa difundió sustancialmente todo lo acontecido alrededor del film, gracias a la participación de este grupo de actores que se estaba organizando activamente en términos políticos. En relación a este punto, Castillo expresó en más de una oportunidad que durante la dictadura decidió no programar la película por un tiempo. Si bien el relato era sumamente conceptual, dichos conceptos estaban basados en hechos concretos. En la entrevista manifestó a su vez que, luego del estreno, algunos de los actores involucrados tuvieron ciertos problemas por su militancia.

El film se proyectó en diversas muestras de cine independiente, en varias ciudades del interior de la provincia de Chaco, así como en Buenos Aires, Santa Fe, Rosario, Misiones y Corrientes, entre otras locaciones del país. Al ser el primer film de largometraje chaqueño dejó una huella inigualable en la historia del cine de dicha provincia, y por ello es una obra constantemente revisitada. Por ejemplo, en 1985 se exhibió nuevamente en conmemoración de los diez años del estreno, y la prensa se ocupó de visibilizarlo (*El Territorio*,

18/05/1985). En 2000, por los veinticinco años, Castillo hizo una proyección para niños que estaban interiorizándose en la figura del Pombero —también hay una nota sobre ello— (Castillo, 10/10/2000). Asimismo, se recordó el estreno en 2005 por el trigésimo aniversario (Castillo, 07/07/2005) y en 2020, a cuarenta y cinco años de su primera exposición, diferentes portales y entidades le dedicaron un espacio de celebración y memoria.

## Consideraciones finales

En última instancia, estamos en condiciones de reafirmar que Jorge Castillo —junto a José Luis Meana, Ángel Fernández Pisano, Juan Carlos Vidarte y Jorge Omar Ott— es uno de los pioneros del cine chaqueño. La obra de estos realizadores da cuenta de la aparición tardía del cine realizado estrictamente en la provincia —posterior a la provincialización de Chaco en 1951— y de un carácter artesanal e independiente, salvo algunos cortos documentales institucionales ligados a la universidad. Este perfil ajeno a un interés comercial de tipo industrial, que Castillo sostendría de principio a fin, se convertiría en una cualidad característica del audiovisual en dicha zona geográfica. Tal cual lo expresado, este realizador integral se transformó en un faro para el campo cinematográfico del cual formó parte, en cuanto a que llevó a cabo el primer largometraje argumental chaqueño, abordando una temática no solo de impronta local, sino regional. La repercusión lograda por *Nosotros y los Otros* tiene un alcance excepcional. Por un lado, esta película determinaría la línea principal a seguir por los cineastas chaqueños: el rescate de la identidad socio cultural de la provincia y de la región. Tanto Marcel Czombos desde la década de 1990, como Marcelo Pérez en los años 2000, o Roly Ruiz y Arturo Fabiani en la actualidad,

entre otros, son directores chaqueños que colocaron el foco de atención en los mitos y en las costumbres culturales locales. Por otro lado, la marca regional del cine y el audiovisual chaqueño, que Castillo anticipó a mediados de los años setenta y que luego mantuvo latente en toda su producción, trascendería en la contemporaneidad el plano de lo temático para inmiscuirse en otros ámbitos: el de la realización —productoras y entidades de pos producción del NEA—; el de la difusión —festivales regionales como el Festival NEA Hacela Corto (Formosa), el Festival Latinoamericano de Cortometrajes Lapacho (Chaco) o el Guácaras-Festival de Cine 100% Regional (Corrientes)—, y el de la organización —el Clúster Audiovisual NEA— (Cossalter, 2019).

Para concluir, consideramos que la figura de Jorge Castillo, sobre todo por su extensa trayectoria en el mundo del audiovisual, y en particular representada en el film *Nosotros y los Otros*, acompaña el desarrollo del cine en la provincia de Chaco y su interacción con la cinematografía regional, así como condensa en sí misma algunas claves para comprender el origen y el devenir del cine en este territorio, la predominancia de ciertos tópicos y formas expresivas, los modos de producción y la evolución tecnológica, entre otros aspectos.

## Referencias bibliográficas

Castillo, J. (2003). *Cine argentino e identidad cultural*. Resistencia: Subsecretaría de Cultura de la Provincia del Chaco.

----- (10/10/2000). "Nosotros y los Otros, 25 años después".

----- (07/07/2005). "A 30 años del primer largometraje chaqueño. Aniversario de *Nosotros y los Otros*". El Diario.

Cossalter, J. (2019). La producción audiovisual contemporánea en Chaco y las leyes de fomento. Expansión local y alcances en la región del NEA. *Imagofagia*, N° 20: 321-349. Disponible en <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1851> Consultado el 11/09/2024.

Derewiski, J. V. (16/03/1975). *Nosotros y los Otros*, cine chaqueño para todo el país... *El Territorio*.

Passarelli, F. (2020). Los comienzos en la producción del cine documental chaqueño: Cine Científico y relaciones de alteridad en los años 60 y 70. *Folia Histórica del Nordeste*, N° 40: 45-78. Disponible en <https://doi.org/10.30972/fhn.0404715> Consultado el 11/09/2024.

Redacción *Crisol* (21/07/1975). "Cine chaqueño. Fue estrenada *Nosotros y los Otros*".

Redacción *El Territorio* (31/01/1975). "*Nosotros y los Otros*. Una Experiencia Inédita en el Chaco, se Está Filmando".

----- (18/05/1985). "*Nosotros y los Otros*"

Redacción *La Opinión* (07/02/1975). "Iniciaron en el Chaco una atractiva experiencia filmica".

Redacción *Norte* (09/01/1975). "Cine".

----- (16/03/1975). "*Nosotros y los Otros*, de Jorge Castillo. El puntapié inicial de un cine regional".

## *Fuentes orales*

Cossalter, J. (2019). Entrevista realizada a Jorge Castillo el 27/11/2019.



# ***Y que viva el Señor San Juan...!* (Ana Zanotti, 1992): una religiosidad fronteriza entre el proyecto teleducativo y el audiovisual antropológico misionero**

*Cleopatra Barrios*

## **Introducción**

Este capítulo explora las articulaciones entre las modalidades de producción, la apuesta estético-narrativa y las formas de representación de prácticas de religiosidad popular fronteriza en *Y que viva el Señor San Juan !* (Ana Zanotti, 1992). El cortometraje, de 28 minutos de duración, es un documental testimonial, de corte etnográfico y con escenas de ficción, editado por el Sistema Provincial de Teleducación y Desarrollo de Misiones (Sipted). Si bien, la figura de referencia es un santo católico, la trama no se focaliza en rituales religiosos institucionales. La docuficción retrata la celebración del fuego de historicidad densa que actualizan en la noche de la víspera del día de San Juan Bautista —el 24 de junio— familias migrantes paraguayas, residentes en Colonia Tarumá, ubicada a 130 km de la ciudad de Posadas.

Misiones se destaca dentro del concierto de las provincias del Nordeste argentino por compartir sus fronteras en un 91% con localidades de Brasil y Paraguay. En ese sentido, los intercambios económicos, sociales y culturales que propenden a unas “mezclas étnicas, lingüísticas y de costumbres en

general” (Camblong, 2014: 20), configuran una dinámica de frontera que atraviesa y condiciona la configuración festiva objeto de registro, y también la construcción de la mirada que Ana Zanotti plasma en la realización.

Por un lado, el relato del cortometraje se desarrolla sobre una estructura de corte pedagógico-educativa que busca responder a los fines de la creación del Sipted. Por otro lado, adopta rasgos del “documental televisivo cinematográfico” que caracterizó a los proyectos iniciales de esta institución en los años ochenta.<sup>1</sup> Asimismo, el corto incluye una investigación de campo, un singular trabajo con los testimonios de los protagonistas de la fiesta y el registro de los rituales de tendencia etnográfica que sientan las bases del “relato audiovisual antropológico” que Zanotti elaborará con mayor solidez en su producción independiente del organismo teleducativo.

La docuficción formó parte de la serie documental “Encuentros Populares” y fue difundida a través de la TV pública local (Canal 12) y una red de teleclubes educativos instalados en diferentes puntos de la provincia. También se proyectó y obtuvo distinciones en diferentes festivales: Primer Premio, categoría Documental, “Primer Certamen de Video y TV de las Provincias” (CICCUS y el Instituto de Cooperación Iberoamericana), Buenos Aires, junio de 1993 (Argentina); Mención Especial del Jurado, “IV Certamen Cine y Video”, Santa Fe, mayo de 1995 (Argentina). De este modo, *Y que viva el Señor San Juan!* se convirtió en una de las primeras producciones de cineastas formados en el Sipted en trascender el circuito educativo provincial para obtener reconocimiento nacional.

---

<sup>1</sup> Margulis (2014) le dio esta denominación al género híbrido que desarrolló Eduardo Mignogna, director de los primeros proyectos audiovisuales del Sipted.

A pesar de los elementos relevantes que condensa la docuficción —en términos de condiciones de producción, hibridación de géneros, tratamiento temático y diversificación de vías de difusión— fue escasamente explorada por las publicaciones académicas que historizan el “cine nacional”<sup>2</sup> Incluso son pocas las reflexiones que abordan el aporte del Sipted como modalidad de fomento provincial al audiovisual regional y que analizan la filmografía de las generaciones de documentalistas formados en la institución, como es el caso de Zanotti.

En ese sentido, los objetivos específicos de este trabajo se orientan a reconstruir las condiciones de producción del Sipted, para luego caracterizar las formas de trabajo que incidieron en la realización de esta docuficción. Tomando como material de análisis el cortometraje, entrevistas realizadas a Zanotti y sus propias reflexiones escritas, el capítulo también busca establecer vínculos entre las modalidades y condiciones de producción, la factura estético-narrativa y las formas representativas que construye el corto en su retrato de la religiosidad fronteriza.

## **La teleducación y el fomento provincial al audiovisual misionero**

El Sipted fue creado en el ámbito de la provincia de Misiones en 1984 por la Ley N° 2161 con el fin de investigar y promover la planificación y el desarrollo de los medios de comunicación modernos con fines educativos. De acuerdo con Antonia Irene Husulak (2019), organizadora y primera directora del organismo, esta Ley fue la primera del país en

---

2 Las excepciones las constituyen algunos escasos estudios situados que son antecedentes de esta investigación (Fernández, 2014; Delgado *et al.*, 2016; Barrios, Lanza y Passarelli, 2022).

contemplar la educación por medio de soportes audiovisuales. Entre los principales logros de la implementación de esta metodología educativa, Ana Zanotti (1995) destaca tres pilares: la Educación Secundaria Abierta (ESA), el circuito de Clubes Teleducativos; y la Educación General Básica Abierta (EGBA), a los que se sumaron programas de capacitación a distancia sobre temas puntuales.

En el despliegue de este proyecto el video teleducativo ocupó un rol transversal. Era considerado una herramienta eficaz para llegar con contenidos a una gran cantidad de población rural que, por entonces, se encontraba aislada por la falta de desarrollo de infraestructura vial y eléctrica. Por este motivo, el organismo provincial fortaleció una red de 80 clubes teleducativos hasta donde hacía llegar el material para ser visualizado y discutido en las comunidades. Estos espacios comunitarios estaban equipados con televisores y videocaseteras que se alimentaban con grupos electrógenos en los lugares donde no llegaba la electricidad.

Ana Zanotti recuerda que en los años ochenta el alcance de la señal de TV no superaba los 100 km a la redonda:

En Misiones, una de las principales dificultades era llegar donde, por ejemplo, no pasaban por esa ruta turística hacia las Cataratas del Iguazú. También el hecho de que la televisión tenía un canal público, que es el mismo Canal 12 que todavía seguimos teniendo, pero tenía un alcance mínimo, y tenía que ver con la ondulación del terreno que no permitía que esa señal llegara más allá de Posadas. Además, prácticamente por esos años, era más la población que vivía en zonas rurales que en la ciudad. (Entrevista del 06/09/2020)

El Sipted nació, según Husulak (2019), por una apuesta de Sábato Romano, entonces ministro de Bienestar Social

y Educación, quien convocó a Alberto Obligado Nazar, ex subdirector de la Unesco en materia de comunicación, para desarrollar este proyecto. La teleducación en Misiones adoptó un sistema desarrollado en Canadá, territorio que también sufría el aislamiento de su población por condiciones climáticas y geográficas. La diferencia, según el estudio de Margulis (2014), radicaba en que el programa canadiense se valió del sistema de comunicación satelital, mientras que Misiones debió adaptarlo utilizando los medios locales disponibles. Aunque el costo de la puesta en marcha parecía elevado, el gobierno provincial derivó dinero de la quiniela al funcionamiento del sistema de teleducación.

En un primer momento, el programa de educación abierta canalizó la difusión de sus mensajes a través de la prensa gráfica, la radio y sobre todo la televisión. En 1984, el primer producto audiovisual fue el programa *Teleducación* emitido por Canal 12. Su contenido estaba orientado a explicar la propuesta educativa innovadora a través de entrevistas y relevamiento de experiencias (Zamboni, 2013). En esta fase inicial, el Sipted carecía de profesionales del ámbito audiovisual, por lo que se afectó un camarógrafo y editor de Canal 12. Quienes recién se integraban al proyecto del organismo podían aprender en el canal pero debían hacerlo en las madrugadas, cuando se cortaba la señal:

Empezamos a trabajar allí distintas personas pero sin formación en cine o televisión (...) De a poquito se fue armando un equipo. A mí me tocó empezar con una tarea administrativa. Estaba avanzada en mi carrera, me interesaba la investigación, pero no tenía que ver con el documental. Entonces, se armó toda una cosa muy interesante que partió de no tener tecnología. Aquí, nosotros trabajábamos con equipamiento del Canal 12 y lo utilizábamos en los horarios que ellos ya

cerraban la programación. Entonces, por ejemplo, yo editaba mis programas y también otros programas. Aprendí a editar en las madrugadas. Cuando se cortaba la señal, teníamos ese espacio para ir a aprender, a probar. (Entrevista, *ibídem*)

Luego la provincia contrató al realizador Eduardo Mignogna, quien llegó desde Buenos Aires junto a la guionista Graciela Maglie para capacitar y coordinar los primeros proyectos sobre la historia y la identidad de Misiones. El equipamiento adquirido fue pensado para la TV y respondía al sistema U-matic. Mientras que la temática de los primeros proyectos, de acuerdo con Zamboni (2015), respondía a ejes estructurales de la identidad que buscó construir Misiones tras su reciente provincialización en 1953. Se buscaba enfatizar su singular emplazamiento entre Brasil y Paraguay, la vigencia de la cultura de los pueblos originarios y la herencia del proyecto de las Misiones Jesuíticas. En esa línea, la primera serie que dirigió Mignogna fue *Misiones, su tierra y su gente* (1985) compuesta por cuatro capítulos: *Aborígenes, Misiones Jesuíticas, Educación Rural y Los Colonos*.

Más adelante, el realizador dirigió la miniserie de ficción *Horacio Quiroga, entre Personas y Personajes* (1987). En su estudio sobre esta producción, Elina Spina observa: “tanto el plano creativo como temático-formal del programa exteriorizan una tensión entre los caracteres locales y centrales” (2023: 91). De hecho, aunque el equipo de producción era “mixto” porque los recursos humanos locales colaboraban en la investigación y el contacto con los pobladores locales mientras se formaban en cuestiones técnicas, los roles principales en la producción y el protagónico actoral quedaron a cargo de cineastas y actores reconocidos del cine porteño.

Recién en los proyectos sucesivos empezarían a dirigir y a ocupar roles relevantes los documentalistas locales.<sup>3</sup>

Los proyectos dirigidos por Mignogna, de acuerdo con el relato de Zanotti, constituyeron un “laboratorio” de experimentación y de aprendizaje:

En ese marco de investigación-acción, entraron también a trabajar colaborando como contraparte, profesionales de la universidad y de los institutos de formación docente. Y entonces se empezó a constituir un laboratorio muy interesante, donde empezamos todos a aprender de todo, y volcar lo que cada cual sabía hacer. En algunos casos, también se fueron incorporando algunos compañeros, que sí venían con una formación más específica de cine, de la Universidad de Córdoba, por ejemplo. (Entrevista, *ibídem*)

Margulis (2014) observa que la formación de “cuadros especializados” en documental, el traspaso de saberes en términos generacionales, la alternancia de roles y el trabajo colaborativo fueron las características fundamentales del modo de producción del ISipted. Con estos criterios de trabajo, desde mediados de los ochenta y hasta ingresados los noventa, el organismo produjo más de cincuenta títulos, entre series, miniseries documentales y de ficción, cortometrajes y spots temáticos cuya dirección y producción estuvo a cargo de diferentes integrantes del mismo.<sup>4</sup>

---

3 Además de Zanotti, formaron parte del plantel inicial los realizadores Humberto Carrizo, Damián Tuzinkievich, Rubén Zamboni, Gabriela Appendino, Isabel Salerno, Gustavo Carbonell, Gabriela Bergomás, Aline Machón, Vilma Encina y Elio Valdez, entre otros (Barrios y Passarelli, 2024).

4 Por ejemplo, además del ciclo “Encuentros Populares”, Ana Zanotti dirigió una quincena de producciones en ese marco, entre las que se cuentan: *En aquel entonces* (1987); *Mi mujer no trabaja* (1988); *Crecer con salud* (1989); *Mujer golpeada* (1991); *Un cronista de la vida: Ramón Ayala* (1991); *Campaña de prevención del cólera* (1992); *Los oleros. Propuesta para un cambio* (1994); *Los*

La cantidad, pero también la diversidad temática y de formatos editados en un momento de transformación tecnológica clave, marcado por el pasaje del filmico al video, da cuenta de la relevancia que adquirió el Sipted no solo para el desarrollo educativo, sino también en el fomento del audiovisual provincial. Este impulso además propició la introducción en la televisión local de relatos alternativos a los enlatados provenientes de la Capital Federal que por entonces ocupaban la pantalla (Spina, 2023). El video, que ya en ese tiempo se identificaba como “un medio alternativo, independiente, una respuesta posible a la creciente masificación impuesta por la lógica televisiva” (Menezes en Zanotti, 1995: 43) hizo posible que los misioneros pudieran narrarse a sí mismos a través de los proyectos del Sipted y modificar, al menos parcialmente y por algunos años, la grilla narrativa de la televisión desde adentro.

## Modalidades de narrar “la noche mágica” de San Juan

El proyecto de educación, formación y proyección de identidad que a través del Sipted construyó Misiones, como novel provincia argentina situada en una zona de frontera, y las modalidades de producción que desarrolló el organismo de Teleducación en función de sus objetivos, condicionaron la factura estético-narrativa y las representaciones que entrama *Y que viva el Señor San Juan...!* Al respecto, Zanotti acota que la necesidad de “que un pueblo autorreconozca sus realidades en imágenes y sonidos, fortaleciendo las expresiones que hacen a su identidad, fue el marco de intención

---

Ramos. *Talleros guaraníes* (1996)-Asociación de Televisión Educativa Iberoamericana/Sipted; *Un sendero a la salud* (1995); *Campaña de educación Vial* (1996); *Sobre el aprender y el estudiar* (1999); *Un mundo diverso* (2001); *Campaña La Escuela es el mejor camino* (2002).

global dentro del cual el Sipted produjo —en 1992— el video” (Zanotti, 1995: 79).

La producción estrecha lazos de diálogo y continuidad con cortometrajes previos que dirigió la documentalista para el ciclo “Encuentros Populares”: *Corsos del Oeste* (1988), centrado en esta fiesta popular de la ciudad de Posadas, y *Peregrinos al cerro Monje* (1988), focalizado en un hecho de mesianismo popular que congregaba a feligreses de Brasil y la Argentina en la localidad de San Javier. Particularmente, esta última producción ya condensaba los elementos propios del tratamiento de un fenómeno de religiosidad de frontera que vuelve a ser eje de trabajo con la fiesta de San Juan. La producción de este cortometraje estuvo a cargo de Vilma Encina; la cámara, de Elio Valdez y Luis González; la operación de VCR de Mario Encina; la iluminación de Luis González con la colaboración de Juan Guarumba, Pablo Romero y Adrián D’Apremont. Contó también con la asistencia técnica de video de Juan Carlos Blanco; el sonido en estudio de Hugo Dartois; *voice over* de Rolo Capaccio y el diseño gráfico de Hugo Alfonso.



1. Frame Placa Inicial. Documental *Y que viva el Señor San Juan...!*(1992) . Col. Ana Zanotti.

En cuanto a la configuración de la trama, vale decir que, si bien San Juan es un santo católico, la docuficción no aborda los rituales institucionales eclesiales de la jornada del 24 de junio, sino que se concentra en prácticas rituales de la víspera, denominada “noche mágica de San Juan”. De acuerdo con la sinopsis, el argumento central gira en torno a la “celebración del fuego, síntesis de la continuidad de la vida y, a la vez, medio de efectiva identificación y cohesión popular” (Zanotti, 1995). En cuanto a la estructura narrativa, la realización sigue un modelo clásico de introducción, desarrollo y desenlace, ajustándose a su fin pedagógico. Utiliza una *voice over* que guía el relato y brinda los antecedentes históricos de la fiesta y datos de su resignificación en el contexto misionero. Sin embargo, el contenido del relato no es meramente explicativo o informativo sino que se orienta a un reflexión de tono poético, tal como se expresa en el siguiente fragmento introductorio:

El fuego, el sol, el calor, la luz, la vida. El fuego que abraza, que arrasa, que purifica, que protege, el que renueva ¿cuántos fuegos nos acompañarán en nuestro incierto caminar a través de los tiempos? (...) La fiesta de San Juan es una fiesta popular que recuerda el nacimiento de San Juan Bautista, un 24 de junio, pero que, rascando apenas en la superficie, nos remonta mucho más atrás en el tiempo. Cuando el sol llega a lo más alto en el horizonte, se produce el solsticio de verano. En el hemisferio norte eso ocurre a mediados de junio. En nuestros países del sur, en diciembre. Mucho tiempo atrás, en las aldeas campesinas precristianas europeas, el ritmo de la vida seguía el ritmo de la naturaleza. El vínculo de los hombres con la tierra y sus frutos así lo disponía y en junio, precisamente, empezaban las cosechas, que garantizaban la continuidad

de la vida. En toda la Europa precristiana, las fiestas de junio eran un llamado a la juventud, la fecundidad y la abundancia (...).

La *voice over*, como hilo conductor de la historia, potencia el tono poético y su orientación semántica por la articulación en el montaje con fragmentos de pinturas alegóricas al fuego y con la música de alta expresividad. Además, la locución apunta a generar identificación inmediata en el espectador provincial porque está a cargo de Rolo Capaccio, quien ha guionado, dirigido y puesto voz a diversos documentales universitarios que cruzan aspectos de la identidad y la vida cotidiana local (Barrios y Passarelli, 2024).

No obstante, el corazón de la trama es el registro directo observacional de la fiesta colectiva que sucede en el espacio público de Taramá y donde los habitantes actualizan la celebración del fuego a través de una diversidad de juegos rituales —como el toro candil, la pelota tatá (pelota de fuego, en guaraní), la quema del judas o quema de muñecos, el cruce de brasas— o la caracterización de personajes que cumplen un rol específico en la ceremonia —payasos o enmascarados, el abogado, etc—. Estos registros se articulan en la puesta en pantalla con los testimonios de los propios pobladores quienes, mirando a cámara e identificados en el *graph* con nombre y apellido, narran en primera persona sus experiencias, funciones dentro del ritual, expectativas y sentimientos que los mueven a transmitir las prácticas de generación en generación. Por otra parte, el corto recurre a la dramatización de las denominadas “pruebas” de la noche de San Juan. Se trata de un conjunto de rituales adivinatorios llevados adelante por jóvenes mujeres en el ámbito doméstico con la intención de predecir el futuro en torno a la escasez o la abundancia, el casamiento, la fecundidad, la cantidad de hijos o de nacimientos o la muerte (Barrios, Lanza y Passarelli, 2022).



2. Frame Testimonios. Documental *Y que viva el Señor San Juan...!*(1992). Col Ana Zanotti.

Sobre las condiciones de la grabación, Zanotti comenta que el proyecto se llevó adelante en un momento de declive del Sipted y las limitaciones sorteadas posibilitaron, en algún punto, desarrollar aspectos de la “mirada antropológica” que marca a la producción. Algunas tomas de la fiesta se realizaron en la primera visita a la colonia, en 1989. Como entonces el organismo ya no contaba con equipamiento, utilizaron una cámara prestada del Ministerio de la Agricultura que obtuvo imágenes de muy mala calidad para componer el corte final.

En ese momento nosotros ya no teníamos cámaras. El esquema institucional que en algún momento nos amparó bien, en ese momento ya empezaba a desampararnos bastante. En el paso de los años ochenta a los noventa, no teníamos equipamiento. La cámara que nos prestaron de Agricultura funcionaba horriblemente. En ese tiempo, las cámaras eran de tubos,

tenían tres tubos, y entre los tres armaban el color. Cada tubo iba por su lado. La imagen que trajimos eran tres imágenes totalmente descalibradas entre sí que no permitían contar decentemente ningún relato audiovisual.<sup>5</sup>

Luego de esta situación, el equipo efectuó un nuevo viaje en 1990 para la grabación final que se realizó en U-matic Low Band y S-VHS, con edición en U-matic. Sin embargo, las entrevistas y filmaciones precarias obtenidas el año anterior fueron tomadas como materiales de un trabajo de campo extendido que nutrió un nuevo guion y fue desarrollado en base a un mayor intercambio con la comunidad. Ese tiempo de maduración del proceso y revisión de los materiales también los llevó a reemplazar los testimonios verbales que se habían hecho de las pruebas domésticas, por las escenas dramatizadas que llevaron adelante Florencia Pahl —actriz profesional— y Claudia, Gertrudis y Andrea Rolón, Viviana Fernández, Susana Klammer, Itatí Silva, Cora Vega y María Aranda —integrantes de la comunidad de Tarumá que accedieron a grabar las puestas en un estudio de la ciudad de Posadas— (Zanotti, 1995).

## Reflexiones finales

La producción cinematográfica y audiovisual del NEA aparece de forma tardía en las historias de los cines regionales a partir de la segunda mitad del siglo XX. Los proyectos son de carácter aislado, en su mayoría autogestivos e independientes. La creación del Sipted marca un quiebre en ese escenario

---

5 Conversatorio "Exploraciones pioneras de la religiosidad popular en el cine del Nordeste argentino", Disponible en: <https://acortar.link/IPUcQk>

porque no solo instala un modelo pionero de educación a distancia en el país que utiliza los denominados “medios modernos” de comunicación, sino que introduce un plan de fomento audiovisual provincial que genera más de cincuenta títulos entre las décadas del ochenta y noventa.

En ese marco, una quincena de estas producciones son dirigidas y guionadas por Ana Zanotti. *Y que viva el Señor San Juan !*, un cortometraje documental con escenas de ficción, se destaca por ser una pieza representativa de la modalidad de producción de fomento estatal al video teleducativo misionero durante la segunda instancia de producción del Sipted —entre fines de los años ochenta y principios de los noventa— cuando el organismo atravesaba serios problemas de financiamiento. Esta etapa se distancia del auge inicial, cuando la provincia realizó una importante inversión para contratar al realizador Eduardo Mignogna y a la guionista Graciela Maglie y llevar adelante los primeros proyectos audiovisuales que fueron referenciados en diversas publicaciones circulantes (Margulis, 2014; Spina, 2023). Sin embargo, la etapa del declive económico del organismo será la menos estudiada por los historiadores de cine y, a la vez, constituye un tiempo relevante en el que los cineastas locales formados en los inicios del Sipted comenzaron a dirigir, guionar y producir realizaciones con impronta propia.

*Y que viva el Señor San Juan !*, si bien no es la primera producción dirigida por Zanotti, se destaca dentro de su videografía porque es un cortometraje donde confluyen las modalidades y metodologías de trabajo desarrolladas en el Sipted y, a su vez, los intereses y el ejercicio de la “mirada antropológica” de la realizadora. Como una pieza bisagra, combina elementos del “documental televisivo cinematográfico” heredado de la escuela de Mignogna, el documental pedagógico ajustado a los fines del organismo educativo, y el documental de corte etnográfico que sienta las bases del audiovisual antropológico.

Partiendo de la sistematización de la experiencia de grabación de este cortometraje, Zanotti conceptualiza el “relato audiovisual antropológico” en su tesis de grado de la carrera de Antropología Social de la Universidad Nacional de Misiones. Lo concibe como aquel que se construye a partir de una situación de “encuentro”, en la intersección de la “mirada que observa” y la “mirada que relata” que “sucede antes y después de la intervención en el campo” (Zanotti, 1995: 65).<sup>6</sup> La mirada antropológica, como metodología y enfoque epistémico, marcará las realizaciones sucesivas de Zanotti y, también, su tarea como formadora en el Laboratorio de Creación Audiovisual con Perspectiva Antropológica que coordina en la Universidad Nacional de Misiones (UNaM) desde 2009, entre otros espacios.<sup>7</sup>

Por último, *Y que viva el Señor San Juan !* aporta una mirada singular en torno a un fenómeno de religiosidad popular<sup>8</sup> a partir de la visibilización de la pervivencia de rituales migrantes —que remiten a un cruce entre tradiciones del paganismo nórdico, el cristianismo español y las cosmovisiones guaraníes— en la celebración del fuego que en la víspera del día de San Juan realiza la comunidad de Tarumá. Esta focalización seleccionada por la realizadora posibilita reflexionar sobre prácticas socio-religiosas de larga data que exceden los dominios del dogma católico y se resignifican en el espacio

---

6 La documentalista entiende además que la aproximación al universo que se quiere conocer requiere de la “reflexividad que la antropología reclama” con todas las limitaciones que cualquier trabajo de campo plantea (Zanotti, 1995: 121). Define la construcción del relato como un “proceso de selección de datos socio-culturales” que atraviesa por una “combinación de recortes” mediante imágenes y sonidos; pero que, a la vez, “adiciona su proyección en el campo de la recepción, como instrumento para indagar en las propias condiciones de vida (...) como una voz que se puede hacer oír en un mundo apabullado por las comunicaciones” (*ibídem*: 122).

7 Para más información sobre la concepción del laboratorio y sus producciones, consultar Zanotti (2015).

8 Tópico muy trabajado por los audiovisuales del Nordeste desde la década de 1970. Ver más en Barrios, Lanza y Passarelli (2022).

misionero. Asimismo, convoca a revisar la constante movilidad étnica, religiosa y cultural que configura a esta zona de base poblacional tripartita (argentino-paraguayo-brasileña). Proyectos posteriores como el de la serie *Escenas de la vida en el borde* (1998-2002), entre otros títulos de la filmografía independiente de Zanotti,<sup>9</sup> ahondan en esa dinámica de frontera que desdibuja los límites de provincia, región y nación impuestos por la política estatal central moderna (Camblong, 2014; Fernández, 2014), constituyéndose en antecedentes de los “documentales memoriales fronterizos” contemporáneos que continúan editándose en Misiones (García, 2023).

## Referencias bibliográficas

- Barrios, C.; Lanza, P. y Passarelli, F. (2022). Santo cine: religiosidad popular y territorio en experiencias fílmicas regionales. En Lusnich, A. L.; Cuarterolo, A. y Flores, S. (coords.). *Cines regionales en cruce: un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado*, pp. 191-215. Buenos Aires: Eudeba.
- Barrios, C. y Passarelli, F. (2024). Desde el aula a la pantalla: agentes, fomentos, métodos de trabajo y formatos en los primeros momentos del audiovisual del Nordeste argentino. *Historia Regional*, (54): 1-19. Disponible en <https://historiaregional.org/ojs/index.php/historiaregional/article/view/999> (consultado el 15/12/2024)
- Camblong, A. (2014). *Habitar las fronteras*. Posadas: Edunam.
- Delgado, N.; Franco Quiroga, N. E.; Benítez, S. y Motta, L. (2016). De las liminaridades del documental: experiencias específicas de audiovisualismo y documentalismo en Posadas. Documento de Conferencia, Repositorio Universidad Nacional de Misiones. Disponible en <https://rb.gy/lar3sg> Consultado el 15/09/2024.

---

9 Pueden mencionarse *Tramas audiovisuales para alfabetización intercultural* (2003-2004); *Alfabetización inicial con población de riesgo de fracaso escolar* (2005-2007); *El arte y el bilingüismo (guaraní-castellano) en una escuela rural* (2007-2011), entre otros.

- Fernández, F. (2014). Variaciones narrativas en la frontera. El relato de la vida cotidiana en la semiosfera del límite misionero. Tesis de Maestría en Semiótica Discursiva. Universidad Nacional de Misiones. Disponible en <https://core.ac.uk/download/pdf/147658967.pdf> Consultado el 12/09/2024.
- García, M. (2023). Documentales memoriales fronterizos. *Ñeatá. Revista digital del Grupo de Estudios Semio-discursivos*, vol. 5: 4-19. Disponible en <https://doi.org/10.30972/nea.527023> Consultado el 20/09/2024.
- Husulak, A. (2019). La teleducación, Hola Susana y Misiones, pionera donde no llegaba la luz eléctrica. En *Economis.com.ar*. Disponible en <https://acortar.link/qeU6IK>
- Margulis, P. (2014). Entre la pantalla chica y la pantalla grande: los documentales realizados en video para la televisión argentina hacia la década del ochenta. Universidade Federal Santa Maria. Programa de Pós-Graduação em Comunicação; *Animus*, 13; 25: 88-108. Disponible en <https://repositorioslatinoamericanos.uchile.cl/handle/2250/1886130> Consultado el 12/09/2024.
- Spina, E. (2023). Intercambios y disputas entre la cultura local y central. Un acercamiento a *Horacio Quiroga: entre personas y personajes* (Eduardo Mignogna, 1987). *Folia Histórica del Nordeste*, 47: 85-102. Disponible en <http://dx.doi.org/10.30972/fhn.0475985> Consultado el 16/09/2024.
- Zamboni, R. (2013). Los Medios Audiovisuales en Misiones y su aporte Educativo. Desde lo analógico a lo digital. Informe Final de Proyecto de Investigación. FHyCS-Unam. Disponible en <https://acortar.link/H3aa7V> Consultado el 12/09/2024.
- (2015). Reseña de la producción audiovisual educativa en el SiPTed. *Actas de las Jornadas de Investigadores 2015*, pp. 1-21. Posadas: Secretaría de Investigación y Postgrado. FHyCS-Unam.
- Zanotti, A. (1995). Una aproximación audiovisual a la realidad. Veintitantas miradas y un relato. Tesis de Licenciatura en Antropología Social. Posadas: Universidad Nacional de Misiones. Inédita.
- (2015). Entre la ciencia y la creación. Exploración audiovisual colaborativa de realidades socioculturales. *La Rivada. Revista de investigaciones en ciencias sociales*, vol. 8, N° 15. Disponible en <http://larivada.com.ar/index.php/ediciones-antteriores/144-numero-15-diciembre-2020/6-en-foco/281-en-foco15> Consultada el 12/09/2024.

## *Fuentes orales*

Barrios, C. (2020). Entrevista personal realizada a Ana Zanotti de manera telefónica, el 06/09/2020.

Zanotti, A. (2021). Entrevista personal realizada de manera virtual. Conversatorio "Exploraciones pioneras de la religiosidad popular en el cine del Nordeste argentino", Instituto de Investigaciones Geohistóricas, CONICET/UNNE, 5 de agosto. En línea: <https://acortar.link/IPUcQk> Consultado el 05/09/2024.

# ***Todo lo que me gusta* (Sergio Acosta-Guillermo Rovira, 2018). Producir desde los márgenes. Re-desaprender lo aprehendido: entre correlatos/emplazamientos y agenciamientos**

*Mauro Horacio Figueredo*

## **El ojo blindado. A modo de introducción**

El desarrollo del audiovisual de ficción en la provincia de Misiones, aun en el primer lustro del siglo XXI, resulta exiguu y fragmentario, pese a la potenciación en la producción en todas las regiones a partir de finales de la década de 1990 (Gionco, Pizá y Sorrentino, 2022). En investigación, respecto de las dinámicas propias del campo, se han podido observar algunas incursiones. Por ejemplo, aquellos trabajos que indagan los procesos de semiosis/memoria en relación al medio y sus mediaciones (liderados por Marcelino García);<sup>1</sup> o algunos otros que delimitan su interés en el documental (Liliana Daviña, Nora Delgado y Oscar Zamboni); o bien los que refieren a la particularidad institucional del Sipted (Sistema Provincial de Teleducación y Desarrollo) en el marco de su desarrollo audiovisual (Cleopatra Barrios y Sergio Benítez).

---

1 Cabe mencionar el proyecto de investigación también conducido por Marcelino García "Entre pantallas y receptores" y del cual he formado parte entre 2018 y 2020 junto a Mariana Lombardini, Omar Silva y Ernestina Morales, en el que también han participado María Millán y equipo. Este proyecto estuvo vinculado al campo de la recepción.

Por otra parte, si bien la producción de documentales en la provincia sigue siendo elevada (Gionco, Pizá y Sorrentino, 2022), sostenemos que la particularidad de la reconfiguración del campo audiovisual misionero, a partir de la finalización de la primera década del siglo XXI, se da en torno a la ficción. En efecto, al interés primigenio por el documental se suman, entre 2016 y 2022,<sup>2</sup> alrededor de 42 productos audiovisuales de ficción entre cortos, largometrajes y series, lo cual delata una proliferación de esta línea con respecto a períodos anteriores. Esta profusión no solo señala un cambio de perspectiva en relación a lo estético, sino que re-configura modos de producción diferenciados en base a distintos *agenciamientos* entre productores, esto es, aleaciones, alianzas y cofuncionamientos heterogéneos (Deleuze y Guattari, 2002). Aunque hubo algunos trabajos publicados que indagaban tangencialmente problemáticas estéticas o caracterizaciones semiosféricas, entendemos que su análisis parece constituir un campo de estudio poco explorado.

Esta situación peculiar del *ecosistema digital* misionero en la actualidad justifica *per se* la inclusión de *Todo lo que me gusta* (Sergio Acosta y Guillermo Rovira, 2018)<sup>3</sup> en este trabajo monográfico. Se trata de una serie web realizada íntegramente

---

2 Tomamos los datos de la nómina de producciones misioneras acompañadas por el IAAviM, cuya actualización data del 11 de mayo de 2023. Los datos son los siguientes: en 2016, 9 (nueve) producciones y todas son de ficción; en 2017, 6 (seis) y 4 (cuatro) de ellas son ficciones; en 2018 —año de producción de la serie— de las 11 (once) 8 (ocho) son de ficción; en 2019, 16 (dieciséis) y solamente 6 (seis) son de ficción; en 2020 de 9 (nueve) 5 (cinco) son de ficción; en 2021 de 10 (diez) 5 (cinco) son ficciones; en 2022 de 8 (ocho) 6 (seis) son de ficción. Por consiguiente, de las 65 producciones, 42 pertenecen a la línea ficcional, esto es, alrededor del 70% de la producción. Cabe mencionar que no tomamos los formatos cortos ya que se corresponden con el género video arte y tampoco incluimos en la línea ficcional a las docuficciones, un híbrido entre géneros.

3 A partir de aquí utilizaremos la nomenclatura *TLQMG* para referirnos a la serie. No solo por una cuestión de economía discursiva sino porque así se difundió la producción en las redes sociales, en canales de televisión y en el estreno técnico. De hecho, en el estreno técnico se repartieron *souvenires* a los presentes en los que se utilizaba esta nomenclatura (pines, biromes, etc.).

con financiamiento público. En particular, nos interesa esta ficción porque en los pliegues de la matriz de sus modos de producción pueden leerse múltiples entramados que reactualizan problemáticas coyunturales de índole político, ideológico y estético cuyos vasos comunicantes inciden en su mundo diegético. A saber, en el plano político convergen dos posturas opuestas complementarias de sus directores/productores. Al mismo tiempo que no dejan de remarcar críticamente las falencias de los escenarios montados con los fondos de financiamiento, también poseen una sostenida militancia en pos de lo estatal y ponderan las condiciones de posibilidad que brindan los planes de fomento. En el plano ideológico, la serie es la primera producción LGTBIQ+ y se liga, en este sentido, a líneas de producción audiovisual contemporáneas que cuestionan la hegemonía de las temáticas en los imaginarios sociales de la región. En el plano estético, establece una mixtura entre el grado cero en su narratividad y el formato *sitcom*.

Por otra parte, tanto Sergio Acosta como Guillermo Rovira son referentes ineludibles a la hora de sopesar la producción audiovisual misionera contemporánea. El primero se ha dedicado a la docencia, al guion, la dirección y la producción de largometrajes, documentales y series. De ellos, se destacan *Las fronteras del tiempo* (2022, ganador del “10° Concurso Federal de Desarrollo Raymundo Gleyzer”, 2017); los documentales *El viento que respira* (2018) y *La casa Bormann* — premio INCAA 2021— (en posproducción); las series web *Manduricio* (2016) y *TLQMG* (2018). Guillermo Rovira es director, director de fotografía y montajista. También ha realizado documentales, cortos y largometrajes con financiación pública, mixta o independiente. Entre sus títulos, resalta una especie de saga en tres obras de distintos metrajes: *Ahora después* (corto, 2013), *60 mil* (mediometraje, 2015) y *Le Blu* —su ópera prima— (largo, 2017). También recibió premios

por *Polvo* (cortometraje, 2015) y *Once vueltas* (mediometraje, 2009). Su última obra *Y la intensa lluvia* (2024) se encuentra en proceso de posproducción. Asimismo, Acosta y Rovira ocupan cargos de gestión en el IAAviM (Instituto de Artes Audiovisuales de Misiones) como Presidente y Director de la Cinemateca, respectivamente.

Si hacemos un recorte temporal entre 2017 y 2018 —año del estreno de la serie— notaremos que este coincide con el punto más álgido de producción del relato seriado en la provincia y ostenta el tercer lugar a nivel país, detrás de Buenos Aires y Santa Fe y junto a Córdoba y Mendoza (Murolo, 2019). En efecto, en formato serie o serie web, durante 2017 se estrenaban en la provincia: *7 Vuelos* (Gularte), *Urú y otros relatos de la tierra roja* (Guerín) y *Manduricio* (Acosta y Bellocchio) en tanto que se producían en 2018 *La encrucijada* (González-Lértora y Coutinho, 2020) y *Mata salvaje* (Echeverría, 2024)<sup>4</sup> que se estrenaría posteriormente debido a demoras en el desembolso de partidas de financiamiento y/o conflictos entre casas productoras.

Los retrasos en las partidas coexisten, evidentemente, con políticas de corte neoliberales del gobierno de turno (Murolo, 2019). Por lo tanto, los índices de producción no reflejan ni refractan positivamente el escenario político de ajuste. Sergio Acosta<sup>5</sup> apunta, en una de las conversaciones que hemos tenido durante el proceso de análisis, que esos números que podrían resultar alentadores no son sino el

---

4 Un caso particular lo ocupa la microserie web *@marga* de Benjamín Correa. Se estrena en 2022 en YouTube y se realiza con fondos públicos del INCAA, del IAAviM y de la Facultad de Artes y Diseño de Oberá-Misiones. No forma parte de las líneas de fomento y financiamiento TDA e INCAA iniciadas con el Plan Polo. Después de las series de ficción mencionadas decae su producción y los realizadores se orientan al formato largometraje, lo cual sostiene la hipótesis esbozada en trabajos anteriores: el cine parece ser la aspiración y la serie la excusa, el laboratorio.

5 Tanto esta opinión como el resto de los textuales del artículo corresponden a una charla sostenida con Sergio Acosta por *Google meet* en abril de 2024, pendiente de transcripción.

corolario de un escenario de lucha. Es evidente que la ausencia de políticas públicas va en desmedro del sector audiovisual (Murolo, 2019; Córdova, 2019; Gettino, 2016) ya que estas generan las condiciones de posibilidad y le otorgan vitalidad al ecosistema digital.<sup>6</sup>



1. Frame promocional. *Todo lo que me gusta* (Sergio Acosta-Guillermo Rovira, 2018)..

6 La nómina de realizadores audiovisuales, aunque incompleta, da cuenta de esta vitalidad: Diego Bellocchio, Iñaki Echeverría, Sergio Acosta, Elián Guerín, Guillermo Rovira, Ana Espinoza, Victoria González, Axel Monsú, Aróon Lértora, Nahuel Coutinho, Benjamín Correa, Yamila Bernashpool, Macarena Rodríguez, Lucía Alcaín, Juan Ferreira, que se suman a otros con ya vasta experiencia: Gastón Gularte, Maximiliano González y Ana Zanotti.

## Re/desaprender lo aprehendido

*TLQMG* contiene 8 capítulos de 20 minutos cada uno. Su personaje principal (Daniel), a punto de cumplir 30 años, atraviesa una crisis en torno a su sexualidad. Pues, llevando casi toda una vida en relaciones heterosexuales, se enamora de su nuevo compañero de trabajo (Javier), lo cual pone en cuestión la heteronorma. Es una de las series ganadoras del concurso del INCAA en 2017, cuyo formato es el de “serie web”. La lógica de la serie web funciona, en algunos casos, como una especie de usina para noveles/jóvenes realizadores audiovisuales, ávidos de mostrar su producción y que no encuentran cabida en el mercado laboral del cine o de la televisión (Murolo, 2019).



2. Captura de pantalla. Daniel (Miltón Rosés) y Javier (Esteban Masturini). Imagen utilizada para promocionar la serie y que forma parte del anteúltimo capítulo.

Como sabemos, el concurso del INCAA exigía, al igual que las series de la industria cultural, la figura del creador, *showrunner*, en consecuencia aunque el guion lo realizó Sergio Acosta la dirección estuvo a cargo de Guillermo Rovira. Si bien, tiene razón Leonardo Murolo (2019) cuando pondera el Plan piloto

en tanto federalización de la diversificación narrativa como discontinuidad con historias de carácter porteñocéntricas, la serie se recrea a partir de una especie de *grado cero* en la narratividad. Es decir, a partir de la disminución de lugares, de usos discursivos y costumbres que pudieran remitir a una cierta regionalidad. Aquí vemos una característica fundamental en su modo de producción. Primero, en términos estéticos establece una dialogización más explícita con relatos seriadados del *mainstream*. Por ende, es factible pensar correlatos que podría realizar un espectador de otras latitudes con series como *Mad men* (Weiner, 2015), *Please like to me* (Thomas, 2013) y *Bojack horseman* (Bob-Waksberg, 2014) en cuanto a su estructura narrativa: agencia de publicidad, dilema existencial que cuestiona la heteronorma y la ruptura del aprendizaje de la clave comedia. Segundo, la maleabilidad y la reconfiguración de la narratividad pensada en función de distintos receptores implica que al arco narrativo desarrollado en función del cumplimiento del contrato del concurso y del estreno en el canal local se le agrega un pliegue más referido a una búsqueda: insertar el producto en un mercado más amplio y generar así la posibilidad de una segunda temporada.

Más allá de que Guillermo Rovira<sup>7</sup> vea al formato como ajeno a la identidad de la narrativa nacional, dada la fuerte tradición de este en la industria cultural estadounidense, otros, en cambio (Diego Bellocchio, Sergio Acosta, Elián Guerin, entre otros), vislumbran en los fondos de fomento una “potencialidad”. Es decir, la posibilidad de llevar adelante un laboratorio proclive a generar modos de representación, no que rivalicen, sino que sí se alejen de imaginarios, los cronotopos, las temáticas, los géneros, la intertextualidad y los modos de producción hegemónicos en la provincia.

---

7 Tanto esta opinión como el resto de los textuales del artículo corresponden a una charla sostenida con Guillermo Rovira de forma presencial en marzo de 2023, pendiente de transcripción.

No obstante, Sergio Acosta nos dice que los planes de financiamiento posibilitan toda una dinámica de aprendizaje en relación a la producción. La dificultad suele recaer en relación a los mecanismos de distribución y de recepción (Gettino, 2016; Oubiña, 2018; Córdova, 2019). Es así que el reaprendizaje lateral se desarrolla en dos direcciones. Por un lado, la búsqueda de poder insertar el producto en un mercado transnacional a través de ventanas comerciales como el Mercado Audiovisual entre Fronteras (MAEF) y el Festival Internacional de Cine Audiovisual del Mercosur de Florianópolis (FAM).<sup>8</sup> Por el otro, su “estreno técnico” que, en este caso se realizó en el teatro de Prosa del Parque del Conocimiento, es reaprovechado por los productores locales como un “estreno cinematográfico”, esto es, como una *cuestión política* en el amplio sentido del término. Quizás a sabiendas de las discontinuidades entre los procesos de recepción, este les permite visibilizar su producción e inscribirse en la dinámica del campo audiovisual “global”.

El caso curioso que se da con *TLQMG* es que nunca ocupó plataforma alguna en el plano nacional porque se estrenó en Canal 12 de la ciudad de Posadas, a razón de dos capítulos por sábado, y luego fue vendida a Glowstar Media.<sup>9</sup> La serie

---

8 El Mercado Audiovisual entre Fronteras (MAEF) es uno de los eventos más destacados de la industria audiovisual regional. Está coorganizado por el IAAviM, el Instituto Nacional del Audiovisual Paraguayo (INAP), el Instituto Estadual de Cinema de Rio Grande do Sul (IECINE), y, por segundo año consecutivo participa la Agencia del Cine y el Audiovisual del Uruguay (ACAU). Busca promover la integración y fomentar coproducciones entre regiones y países vecinos. En tanto que el FAM (Festival Internacional de Cine Audiovisual del Mercosur de Florianópolis) es el festival de cine más antiguo de Santa Catarina; acepta producciones de diez países latinoamericanos y se transforma de este modo en una poderosa ventana de exhibición internacional.

9 Glowstar Media es una empresa de un extenso *know-how* que se dedica a todas las etapas de comercialización de producciones audiovisuales con sede en Taiwán. Ha posicionado la serie en más de 90 países de Norteamérica, Europa y Asia. Si bien es difícil rastrear su repercusión, la empresa cuenta con una aplicación en la que pueden leerse comentarios de los usuarios que visualizaron la serie.

contaba, además, con un final alternativo que fue el elegido por la empresa para su proyección a nivel internacional. Por consiguiente, el sentido general de lo que vieron los espectadores locales termina siendo muy distinto al que visualizaron los espectadores de otras comunidades. En uno de los finales —el proyectado en Canal 12— la serie terminaba con el discurso grandilocuente de Daniel en el catamarán ponderando su nueva condición sexual. En tanto, el final elegido por la casa distribuidora se construye en una escena posterior al evento. Vemos a Daniel y Romina en la intimidad y ella comunicándole que va a ser papá.

Es destacable la inclusión de Guillermo Rovira no solo en la dirección sino también en el *staff* de producción (aunque de manera informal). Su participación resulta clave dada la experiencia que este tenía en *Casi un mismo techo* (Guillermo Rovira, 2014). Es cierto que lo fuerte de las series suele estar en el guion y no en la técnica en ni el radio actoral (Murolo, 2019). Sin embargo, por sugerencia de Rovira se recurre a actores, ya para esa altura con probada experiencia en el medio audiovisual, y que habían trabajado en otras producciones con él. Milton Rosés, por ejemplo, fue coguionista de la mencionada serie, en la que también participaron Cristian Harika y Gastón López. Asimismo, Bárbara Hobecker es la protagonista de su última producción y María Bernardini ha trabajado junto a Sergio Acosta en *Manduricio* (2016) y bajo la dirección de Maximiliano González en *Aquellos días felices* (2012).

*TLQMG* reproduce una logística similar a *Casi un mismo techo*: se consiguen dos locaciones por el plazo de dos meses. Una de ellas funciona como una especie de *set* de filmación: se ensaya; se guarda parte del equipo técnico (cámaras e iluminación) y vestuario; se instala un sitio de comidas; se filma gran parte de las escenas (el departamento en el que vive el protagonista o las escenas de la fiesta y el bar) y se procede al montaje, casi en paralelo, de las escenas grabadas. En este

orden de cosas, la inclusión de Rovira delata una dinámica de agenciamientos entre productores: avales, préstamos de equipos,<sup>10</sup> capacitación, distintas funciones en el marco de la producción, aportes a las dinámicas creativas, etc. Es muy común observar, cuando se repara en las fichas técnicas de las producciones, cómo cada uno de los realizadores audiovisuales cumple distintas funciones que oscilan entre guionista, director, director de fotografía, director de arte, actuación, etc. De hecho, tanto Acosta como Rovira actúan en las series antes mencionadas.

Otro punto a tener en cuenta es la estructuración de la serie “en torno” al género *sitcom*. Esta estructura genérica ya había sido utilizada por Rovira en *Casi un mismo techo*, debido a la exigencia de la línea TDA —comedia para televisión— y del presupuesto restringido, casi a nivel de un incentivo, del que disponía la productora (Productora de la tierra). Pero también en cuanto a su plasticidad narrativa, se vincula a la fuerte tradición estética que tiene en el *mainstream* y a la economía en sus modos de producción —número reducido de locaciones y actores—. Su formato no solo posibilita el cumplimiento de los contratos de las casas productoras sino que les permite desarrollar líneas estéticas que pueden ser recicladas en función de la historia narrada, diseñar una logística de dos meses entre armar el equipo de trabajo, conseguir las locaciones y filmar en el siguiente, los 8 capítulos estipulados.

Por último, un factor dinamizador muy importante del campo lo ocupa Productora de la tierra,<sup>11</sup> integrada por profesionales de cine, TV, fotografía y diseño, que se orienta a producciones tanto regionales y nacionales como internacionales y que desarrolló numerosos proyectos audiovisuales

---

10 Cabe mencionar que parte del equipo lo suministró “Productora de la tierra” a modo de préstamo.

11 Se puede indagar sobre la casa productora en su sitio web: <https://www.productoradelatierra.org/nosotros/la-productora/>.

en los últimos quince años. De hecho, dos miembros significativos de esta cooperativa —con sus idas y vueltas— son Guillermo Rovira y Axel Monsú,<sup>12</sup> quienes, además de dedicarse a la producción audiovisual independiente o articulada con fondos públicos, posteriormente se constituirán en agentes fundamentales del campo audiovisual a partir del Festival de Oberá en Cortos y de la ocupación de cargos de gestión. Esto permite entender el ecosistema digital no solo en términos de mercado en el que individuos consumen contenido a través de plataformas virtuales sino como una red de realizadores/profesionales que configuran acciones concretas a través de cargos de gestión, se capacitan, producen, sistematizan contenidos y repiensen los vórtices narrativos de la región (Cardoso-Calvi, 2019).

## **A modo de cierre. El final es de donde partí**

Es archiconocido el prólogo de *Los lanzallamas* de Roberto Arlt: “Crearemos nuestra literatura no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un ‘cross’ a la mandíbula” (Arlt, 2005: 8). La propuesta de Rovira, en la presentación de *Le Blu* (2017) en el marco del Festival de Oberá en Cortos, parece calcada de la consigna arltiana. Rovira dirá, provocativamente, “...debemos cometer películas”. El verbo cometer, no solo hace resonancia en la necesidad de producir y producir sin prestar excesiva atención a las dificultades en la distribución/recepción; sino que en la performatividad de su gesto parece ligar el “hacer” películas casi a un hecho delictivo, por fuera de las reglas establecidas y a

---

12 Precisamente, Axel Monsú fue el anterior presidente del IAViM y acaba de estrenar *Por tu bien*, su *opera prima*, en el festival de Berlín European Film Market en febrero de este año.

contramano de los requerimientos narrativos, ideológicos y estéticos del *mainstream* o más allá de los fondos de fomento. Sin embargo, basta hilar un poco más fino para darnos cuenta de que tanto él como los otros productores misioneros son conscientes de la condiciones de posibilidad y lo son más aún en el sentido de que todos ellos son egresados o por lo menos transitaron por escuelas de cine. Por ende, esto, tal vez suponga una manera diferenciada de hacer y pensar el cine desde las instituciones universitarias (Dagatti-Kratje, 2018; Oubiña, 2018).

Estos dos puntos explicarían, por lo menos a *grosso modo*, que la producción del relato seriado parece cimentarse como ensayo, escuela, capacitación y aprendizaje con el afán de medirse, en algún momento, en el largometraje; como un entretejer de múltiples hilos de lo estético con los modos de producción. Esto sería imposible sin las condiciones de posibilidad generadas por fondos públicos tanto nacionales como provinciales, sin los cargos de gestión que ocupan algunos de sus miembros y sin los distintos agenciamientos y emplazamientos que caracterizan a cierta generación de productores audiovisuales. En este sentido, podríamos pensar los modos de producción de *TLQMG* como un andamiaje que implica distintos procesos/dimensiones que se realizan en simultáneo y de roles que se intercambian o se superponen: guionistas, directores, actores y equipo técnico aportan aprendizaje y experiencia a cada uno de los rubros. Se generan redes en las cuales se desarrollan trabajos estéticos mancomunados de relectura de los nodos temáticos fundamentales de la región y cruces entre personajes en los universos diegéticos propuestos.

El ecosistema digital misionero se constituye en un permanente estado de *in-betweenness* (“estar entre dos realidades”), el cual es un signo de la lucha por encontrar identidad y significado en un espacio híbrido, dislocado, discontinuo, fronterizo: ni pegados a la referencia a ultranza ni excesivamente

formateados desde miradas exógenas. Es decir, ni pintar la aldea ni tan lejanos a ella.

Ni la lógica del formato serie ni tampoco exclusivamente cine, sino un laboratorio creativo para proyectar posibilidades. Ni *aggiornados* ni complacientes hacia los planes de fomento y financiamiento pero aprovechando cada recurso que podría derivar de allí. Ni *modus operandi* tipo Pampero cine<sup>13</sup> pero sí conscientes de un macrocosmos, una especie de insularidad imaginaria compartida por una cierta generación de directores y productores (Dagatti-Kratje, 2018). En otras palabras, la deriva de los modos de producción refleja y refracta la aspiración a calibrar lo deseable con lo posible, a tejer modos de producción entre agenciamientos, nuevas miradas y lugares clave del entramado político local.

## Referencias bibliográficas

- Artl, R. (2009). Prólogo. *Los lanzallamas*, pp. 7-8. Centro Editor de Cultura.
- Cardoso, L. y Calvi, G. (2019). La perspectiva del desarrollo nacional del sector audiovisual en el ecosistema digital global. En Cardoso, L.; Calvi, G. y Triguboff, M. (comps.). *Políticas de producción audiovisual en la era digital en América Latina*, pp. 17-42. Buenos Aires: Octubre.
- Córdova, M. (2019). Industrias culturales, políticas públicas y cinematografía: un análisis de sus vinculaciones en Latinoamérica. En Cardoso, L.; Calvi, G. y Triguboff, M. (comps.). *Políticas de producción audiovisual en la era digital en América Latina*, pp. 207-225. Buenos Aires: Octubre.
- Dagatti, M. y Kratje, J. (2018). Periferias, macrocosmos, noblezas. En torno al cine de Mariano Llinás, Alejo Moguillansky, Santiago Mitre, Matías Piñeiro y lo político. En Berini, E. (comp.). *Después del Nuevo cine. Diez miradas en torno al cine contemporáneo*, pp. 23, 34-44, 99-108. Buenos Aires: EUFyL.

---

13 Hacemos referencia a Pampero cine en relación a su "producción ajena a los subsidios del Estado" (Dagatti y Kratje, 2018: 99).

- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- Gardies, R. (comp.). (2016). *Comprender el cine y las imágenes*. Buenos Aires: La marca.
- Gettino, O. (2016). *Cine argentino, entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus.
- Gionco, P.; Pizá, R. y Sorrentino, P. (2022). Estudio cuantitativo del relevamiento de obras audiovisuales de las regiones artenginas. Estadísticas descriptivas y su visualización de datos. En Lusnich, A.; Cuarterolo, A. y Flores, S. (comps.). *Cines regionales en cruce. Un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado*, pp. 241-266. Buenos Aires: Eudeba.
- Murolo, L. (2019). *Series web en Argentina*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Oubiña, D. (2018). La ficción, lo teatral y lo documental. De la Generación del 69 al nuevo cine argentino.

## *Fuentes orales*

- Figueredo, M. H. (2023). Entrevista a G. Rovira realizada el 04/03/2023. Grabada. Pendiente de transcripción.
- (2024). Entrevista realizada a S. Acosta el 03/04/2024. Grabada. Pendiente de transcripción.

# ***Jesús López* (Maximiliano Schonfeld, 2021): una propuesta de mixtura entre la producción independiente, la coproducción y los métodos de la zona entrerriana de Crespo**

*Alicia Aisemberg*

## ***Jesús López* en el marco del cine de Crespo**

A partir del estudio de la película *Jesús López* (Maximiliano Schonfeld, 2021, Argentina<sup>1</sup>-Francia), este trabajo intenta examinar cuáles fueron sus principales estrategias de producción, teniendo en cuenta las formas de conseguir financiamiento, las características del proceso de trabajo y la propuesta de una modalidad propia de producción. Así también, se procura pensar la película en el contexto de producción de la zona entrerriana de Crespo y analizar las interacciones entre su forma de producción y su apuesta estética.

En el proceso de creación de *Jesús López* se consolidaron las búsquedas previas del director-productor que apuntaban a configurar estrategias de producción sustentadas en la identidad provincial y, a su vez, emergieron nuevas aspiraciones promoviendo una expansión de aquellos límites. En este sentido, la producción continuó con la propuesta de una forma alternativa regional basada en entrelazar la modalidad

---

<sup>1</sup> La provincia de Entre Ríos y la Ciudad Autónoma de Buenos Aires participaron de la producción argentina.

independiente y los métodos propios de la zona de Crespo, pero amplió sus fórmulas a través de la coproducción internacional y mediante el nuevo objetivo de realizar un film con un perfil comercial dentro del cine de autor.

La película forma parte de un conjunto amplio de producciones realizadas en el municipio de Crespo (Departamento Paraná) y en aldeas de los alrededores rurales, que incorporaron al mapa de la producción audiovisual a localidades periféricas cuyas actividades principales son la avicultura, la agricultura y la ganadería. Así, Maximiliano Schonfeld, Iván Fund y Eduardo Crespo fundaron una zona en la que concretaron sus proyectos cinematográficos,<sup>2</sup> desarrollando sus exploraciones estéticas y sus propios métodos de producción que comenzaron desde los primeros cortometrajes en 2005 y los largometrajes iniciales (*La risa*, Iván Fund, 2009; *Germania*, Maximiliano Schonfeld, 2012; y *Tan cerca como pueda*, Eduardo Crespo, 2012), atravesando distintos momentos en los que fueron gestando formas alternativas de producción. Esta propuesta se fue configurando de modo colaborativo entre los tres cineastas y también de forma individual en sus distintos proyectos, con el fin de constituir un método propio que se correspondiera con las particularidades de los procesos de filmación de su provincia, definiendo un conjunto de estrategias en relación con las formas de conseguir financiación y la organización del trabajo de producción.<sup>3</sup> En lo concerniente a *Jesús López*, el cuarto largometraje

---

2 La noción de zona se refiere a la construcción de un lugar de enunciación para filmar desde allí y construir un universo poético autónomo, no solo a un espacio geográfico. De esta manera, recuperamos la problematización del término zona de Juan José Saer (1998 [1976]), quien señala que no hay zonas nítidas, ni regiones con límites precisos. En este sentido, el concepto de zona remite a la construcción de un lugar de enunciación.

3 La provincia cuenta con el Instituto Audiovisual de Entre Ríos (IAER) dedicado a la promoción de la actividad desde 2003. A partir de 2024, se convirtió en una entidad autárquica (IAAER) y desde julio de 2024, Maximiliano Schonfeld preside la entidad. Con anterioridad, la provincia realizaba

de Maximiliano Schonfeld, fue un proyecto que planteó una intensificación en cuanto al uso de los recursos propios del director y su apuesta por trabajar sobre el imaginario provincial, alcanzando una solidez estética y una potencia visual que le otorgan un lugar destacado entre las propuestas del cine nacional contemporáneo.

En su trabajo es determinante el empleo de los materiales de la zona, dando protagonismo a los habitantes, la identidad cultural, los paisajes, la luz y los sonidos del campo y de los pueblos que, a su vez, sufren un proceso de rarificación a través de la aparición de lo sobrenatural, desmarcándose del costumbrismo.<sup>4</sup> Si las películas anteriores se identificaban por su indeterminación entre la ficción y el documental, aquí se da un paso hacia la ficción desarrollando una narración con personajes y una historia más definidas —sin abandonar el uso de lo documental—. La tensión entre la naturaleza y lo sobrenatural se introduce apelando a referencias de los relatos bíblicos, los cuentos populares de la zona y mediante una intensa transfiguración de la puesta en escena que tiñe de extrañeza el paisaje. Además, adquieren centralidad el tópico del doble, la cuestión de la identidad y la omnipresencia de la muerte y sus rituales amenazando la aparente calma pueblerina. El relato prioriza la percepción visual y sonora, empleando planos de una gran profundidad de campo en los que se presentan la imagen de la procesión del pueblo

---

aportes, pero no contaba con una Ley de Fomento. En 2021, se aprobó la Ley de Fomento a la Producción Audiovisual de la provincia, que después fue reglamentada.

4 Las películas anteriores y *Jesús López* introducen elementos visuales y sonoros que se desvían del registro referencial. *Germania* incorpora elementos extraños en algunas escenas, mediante la amplificación del sonido de las aves de un criadero y los diálogos en alemán. *La helada negra* presenta formas abstractas, texturas singulares y ambientes de cierto misticismo que irrumpen en la cotidianidad del mundo rural. En ciertas escenas de *Jesús López*, se retratan los paisajes y personajes desde una óptica extrañada, mediante la intensificación de la luz rojiza del atardecer, la lluvia, el ruido de las motos y la música, entre otros elementos.

por un camino o el regreso de las motos después de la transformación de Abel en Jesús. De esta manera, se conforman imágenes de una potente carga visual por su composición y también por la fuerza emanada de los rostros y paisajes de la zona que expresan una pertenencia territorial y que son parte de la vida del cineasta y de los habitantes de la región. Así también, la luz del atardecer que cubre el entorno y rodea a los personajes se convierte en un elemento protagonista de esta estética conformada a partir de la identidad provincial. En este aspecto, el director sostiene:

Claudia Rosa, una investigadora de Entre Ríos dedicada a la literatura, en uno de sus ensayos plantea que los poetas entrerrianos —desde Mastronardi, Calveyra y Juan L. Ortiz— se caracterizan por su obsesión con la luz. Creo que los cineastas de Entre Ríos, sobre todo los de Crespo, también tenemos cierta tendencia a trabajar con la luz de nuestra propia provincia.<sup>5</sup>

La búsqueda de financiamiento de las películas producidas en Crespo se caracteriza por la diversidad de fuentes y la combinación de fondos nacionales y provinciales, a partir de una estrategia que apunta a articularlos de modo que la participación de los aportes locales permita lograr cierto equilibrio hacia lo regional, propiciando una descentralización y reforzando la identidad provincial. Así también, la obtención

---

5 Entrevista a Maximiliano Schonfeld realizada por la autora a través de la plataforma Zoom, el 02/09/2024. En la misma charla, en lo referido a la composición en profundidad y el uso de la luz, el director añade: "Es algo que trabajo en todas las películas, tratando de aprovechar las lomadas del terreno que dan mucha profundidad y un horizonte bastante infinito, con bancos de neblina que dejan entrar una luz muy particular. En esta película trabajamos con la luz del verano filmando después de las dos o tres de la tarde —la mayor parte desde las seis de la tarde a las nueve de la noche—. En mi caso investigo constantemente sobre los tipos de luz que hay acá, por eso estoy viviendo en Valle María en donde tengo un atardecer permanente."

de fuentes de financiación provenientes de festivales internacionales otorga cierta autonomía de criterios y propicia las formas alternativas de producción. A su vez, la modalidad de producción se caracteriza por entrecruzar distintas fórmulas, en las que se articulan criterios de producción independiente y métodos elaborados por los cineastas de la zona de Crespo que incluyen formas de trabajo colaborativas y de participación de la comunidad. En algunas películas estos aspectos se combinan con la coproducción internacional. De esta manera, según Eduardo Crespo, se constituyen “formas de producción híbridas”, que buscan federalizar la producción del país.<sup>6</sup> Bajo estos parámetros se crean modalidades alternativas que responden a las necesidades propias de la provincia y al intento de plasmar una estética con un enfoque regionalizado.

## **Formas de financiamiento y modalidad de producción de *Jesús López***

Este proyecto se gestó a partir del sistema de producción regional alternativo configurado por el cineasta y a través de las experiencias compartidas con los otros dos directores crespenses. No obstante, la película es una apuesta a ir más allá de las propuestas anteriores marcando un punto de inflexión en la producción de Maximiliano Schonfeld, potenciando aún más el uso de una compleja mezcla de múltiples fuentes de financiamiento provinciales, nacionales, internacionales, a la vez que se plantea una mayor imbricación de diversas modalidades de producción incorporando la coproducción con Francia. Asimismo, *Jesús López* es un exponente del carácter

---

6 Entrevista a Eduardo Crespo realizada por la autora de forma virtual, el 07/08/2023, en el Ciclo de encuentros entre directores y productors, Instituto de Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

fructífero de esta modalidad de producción, cuyos resultados se evidencian a partir de su circulación en numerosos festivales y por la obtención de numerosos premios.<sup>7</sup> El proceso total de producción abarcó alrededor de tres años, con un tiempo de rodaje de cinco semanas, cuyas tres primeras se desarrollaron en marzo de 2020 debiendo interrumpirse el 19 de marzo por el inicio de la cuarentena por la pandemia de coronavirus y continuando otras dos semanas en diciembre de 2020 (entrevista a Maximiliano Schonfeld). El equipo técnico-artístico provenía mayormente de la ciudad de Buenos Aires y planteó una mixtura de actores de ambos territorios. El guion estuvo a cargo de entrerrianos: Maximiliano Schonfeld y la escritora Selva Almada. El director da cuenta de un proceso conjunto de escritura de dos años, que partió de sus anotaciones previas de *Jesús López* y siguió con una división del trabajo en la que la autora desarrolló una escritura más literaria sobre los personajes y el cineasta se ocupó del arco dramático (Martín, 2021).

---

7 Con respecto a los festivales internacionales participó en: Festival Internacional de Cine de San Sebastián inaugurando la sección Horizontes Latinos (2021), en su estreno mundial; Festival de Biarritz América Latina (2021); Festival de Hamburgo (2021); Festival Internacional de Cine de Mar del Plata (2021) y Bogotá International Film Festival (2021). Fue ganadora de numerosos premios internacionales y nacionales: mejor película de ficción en el Festival de Biarritz América Latina; mejor largometraje en la Competencia Latinoamericana del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata; mejor director en el Premio Cinema Tropical (13<sup>o</sup> edición). Además, obtuvo numerosos premios en festivales provinciales: mejor película y premio del público en el Festival Internacional de Cine de Entre Ríos (2021); mejor largometraje de ficción en el Festival Audiovisual Neuquén (2022); y mejor largometraje en el Festival de Cine Latinoamericano Rosario (2022).



Como dijimos, la forma de financiamiento empleada en esta película multiplicó la estrategia de articulación de fuentes diversificadas combinando numerosos fondos: provenientes de instituciones nacionales como el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) y el Fondo Nacional de las Artes, entidades de la ciudad de Buenos Aires (Mecenazgo Cultural y Fondo Metropolitano), fuentes privadas (Fundación Santander Argentina) y fondos estatales internacionales dedicados a apoyar la coproducción (Aide Aux Cinémas du Monde, Francia), que se articulan con el apoyo de fondos provinciales (Fondo Regional del Gobierno de Entre Ríos) y aportes locales (Municipio de Valle María). Así, se apuntó a combinar fondos de instituciones nacionales como el INCAA, que resultan fundamentales si bien imponen ciertos modelos de producción industriales, con fuentes internacionales que aportan un mayor presupuesto sin limitar la independencia, a los que se añaden los aportes locales que permiten cierta autonomía de Buenos Aires y resguardan la identidad regional recurriendo a fuentes estatales provinciales, municipales y a apoyos provenientes de la participación colectiva de los habitantes en los procesos de creación cinematográfica. Estos aportes son menores, pero muy significativos porque permiten contar con locaciones gratuitas, participaciones artísticas locales, así como facilitan los traslados y la comida. Además, el proyecto obtuvo una serie de aportes monetarios y creativos provenientes de premios y residencias de festivales internacionales y nacionales.<sup>8</sup> El director expone cómo fue el proceso:

---

8 Ganador Wip Catapulta (2021), Wip Latam-Festival De San Sebastián (2020), Programa Tres Puertos Cine, Eave Puentes, BAL-BAFICI, Proyecto Ventana Sur (2018). En el caso del Catapulta era un premio en dólares para el mejor proyecto en el *work in progress* del Festival Internacional de Cine de la UNAM, ganado después del rodaje porque era de posproducción (entrevista a Maximiliano Schonfeld, *ibidem*).

La producción de *Jesús López* se inició con mi primer proyecto de realizarla junto con la productora Pasto Cine de Buenos Aires —de Bárbara Francisco— que ambicionaba hacer una película un poco más grande. Pero, coincidió su embarazo y decidió no tomar nuevos proyectos. A su vez, el INCAA lanzó el “Concurso de Desarrollo y producción de largometrajes”, que se hacía cargo de la producción de la película sin necesidad de presentarse al subsidio, garantizando una forma de financiación en cuotas que aportaba muchísimo al flujo financiero. Primero, me presenté al concurso como productor individual y antes de saber el resultado se incorporaron al proyecto Georgina Baisch y Cecilia Salim —desde su productora Murillo Cine—, quienes se sumaron con la misma idea de hacer una película de escala mayor. En ese momento gané el concurso, pero decidimos darlo de baja para presentarnos en el próximo llamado porque implicaba más dinero y preferíamos tener más tiempo para poder desarrollar mejor el proyecto. Cuando ganamos por segunda vez, ambas productoras me dejaron claro que querían tomarse un tiempo para buscar más dinero y plantear una estrategia distinta de producción en relación con el tipo de financiamiento y el tipo de película con que había trabajado hasta entonces. A partir de ese momento, salimos a la búsqueda de todo lo que se podía conseguir, chico y grande. Al comienzo, el diseño de producción de la película era más ambicioso porque apostaba a incorporar más países coproductores. Finalmente, además de otros fondos más chicos, ganamos un fondo grande para coproducir con Francia: Aide Aux Cinémas du Monde. Si bien era una película con un guion ambicioso y necesitábamos más dinero, sabía que podía hacerme cargo de articular la producción de *Entre Ríos* y lograr que

algunas cosas fueran menos costosas. En ese aspecto, empleo un mecanismo de producción en donde me hago cargo de la producción de la provincia, poniendo en práctica otras modalidades que hacen que la película se vuelva viable. (Entrevista a Maximiliano Schonfeld, *ibídem*)

La apuesta por la concreción de una producción más grande con la intención de acceder no solo al circuito del cine independiente sino al comercial, contó con un total de cuatrocientos mil dólares aproximadamente y marcó un cambio significativo en relación con las producciones desarrolladas anteriormente en Crespo, apuntando a expandir sus estrategias de producción. Maximiliano Schonfeld reflexiona sobre este nuevo objetivo y los desafíos que atravesó:

Decidimos abrir el juego porque las productoras creían que la película tenía potencial narrativo para buscar otro tipo de fondos y llegar a otros espacios. Finalmente, pensando desde la perspectiva del productor, la película se quedó a mitad de camino porque terminó funcionando solo en el circuito de autor y no alcanzó el circuito comercial o el comercial del cine de autor, quince años atrás podría haber sido una película comercial y hoy esa posibilidad se fue corriendo. La verdad es que pensábamos que teníamos una estructura dramática y narrativa, en la que cedíamos hacia los requerimientos más narrativos de ese otro tipo de cine. En relación con mis proyectos anteriores, esta película era una carta de presentación para decir que también podía realizar películas más narrativas, aunque no fuera lo que más me interesara. Creo que lo que hace la diferencia es trabajar con actores muy conocidos y en ese aspecto no quise ceder. Por otra parte, me interesaba desmitificar que los

que hacemos un tipo de cine no podemos hacer secuencias de acción, por eso quería realizar una secuencia de una carrera de autos para demostrar cierta pericia a la hora de narrar. Solo teníamos el cinco por ciento de lo que se necesitaba para producir una carrera. No obstante, si bien no contamos con ese dinero, la matriz narrativa y su ejecución es bastante simple. (Entrevista a Maximiliano Schonfeld, *ibidem*)

La modalidad de producción se basó en el entrelazamiento de distintas formas: por un lado, el modo de producción independiente a través de la casa productora Murillo Cine de la ciudad de Buenos Aires de Georgina Baisch y Cecilia Salim, que principalmente se encargó del diseño general y de administrar los fondos y las formas de financiación del proyecto;<sup>9</sup> por otro, Maximiliano Schonfeld en su rol de director-productor de la región y poniendo en juego los métodos colaborativos de participación de la comunidad. Así también, a nivel internacional, participó en la coproducción Luz Verde —una casa productora independiente de Francia—. <sup>10</sup> Esta dinámica de producción centrada en la figura del productor-director fue característica del Nuevo Cine Argentino, cuya práctica fue continuada por los realizadores de Crespo desde una perspectiva regional. En esta propuesta el director-productor sumó diversos

---

9 En la página Cinando, Murillo Cine se presenta como “una compañía de producción fundada en 2014 por Georgina Baisch y Cecilia Salim. Es una productora que apuesta a ficciones y documentales que abordan la realidad con una mirada autoral e innovadora, acompañando comprometidamente a los directores y sus películas desde el comienzo del desarrollo.” [https://cinando.com/es/Company/murillo\\_cine\\_64754/Detail#movies](https://cinando.com/es/Company/murillo_cine_64754/Detail#movies)

10 En lo relativo a la coproducción, el director señala que no hubo una incidencia en lo artístico, pero debían cumplir una serie de exigencias, entre ellas, gastar gran parte del dinero en Francia. Algunos de los trabajos que realizaron allá fueron los títulos, el color y Francia se hizo cargo de los honorarios del guion (entrevista a Maximiliano Schonfeld, *ibidem*).

aportes mediante sus presentaciones a concursos, obtención de premios y de residencias que colaboraron con el proceso creativo.<sup>11</sup> Su rol fundamental es el de organizador de la producción en la provincia: en el trabajo de campo, la selección de actores, el rodaje y desempeñándose como un articulador de la colaboración de la comunidad en el proceso de creación. La película empleó escenarios de tres lugares cercanos a Crespo: Aldea Valle María y Aldea Protestante (ambas del Departamento Diamante), mientras que la carrera de autos se realizó en Victoria (Departamento Victoria). El equipo técnico-artístico planteó un giro con respecto a producciones anteriores, puesto que —gracias a un mayor presupuesto— se conformó un equipo numeroso con mayor división del trabajo, que se diferenció de los pequeños equipos de algunas películas de los cineastas de Crespo.

En lo referido a las etapas de producción, desde el inicio hubo un guion terminado, pero en el transcurso del rodaje sufrió cambios significativos en relación con la escena final, que se escribió un día antes de la filmación y sin tener nada preparado se pensó cómo armar la lluvia de esa escena. En ese aspecto, según Maximiliano Schonfeld, en este tipo de esquemas menos tradicionales existe una capacidad de improvisar y el equipo técnico acompaña algunos cambios (entrevista a Maximiliano Schonfeld, *ibidem*). La elección de los actores se basó en la decisión de continuar las exploraciones estéticas previas, incorporando a los habitantes de la zona y reservando las interpretaciones de los personajes protagonistas de Jesús y Abel a cinco actores profesionales de Buenos Aires que se integraron por la necesidad del trabajo sobre los diálogos. Lucas Schell se incorporó para representar a Jesús,

---

11 "En el Programa Tres Puertos Cine estuve en Chile y México. Mariano Llinás fue uno de mis tutores, primero, en Chile, hablamos mucho del guion; después, en México, trabajamos sobre la dirección, pensando cómo filmar la velocidad y cuál era mi idea de la velocidad." (Entrevista a Maximiliano Schonfeld, *ibidem*).

un joven agricultor con la experiencia de haber trabajado en la mayoría de las películas anteriores del director. Mientras que, para los personajes de Abel y el grupo de amigos *heavy metal*, se realizó un gran *casting* al que se presentaron quinientos jóvenes: “Hubo una apuesta para que Abel sea de acá. Joaquín Spahn proviene de Aldea Brasileira, a diez km de Valle María y posee una gran capacidad actuarial.”<sup>12</sup>

## Métodos y desafíos de la producción regional: aportes de la zona de Crespo

Los métodos de producción elaborados por los directores-productores crespenses y la búsqueda de formas propias de representación encuentran sustento en la decisión de construir un lugar de enunciación regional en la zona de Crespo (Aisemberg, 2021). Así, desde la periferia, en disputa con las representaciones dominantes, se constituye una perspectiva regional, que incide tanto en las formas de producción como en las exploraciones estéticas. Además, se suma la condición singular de ser “cineastas-habitantes”, caracterizados por un

---

12 En la misma charla el director recuerda cómo fue el descubrimiento del actor: “Del *casting* salió el grupo de amigos, pero me di cuenta de que nuestro Abel nunca iría a un *casting* y que teníamos que salir a buscarlo. Con la persona a cargo del *casting* nos repartimos las aldeas y las ciudades, hasta que descubren a Joaquín en una escuela de Aldea Brasileira a la que solo se había acercado a mirar, entonces, no sabíamos su nombre ni teníamos fotos. Lo logré encontrar y cuando lo fui a ver decidí de modo inmediato, sin hacer una prueba de cámara. Tenía una presencia y un entendimiento, pero al mismo tiempo como no estaba tan interesado en la actuación o en el cine, estaba muy relajado y absorbiendo todo de modo natural. Solo le hice una prueba de manejo porque la seguridad al manejar no se puede actuar (...) Con los actores de acá no trabajo con ensayos previos y en el caso de Joaquín solo realizamos un trabajo en el que copiaba movimientos de Lucas para lograr incorporar ciertas sutilezas a la hora de transformarse en el otro. En el rodaje de *Jesús López* todavía estaba en la escuela secundaria, ahora —por casualidad— trabaja en un taller de autos de carrera, antes estuvo en una estación de servicio, una mueblería y también cosechando (entrevista a Maximiliano Schonfeld, *ibidem*).

sentido de pertenencia a la comunidad y por fundar un “lugar de filmar” que fusiona los lugares de filmación, de origen y de vida (Allouche, 2023). Todo ello tiene implicancias en los procesos estéticos y de producción, a partir de una percepción particular y una proximidad sobre esos espacios y su comunidad, que se traduce en la mayor intensidad y presencia que adquieren esos elementos en las imágenes y por la creación de una dinámica colaborativa de la comunidad en los procesos de producción. Bajo estas premisas, se pone en práctica un conjunto de estrategias que configuran una modalidad alternativa y regional de producción que se diferencia de la forma industrial-comercial y de la visión centralista. En este aspecto, una de las estrategias principales consiste en concebir a Crespo y a otras zonas de la provincia como si fueran un *set* de filmación, en tanto contribuyen con actores, locaciones y paisajes que son muy accesibles y colaboran tanto en lo estético como en lo productivo. De esta manera, aportan otra forma de trabajo que fue significativa en *Jesús López*:

Si bien hubo apoyo de la provincia, muchísimas cosas eran aportes de producción de los lugares donde se filmó, que sabía que estaban disponibles. De otro modo, la película hubiese sido imposible de financiar. Creo que Entre Ríos tiene una forma de producción diferente de otras provincias de la región NEA, siento que hay más convencimiento de los propios procesos y sobre cómo poder producir con pocos recursos. Hasta ahora Entre Ríos no tenía fomento, pero utilizando la provincia como un set de filmación nunca los fondos son un impedimento —sobre todo los cineastas de Crespo hemos trabajado sobre ese concepto—. Esa sería la regla que marca una diferencia sustancial de nuestro cine: aunque no tengamos suficientes fondos en relación con lo que necesita cada proyecto, la

película se hace igual y vale lo que tenemos. Esa es nuestra identidad de producción. Es más, pienso que hay una identidad más fuerte en relación con las formas de producción que en cuanto a las formas estéticas, aunque son aspectos que van de la mano. No hay manera de conseguir una estética como la nuestra, si las formas de producción no están acopladas. (Entrevista a Maximiliano Schonfeld, *ibídem*)

En el marco de esta metodología, otra estrategia singular consiste en impulsar la participación de la comunidad en el proceso de creación, generando una interacción muy fértil que abre la posibilidad de realizar aportes colectivos en distintas tareas: preparar la comida del rodaje, facilitar locaciones o colaborar con algún trabajo. Maximiliano Schonfeld analiza así su método:

El trabajo tiene muchas capas. Por ejemplo, cada rodaje mío tiene una particularidad con la comida y con la forma de hacerse, por eso trabajamos con *catering* local. En este caso, lo realizó quien se había encargado en *La helada negra* y tenía experiencia por manejar un salón de fiestas. Además, en el rodaje concentro todo el trabajo en una sola aldea y mantengo los límites geográficos. Allí, podríamos decir, la película se vuelve comunitaria porque participa una gran parte de los habitantes. Las tareas atraviesan todo a muchos niveles y se forma una red en donde todos terminan colaborando. Todos saben que se está haciendo una película y todo lo que se necesita cae dentro de esa red. Cuando hay presupuesto se les paga a todos. Un ejemplo fue el monolito de la película, que lo hizo un mecánico de Valle María con elementos en desuso, no fue realizado por un director de arte —si bien acompañó

el proceso—. Se paga por el trabajo, pero participa alguien interesado en que se esté filmando una película en su comunidad. Toda la comunidad quiere formar parte. (Entrevista a Maximiliano Schonfeld, *ibidem*)

Por último, otra fórmula creada por el productor-director con el fin de articular la participación colectiva en la filmación y reducir sustancialmente los costos de la puesta en escena se basa en organizar eventos deportivos y fiestas que se desarrollan dentro de los procesos de filmación. En *Jesús López* se emplearon en la producción de las escenas grandes: en la fiesta del Moto encuentro y en la carrera de autos.<sup>13</sup>

## Reflexiones finales

Los aspectos relacionados con los métodos desarrollados en la provincia son los que otorgan un enfoque alternativo que promueve la participación de la comunidad. No obstante, es importante considerar que se propone una forma híbrida de producción, que comparte algunas prácticas con modalidades de producción audiovisual alternativas como las del cine comunitario, pero, a su vez, se diferencia en tanto se apunta a un mercado nacional e internacional, así como se

---

13 En palabras del cineasta: “Se desarrolla un evento, que funciona por sí mismo, en el momento de la filmación —organizado con varios meses de anticipación—. Creo que allí está la astucia de la producción de poder combinar todo y organizar un evento que funcione. La carrera de autos tenía una parte que estaba solo para nosotros y otra que organicé —denominada prueba libre— que no estaba pautada en el calendario, para la que fui citando piloto por piloto de toda la provincia y convoqué a la ambulancia. Los pilotos venían sin correr por la pandemia, organicé una prueba y en el medio filmamos. Ese es un trabajo de producción a cargo mío, las productoras tuvieron muy poca injerencia en la carrera o el Moto encuentro. Solo lo podría hacer alguien que tiene la experiencia y logra que sea viable en el sentido de que casi no tiene costo y que incluso los mismos participantes pueden recaudar poniendo una cantina durante el evento.” (Entrevista a Maximiliano Schonfeld, *ibidem*).

acude a la participación de profesionales.<sup>14</sup> Esta estrategia se articula con la modalidad independiente y la coproducción internacional, junto con la aspiración por lograr una circulación comercial dentro del cine de autor. Así, la original mezcla de modalidades de producción, la creación de métodos y modos de organización acordes a las necesidades provinciales, junto con las particulares estrategias de financiamiento, sitúan a *Jesús López* en un camino de exploración de nuevas fórmulas de producción que apuntan a ampliar sus propios límites sin abandonar la impronta estética regional.

## Referencias bibliográficas

Aisemberg, A. (2021). Un cine de Crespo. Estrategias de construcción de un lugar de enunciación regional. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, N° 19. Disponible en <https://caiana.caiana.com.ar/dossier/2021-2-19-d09/> Consultado el 10/09/2024.

Allouche, C. (2023). Filmr de ses propres ailes à Crespo, Entre Ríos. Eduardo Crespo, Iván Fund et Maximiliano Schonfeld à l'origine d'un nouveau lieu de cinéma en Argentine. *Cinémas d'Amérique Latine*, N° 31: 90-101.

Barnes, C. y Quintar, A. (2016). Democratización de la producción audiovisual. Las nuevas tecnologías como soporte para el desarrollo de experiencias alternativas. *IX Jornadas de Sociología de la UNLP*, 5 al 7 de diciembre, Ensenada, Argentina. *Memoria Académica*. Disponible en [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.9285/ev.9285.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.9285/ev.9285.pdf) Consultado el 10/09/2024.

Martín, L. (05/12/2021). Jesús López, premiada internacionalmente, se presentará en el FICER 2021. *La Prensa Federal*. Digital. Disponible en <https://www.laprensa-federal.com.ar/jesus-lopez-premiada-internacionalmente-se-presentara-en-el-ficer-2021/> Consultada el 21/08/2024.

Saer, J. J. (1998 [1976]). *Discusión sobre el término zona. La Mayor*. Buenos Aires: Seix Barral.

---

14 Barnes y Quintar (2016) definen a la producción audiovisual alternativa, que surge en los años ochenta en el contexto de la democratización político-cultural de América Latina. Se diferencia del circuito comercial y los modos de producción industrial, planteando como uno de sus principales destinatarios al sector social que las produce.

## *Fuentes orales*

Aisenberg, A. (07/08/2023). Entrevista realizada a Eduardo Crespo, de manera virtual, en el "Ciclo de encuentros entre directores y productoxs". Buenos Aires: Instituto de Arte Argentino y Latinoamericano "Luis Ordaz", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

----- (02/09/2024). Entrevista realizada a Maximiliano Schonfeld de manera virtual.

## **Región Cuyo**

---



# ***El último cow-boy* (Juan Sires, 1954): parodia del género *western* de la productora Film Andes**

Pablo Lanza

## **El proyecto Film Andes**

La producción cinematográfica de Cuyo ha gozado de una característica peculiar en relación al resto de las regiones que conforman la Argentina: la intención de competir con las realizaciones gestadas en la Ciudad de Buenos Aires mediante una producción de corte industrial históricamente dominante en ese territorio central del país. En este sentido, la casa mendocina Film Andes se erigió como la principal productora de películas radicada fuera de Buenos Aires durante el período clásico-industrial. Entre los años 1944 y 1957, produjo diecisiete largometrajes<sup>1</sup> que lograron distintos niveles de éxito y gran reconocimiento y que, a su vez, supusieron un

---

1 *El gran amor de Bécquer* (Alberto de Zavalia, 1946), *Corazón* (Carlos Borcosque, 1947), *El hombre que amé* (Alberto de Zavalia, 1947), *Estrellita* (Román Viñoly Barreto, 1947), *El misterio del cuarto amarillo* (Julio Saraceni, 1947), *Corrientes, calle de ensueños* (Román Viñoly Barreto, 1949), *Hombres a precio* (Bernardo Spoliansky, 1950), *Lejos del cielo* (Catrano Catrani, 1950), *El alma de los niños* (Carlos Borcosque, 1950), *Rescate de sangre* (Francisco Mugica, 1951), *La pícaro cenicienta* (Francisco Mugica, 1951), *Un ángel sin pudor* (Carlos Hugo Christensen, 1953), *El cartero* (Homeró Cárpena, 1954), *El último cow-boy* (Juan Sires, 1954), *El mal amor* (Luis Mottura, 1955), *Álamos talados* (Catrano Catrani, 1955) y *Surcos en el mar* (Kurt Land, 1956).

hito para la historia de los cines regionales argentinos por el caudal y la magnitud del proyecto.

Film Andes S.A.-Filmadora Argentina Mendoza fue fundada el 23 de septiembre de 1944 por un conjunto de sectores sociales destacados compuesto primordialmente por bodegueros de la provincia, pero también por empresarios locales y representantes de instituciones políticas. Esto dio como resultado una “fuerza destacable en función tanto de su representatividad de distintos sectores como de su capacidad empresarial propia” (Ozollo, 2011: 37). Se trataba de años complejos para el cine argentino: una situación de crisis que produjo una importante reducción en el número de títulos producidos, la imposibilidad de adquirir material virgen para rodar y la pérdida de mercados extranjeros como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial. En este contexto el gobierno de Juan Domingo Perón comenzó a adoptar una serie de medidas proteccionistas como la obligatoriedad de exhibición de producciones nacionales, que permiten comprender el desarrollo de esta iniciativa regional.

En un detallado trabajo sobre Film Andes, César Maranghelo (1999) distinguió tres etapas en el funcionamiento de la productora. Una primera fase (1944-1948) se caracterizó por el mero financiamiento de películas que se rodaron en Buenos Aires con la contratación de “ayudantes técnicos”, como los *sets* de Lumiton y los servicios de Laboratorios Alex (relación que se mantendrá hasta el final de su existencia). La primera producción, *El gran amor de Bécquer*, de 1946, es una cabal muestra de la identidad de aquellos años: realización a cargo de un profesional como Alberto de Zavalía, actores y equipos porteños, una temática foránea, adaptaciones literarias y ambientación de época. El contacto con Zavalía además permitió firmar un acuerdo para la coproducción y distribución de los primeros títulos con Productores y Artistas de América (PYADA), si bien se estableció que los estrenos se llevarían a cabo en el flamante cine Cóndor (Kelly Hopfenblatt, 2021).

En 1948, apareció la nueva distribuidora ADOCA (Andes Distribuidora Organización Cinematográfica Argentina) con la cual se establecería una extensa red continental y se daría un paso clave en la independencia de las empresas centrales de Buenos Aires. A su vez, Maranghello menciona un curioso dato comercial tras el rodaje del primer largometraje de la productora: al centrar las operaciones en la provincia “se emprendió una intensa campaña publicitaria, con la que consiguieron el concurso masivo de pequeños y medianos productores y comerciantes, así como de profesionales. Cada coprovinciano se sintió partícipe de un gran proyecto” (1999: 51).

La segunda etapa (1949-1952) se distinguió por el rodaje en los estudios propios construidos en la localidad de Godoy Cruz cuyas dimensiones eran de 30 por 40 m de superficie y 17 m de altura, dato distintivo de Film Andes en el contexto de los cines regionales de nuestro país. Maranghello ofrece la siguiente descripción:

Todo el edificio era antisísmico y se componía de: departamento de maquillaje (diez camarines individuales, guardarropía y sastrería, dos salas de maquillaje, dos camarines grandes colectivos, cuatro baños); edificio de sonido; galería de filmación; edificio de cámara transformadora y grupo electrógeno de emergencia; edificio de talleres (carpintería, yesería, tapicería, pinturería, mecánica y tornería) y departamento de fundición de metales. La administración comprendía un ala aparte para el personal de producción (director, arquitecto, director técnico, publicistas, ayudantes, biblioteca). Todas las dependencias, incluyendo el set, estaban equipadas con un conmutador que constaba de 25 aparatos y tres líneas externas (1999: 54).

En el contexto de crisis e imposibilidad de renovación tecnológica que atravesaba la cinematografía nacional,<sup>2</sup> la inauguración de *sets* propios suponía no solo un verdadero hito y motivo de orgullo para la provincia sino a su vez un importante abaratamiento de los costos de realización de los films.

A partir de entonces todas las películas de Film Andes se desarrollaron en la provincia e incluso se alquilaron los *sets* para la filmación de proyectos ajenos a la empresa. En 1949, también se abrió un fichero de actores provinciales provenientes del radioteatro que comenzaron a ocupar los roles secundarios y que eran resaltados en el material publicitario (Maranghello, 1999). Todos estos datos (la apertura de estudios, la creación de una distribuidora propia, una mayor participación de productores y artistas locales) otorgaron mayor autonomía y un acento más autóctono a los títulos producidos; no obstante la dirección y el protagonismo de los films siguieron recayendo sobre artistas reconocidos (principalmente del ámbito porteño), lo que produjo una coexistencia de temáticas de la región cuyana, como el terremoto de San Juan en films como *El alma de los niños* (Carlos Borcosque, 1950), con estrategias y modelos de las cinematografías centrales. En 1953, se resume la actividad de la productora hasta el momento con los siguientes datos:

(...) 5.000 accionistas cuya inversión está asegurada. [Film Andes] ha realizado 13 películas con un costo superior a los \$13.000.000 estudios propios que valen más de \$15.000.000”, a la vez que se anuncia la emisión de acciones por \$500.000 a la búsqueda de nuevos inversionistas anunciando próximos estrenos.

---

2 Al abordar el año 1945, Domingo Di Núbila (1959) remarca que la principal fuente de abastecimiento de película virgen era el contrabando con Chile y Uruguay, y que tras finalizar la guerra los equipos de filmación no fueron renovados. Esta situación se prolongará durante los años de actividad de Film Andes.

(Anuncio disponible en <https://mendozantigua.blogspot.com/2019/05/film-andes-sa-filmadora-y-distribuidora-html>)

Por su parte, la última etapa (1953-1957) se caracterizó por la reducción de los presupuestos, los rápidos rodajes y la ausencia de grandes estrellas como resultado de la crisis de la industria nacional, la desaparición del apoyo estatal y la quita de la cuota de pantalla. Domingo Di Núbila resume la situación general en 1957 con las siguientes palabras:

(...) sin créditos, sin propio capital operativo, sin seguridades de exhibición, sin mercado extranjero, frente a costos en aumento, dramáticamente menguados sus auditorios en el frente doméstico y sin perspectivas inmediatas de resolver todos estos problemas los productores optaron por parar. (1959: 200-201)

En este marco se realiza *El último cow-boy* (Juan Sires, 1954), paradójicamente la producción de mayor éxito comercial de Film Andes.

## La parodia de un género foráneo

*El último cow-boy* constituye un título clave para comprender la “dualidad constitutiva de Film Andes, entre una adscripción regional y un impulso industrial” (Kelly Hopfenblatt, 2021: 23), aspectos a los que debemos sumar una perspectiva transnacional. La génesis del proyecto se vincula a la filmación en tierras mendocinas de *El camino del gaucho* (*Way of a Gaucho*, Jacques Tourneur, 1952), película estadounidense que retoma la gauchesca en una reescritura del *Martín Fierro* de José Hernández. En una nota publicitaria de *Variety* se

anuncia el proyecto mendocino bajo el título original de *El camino del cowboy* y se lo describe como una parodia del film de Tourneur que “pretende obviamente burlarse de los productores americanos por lo que los argentinos consideran una farsa de sus ‘gauchos’”.<sup>3</sup>

La película posee elementos tanto habituales como particulares de las producciones de Film Andes. Uno de ellos concierne a los espacios donde transcurre la acción, es decir al uso de locaciones. Varios autores han señalado como una de las paradojas de Film Andes el hecho “de trasladarse a uno de los sitios más fotogénicos de la Argentina [para] luego rodar totalmente en interiores” (Peña, 2012: 109). A diferencia de la mayoría de los títulos de la productora aquí se combina el trabajo en estudio con exteriores en Potrerillos y zonas aledañas a la cordillera: los créditos de apertura del film permiten apreciar estos paisajes mendocinos que, en este caso, representan el lejano oeste estadounidense, un motivo más para comprender la referencia a Mendoza como “La California argentina”, típica de la época.

La dirección de la película estuvo a cargo de Juan Sires, quien había oficiado de Jefe de producción para estudios como Argentina Sono Film y que había rodado el western *Los troperos* el año anterior en los estudios de Film Andes para Alas Film. El guion estuvo a cargo de Eric Della Valle y Miguel Petruccelli, autores provenientes de la radio y responsables de *El cartero* (1954), otro exponente de Film Andes. En cuanto a los roles técnicos es importante resaltar la labor como director de fotografía de Andrés Martorell, y de Julio Papini,<sup>4</sup> encargado de la escenografía, probablemente el punto más

---

3 Redacción *Variety* (04/04/1953). Arg. Indie Film Production Perks; Comedy Ribs Yank Cowpoke Picts. *Variety*, vol. 190, N° 7.

4 Martorell y Papini fueron algunos de los técnicos habituales de Film Andes; el primero en películas como *El alma de los niños* y *La pícara cenicienta*, y el segundo en los títulos *Rescate de sangre*, *El mal amor* y *Surcos en el mar*.

resaltado por la recepción del film, consistente en una “calle réplica del Far West norteamericano de 140 metros de largo y con algunos decorados que simulaban edificios de dos pisos” (Ozollo, 2004: 133).

Los papeles principales recayeron sobre dos reconocidos cómicos, Augusto Codecá y Héctor Calcaño, en sus primeros protagónicos; si bien no eran estrellas cinematográficas sí se trataba de actores de larga trayectoria, reconocidos por las audiencias de la época.<sup>5</sup> Los papeles femeninos fueron asignados a actrices de la provincia de Mendoza tras un concurso, una práctica habitual de Film Andes. Se trató de María Teresa Robles, Ana María Vicchi, Vicky Seepol, Blanca Falvo y Salfa Oma, intérpretes que no tuvieron papeles posteriores en el cine. A su vez, otros personajes secundarios como el del cacique Ojo de Lombriz fue interpretado por el reconocido artista local “Chipo” Céspedes (Maraghello, 1999), mientras que una nota publicitaria que anunciaba el último film de Andes, *Surcos en el mar* (1956), también resaltaba la participación del “cantor mendocino” Hugo Sala, quien “entonó la balada característica”<sup>6</sup> de la película. En una carta dirigida a cronistas por el estreno del film, A.D.O.C.A. se refiere a un “extenso reparto en el que figuran conocidos elementos de nuestro medio artístico”, para hacer referencia a los actores porteños, y “elementos de la provincia de Mendoza” para los actores locales, finalizando con la mención al “conocido ‘crooner’ Bob Sullivan” de claro origen foráneo.<sup>7</sup> Todos estos datos apuntan a la importancia que se les daba a las participaciones de artistas mendocinos como herramienta publicitaria.

---

5 Della Valle y Petrucelli firmaron un tercer guion el mismo año, que dio pie al film *Se necesita un hombre con cara de infeliz* (Homero Cárpena, 1954), y luego realizaron el disco infantil *Bochín en la selva*, ambos interpretados por Codecá.

6 Redacción diario *Crítica* (10/08/1954). “Cantor mendocino”.

7 Documento consultado en el Museo del Cine Pablo Ducros Hicken.

Si bien el film se ubica en el tercer período de la productora, contó con un gran presupuesto (reflejado principalmente en los aspectos técnicos), pero no con grandes nombres en su elenco, como ya mencionamos. El rodaje comenzó el 19 de mayo y concluyó el 26 de junio, para estrenarse primero en Mendoza el 10 de diciembre de 1953 en el Teatro Gran Rex y luego en Buenos Aires el 25 de febrero de 1954 en las salas Libertador, Trocadero y Palacio del cine.



FILM **AUGUSTO CODECA** *El* **ULTIMO COW-BOY** con FLOREN DELBENE - PEDRO LAXALT  
HECTOR QUINTANILLA - JOAQUIN PETROGINO  
DIRECTOR GENERAL **JUAN SIRES**  
L. VALLA - PETROCELLI • R. GUTIERREZ - MARRIO S.A. A.D.C.A.

1. Still publicitaria. Extraída del sitio Museo Interactivo Audiovisual  
<https://museointeractivoaudiovisual.com/hitos/las-peliculas-filmadas-en-mendoza/el-ultimo-cow-boy>

Como toda parodia, *El último cow-boy* trabaja a partir de los códigos, espacios y situaciones típicas del género, aspectos reconocidos por las críticas de la época:

Los escenarios cordilleranos de Mendoza recuerdan bastante al Far West de Texas o de California y el pueblito reconstruido se parece mucho al de las clásicas

películas norteamericanas del género. Por su calle principal, su taberna y sus alrededores se mueven el galán valiente, la ingenua y el villano de la hipoteca con sus secuaces.<sup>8</sup>

Esta reseña concluye con una atinada observación al caracterizar al film como “la *Loquibambia (Hellzapoppin'*, 1941, H. C. Potter) del cine argentino sobre el modelo clásico de ‘western’ norteamericano”,<sup>9</sup> una comedia con un fuerte tono absurdo en la que se rompe el verosímil y la cuarta pared en pos de un humor completamente alocado.

La película no pierde el tiempo en establecer el particular tono paródico, a la vez que rompe con el realismo y presenta anacronismos en su primera secuencia: el chofer de la diligencia que transporta a los personajes escupe un trago de la botella que bebe sobre un árbol lo que genera una gran explosión. Ya dentro de la diligencia encontramos al personaje de Codecá (Hercules Thompson) que viaja parado y termina atravesando el techo tras un bache en el camino; al preguntarle por qué elige viajar de tal forma responde con un anacronismo, se encuentra acostumbrado a transportarse en subte. La primera obvia referencia del film es hacia *La diligencia (Stagecoach*, John Ford, 1939), pero la situación arquetípica del robo, e incluso la composición de los planos, remiten a ejemplos pioneros como *The Great Train Robbery* (Edwin S. Porter, 1903). Un *gag* recurrente a lo largo de la película es la facilidad que tiene el pueblo para desatar una balacera en distintos espacios, otro tópico común del género al igual que el eventual conflicto entre colonos y ganaderos por las tierras que se desarrolla en una de las líneas narrativas, presente en reconocidos films como *Mujer o demonio (Destry*

---

8 Redacción diario *Crítica* (26/02/1954). “Disparate eficaz: ‘El último Cow Boy’”.

9 *Ibidem*.

*Rides Again*, George Marshall, 1939) y *The Virginian* (Stuart Gilmore, 1946).

La siguiente escena nos lleva hasta el pueblo donde transcurrirá el resto de la trama, Demon City, y allí se puede apreciar el despliegue de producción: la escenografía se exhibe mediante una serie de planos generales y movimientos de cámara, a la vez que se hace despliegue de extras, caballos y disparos. A lo largo del film irán haciendo breves participaciones una serie de personajes típicos del género llevados al absurdo, entre estos un par de mexicanos se quedan sentados mientras se desarrolla un tiroteo orquestado por el vendedor de municiones y el funebrero local; también es posible ver un vaquero enano y una redada a cargo de indios “enemigos del progreso” que se van cuando les aseguran que “el ferrocarril aún no se inventó”.

Como indica Kelly Hopfenblatt, en *El último cow-boy* “se planteaba la posibilidad de un film que integre de modo novedoso las líneas divergentes que operaban hacia dentro de Film Andes” (2021: 40); es decir la presencia de lo regional dentro de modelos genéricos masivos foráneos. Este punto se puede apreciar no solo en el ya mencionado uso de locaciones, sino en el peculiar humor idiomático: a lo largo del film hay personajes que hablan en inglés, los carteles presentan lugares como la “*Sheriferia*” o “Wellcome to Demon City. Paraíso de paz y concordia”, e incluso se escucha la canción folclórica *El rancho'e la Cambicha*, popularizada en aquellos años por Antonio Tormo, interpretada en una extraña mezcla de inglés y español en el *saloon*.



2. Captura del film.

## Consideraciones finales

La importancia de Film Andes al abordar los cines regionales en la Argentina no puede dejar de subrayarse. Si bien no se trató del único proyecto concretado a lo largo del tiempo en pos de generar una cinematografía que se proyecte desde una provincia o región hacia una dimensión nacional e internacional, sí es necesario remarcar que la envergadura y sus características exceden los marcos habituales (Kelly Hopfenblatt, 2021). La productora decidió competir con las casas centrales adoptando muchas de las mismas estrategias como la contratación de actores, realizadores y, en un primer momento, técnicos reconocidos; la construcción de *sets* propios equipados con tecnología actualizada y una distribuidora propia de alcance nacional y regional.

*El último cow-boy*, en tanto el film más exitoso de la productora mendocina, nos obliga a repensar o poner en tela de juicio muchas de las ideas fundadas sobre la producción cinematográfica oriunda por fuera de la ciudad capital del país:

(...) la identificación de la región con las actividades de una comunidad (...) en torno a un pasado y una cultura común, (...) las dinámicas que se establecieron históricamente y de manera cambiante entre la Nación y las distintas regiones argentinas; [y] (...) la posibilidad de reconocer (...) vínculos interregionales. (Lusnich, 2018: 72)

Al abordar (y parodiar) un género extranjero y popular como era el *western*, *El último cow-boy* puede pensarse como un peldaño más en la historia de los cines regionales que no buscan anclarse en los localismos sino adoptar estilos y temáticas más globales. Una de las características principales en este sentido es la mezcla de identidades e idiomas y el uso de locaciones para representar paisajes foráneos, justamente uno de los atractivos para producciones extranjeras en una región como la cuyana. La película de Sires probó que este tipo de estrategias podía generar una fuerte convocatoria en el público, lo que lleva a Ozollo a conjeturar que “es probable que, de haber producido algunas más de estas películas, hubiera sido otro el destino de la empresa” (2004: 133). Si bien es una mera hipótesis, lo cierto es que el interés por el cine de género en los cines regionales argentinos en los últimos años ha aumentado exponencialmente. A pesar de que no se han replicado proyectos de la envergadura de *Film Andes*, *El último cow-boy* constituye un ejemplo clave en este recorrido.

## Referencias bibliográficas

- Di Núbila, D. (1959). *Historia del cine argentino II*. Buenos Aires: Cruz de Malta.
- Lusnich, A. L. (2018). Constitución y características del campo cinematográfico de la región de Cuyo: un balance histórico. *AURA, Revista de Historia y Teoría del Arte*, 8: 71-88. Disponible en <http://www.ojs.artes.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/592>
- Kelly Hopfenblatt, A. (2021). La anomalía de Film Andes. *Folia Histórica del Nordeste*, N° 40: 21-44. Instituto de Investigaciones Geohistóricas. Disponible en <https://revistas.unne.edu.ar/index.php/fhn/article/view/4714>
- Maranghello, C. (1999). Film Andes: Lo que no fue. *La mirada cautiva* 3: 50-64.
- Ozollo, J. (2004). La California argentina. Film Andes y la industria vitivinícola mendocina (1944-1957). *Universum*, 19(2): 126-137. Disponible en <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-23762004000200008>
- (2011). *Informe sobre la actualidad y la historia de la cinematografía mendocina*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- Peña, F. M. (2012). *Cien años de cine argentino*. Buenos Aires: Biblos.



## ***Difunta Correa, la verdadera historia* (Pepe de la Colina, 2017): sobre la realización independiente en San Juan**

*Matias German Rodriguez Romero*

### **En el comienzo...**

En 1989, los productores norteamericanos Peter S. David y William Panzer desembarcaron en la Argentina con la voluntad de realizar la superproducción *Highlander II: The Quickening* (Russell Mulcahy, 1991), uno de los films más caros de la historia, cuya accidentada producción es una película en sí misma (Zimmerman, 2020). La compleja, por no decir fracasada producción, tiene un mérito absoluto respecto a la provincia de San Juan: fue la última vez durante el siglo XX que habría inversión en la realización de cine en la provincia. Eso no significa que no se hiciera cine en San Juan. Realizadores cinematográficos con estudios universitarios y fanáticos del séptimo arte, casi en una misma proporción, se propusieron perseguir la quijotada de rodar films en la tierra del Zonda. Un cine de trinchera, fruto del voluntarismo y hecho a pérdida, en el que una de las figuras más importantes sería un locutor local: Pepe de la Colina. Con su productora, orientada al trabajo publicitario y televisivo primeramente, empezaría la creación de films (en sus términos) *semidocumentales* de tinte costumbrista, que son ejemplo de la

producción independiente *a pulmón* que caracterizará el cine de fines del siglo pasado y comienzos del nuevo milenio en ese territorio provincial.

En este trabajo, se plantea recomponer la historia de la productora local gestionada por este realizador señoero y, en particular, centrar la mirada en su última cinta *Difunta Correa, la verdadera historia* (2017), la que es un ejemplo paradigmático de la producción cinematográfica de la provincia, y del renacimiento del cine *sanjuanino*.

## **"de la Colina" producciones**

José de la Colina, más conocido por su apodo "Pepe", fue un renombrado comunicador, locutor, cineasta, publicista, artista multifacético y referente radial en cuya filmografía se encuentran dos cortos y cuatro largometrajes producidos desde la década de 1980 hasta bien entrada la de 2010. *El hombre fuerte del ecosistema mediático*, como lo denominaron sus obituarios tras su fallecimiento en 2022, tuvo una extensa relación con el séptimo arte, al que supo dar forma con la productora que llevaba su apellido.

Su relación con el cine inició a temprana edad, desde su participación en el programa radial *La Escoba* (que también fue su primera incursión como locutor) como columnista de cine y teatro, así como con su primera producción *Chiche* (1981), un cortometraje de 45' en Súper 8 filmado con dos profesionales que se volverían colaboradores frecuentes de sus obras: los actores Daniel Clavijo y Boy Segovia. Esta sería su única producción de ficción pura, ya que a partir de entonces todas sus obras pasarían al formato *semidocumental*,

con el objetivo de representar lo regional, pero también de formular un cine *educativo*.<sup>1</sup>

Produciendo a pérdida, con actores locales y trabajos de investigación profundos, Pepe de la Colina se propuso generar un cine puramente sanjuanino, con aires de costumbrismo, y una aspiración vasta: que el mismo llegase a todo el país como carta de presentación de la provincia. Tal vez por ello su sitio oficial, en la sección titulada “Cine”, aún conserva esta descripción:

Hacer cine para un provinciano, no es fácil. Vivir a más de 1.000 kilómetros de la Capital es un gran impedimento para esta actividad. Es posible que gracias a nuestra tozudez hayamos podido cumplir nuestro sueño. (...) Cualquier actividad artística cuesta si la desarrollás en el interior y querés trascender a nivel nacional.

Por suerte hoy con la globalización el arte trasciende más. Creo que hay que agradecer a la gran cantidad de plataformas de internet que te permiten subir tus trabajos y mostrarlos a todo el mundo. Después, si son más o menos vistos, dependerá de la calidad de tu obra (de la Colina, n./d.).<sup>2</sup>

---

1 Vale la pena aclarar que el término *semidocumental* al que aquí nos referimos no es aplicable del todo, ya que no se trata de películas policiales propias del cine negro de mediados de siglo, aunque comparten características, como son la *voice over*, el rodaje en exteriores y en locaciones reales y el uso de extras no profesionales para papeles secundarios (Lanza, 2020). Sin embargo, este término sí era utilizado por el material promocional de la productora.

2 de la Colina Cine y Televisión. (n./d.). Películas de Pepe de la Colina. de la Colina Cine y Televisión. Disponible en <http://www.delacolina.com.ar/cine.html> Consultado el 26/05/2024.

En 1990 se iniciaron las actividades de su productora como un *brazo de la agencia de publicidad*, de acuerdo con el testimonio de Sebastián de la Colina, hijo de Pepe y cineasta que colaboró en varias de sus realizaciones (entrevista, 24/04/2024). El principal objetivo fue, en primer término, la producción de lo que sería su obra maestra: el semanario de actualidad provincial *Made in San Juan*, así como también la realización de piezas publicitarias para Canal 8, emisora local de aire donde el programa tenía su espacio. En poco tiempo, la productora comenzó a producir cine, probablemente estando de la Colina inspirado por el cineasta Reynaldo Mattar, oriundo y pionero de la provincia, y por el hijo de este, Adil Reynaldo Mattar Campbell, que para entonces había fundado una pequeña escuela de cine. Con las ganancias obtenidas del éxito de *Made in San Juan*, surgió la oportunidad de presentar su primer largometraje, que es utilizado en las escuelas como material educativo hasta hoy en día: *Los Huarpes y el Conquistador* (1997).

Respecto a la filmografía forjada por Pepe de la Colina, como anteriormente se hizo mención, su primer film fue *Chiche* (1981), cortometraje de 45' filmado en Súper 8, única producción de ficción del locutor y único proyecto concretado por fuera del sello “de la Colina” (como casa productora). El mismo es una suerte de *western* escapista que sigue a un oficinista obsesionado por los personajes de historietas, y se encuentra restaurada en su sitio oficial y en el canal de YouTube, presentado con un intertexto que hace referencia al humilde origen de la producción:

En 1981, cuando aún la juventud nos invadía por completo, decidimos hacer CHICHE, nuestro primer film. Por ese entonces el presupuesto sólo nos permitió filmarla en SUPER 8.

Lo que ven en este video tiene el mérito de ser una realización espontánea, fresca y con todas las limitaciones que significaba filmar en un sistema tan casero (de la Colina, 2015).<sup>3</sup>

Ya con la productora en funcionamiento, el primer largometraje realizado sería *Los Huarpes y el Conquistador*, sobre la conquista de San Juan de la Frontera, y lo seguiría un corto autobiográfico titulado *El F.F.C.C. de mi papá* (2006) producido para Telefe Cortos, que sería la primera producción que concretaría con su hijo como colaborador. Posteriormente, encaró la filmación de otros dos largometrajes con finalidades educativas: *Sarmiento, un acto inolvidable* (2009), sobre el “maestro de América” Domingo Faustino Sarmiento, y *1810 en San Juan* (2010), dedicado a narrar el impacto de la Revolución de Mayo en la provincia. Sin embargo, el trabajo por el cual es mayormente recordado es su última película, *Difunta Correa, la verdadera historia* (2017), sobre la cual se profundizará a continuación.

## La difunta y el cine sanjuanino

Es de público conocimiento que la película de Pepe de la Colina no es la primera producción que lleva el nombre o que versa sobre esta santa popular semilegendaria, la cual está intrínsecamente relacionada con la historia del cine sanjuanino: retrospectivamente, la historia de vida de esta santa cuenta con casi una decena de adaptaciones, lo que abarca el *cine rodado en San Juan*, así como también el *cine propiamente sanjuanino*. La distinción de ambas categorías es

---

3 de la Colina, J. (dir.). (2015 [1981]) *Chiche* [film]. de la Colina Cine y Televisión. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=hamnbUyzU4k> Consultado el 14/02/2024.

completamente intencional, ya que en un principio el cine sanjuanino no existió por sí mismo. El cine que se realizaba en San Juan era filmado, producido, guionado y hasta actuado por habitantes de otras provincias (principalmente procedentes de la Ciudad de Buenos Aires), con equipos de trabajo que utilizaban los paisajes sanjuaninos tan solo como locación. De este tipo de cine, del que se desprenden producciones históricamente reconocidas —entre las cuales se ha destacado *Su mejor alumno* (Lucas Demare, 1944)—, la primera representación cinematográfica de la mítica figura sanjuanina aparece en el film *La Difunta Correa* (1966) de Néstor Paternostro.

Por su parte, las primeras producciones locales de la región de Cuyo responden al formato de cortometraje documental, siendo una de las primeras vinculadas con la leyenda que nos ocupa la denominada *Difunta Correa* (Ricardo Levinton, 1971), filmada de forma rudimentaria y con distribución limitada. El cine sanjuanino propiamente dicho iniciaría con la reconocida *Difunta Correa* (1975)<sup>4</sup> de Hugo Reynaldo Mattar y Lucy Campbell. Este cine, con un claro enfoque comercial, inauguró una serie de coproducciones conjuntas entre ambos profesionales de tipo costumbrista, de las que la producción aquí estudiada de Pepe de la Colina es claramente heredera, al igual que la mayor parte del cine realizado en la provincia.

*Difunta Correa, la verdadera historia* es un drama histórico realizado íntegramente en el territorio de San Juan, y su propuesta consiste en narrar una versión particular de la leyenda, buscando presentar una óptica local tanto de la historia como del culto a la santa popular. Su creador, en el sitio web de la película, expresa las intenciones originarias del proyecto:

---

4 Para acceder a un análisis en profundidad sobre la película se recomienda consultar el texto de Barrios, Lanza y Passarelli (2022).

Se trata de una docu-ficción donde más de treinta actores interpretan la historia de Deolinda Correa y su travesía con su hijo a costas en busca de su marido hecho prisionero, pero también damos cuenta del crecimiento del santuario que en la actualidad es un lugar que recibe a 3 millones de promesantes al año (de la Colina, n./d.).<sup>5</sup>

El film, de poco más de una hora de duración, y dedicado a la memoria de los referidos Lucy Campbell y Hugo Reynaldo Mattar, intercala testimonios en primera persona en formato de entrevistas con secciones ficcionalizadas de pasajes de la historia de la santa sanjuanina, lo que configura el formato de *docu-ficción*. En el curso del relato se pone un gran énfasis en la presentación y defensa de la tesis de la existencia real de Deolinda Correa, así como de la situación particular del santuario durante la última dictadura cívico-militar, con el intento de desmantelamiento y el rol adverso de la Iglesia Católica en relación a este culto *pagano*.

El mayor contraste que presenta con respecto a las producciones anteriores sobre el tema es la promoción de una representación *realista* de la leyenda, con la intencionalidad de proveer legitimación a la figura de la difunta. De esta manera, las escenas documentales y ficcionales impulsan una idea rectora principal: *la difunta existió*, siendo esta la tesis principal de la cinta. Tal vez con ese mismo fin es que el formato del film responde a un criterio similar al de las producciones anteriores de Pepe de la Colina, con una sección documental e informativa destacada con una finalidad educativa, sin llegar a utilizar el recurso de la *voice over* propia del documental expositivo. En el film se integran directamente

---

5 de la Colina Cine y Televisión. (n./d.). *Difunta Correa, la verdadera historia*. Disponible en <https://web.archive.org/web/20211102122644/http://www.difuntacorreafilm.com.ar/>

los testimonios de expertos con las imágenes de ficción, lo que hace pensar que la cinta pudo ser planificada como documental antes que como ficción, siendo prioridad la recuperación de la *verdadera historia* de esta figura, como anticipa el título de la película. En la misma línea, algunas de las críticas publicadas en los diarios de la época que cubrieron el estreno del film, sucedido en el Cine Teatro Municipal (el antiguo Cine Gran Rex), expresaban: “La filmación fue realizada en escenarios naturales de San Juan y explicó que la combinación del documental con la ficción fue el género elegido para retratar los distintos aspectos de este fenómeno, que trasciende fronteras”.<sup>6</sup>

Por último, vale la pena destacar que la versión de la historia que se planifica contar tiene una óptica *local*, en el sentido de que se evita presentar activamente la travesía de la difunta enmarcada en el marco de las guerras civiles argentinas del siglo XX, sino con una óptica de tragedia y resignificación. En la cinta, *Deolinda* no sale negligentemente al desierto en busca de su marido, sino que lo hace con el fin de proteger a su familia (su *matrimonio*, específicamente), y sabiendo los riesgos que conlleva la falta de agua en el lugar. Y aunque fracase en tal cometido, la supervivencia de su hijo, así como la recuperación del ganado por parte del primer devoto, el arriero Flavio Zeballos (escena también presente en la película),<sup>7</sup> son presentados como sus primeros milagros.

---

6 Fundación Bataller (22/12/2017). Exitoso estreno de *Difunta Correa, la verdadera historia*. San Juan *Al Mundo*. <https://www.sanjuanalmundo.com/articulo?id=166778> Consultado el 10/07/2024.

7 Para conocer más datos sobre la historia, ver: <https://www.tiempodesanjuan.com/san-juan/quien-fue-el-primer-gran-promesante-que-tuvo-la-difunta-correa-n347236>



1. Imagen de promoción del film. Extraída de: <https://web.archive.org/web/20220103151901/http://difuntacorreafilm.com.ar/fotosdifuntacorrea.html>

## Acerca de las características de producción del film

Este singular film de Pepe de la Colina responde a la modalidad de producción independiente, entendida esta como impulsada por empresas que, si bien cuentan con una estructura organizacional, “carecen de estudios propios (los arriendan para cada producción), y de personal permanente (lo contratan en cada trabajo)” (Getino, 2005: 156-158). Por otra parte, también es de interés mencionar la particularidad de haber surgido como proyecto propio del departamento de publicidad de la empresa de Pepe de la Colina, si bien ya contaban con un área dedicada al audiovisual.

La película, realizada con el equipamiento propio de la productora, tuvo un período de rodaje de seis meses, en locaciones muy variadas de la provincia (dunas, desiertos, montañas y valles). Fue editada para su distribución en cines, además de haberse realizado varios cortes para la distribución digital. En particular, existen dos cortes digitales de esta

cinta (disponibles en los canales de YouTube de la productora), uno más corto con mayor énfasis en la sección de la ficción; y otro más extenso con una mayor prioridad en los testimonios orales de los entrevistados, para su proyección en cines. Asimismo, se realizaron varios cortes promocionales, *trailers* para televisión e internet, composiciones originales musicales para la cinta (a cargo del músico local Fabián Noriega) y algunos cortes documentales sobre el santuario y sobre los debates en torno al estatuto legendario de la figura protagonista, y a su vez versiones extendidas de lo presentado en el corte para proyección.

La película aparece en la cobertura periodística como “producida por el Instituto de Opinión Pública y Proyectos Sociales (IOPPS), con un equipo íntegramente local” (Fundación Bataller, 2017), algo que fue corroborado por Sebastián de la Colina. El IOPPS se encargó de la posproducción, siendo una producción propia “de la Colina”. El IOPPS era presidido en aquel momento por Antonio de Tommaso, frecuente colaborador del director, que incluso tiene un cameo en la cinta. La música fue compuesta por Fabián Noriega y escrita por el mismo Pepe de la Colina.

La producción contó con el apoyo del gobierno provincial a nivel cultural y financiero, aunque de manera limitada, y orientado particularmente a cuestiones logísticas y de locación, así como al trabajo de distribución. De acuerdo con los testimonios de algunos participantes, el financiamiento fue cubierto por estos aportes, por la venta de las entradas en los cines y por las proyecciones de otras cintas del director en los colegios de la provincia que utilizaban las realizaciones como herramienta educativa.

La película se proyectó en San Juan y en cines del resto del país, situación que dio cobertura periodística nacional a la producción, en particular respecto a una noticia que afirmaba que el film había llegado a manos del Papa. En tal sentido,

vale la pena destacar una diferencia sustancial entre esta realización y las anteriores del director, que radica en que la misma no fue pensada como producción para televisión sino para estrenarse en cines. Uno de los principales objetivos de la productora era que la circulación del film se extendiera más allá de la provincia de San Juan, siendo la proyección en el Gaumont de la Ciudad de Buenos Aires, por ejemplo, destacada en el material promocional.

El film fue el último proyecto propio de la productora fundada por Pepe de la Colina; sin embargo, hoy en día, a cargo de su hijo Sebastián, la misma continúa produciendo contenido audiovisual para televisión. Por otro lado, Sebastián de la Colina sigue trabajando en la producción de cine, siendo su última experiencia la reciente *Cinensangre/Cinenzonda* (Eduardo Spagnuolo, 2024), en la que tiene créditos como director de fotografía.

Una nota de interés sobre la producción de esta película, es aquella que protagoniza quien se transformaría con el paso del tiempo en una *hija cinematográfica* del film de de la Colina: Marina Zegaihb, actriz que encarnaba a la difunta. La intérprete, que había declarado ser devota de la difunta Correa desde antes de ser convocada para realizar el film,<sup>8</sup> egresó en los últimos años de la Sede Cuyo de la ENERC, teniendo dos créditos como directora en cortos provinciales: *Las huellas que dejamos* (2021) y *Por un solo ayer* (2023).

En su testimonio, recabado en una reciente entrevista, comentó que fue esta producción la que la motivó a estudiar cine y empezar a trabajar en sus propias iniciativas, independientemente de que su rol en la producción de este film fue solamente en el departamento actoral. En sus palabras:

---

8 Redacción *Tiempo de San Juan* (14/12/2017). La increíble señal que la Difunta Correa le dio a la protagonista de su película. *Tiempo de San Juan*. Disponible en <https://www.tiempodesanjuan.com/sanjuan/2017/12/14/increible-seal-difunta-correa-protagonista-pelcula-200033.html> Consultado el 10/07/2024.

Yo ahí estando, cuando estaba en pleno rodaje de la Difunta Correa (...) lo que me gustó, era el hecho de poder tener yo la posibilidad de crear. O sea, yo cuando estuve en lo de Pepe, cuando estuve trabajando en lo de Pepe, yo en ese momento veía y decía, me encanta esto, pero no estar frente a cámara, sino detrás de cámara, dirigiendo.

[fue] justamente lo de la película de la difunta Correa, cuando estuve ahí en el rodaje y todo. Ahí fue que me decidí a estudiar cine. Me motivó un montón. Tuve que hacer un cambio de vida abrupto. Me llevó a hacer enormes cambios. Yo tenía una institución, a la que cerré para volver a una vida de estudiante. Se arriesgó un montón. Y bueno, fue hermoso. (Entrevista, setiembre de 2024)

Esta nota, que puede reflejar tan solo una anécdota, ilustra una realidad de relevancia de esta clase de films, que son una muestra del cine realizado en San Juan entre 1990 y las primeras décadas de este siglo. Esta película, como muchas otras, es un cine sobre hombros de gigantes (en este caso, los de la familia Mattar), que se proponía contar historias desde la provincia sobre la provincia, de manera independiente. En un giro casi narrativo, son estas producciones las que se vuelven ejemplo a seguir por las nuevas generaciones, que retoman conceptos y temáticas en los nuevos films sanjuaninos. Films que se producen con mayor frecuencia tras el desembarco del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales en el nuevo milenio, al comienzo con producciones aisladas y posteriormente con la ENERC radicada en la región, que dio un soplo de vida al cine de San Juan.

*La difunta Correa*, obra tal vez otro “milagro”, en conectar las tres generaciones de cine sanjuanino: desde Mattar a la ENERC, con una parada obligatoria en Pepe de la Colina, y

promoviendo un renacimiento de la producción cinematográfica provincial.

## Consideraciones finales

En este trabajo se propuso indagar en la historia de la productora propiedad de Pepe de la Colina, y en particular en los mecanismos de producción y en la significancia de su última realización, *Difunta Correa, la verdadera historia*. Este film, concebido como emblema del cine independiente sanjuanino, asume dos rasgos distintivos: se trata de un cine hecho con recursos limitados y con una gran dosis de voluntad.

Desde sus inicios, con producciones documentales que buscaban representar la identidad y las historias locales, hasta la realización de largometrajes semidocumentales y educativos, la productora liderada por Pepe de la Colina dejó una marca distintiva en la escena cinematográfica de la provincia de San Juan. La trascendencia de esta productora no solo queda reflejada en su filmografía, suficientemente extensa para una provincia con poca tradición cinematográfica, sino también en la inspiración que brindó a nuevas generaciones de cineastas locales.

Esta es una más de las historias que relatan la extensa caminata en el desierto que resulta ser en ocasiones el cine sanjuanino. Cine que constantemente rinde homenaje a sus antecesores y que está colmado de cineastas que —inspirados por otros comprovincianos— se empeñan en realizar cine sanjuanino: un cine regional que parece tender a la construcción de una identidad cultural cinematográfica propia, que merece un estudio en profundidad y que, por lo analizado, encuentra en esta producción el punto de partida de su renacimiento.

## Referencias bibliográficas

Barrios, C.; Lanza, P. y Passarelli, F. (2022). Santo cine: religiosidad popular y territorio en experiencias filmicas regionales. En Lusnich, A. L.; Cuarterolo, A. y Flores, S. *Cines regionales en cruce. Un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado*, pp. 191-215. Buenos Aires: EUDEBA.

de la Colina Cine y Televisión. (n./d.). *Difunta Correa, la verdadera historia*. Disponible en <https://web.archive.org/web/20211102122644/http://www.difuntacorrea-film.com.ar/>

----- (n./d.). Películas de Pepe de la Colina. de la Colina Cine y Televisión. Disponible en <http://www.delacolina.com.ar/cine.html> Consultado el 26/05/2024.

Fundación Bataller. (22/12/2017). Exitoso estreno de *Difunta Correa, la verdadera historia. San Juan Al Mundo*. Disponible en <https://www.sanjuanalmundo.com/articulo?id=166778> Consultado el 10/07/2024.

Getino, O. (2005). *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus.

Lanza, P. (2021). Policías y criminales en el semidocumental argentino. *Filología*, (53): 131-144.

Redacción *Tiempo de San Juan*. (14/12/2017). La increíble señal que la Difunta Correa le dio a la protagonista de su película. *Tiempo de San Juan*. Disponible en <https://www.tiempodesanjuan.com/sanjuan/2017/12/14/increible-seal-difunta-correa-protagonista-pelcula-200033.html> Consultado el 10/07/2024.

Zimerman, G. (02/10/2020). *Highlander 2: rodaje en la Argentina, dólar por las nubes y el peor filme de 1991*. *Clarín*. Disponible en [https://www.clarin.com/espectaculos/cine/highlander-2-rodaje-argentina--dolar-nubes-peor-filme-1991\\_0\\_oK29WH5v9.html](https://www.clarin.com/espectaculos/cine/highlander-2-rodaje-argentina--dolar-nubes-peor-filme-1991_0_oK29WH5v9.html) Consultado el 26/05/2024.

## Fuentes orales

Rodríguez Romero, M. (2024a). Entrevista personal a S. de la Colina, 24 de abril.

----- (2024b). Entrevista personal a M. Zeghaib, 3 de junio.

# ***El juego de Arcibel* (Alberto Lecchi, 2003): film emblemático del sistema industrial del Programa San Luis Cine**

Ana Laura Lusnich

## **San Luis Cine, un nuevo horizonte audiovisual provincial**

*El juego de Arcibel* (Alberto Lecchi, 2003) fue uno de los diez proyectos elegidos en la primera convocatoria realizada por el gobierno de San Luis, luego de haber sido promulgada e implementada en 2001 la Ley N° 5280 que creaba el Fondo de Fomento a las Inversiones en la Industria del Cine de la provincia.<sup>1</sup> En ese nuevo marco, la actividad cinematográfica fue pensada por las autoridades locales como un instrumento de desarrollo económico y cultural, con el propósito de intervenir en el crecimiento industrial de la actividad cinematográfica, del empleo y del turismo interno. En sus primeros años, esta experiencia de raigambre provincial estuvo

---

1 En el contexto de renovación y crecimiento del sector cinematográfico y audiovisual de principios del siglo XXI, San Luis fue la primera provincia de la Argentina que puso en marcha una ley de fomento de la industria audiovisual. En 2001 promulgó la Ley N° 5280 de fomento de la industria cinematográfica, reemplazada en 2004 por la Ley N° 5675. En lo que respecta a las otras provincias de la región de Cuyo, San Juan promulgó la Ley N° 7415 en 2003 (actualmente denominada 762-F), la cual se encuentra vigente pero aún sin decreto reglamentario. Mendoza, en tanto, promulgó e implementó en 2018 la Ley N° 9058 de promoción y desarrollo de la industria audiovisual en su territorio provincial.

regida por la puesta en marcha del fondo de fomento, la creación del Centro de Producción de Cine y Televisión San Luis Cine, la fundación de la *San Luis Film Commission*, y la apertura de carreras afines en la universidad creada en la ciudad de La Punta. En tanto sello productor reconocido por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), San Luis Cine consolidó un plan de producción-creación sustentado en el formato de producción industrial de largometrajes de ficción,<sup>2</sup> que se especificaba en el régimen de elección de los proyectos que serían escogidos de acuerdo con tres directrices principales: la calidad y los alcances de la propuesta, la existencia de fuentes financieras adicionales a los aportes del gobierno provincial, y el propósito de la recuperación parcial o total de los fondos invertidos (Barnes, Borello, Castro y González, 2013). Por su estructura organizativa, el volumen de la producción gestada en un corto a mediano plazo, el hecho de haber creado una “ciudad del cine” con estudios propios y con los servicios y la infraestructura necesarios para rodar de forma prácticamente completa una película, y por la implementación de beneficios impositivos, San Luis Cine puede ser estudiado como un prototipo de “polo de producción audiovisual” (Zallo, 2002; Casado, 2005).<sup>3</sup>

---

2 El programa también abarcó, si bien en menor escala, otro tipo de obras (cortometrajes, documentales) y de necesidades. La construcción del set de filmación equipado con tecnología de avanzada, estuvo adaptado para la producción de cine, de animación digital y de producciones musicales. Asimismo, se organizó el Cine Móvil que se caracterizó por su perdurabilidad y el alcance provincial.

3 Casado (2005) y Zallo (2002) analizan las nuevas formas organizativas en el campo audiovisual surgidas en el siglo XXI, contemplando el desarrollo global de la industria de la información y las respuestas vertidas por las comunidades autónomas (en el caso español) y/o las formaciones regionales y/o locales (en referencia a otros países). Entre otras modalidades, los polos audiovisuales son interpretados bajo su doble naturaleza industrial-cultural y su capacidad de generar empleo y riqueza. La creación de polos de producción regionales supone, por su parte, el equilibrio entre contenidos homogéneos y globalizados y contenidos propios representativos de sus

En lo que respecta a las estrategias de producción-creación, se alentaron, sin ser excluyentes entre ellas, dos directrices principales. La primera consistió en la consolidación de vínculos interregionales con productoras y realizadores procedentes de ciudades argentinas que contaban con un campo cinematográfico arraigado, lo que garantizó —especialmente en la primera fase de desarrollo del programa— la participación de profesionales con experiencia y trayectoria, situación que, con el paso del tiempo, fue equilibrándose con recursos profesionales endógenos formados en la Universidad de La Punta, creada en 2003. Bajo esta perspectiva, las articulaciones interregionales tramadas con directores, equipos técnicos e intérpretes provenientes de la Ciudad de Buenos Aires (si bien también de otras latitudes) convocaron a personalidades reconocidas en el plano nacional e internacional, algunas de las cuales retornaron a la actividad bajo el sello San Luis Cine. Entre los realizadores que relanzaron sus carreras, Gerardo Vallejo, destacado realizador oriundo de la provincia de Tucumán, fue el responsable de *Martín Fierro. El ave solitaria* (2006); Carlos Galettini, director sumamente prolífico en los años ochenta que filmó *La patria equivocada* (2011); Nemesio Juárez, director y guionista que por décadas se abocó al cine político y militante, y concretó para San Luis Cine el film *La revolución es un sueño eterno* (2012). Los films mencionados responden al género de ficción histórica, destinándose a su realización altos presupuestos globales dedicados a la puesta en escena, el trabajo de ambientación y reconstrucción históricas, el vestuario y la contratación de elencos de intérpretes-faro del campo cultural nacional. Un segunda línea radicó en afianzar acuerdos de

---

identidades. Los desafíos que implican, en tanto, son la superación de posibles aislamientos del mapa audiovisual nacional o internacional y el acceso real de las empresas al mercado nacional e internacional.

coproducción internacional con realizadores, productoras y naciones muy diversas, escenario que no solo daba prestigio al programa de cine provincial sino que también permitía un empleo razonable del fondo de fomento con el ahorro interno de capitales, la diversificación del fondo en varios proyectos realizados en paralelo, un mayor reaseguro en lo que respecta a la recuperación de las inversiones y la apertura a los mercados internacionales. De esta manera, las películas realizadas bajo el régimen de coproducción fueron estableciendo diferentes niveles de participación (mayoritaria o minoritaria; realizada con fondos públicos y/o privados, de carácter nacional y/o internacional), y representaron con el paso del tiempo un porcentaje creciente dentro del programa provincial de cine.<sup>4</sup> Un estudio realizado por Borello, González, Barnes y Castro (2016) en base a lo producido entre 2004 y 2011 en el marco de este emprendimiento, indica que sobre 30 largometrajes, 14 se ajustaron al régimen de coproducción, instituyéndose tres particularidades a nivel organizativo: San Luis Cine realizó preferentemente aportes minoritarios cercanos al 20% por obra; incrementó el volumen de sus producciones, participando de varias en simultáneo, y diversificó los acuerdos de coproducción tanto con el INCAA como con empresas extranjeras (de Brasil, Chile, España, Estados Unidos, Francia e Italia, entre otros países).

---

4 La coproducción de obras audiovisuales implica la firma de un contrato en virtud del cual las partes establecen relaciones a largo plazo. Dependiendo de la ocasión, el contrato fija la obligación de realizar aportes financieros, de recursos humanos y profesionales, y/o de otros bienes y servicios. A su vez, establece la titularidad sobre la obra y las condiciones de las utilidades resultantes de su comercialización.

## ***El juego de Arcibel*: compatibilidad entre las alianzas intrarregionales y la coproducción internacional**

Formando parte de la primera cohorte de realizaciones del programa San Luis Cine, *El juego de Arcibel* compatibiliza aspectos de ambas estrategias mencionadas, presentándose como un caso emblemático y representativo de los lineamientos y aspiraciones del programa de cine puntano.<sup>5</sup> De acuerdo con su diseño de producción-creación, se trata de un proyecto de coproducción de corte industrial entre la Argentina y España, con producción asociada de entidades de otros dos países (Chile y Cuba), pensado para ser distribuido y comercializado en la Argentina y en el exterior. Por su parte, la dirección estuvo a cargo de un realizador y guionista oriundo de la provincia de Buenos Aires, de probada trayectoria en el campo del cine, la televisión y la publicidad.<sup>6</sup>

El esquema de coproducción del film estuvo conformado por las productoras Zarlek Producciones S. A., Aleph Media, El Puente Producciones S. A. y Patagonik Film Group (todas de la Argentina), en coproducción con Milamores S. L. (España); a estas empresas se asociaron Los Films de la Arcadia

---

5 En esa primera convocatoria realizada en 2002, se seleccionaron, junto con el film de Lecchi, *Suspiros del corazón* (Enrique Gabriel), *Iluminados por el fuego* (Tristán Bauer), *Micaela, una película mágica* (Rosanna Manfredi) y *Hermanas* (Julia Solomonoff), entre otros proyectos. Los dos primeros pueden ser catalogados (en función del financiamiento, las empresas intervinientes y la constitución de los elencos) como films de corte industrial de explotación comercial, en tanto los segundos pueden ser considerados potencialmente comerciales, el primero por ser de animación y orientado a un público específico, el segundo por haber sido dirigido por una realizadora de carácter independiente. Ver: <https://www.lagaceta.com.ar/nota/4143/espectaculos/san-luis-subsidiara-10-peliculas.html>

6 La política de producción mediante el sistema de coproducción de San Luis Cine se diversificó de acuerdo con la convocatoria de realizadores argentinos —como han sido también los casos de *Pura Sangre* (Leo Ricciardi, 2006, coproducción con España) y *Cartas para Jenny* (Diego Musiak, 2007, coproducción con España)—, en tanto otras requirieron la contratación de profesionales extranjeros (*Ni Dios, ni patrón, ni marido*, 2010, fue dirigida por la española Laura Mañá).

(Chile), Cinecolor (Argentina), ICAIC (Cuba) y Alteaba Corp S. A. (España). Contó también con la colaboración financiera del INCAA, el Programa Ibermedia y el Gobierno de la Provincia de San Luis. El equipo de producción estuvo encabezado por los productores argentinos Luis Sartor y Pablo Rovito y, en función de las empresas concurrentes, el mismo se completó con un conjunto de productores (Luis Sartor, Fernando Sokolowicz, Martín Cortes y Pablo Bossi) y con cinco productores asociados (Pedro Masilla, Javier Ruperez, Alex Doll, Edgardo Viereck y José Luis Cabrera). De acuerdo con la información vertida por Pablo Rovito,<sup>7</sup> el costo total del film fue de 900.000 dólares. De este volumen, el apoyo crediticio de los organismos públicos fue de 550.000 dólares, de acuerdo con un sistema tripartito por el cual San Luis Cine aportó un crédito de 927.000 pesos argentinos (aproximadamente 280.000 dólares), el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales apoyó la producción con un crédito de 500.000 pesos argentinos (aproximadamente 150.000 dólares)<sup>8</sup> y el Programa Ibermedia asistió con 120.000 dólares. El resto de la financiación fue asumida por las empresas productoras asociadas, con recursos propios de capital, profesionales y técnicos y servicios. *El juego de Arcibel* fue la primera película filmada por San Luis Cine y la primera actuación del programa como productor asociado. Acerca de los capitales aportados por esta provincia, estos fueron siempre de carácter financiero, otorgados bajo el sistema de créditos de fomento que se caracterizaban por el largo plazo de devolución y las tasas preferenciales. Pablo Rovito expresó:

---

7 Agradecemos la información brindada por Pablo Rovito a través de una entrevista escrita realizada el 4 de septiembre de 2024. Gran parte de los datos de producción presentes en este artículo ha sido especificada por Rovito en base a la documentación de trabajo que conserva, y él también realizó una lectura atenta de este artículo.

8 El INCAA otorgó un crédito de fomento, que aplicaba tasas preferenciales de interés y períodos largos para la devolución.

Efectivamente SLC no realizaba inversiones de riesgo sino de préstamos. La idea rectora de ese Fondo era aportar financieramente y luego recuperar lo aportado con la explotación de las películas (incluyendo los subsidios que pudieran recibir las películas del INCAA) y volver a integrar ese dinero al Fondo de SLC para seguir fomentando con créditos. (Entrevista a Pablo Rovito)

En lo que concierne a la realización de largometrajes para cine, la trayectoria de Alberto Lecchi consume una labor constante desde fines de la década de 1970, actividad que se amplificó con el cambio de siglo con la dirección de series y producciones para televisión. En sus años más tempranos trabajó como asistente de dirección en más de cuarenta películas de cineastas argentinos y extranjeros (Adolfo Aristarain, Héctor Oliveira, Fernando Carlos Saura), siendo su primera experiencia como director el film policial y de suspenso *Perdido por perdido* (1993), galardonado en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana. En las últimas décadas dirigió series para televisión que, aun siendo populares y vistas por amplias audiencias, presentaron problemáticas de interés social y muy buena factura visual y técnica (*Epitafios*, 2004; *Mujeres asesinas*, 2006-2008; *Epitafios II*, 2009; *Maltratadas*, 2011 y *En terapia*, 2014, son algunas de ellas). En *El juego de Arcibel* participó como director y coguionista —este último rol ejercido junto con Daniel García Molt—, aportando su experticia en la creación de relatos de ficción y en el manejo en los *sets* de filmación.

Metáfora política del pasado dictatorial de América Latina, la historia del film transcurre en la República de Miranda, país ficticio de la región en el cual desde hace ya varias décadas los habitantes se enfrentan a un gobierno totalitario comandado por el General Ezequiel Abalorios (José Palomino

Cortez). En este contexto, su protagonista, Arcibel Alegría (Darío Grandinetti), afronta diferentes vicisitudes: de profesión redactor para medios gráficos, rondando el año 1967 es arrestado por una nota sobre un juego de ajedrez que publica en el periódico *El Mundo* y que se interpreta como un ataque cifrado al régimen que impera en el país;<sup>9</sup> resultado de esa situación, pasa largo tiempo en la cárcel, espacio en el que conoce a Pablo (Diego Torres), quien será su amigo y la futura pareja de su hija Rosalinda (Rebeca Cobos). En la cárcel idea un juego que combina el azar y la estrategia que, con el tiempo, ayudará a liberar a su país de la tiranía. Hacia el final del relato, el General Abalorios se suicida, se decreta el fin del régimen y Arcibel sale de la cárcel reencontrándose con su hija Rosalinda y su nieto. Por sus características narrativas y de representación, el film de Alberto Lecchi supuso un complejo diseño de producción, de rodaje y de posproducción, etapas en las cuales el equipo de producción debió prever la contratación de un elenco internacional de intérpretes; la elección y la filmación en diferentes locaciones y países con una logística muy particular en lo que respecta a traslados, permisos de viaje, trámites en aduanas, transporte de equipamiento especializado y de gran porte; la creación de un universo diegético imaginario, y el montaje de diferentes líneas narrativas que sucedían en distintos marcos espacio-temporales.

Acorde con las directrices del programa San Luis Cine, que exigía que el porcentaje mayor de las situaciones dramáticas se rodase en esa provincia, contratándose personal profesional, mano de obra y servicios locales (*catering*, alojamiento, transporte, etc.), el rodaje se extendió durante los meses de noviembre y diciembre de 2002, en escenarios interiores y locaciones de San Luis Capital y Villa Mercedes (San Luis), Buenos Aires

---

<sup>9</sup> La nota llevaba por título "Un rey negro solo espera un milagro", entendiéndose que estaba dirigida al General Abalorios.

y Valparaíso (Chile). Sobre este proceso, Rovito especificó que ocho semanas estuvieron dedicadas al rodaje en la provincia de San Luis, y que para diseñar uno de los espacios dramáticos centrales en el relato, la cárcel, se modificaron las instalaciones de una escuela sita en la localidad de Villa Mercedes. El rodaje en Buenos Aires fue más restringido, filmándose en estudios la secuencia del interrogatorio del coronel (Alejandro Trejo) a Arcibel, y los títulos de comienzo del film; en Valparaíso el rodaje se prolongó una semana completa, eligiéndose exteriores (calles y cerros) poco conocidos turísticamente. El rodaje en ámbitos y locaciones tan disímiles respondió no solo a las alianzas mencionadas entre diferentes países, sino también a la necesidad de crear un universo ficcional que no representara directamente a ninguno de los países latinoamericanos, pero que, sin embargo, remitiera al imaginario creado culturalmente en torno a esta región. Sobre este aspecto, es de interés mencionar que, en simultáneo con el desglose de ese mundo ficcional creado *ad hoc* para la película, transversalmente se mencionan y/o aparecen acontecimientos históricos que fueron marcando el destino de Latinoamérica y del mundo en las últimas décadas, siendo estos empleados como indicios de una narración que se prolonga en el tiempo, a su vez que funcionaban como anclajes del relato a partir de referencias contextuales concretas.<sup>10</sup>

---

10 Arcibel y sus compañeros de cárcel ven la portada de un periódico que anuncia la muerte de Ernesto "Che" Guevara, ocurrida en 1967; años más tarde ven en un programa de televisión las acciones llevadas a cabo durante la Guerra del Golfo, entre agosto de 1990 y febrero de 1991, por el grupo de aliados comandado por Estados Unidos. La secuencia de apertura, por su parte, delata un clima de terror y de autoritarismo que rememora lo vivido en los períodos dictatoriales: de noche, en un espacio urbano desierto, se escucha sobrevolar helicópteros. La cárcel, por su parte, se constituye en un microcosmos que representa la vida política y social del continente en el siglo XX (allí cohabitan socialistas, marxistas-leninistas, coroneles y generales), en tanto que los personajes se subdividen en presos políticos y carceleros. En la secuencia en la que Arcibel y Abalorios deciden jugar el juego de estrategia, previo al suicidio de Abalorios, uno de los puntos geográficos localizados en el juego es San Luis, en clara referencia a la unidad de producción San Luis Cine.

La contratación de intérpretes pertenecientes a diferentes países e improntas actorales, en paralelo al complejo trabajo de maquillaje, caracterización y ambientación que implicaba una historia que se desplegaba durante décadas, fue otra dimensión en la cual el equipo de producción, el artístico y el de realización, debieron mancomunarse esfuerzos. Si al momento de iniciar el proceso de producción, por otros compromisos laborales, una de las figuras convocadas (Pablo Echarri) debió ser reemplazada por otra (Diego Torres), la conformación global del elenco también significó la contratación de actores de diferentes nacionalidades (gestionando contratos, traslados y estadías de forma articulada, acorde con el plan de rodaje), la elección de dos actrices diferentes para interpretar al personaje de Rosalinda de niña y de adulta (Samanta Valenzuela y Rebeca Cobos, respectivamente), y la selección de numerosos actores secundarios y de extras que iban a participar en las situaciones que así lo requirieran (escenas de reclusos en el penal, escena final con multitudes festejando la liberación de la tiranía). El elenco central quedó integrado por Darío Grandinetti, Diego Torres, Gabriel Rovito, Vando Villamil y Lourdes Abalo (argentinos), Juan Echanove, Juan Diego y Rebeca Cobos (españoles), Vladimir Cruz y Enrique Quiñones (cubanos) y Alejandro Trejo (chileno). La heterogeneidad lingüística, también de raza,<sup>11</sup> conformó un relato que exhibía en el plano textual los acuerdos de coproducción forjados entre el consorcio de países latinoamericanos participantes y las entidades españolas; por otro lado, metonímicamente, el elenco representaba a gran parte

---

11 En su estadía en la cárcel, un hombre de raza negra busca visitar a su hermano llamado Moisés Alegría. El guardia envía equivocadamente a Arcibel. Ante esa situación, el visitante dice: "¿A usted le parece que este puede ser mi hermano?". Si bien se trata de una escena aleatoria, la presencia de este visitante, junto con la de otras personas de color en diferentes momentos del film, refuerza la idea del crisol de razas propio de América Latina, a la vez que recuerda la predominancia de la raza negra en varios países del continente.

de la región latinoamericana, su pasado y su presente. Sobre esta condición de lenguas y formas propias de decir, Alberto Lecchi sostuvo:

Es un país imaginario de Latinoamérica donde lo importante era unificar un idioma pero cada uno podía mantener sus tonos como pasa comúnmente en nuestro país con las provincias y en todos los países de Latinoamérica o en España misma, donde en cada región hablan su acento.<sup>12</sup>



1. Foto de prensa, Arcibel Alegría y compañeros de prisión

La fase de posproducción comprometió dos meses (enero y abril de 2003) y se realizó en la Argentina y en España, fijándose el estreno del film el 29 de mayo de 2003 en salas de Buenos Aires y de los principales centros cinematográficos del país. Acorde con el plan inicial, la distribución de *El juego de Arcibel* se extendió a diferentes países de América Latina y

---

12 Ver: <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-20669-2003-05-28.html>

Europa, obteniendo numerosos premios en distintos rubros: Mejor Actor Protagonista (Darío Grandinetti) y Mejor Actor Coprotagonista (Diego Torres), *Festival Internacional de Viña Del Mar* (Chile, 2003); Primer premio al film, Universidad de La Habana (Cuba, 2003); Premio del Público, Festival Internacional de Cine de Lima (Perú, 2003); Primer premio al film, Festival del Cinema de Santa Cruz (Bolivia, 2004); Premio del público, Festival de Cine Latinoamericano de Toronto (Canadá, 2004), entre otros. En esta instancia, una vez estrenada la película, el INCAA brindó un subsidio que canceló el crédito otorgado inicialmente debido a que la exhibición generó la facturación necesaria para solventar esa erogación.

## Consideraciones finales

De lo analizado en este escrito, es posible interpretar que *El juego de Arcibel* no solo fue la primera experiencia de grandes dimensiones del Programa San Luis Cine, sino que a su vez se constituyó en un film paradigmático de la impronta industrial impulsada por dicho programa. En su particularidad, el sistema de entidades de producción asumió un complejo tramado de coproducción y asociación entre entidades argentinas y extranjeras de carácter público y privado, organizándose a su vez un equipo de realización y de creación que conciliaba la presencia de un director argentino señero, al igual que un plantel de intérpretes y de profesionales de carácter nacional e internacional, reconocidos en sus respectivos campos de actuación. Pablo Rovito expresó que la producción del film trajo aparejados múltiples desafíos. Específicamente, se debieron firmar contratos complejos con asimetrías financieras y equivalencias de distintas monedas, y acuerdos de explotación múltiples, ya que cada país reservaba para sí su propio mercado. Asimismo,

(...) al participar organismos oficiales (el ICAIC, de Cuba; el INCAA, de la Argentina; el Programa Ibermedia), se tuvieron que realizar convenios que debían ceñirse a los acuerdos multilaterales de coproducción, apostillar dichos documentos para darles validez en los otros países y una serie de trámites que complejizan mucho el armado económico-financiero de un proyecto cinematográfico. (Entrevista a Pablo Rovito)

En tanto propuesta de un polo de producción audiovisual provincial, el film alentó el desarrollo de la industria local, impulsando (más allá del apoyo crediticio), las capacidades y servicios existentes en el territorio provincial, a través del rodaje en espacios y locaciones propios, y la participación de un porcentaje de técnicos y actores formados en la provincia. En el plano textual, el régimen de coproducción colaboró en el mestizaje de las prácticas cinematográficas y en la creación de relaciones interculturales entre miembros de diferentes culturas, ya sea en lo que atañe a los equipos de producción-creación, los elencos internacionales y la formulación de un espacio-tiempo que aludía, indirectamente, a América Latina (Moreno Pérez, 2002).

Como es de público conocimiento, la vida institucional y productiva del programa San Luis Cine dio, desde aproximadamente 2017, un giro sustancial que devino en su desarticulación, el desfinanciamiento del fondo de fomento a la producción cinematográfica y la reorientación de sus actividades prioritarias. Factores de orden político y económico, y el escenario crítico que atraviesa el sector audiovisual en la actualidad,<sup>13</sup> clausuraron un proyecto que, en sus años de

---

13 Entre estos factores es necesario mencionar las desavenencias con el gobierno nacional de Mauricio Macri (2015-2019) en lo que respecta al impulso del cine nacional, la escisión política entre los hermanos Alberto y Adolfo Rodríguez Saá y sus bloques políticos, sucedida en 2017, y la desfinanciación de la producción audiovisual del INCAA sucedida desde la asunción del gobierno de Javier Milei.

funcionamiento, representó una modalidad de producción y de creación cinematográfica alternativa, gestada por fuera del orden centralista que caracterizó a la actividad por más de un siglo. En tal sentido, pese a esta situación, la experiencia de San Luis Cine intervino activamente en la creación de un volumen de producciones de alcance nacional e internacional tanto como en el desarrollo del campo audiovisual local, la formación de recursos humanos y la organización del sector a través de múltiples entidades y asociaciones de profesionales.



2. Foto de prensa, Darío Grandinetti y Alberto Lecchi, rodaje del film

## Referencias bibliográficas

- Barnes, C.; Borello, J.; Castro, D. y González, L. (2013). La producción cinematográfica en la provincia de San Luis y la experiencia de San Luis Cine. *XVIII Congreso Anual de la Red Pymes Mercosur*. Resistencia: UNNE.
- Borello, J.; González, L.; Barnes, C. y Castro, D. (2016). Políticas subnacionales de promoción de la producción cinematográfica: La experiencia de San Luis (Argentina), 2001-2012. *Revista Pymes, Innovación y Desarrollo*, vol. 4, N° 1: 114-144. Red Pymes.
- Casado, M. (2005). Nuevas estrategias para el desarrollo audiovisual en las comunidades autónomas. *Ámbitos*, N° 13-14: 109-131. Universidad de Sevilla.
- Moreno Pérez, G. (2002). Coproducciones cinematográficas, lugares de alteridad y nuevas investigaciones. *Comunicar. Revista Científica de Comunicación y Educación*, N° 19: 102-106. Grupo Comunicar.
- Zallo, R. (2002). Políticas culturales regionales en Europa: protagonismo de las regiones. En Bustamante, E. (ed.). *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación. Las industrias culturales en la era digital*, pp. 297-333. Barcelona: Gedisa.

## Fuentes orales

- Lusnich, A. L. (2024). Entrevista realizada a Pablo Rovito el 04/09/2024 de manera escrita.



## **Región Buenos Aires**

---



# ***La tierra será nuestra* (Ignacio Tankel, 1949): un singular emprendimiento de cine bonaerense en el período clásico-industrial**

*Pamela Gionco*

## **Introducción**

En la provincia de Buenos Aires se observa un caso original de producción cinematográfica que emerge en los años cuarenta, durante el período clásico-industrial del cine argentino. En la ciudad de Chivilcoy, ubicada al norte de la provincia de Buenos Aires y a 160 km de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, el fotógrafo y realizador audiovisual Ignacio Tankel mantuvo durante décadas su pasión por la creación cinematográfica. Fue director de cinco largometrajes de ficción, entre fines de la década de 1940 y principios de la de 1970, además de al menos un documental: *Chivilcoy, la Perla del Oeste* (1945), y un cortometraje: *El reloj* (1964). Ofició también como productor y director de fotografía del largometraje *El muerto es un vivo* (Yago Blass, 1952) y como director de fotografía en *Teatro Colón* (Carlos Cappa, 1965), cortometraje del Fondo Nacional de las Artes, producido en la ciudad de Buenos Aires.

Según datos del Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos (CEMLA),<sup>1</sup> Ignacio Tankel (Izaak

---

1 El CEMLA gestiona la "base de datos más completa sobre arribos de inmigrantes a la Argentina". <https://cemla.com/>

Tanchelewicz, 1912-1984) arribó a la Argentina el 1° de abril de 1930, registrando origen polaco.<sup>2</sup> En algunas referencias contemporáneas le adjudican “experiencia hecha en el cine europeo”,<sup>3</sup> lo cual es poco probable ya que contaba con apenas 18 años al ingresar al país. En 1939, con 27 años, se radicó con su familia en la mencionada localidad bonaerense. Instaló allí una casa comercial con estudio fotográfico, que le permitió mantener un sostén económico, al tiempo que desarrolló vínculos con la comunidad chivilcoyana. Su producción audiovisual comienza a mediados de la década de 1940 y se mantiene activa durante casi treinta años, hasta los años setenta.

Ya desde sus primeras obras, Tankel se configura como un emprendedor hábil, que logra aunar en la producción cinematográfica diversos grupos locales de Chivilcoy. Los economistas Uribe Toril y de Pablo Valenciano (2011) diferencian el emprendedor, impulsor de nuevas oportunidades, del empresario, gestor eficaz de recursos para la explotación mercantil. Las características del emprendedor conjugan una actitud mental positiva y creativa, con la iniciativa, el esfuerzo y la tenacidad, que se potencian en base a redes sociales y posibilitan un desarrollo no centralizado. En el caso de Tankel, concilia además ciertas prácticas establecidas de la industria audiovisual, como la promoción de películas en revistas de cine, tanto nacionales como internacionales,<sup>4</sup> y el estreno comercial en salas de cine de la ciudad de Buenos Aires, con una marcada impronta localista, colaborativa y posiblemente autogestiva, abocada a concretar de manera apasionada y voluntariosa cada rodaje con recursos acotados.

---

2 En su biografía, redactada por García Oliveri (2011), se le atribuye nacionalidad lituana.

3 “Simpático intento”, *Radiolandia*, 21/09/1946. Agradezco a Constanza Grela Reina y a Ramiro Pizá por compartirme diversas fuentes del período.

4 En sus comienzos, su empresa Oeste Film es mencionada en revistas especializadas del universo cinematográfico como *Radiolandia* (Argentina) y *Variety* (EE.UU.), como se referencia en este artículo.

Tankel fue además su propio guionista (con colaboradores) y productor, director de fotografía y montajista. Su figura puede equipararse la idea contemporánea del realizador audiovisual, que ocupa diversos roles técnicos (dirección y producción en conjunto) y trabaja con un equipo reducido. Incluso se puede reconocer un espíritu primigenio de “cine con vecinos”, al lograr involucrar a varias personas de la localidad, especialmente en el rodaje de escenas colectivas, como se menciona más adelante en el análisis de su segundo film. Con todo, este realizador organiza sus producciones en base a un modelo mixto, que integra su impulso emprendedor con prácticas propias de la industria cinematográfica y la participación colaborativa de grupos locales, más vinculado al cine *amateur*.

Es posible contemplar tres etapas de la producción de Ignacio Tankel: sus comienzos míticos, en relación a su primer film, hoy perdido; la producción de su segundo film, que condensa este modelo de producción mixto; y sus últimas obras, más dispersas en el tiempo, que consolidan prácticas más vinculadas a la autogestión, a punto tal de ser identificadas como “producción independiente” por parte de la crítica periodística (López, 1975).

## **La realización de la primera película: *La sombra del pasado* (1947)**

Al llegar a Chivilcoy, Tankel y su familia se alojaron en la pensión de la familia Varzilio. En esa misma residencia, el fotógrafo entabló amistad con un joven profesor de la Escuela Normal llamado Julio Cortázar. El luego afamado escritor, que vivió en Chivilcoy entre 1939 y 1944, aportó con su escritura al guion de la primera película de Tankel, *La sombra del pasado*, filmada entre agosto y diciembre de 1946 y estrenada el 25 de mayo de 1947. Cortázar lo mencionó en

varias de sus cartas y continuaron vinculados a lo largo de los años. Para el rodaje de su primera obra, Tankel estableció en febrero de 1946 la casa productora Oeste Film (Grela Reina y Peterlini, 2021; Grela Reina, Kelly y Morales, 2022) (Imagen 1). La revista *Radiolandia* menciona la constitución de la empresa, “cuya primera película se rodará tan pronto como se disponga de celuloide virgen”.<sup>5</sup> Este comentario es un indicio de la situación de la industria cinematográfica argentina, que hasta hacía poco tiempo atrás tenía restricciones para la adquisición e importación de material filmico para rodajes y copias de las películas producidas en el país. En la misma nota se afirma que “filmadoras independientes a granel florecerán en cuanto tengamos película en abundancia”.<sup>6</sup>



1. Créditos iniciales de *La tierra será nuestra*.

---

5 “Cine en el interior”, *Radiolandia*, Buenos Aires, 16/02/1946.

6 *Radiolandia*, *op. cit.*

El espacio para emplazar el emprendimiento de Tankel fue un gran predio de la Asociación Española de Socorros Mutuos, conocido como el Prado español, que se encontraba abandonado. El lugar había oficiado de sede para grandes fiestas sociales, “romerías” y ferias de entretenimiento durante los años veinte y treinta. Allí se instaló el *set* de esta primera filmación. Dado que en ese período la producción cinematográfica necesitaba el acceso a material fílmico virgen que distribuía el Estado, es posible que la inscripción como productora fuera requisito para conseguir este insumo indispensable. La producción mantuvo una activa promoción de la película, informando a los medios sobre la integración del elenco, el inicio y avances del rodaje y el estreno en salas. Incluso llegaron a publicarse en la revista estadounidense *Variety* noticias sobre la aparición de Oeste Film, situación que ampliaba el horizonte del cine argentino más allá de lo producido en la ciudad capital del país.<sup>7</sup> Lamentablemente, el film se encuentra perdido en la actualidad, tal como indaga y tematiza el documental *Buscando la sombra del pasado* (2004), del realizador chivilcoyano Gerardo Panero.

## ***La tierra será nuestra* (1949): segunda realización de Oeste Film**

Al año de este primer estreno, Ignacio Tankel encaró la producción de una nueva película, titulada *La tierra será nuestra*.<sup>8</sup> Fue filmada en 1948 en el pueblo de Moquehuá, a 40 km de Chivilcoy, y en parajes rurales de Indacochea, a unos 30

---

7 “Argentine Film Prod. Into High Gear After Union Row. New Bldg. Plans”, *Variety*, diciembre, 1946. Disponible en [https://lantern.mediahist.org/catalog/variety164-1946-12\\_0071](https://lantern.mediahist.org/catalog/variety164-1946-12_0071) Consultado el 08/09/2024.

8 En ocasiones, el film figura con nombres equivocados, como en notas de la época (*Esta tierra es mía*) o emisiones televisivas posteriores (*La tierra es nuestra*).

km de la ciudad cabecera del partido.<sup>9</sup> Se estrenó el 28 de julio de 1949 en el Cine París, en la ciudad de Buenos Aires, y en el Cine Savoy, en Chivilcoy. En contraste con el film anterior, hay pocas noticias vinculadas a esta producción.

El film representa un drama social vinculado al universo rural, que despliega un abanico de conflictos que se resuelven parcialmente. La ficción se inicia en 1942, evocando un tiempo pasado al momento de estrenarse. En principio, se plantea un conflicto generacional: luego de varias malas cosechas, los hijos de la familia no quieren quedarse en el campo y quieren ir a buscar oportunidades a la ciudad, proyectando otro tipo de vida. El hijo mayor, antes de que termine la cosecha, se va a Buenos Aires, alejándose de su prometida. Entonces, emerge el conflicto romántico entre Nélide (la chivilcoyana Nélide Solá), la novia de ese muchacho que se fue a la ciudad, y el Sr. Santillán, un político dueño de las tierras en las que vive la familia de su novio. La joven rechaza sentimentalmente a este personaje, con una consecuencia inesperada: Santillán reclama a la familia protagonista la deuda de años anteriores por el uso de la tierra, afectando directamente la economía familiar, ya que esta deuda resulta impagable. El conflicto social se impone hacia el final, con el reclamo por la tenencia de las tierras. “La tierra será de quien la trabaje”, se puede leer en el poster promocional (Imagen 2), marcando la posición de la producción. En el tramo final, una secuencia de montaje evoca el pasaje de los años, desde 1942 hasta 1948, fecha en la que se sancionaron nuevas leyes que regularon la actividad agraria durante el gobierno de Juan Domingo Perón. Se trata de un final feliz, los hijos vuelven a trabajar en el campo y cuentan con un nuevo tractor,

---

9 (S./f.) “Estreno de la película *La tierra será nuestra*, del fotógrafo y realizador cinematográfico, Ignacio Tankel”, Archivo Literario Municipal de Chivilcoy, 1949. Disponible en <https://www.archivoliterariochivilcoy.com/estreno-la-pelicula-la-tierra-sera-nuestra-del-fotografo-realizador-cinematografico-ignacio-tankel-1949/> Consultado el 12/10/2024.

producto de la inversión y de las nuevas posibilidades económicas. La trama resulta confusa por momentos, debido a la gran cantidad de personajes y a los múltiples conflictos que surgen. La puesta en escena de los interiores es acotada, sin demasiada fragmentación del espacio cinematográfico. El repertorio de encuadres es algo limitado. Los planos más utilizados son cortos, como el primer plano y planos medios, incluso para los de conjunto. Estos encuadres se alternan con planos generales o exteriores más amplios, con un montaje algo forzado. No es posible saber si se trata de limitaciones técnicas o estéticas.



2. Afiche promocional de *La tierra será nuestra*.

De *La tierra será nuestra* podemos mencionar, sin embargo, la intervención de secuencias de corte documental de diversos lugares, como Chivilcoy, el campo de la provincia de Buenos Aires y el centro de la ciudad de Buenos Aires, así como también de entornos fabriles. Desde el comienzo del film, se reconocen tomas reales de una cosecha en el campo argentino, que colabora en introducir el relato audiovisual en la historia de la familia protagonista. Los encuadres de esta secuencia parecen aprovechar al máximo la posibilidad del momento de la faena: se retratan tanto maquinarias como tareas manuales, incluso hay tomas desde arriba de un tractor en movimiento. Estas imágenes introductorias son acompañadas por una *voice over* que declama sobre las grandezas del campo argentino. Otras secuencias de imágenes que registran de forma directa eventos no ficcionales son aquellas de vientos y tormentas que se avecinan primero y finalmente ocurren, con elementos propios del ámbito rural, como el molino en funcionamiento o los frondosos árboles que se recortan del paisaje de la llanura pampeana. Por su parte, la ciudad de Buenos Aires se presenta visualmente, al llegar una carta del hijo desde la Capital. Al comenzar a leerla en voz alta, se ven imágenes documentales del Obelisco, una avenida, el tranvía, el puerto y las fábricas con chimeneas humeantes. De manera similar a la secuencia inicial del campo, el interior de los talleres muestra maquinarias y tareas manuales. Del mismo modo, una *voice over* acompaña las imágenes, remitiendo nuevamente al universo rural idílico que ha sido dejado atrás.

Merece destacar también el sonido y la música de este film, componentes que alcanzan en ciertas secuencias una muy buena calidad de registro sonoro. Para indagar sobre este tema, debemos retomar un testimonio del documental ya citado realizado por Gerardo Panero, en el cual un artista menciona que Tankel rodaba con un equipo de filmación del

período silente, adaptado por técnicos locales para el registro de sonido. Esto significa una interesante y desconocida experiencia autóctona sobre el registro de sonido para cine. Apoya esta idea que el responsable del equipo de sonido sea el técnico electricista Ramón San Mauro, quien posiblemente tuviera conocimientos para intervenir circuitos y mecanismos. En la película hay una serie de segmentos musicales, con la interpretación del trío Palacios, Riverol y Cabral, con muy buena calidad de grabación. La banda musical cuenta con composiciones de músicos chivilcoyanos, como el docente Gaspar López, y la dirección orquestal de Rodolfo Kubik, director de coro antifascista que emigraba de una Europa en guerra. A partir de una fotografía de rodaje<sup>10</sup> se puede observar un *set* de filmación, con pocas luces, y una construcción de madera en el medio del estudio. Esta organización del *set* y la disposición de los componentes tecnológicos también apoyan la idea de que se trata de un registro directo de sonido.

Como mencionamos, las escenas colectivas son un logro de esta producción, anticipando de alguna manera el sistema de producción de “cine con vecinos”,<sup>11</sup> desarrollado en la provincia de Buenos Aires y en varios puntos de la Argentina varias décadas después. Se identifican dos escenas con una gran cantidad de personas involucradas: una es el gran baile, que posiblemente se desarrolló en el mencionado Prado español, rememorando también fiestas anteriores de la comunidad. La presentación en un plano cinematográfico de las parejas bailando tiene una duración tal como para poder hacer una

---

10 Agradecemos a Gerardo Panero por compartirnos esta imagen.

11 “Cine con vecinos” designa “un fenómeno mixto entre lo comunitario y lo profesional” (Trombetta, 2019: 301) que se desarrolla a partir de las experiencias de creación audiovisual impulsadas por Julio Midú y Fabio Junco, originalmente en la localidad de Saladillo (provincia de Buenos Aires), luego replicada en otras comunidades, mediante la organización de proyecciones, un festival y el dictado de talleres con el apoyo del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

lectura completa de cada rostro, es decir que se esperaba en aquel momento que cada cual se reconociera en la pantalla de la sala de cine. Algo similar puede haber pasado con la secuencia del levantamiento de chacareros en contra del procurador que no defiende los derechos colectivos sobre la tierra. La presencia de tractores y otros materiales reales del trabajo rural permite pensar que para esta escena, al igual que para las tomas que construyen la secuencia inicial, se contó con la colaboración de vecinos y trabajadores rurales del partido de Chivilcoy que aportaron sus maquinarias.<sup>12</sup>

## Producciones posteriores de Ignacio Tankel

Luego de esos comienzos en el contexto del cine industrial y con marcada dependencia de la tecnología fílmica y, por tanto, a la película virgen y su procesamiento posterior, las siguientes realizaciones de Tankel (*Prohibido para menores*, 1956; *Las ruterías*, 1968 y *Las dos culpas de Betina*, 1975) presentan ciertas características que consolidan un modelo más autogestivo de producción-creación en comparación con lo que sugieren sus primeras producciones. En esta fase, la producción se organiza para cada proyecto audiovisual de forma particular, contando con recursos limitados. Estas nuevas producciones se siguen basando en la iniciativa propia de Ignacio Tankel como emprendedor y realizador audiovisual

---

12 En la copia disponible del film en la plataforma YouTube el logotipo del canal ATC-Argentina Televisora Color, como se llamó la Televisión Pública en la Argentina hasta el año 2000, aparece inscripto por momentos sobre la imagen del film, situación que remite a una transmisión por ese medio que podría tratarse de un proceso de telecine en base al material fílmico. Se trata además de un registro en video magnético hogareño, identificable por problemas visibles en la reproducción. Esta versión en línea de la película presenta además un extra inesperado: una entrevista de la televisión local de Chivilcoy a la actriz protagonista del film, Nélida Solá. Disponible en: [https://www.youtube.com/watch?v=6I5Ep\\_4A9q4](https://www.youtube.com/watch?v=6I5Ep_4A9q4)

en distintos roles, al tiempo que suma voluntades de técnicos y artistas que aportan a la película, como Eduardo Rudy, actor y amigo personal de Tankel, que colabora con sus guiones, especialmente en relación a los diálogos. En principio, dado que para la creación cinematográfica seguía resultando necesaria la obtención de película virgen, este insumo resultaba indispensable. El propio Tankel<sup>13</sup> confirmó que ahorra dinero a partir de trabajos extras de su profesión de fotógrafo, que realizaba en eventos sociales e institucionales, para comprar ese insumo, que almacenaba celosamente en su heladera hogareña. Una vez que contaba con todo el material necesario para filmar, comenzaba la producción del rodaje. Los roles técnicos eran mayormente ocupados por el propio Tankel, junto a conocidos y colegas locales. En cuanto a los roles artísticos, los elencos de estas películas conjugaron a jóvenes con potencial, que tenían cierta actividad en teatro o radio, con artistas locales de Chivilcoy y algún actor profesional. Por ejemplo, en *Prohibido para menores*, participa el experimentado Francisco de Paula, quien antes de actuar para Ignacio Tankel ya había filmado con directores tales como Mario Soffici, Carlos Borcosque, Carlos Schlieper y Daniel Tinayre; mientras que en *Las ruterías* actúa un joven y emergente Federico Luppi. Otra característica común a estos últimos films es la distancia temporal entre los rodajes y el estreno en salas de cine, de dos o tres años en promedio. Esto puede ser un indicador de ciertas dificultades para afrontar las tareas posteriores al rodaje, que implican costos más elevados, entre estos los procesos de revelado, montaje, copiado, distribución, y exhibición de las películas.

---

13 "Ignacio Tankel ha dirigido cinco films, en casi 30 años de pasión y aislamiento", *La Opinión*. Buenos Aires, 27/05/1975.

## Reflexiones finales

La obra cinematográfica de Ignacio Tankel resulta un caso excepcional de producción bonaerense, que surge con la fuerza emprendedora de este realizador en el contexto de la producción industrial argentina de los años treinta a cincuenta del siglo pasado. Ya en sus primeras películas, Ignacio Tankel aplica un modelo de producción mixto, combinando una escala industrial —acotada, pero efectiva—, con su impronta personal y la colaboración local tanto técnica como artística. Entre los grupos y colectivos de Chivilcoy que se pueden reconocer en la producción de *La tierra será nuestra*, mencionamos a la Agrupación Artística Chivilcoy, que participa activamente en la conformación del elenco artístico; y a la entonces Escuela de Artes y Oficios de la Nación (actual Escuela de Educación Técnica N° 1 “Dr. Mariano Moreno”), de donde surge personal para las áreas técnicas, como sonido y cámara. Además, se contó con la colaboración de empresarios chivilcoyanos, como la importante firma comercial Lauhirat, Villa-Abrille & Cía., que facilitaron un grupo electrógeno para el rodaje.

Interesan también los aspectos tecnológicos vinculados a estas producciones, aunque no se tiene mucha información al respecto. Así, el testimonio oral de que Tankel filmó sus primeras películas con una cámara adaptada para el registro de sonido,<sup>14</sup> permite observar el conocimiento técnico puesto en juego para esa transformación. Tal como mencionamos, esta referencia apunta a la Escuela Técnica de Chivilcoy, institución educativa con más de cien años de historia, fundada por Otto Krause en los albores de la educación técnica en la Argentina. Para finalizar, en una entrevista de 1975 realizada en ocasión del estreno de su último film,<sup>15</sup> Tankel se

---

14 Esta afirmación se realiza en el documental *Buscando la sombra del pasado* (Gerardo Panero, 2004).

15 *La Opinión*, 1975, *op. cit.*

reconoce como un director aislado, que nunca se interesó en pertenecer al ambiente cinematográfico. Constituye un caso único de un tenaz emprendedor que logró configurar un modelo de producción mixta, entre industrial y autogestiva, sostenida durante décadas, con ciertas limitaciones técnicas y sin grandes presupuestos, pero con la voluntad de producir obras audiovisuales que contaran historias propias.

## Referencias bibliográficas

- Flores, F. (2015). De Tankel a Ruralia: Los avatares del cine en la cultura chivilcoyana. *Polvo* (27/05). Disponible en <https://www.polvo.com.ar/2015/05/de-tankel-a-ruralia-los-avatares-del-cine-en-la-cultura-chivilcoyana/>
- García Oliveri, R. (2011). Tankel, Ignacio [Isaac Tanchelewicz]. En Casares Rodicio, E. (ed.). *Diccionario del Cine Iberoamericano: España, Portugal y América*, p. 250. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores
- Grela Reina, M. C. y Peterlini, L. (2021). El cine en las provincias argentinas desde las revistas porteñas. *Folia Histórica del Nordeste*, N° 40: 201-242. Disponible en <https://dx.doi.org/10.30972/fhn.0404721>
- Grela Reina, C.; Kelly Hopfenblatt, A. y Morales, I. (2022). El cine en las provincias (1933-1956): un objeto fragmentario. En Lusnich, A.; Cuarterolo, A. y Flores, S. (eds.). *Cines regionales en cruce: un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado*. Buenos Aires: Eudeba.
- López, D. (27/07/1975). "Atisbos de interés que se malogran en la realización". Buenos Aires, *La Opinión*.
- Panero, G. (2004). *Buscando la sombra del pasado* [documental]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=rGlkmlOL5c>
- Trombetta, J. C. (2019). Cine con Vecinos: el fenómeno Saladillo. *Imagofagia*, (20): 299-320. Disponible en <https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/116>
- Uribe Toril, J. y de Pablo Valenciano, J. (2021). Revisando el emprendedurismo. *Boletín Económico de ICE* (3021). Disponible en <https://revistasice.com/index.php/BICE/article/view/5157>



# ***Cirugía* (Luis Vesco, 1960): la universidad pública como espacio de producción y experimentación**

*Fabio Nicolás Fianza*

## **¿Por qué detenernos en el film *Cirugía*?**

La gran mayoría de los historiadores del cine argentino, profesionales o *amateurs*, no otorgó al cortometraje un lugar destacado en sus trabajos.<sup>1</sup> Sus estudios en cambio se han centrado, preferentemente, en el análisis de largometrajes relevantes, ya fuera por cuestiones formales o temáticas, o por los modos de producción con los que fueron realizados. Esta decisión tuvo como consecuencia que una porción significativa de la producción cinematográfica argentina quedase al margen de la historia del cine nacional.<sup>2</sup> En los últimos años, una serie de trabajos —Pécora, 2008; Cossalter, 2018, 2019; entre otros— han rescatado del olvido al cortometraje y producido avances significativos. Estos autores se propusieron trascender las limitaciones de las interpretaciones previas para ver en este tipo de films un producto con características

---

1 Es necesario señalar el trabajo pionero de Agustín Mahieu (1961), en el cual el autor traza por primera vez en la historiografía local una historia del cortometraje nacional. Los alcances, y limitaciones de su obra, fueron analizados por Javier Cossalter (2019).

2 Solo un número muy reducido de cortos o medietrajes —*Tire dié* (Fernando Birri, 1959), la obra de documentalistas como Jorge Prelorán y Raymundo Gleyzer, los cortos pertenecientes a *Historias Breves* (1995), entre otros— fue objeto de estudio por parte de los especialistas.

propias (expresivas, de contenidos, de producción), y se alejaron de su comprensión como un mero “trampolín hacia el largometraje” o apenas como un “ejercicio de aprendizaje”.

El film al cual está dedicado este trabajo —*Cirugía* (Luis Vesco, 1960)— podría, con cierta miopía, ser entendido solo como un trabajo formativo, es decir como un peldaño más en la carrera académica de un estudiante de cine. Sin embargo, gracias al reciente proceso de reivindicación del cortometraje, y también del trabajo de Vesco, se ha demostrado la significancia del mismo. Su relevancia es tal, que la historiografía reciente del cine platense (Massari, 2006; Galuk, 2017; Gálvez, 2019; Duarte, 2020; Artero, 2021),<sup>3</sup> coloca a este cortometraje como una obra iniciática para la producción cinematográfica realizada en la ciudad de La Plata.<sup>4</sup> Aquí, proponemos no solo continuar la senda abierta por estos trabajos sino también pensar a *Cirugía* como una obra que, a la vez que se encuentra en los inicios del cine platense, también forma parte de los comienzos de un tipo particular de producción en la región bonaerense.

*Cirugía* no fue un proyecto pensado con el propósito de obtener réditos económicos. Por el contrario, es un documental de carácter híbrido que busca explorar las posibilidades

---

3 A estas investigaciones es necesario sumar el trabajo de archivo y recuperación de los cortometrajes realizado desde el Departamento de Cinematografía de la Universidad Nacional de La Plata y concretado por el Movimiento Audiovisual Platense (MAP). Esta agrupación está conformada por estudiantes, graduados y docentes vinculados a la UNLP que, en 2016, se unieron para llevar adelante el rescate del patrimonio audiovisual de esa institución que se encontraba en peligro. Como parte de ese proceso, han publicado artículos acerca de los cortometrajes recuperados y los han proyectado en diversos ámbitos (Cine Select de La Plata, BAFICI, etc.).

4 Desde el campo de la divulgación, *Cirugía* también es entendido como un film nodal en la historia del cine platense. Una de las salas más importantes de la ciudad de La Plata, el Cine Select, fue reinaugurado en 2017. Como parte de ese evento se realizó un homenaje al “cine platense”. En una de las paredes, se colocó una línea de tiempo en la cual el corto de Vesco tiene un lugar destacado dado que quienes elaboraron la cronología interpretan el film en tanto una de las producciones que inauguran el “cine platense”.

del lenguaje cinematográfico a tono con las preocupaciones de otras realizaciones de la época que luego formarían parte del cine moderno que estaba emergiendo en la Argentina (Cossalter, 2019). Para un número significativo de cineastas que producían al margen de la industria nacional y que, con sus largometrajes, poco tiempo después, renovaron el cine argentino, el cortometraje tenía un valor en sí mismo. Siguiendo las ideas elaboradas por Paulo Pécora (2008), podemos pensar que los realizadores del período valoraban su carácter de producto periférico, de refugio para manifestaciones no convencionales, siendo destacado como un ámbito de expresión libre y personal por sobre los designios del mercado.

Esta libertad que se aprecia en el corto de Vesco es, en gran medida, resultado de haber sido realizado desde el centro de producción del Departamento de Cine de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, entidad que tenía como política el fomento de un cine ajeno al “modelo de Buenos Aires” (Massari, 2006). Bajo esta perspectiva, la institución educativa y artística platense se interesó en fomentar, frente a los paradigmas de la industria, un cine “al margen” y alternativo. Esto hace que las condiciones de producción del trabajo de Luis Vesco sean particulares. Su corto, es el resultado de una exigencia académica. *Cirugía* es el primer “film tesis” (*ibidem*) de la carrera de cine de la Universidad Nacional de La Plata. Es decir que fue realizado no solo con ambiciones artísticas, sino también con el propósito de obtener una titulación profesional. Por lo tanto, es una obra que transita en un terreno ambiguo, ya que es, efectivamente, un ejercicio o actividad curricular pero, a la vez, es más que eso. Su paso por festivales<sup>5</sup> da cuenta de los valores estéticos que ya el público de la época apreciaba en el corto.

---

5 *Cirugía* participó en el Festival Internacional de Cine Experimental y Documental de Córdoba realizado en 1964. Fue exhibido junto a otros cortos realizados por estudiantes de la primera camada

Teniendo en cuenta las características señaladas, consideramos que se vuelve dificultoso clasificar a *Cirugía* partiendo de las categorías que la teoría ha elaborado para pensar los modos de producción en el ámbito del cine y el audiovisual. Si bien es factible abordar el cortometraje como una “producción independiente”, es decir, realizada por fuera de la estructura industrial tradicional, en líneas generales los investigadores utilizan este término para referirse a largometrajes realizados por “empresas”. Estas pueden contar con una estructura estable, siendo entidades de menor tamaño y alcance en infraestructura y fuerzas laborales que las grandes productoras o los estudios, o ser empresas circunstanciales, con una estructura incluso más pequeña a las anteriormente señaladas, que intervienen esporádicamente o por una única vez en el campo cinematográfico (Getino, 1998; Barnes, Borello y Pérez Llahí, 2014). Al respecto, aunque *Cirugía* comparte con la obra de muchos cineastas independientes de los sesenta muchas de las ideas estéticas e incluso ideológicas sobre el cine, no puede ser entendida bajo esta modalidad, ya que no fue producida por una empresa o entidad del orden del sector privado, sino desde una institución educativa de carácter público que se sostenía con financiamiento estatal.

Al haber sido gestionada desde un centro de educación superior, podría ser factible considerar el film desde la óptica del “cine universitario”. Sin embargo, este término también resulta insatisfactorio. Diversos trabajos (Luque Cózar y Domínguez López, 2009; Wolf, 2009) analizan la producción audiovisual realizada desde universidades públicas y privadas. Si bien estas instituciones (en el plano de lo internacional, pero también de lo local) desarrollan programas y

---

de la UNLP —*Los indefensos* (Luis Fernández, 1963) y *Pejerrey* (Clara Zapettini, 1962)— y comparando espacio de exhibición con otros films producidos por otras escuelas de cine (Universidad Nacional del Litoral, Universidad Nacional de Córdoba).

concepciones del cine singulares, comparten objetivos que no disocian necesariamente la creación de cortometrajes y de largometrajes, formal y temáticamente innovadores, con la posibilidad de que resulten atractivos para un público amplio, y que incluso logren estrenos en salas comerciales. Quienes comandaban el proyecto educativo a partir del cual fue posible *Cirugía*, no compartían en gran medida estas ideas; por el contrario, fomentaban la producción casi exclusivamente de cortometrajes, un formato que en la Argentina de los sesenta estaba destinado a tener una circulación reducida al no contar con la posibilidad de ser proyectado en las salas comerciales o aun alternativas por la escasa o nula existencia de las mismas.

Quizás, la propuesta elaborada por Javier Cossalter (2019) para pensar la producción de cine desde las universidades públicas durante la década de 1960 sea la más adecuada para abordar nuestro objeto de estudio. Cossalter entiende a las escuelas de cine de universidades nacionales como “espacios alternativos de producción filmica, formación técnica y reflexión socio-teórica que promovieron la transición del cine clásico al moderno, junto con una expansión de la actividad cinematográfica a lo ancho del territorio” (2019: 8).

Retomando estas ideas proponemos definir el modo de producción desde el cual fue realizado *Cirugía* bajo la denominación de “modo de producción alternativo” por tres razones centrales. En primer lugar, el corto fue concebido y producido desde una universidad pública, la cual aportó material y equipo, además de personal técnico (estudiantes en formación). En segundo lugar, en tanto tiene su origen en una exigencia académica, *Cirugía*, además de ser una obra artística es el producto final de un profesional que estudió una carrera universitaria, constituyéndose el corto analizado en el último peldaño en su recorrido educativo. En tercer lugar, el corto de Vesco es una pieza “moderna” que dialoga con

las novedades propias del campo cinematográfico local de su época, en tanto se aleja de las concepciones clásicas del documental para expandir los límites del mismo incorporando elementos del cine experimental y de ficción.

## ***Cirugía* y la carrera de cine de la Universidad Nacional de La Plata**

Situar a *Cirugía* en su contexto de producción ligado a la carrera de cine de la Universidad Nacional de La Plata permite a su vez alcanzar una visión integral y específica en torno al cortometraje. La carrera se fundó a fines de la década de 1950, cuando el país y el campo cinematográfico nacional atravesaban situaciones complejas. Surgió en un momento en el cual el cine estaba cambiando profundamente. Al mismo tiempo que se producía una crisis en la cinematografía nacional —cierre de estudios tradicionales, menor producción de películas, baja en la recaudación—, comenzaba a emerger un cine nuevo opuesto al realizado desde la industria. En tanto, alentados por las nuevas concepciones en torno al cine, se fundaron diversos espacios educativos para formar nuevas generaciones de cineastas y técnicos. Con la creación de la Escuela de cine de la Universidad Nacional de La Plata, y luego con la aparición de otras instituciones, comenzaría a constituirse un sistema de educación superior destinado a la enseñanza y producción de cine y audiovisual que, pese a los avatares históricos, dejaría una huella profunda en la cinematografía argentina.

En este proceso resultó fundamental la participación activa de Cándido Moneo Sanz, figura con una extensa trayectoria en el ámbito cultural platense. Su experiencia en el campo audiovisual, y también en el pedagógico, le permitieron hacerse cargo de un curso de iniciación a la cinematografía en la Escuela de Bellas Artes dependiente de la universidad en 1955. Dado

el éxito del curso y el interés de los estudiantes, las autoridades lo designaron como responsable del diseño de una carrera dedicada a la enseñanza del cine, y a la vez como jefe del Departamento de Cine en 1956. Los primeros años de su gestión estuvieron concentrados en llevar adelante una serie de tareas necesarias para el correcto funcionamiento de la carrera. Entre ellas, se destaca la conformación de un plantel docente acorde a las necesidades de la escuela. Como no existían todavía profesionales universitarios capaces de hacerse cargo del dictado de las asignaturas, las autoridades convocaron a profesionales provenientes del ámbito cinematográfico, muchos de ellos del cine independiente que se estaba constituyendo.

Durante esta primera etapa, la formación tuvo una fuerte orientación teórica con un perfil de producción cercano a las actividades cineclubísticas que se desarrollaban en el país. Con el objetivo de relacionarse con la comunidad, la escuela promovió entonces distintas actividades culturales: ciclos de exhibiciones gratuitas de films, participación en encuentros, festivales y seminarios de cine y el desarrollo del Primer Congreso Nacional de Enseñanza Audiovisual.

Por otra parte, en 1961 se llevó adelante una reforma por la que no solo se modificó el plan de estudios y la titulación, sino que también se transformó el perfil del egresado: el propósito era formar profesionales del quehacer cinematográfico al mismo tiempo que fomentar que sus egresados desarrollasen sus actividades dentro de un campo cinematográfico alejado de la industria, un cine no comercial ligado a la divulgación y lo pedagógico. Esta formación estaba en sintonía con la situación que atravesaba el sector en ese momento, con la profundización de la crisis de la endeble industria cinematográfica y las políticas de fomento del cortometraje implementadas por el recientemente creado Instituto Nacional de Cine. Ante la falta de presupuesto destinado a las prácticas de los alumnos de la escuela, y con el

objetivo de no recurrir a un tipo de financiación que los obligara a ir contra los preceptos que enseñaban en las aulas, el Departamento de Cine llevó adelante una serie de convenios con diversas instituciones públicas para las cuales alumnos de la escuela realizaron cortometrajes documentales de difusión, cercanos en forma y temas al documental educativo.<sup>6</sup> De acuerdo con Massari (2006), si bien el proyecto formativo se alejaba de lo comercial no dejaba de tener como horizonte la formación de especialistas para la industria del cine.<sup>7</sup>



1. Fotograma del film.

---

6 Entre los cortos realizados desde la institución se encuentran *Hacia el futuro* (1957), producida por la Dirección de Menores de la Provincia de Buenos Aires; *Nace un camino* (1960), documental realizado para la Dirección de Vialidad de la Provincia de Buenos Aires, y *Pejerrey* (Clara Zappetini, 1960), auspiciado por el Museo de Ciencias Naturales de la UNLP.

7 La carrera de Luis Vesco es un buen ejemplo del tipo de cineasta que la institución estaba formando. Luego de su paso por la Universidad Nacional de La Plata como alumno se incorporó al Departamento como docente. *A posteriori* fue convocado, durante la gestión de Oscar Alende (1958-1962), como director de la Radio y Televisión Educativa del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires. En 1963, entró al Instituto Nacional de Cine, ente en el cual trabajó durante largos años bajo administraciones tanto civiles como militares. Continuó desempeñando su carrera como cortometrajista realizando films documentales para diversas instituciones públicas. Se destacan sus cortos *Marcha al límite austral de la patria* (1969), *Cuando el progreso invade la tierra* (1970), *Bienvenidos a Salta* (1970), entre otros (Ramírez Llorens, 2015).

*Cirugía* se filmó en tiempos en los cuales la escuela transitaba entre los dos momentos señalados, en una instancia en la cual se daban fuertes debates en torno a qué cine se debía enseñar y producir en la institución. En su tesis, Artero reconstruye una de las discusiones que se sucedían en torno al perfil de enseñanza, concerniente a la disputa entre ficción y documental. El investigador sostiene que “en el visionado de las obras no se observa una tendencia que se haya impuesto sobre otra, coexistieron documentales: *Hombres del río* (1965), *Observatorio* (1969), *Gente de un viejo lugar* (1966), *Vivir aquí* (1965), entre otros, y ficciones: *Reconstrucción* (1971), *Casa tomada* (1970), *Bienamémonos* (1971), *Carta de Ramona* (1966)” (Artero, 2021: 58), para luego afirmar que: “sin embargo la huella más pregnante en el presente, en la memoria audiovisual universitaria, no tiene en cuenta tanto la adscripción genérica de las producciones, sino sus cruces, expresados significativamente en *Single, un ejercicio incompleto* (Alberto Yaccellini, 1970) y *Los taxis* (Moretti, Eijo, Verga, Oroz, Vallina, 1970)” (Artero, 2021: 58). *Cirugía* también forma parte de esa historia de mixturas e intercambios.

Al respecto, Nanda Frati, quien formó parte del equipo de realización de este cortometraje, refiere en una entrevista que ya desde el inicio del proyecto estaba pautado el carácter híbrido de *Cirugía*.<sup>8</sup> El director fue bastante explícito en el guion<sup>9</sup> acerca de la inclusión de elementos de ambas prácticas. Para la primera parte que describe la llegada del paciente a la sala de operaciones, se elaboró un guion técnico minucioso en el cual figuran líneas de diálogos ficcionales. Sin embargo, los mismos incluyen indicaciones claras que especifican, en repetidas ocasiones “grabar sonido

---

8 Esta entrevista forma parte de un trabajo de investigación desarrollado por alumnos de la UNLP, dirigido por el investigador y docente Fernando Martín Peña, que luego fue publicada como parte de un libro acerca de la historia de la Escuela de Cine de la UNLP (Massari *et al.*, 2006).

9 El guion se encuentra disponible en Massari *et al.* (2006).

documental”. A su vez, la parte documental también estuvo pensada desde lo ficcional. En esa misma entrevista, Frati afirma que Vesco demandó que el montaje le diera “un ritmo narrativo” al cortometraje y que sus ideas sobre cómo montar fueran desechadas porque “había que crear suspenso respetando la técnica del cirujano”.<sup>10</sup>

La rigurosidad del guion de Vesco no solo estuvo ligada a su necesidad de explicitar sus ideas acerca de lo que *Cirugía* debía ser (un documental con algunos elementos de ficción) sino también al hecho de que las condiciones de producción del cortometraje lo obligaban a planear todo con el mayor de los cuidados. El registro documental de la operación no podía realizarse más que una vez. La participación de un equipo reducido en el *set* de filmación, un quirófano real, estuvo determinada, por un lado, por ser una producción con recursos limitados, y por el otro, por estar trabajando en un espacio pequeño. Por ello, los tiempos y las condiciones del rodaje estuvieron ligados a cuestiones vinculadas a las características propias de un formato de cine alternativo y no comercial, al mismo tiempo que a las imposiciones del ámbito elegido para realizar el cortometraje. A estos condicionamientos es necesario sumarle un tercero, los tiempos exigidos por la universidad relacionados con la entrega de un trabajo de tesis con una fecha estipulada para su realización y presentación.

## Consideraciones finales

¿Fue *Cirugía* el único film producido desde la Universidad Nacional de La Plata en la modalidad film tesis? De acuerdo con la información disponible en el momento de la escritura de este texto, no existirían otros cortometrajes realizados

---

10 *Ibidem*, nota 8.

con la misma metodología. Sin embargo, si pensamos en la totalidad de la producción de films rodados por alumnos de la escuela de cine en los períodos señalados previamente (1956-1962 y 1962-1972), que también pueden ser considerada producciones alternativas, se vuelve dificultoso tomar a *Cirugía* como un caso excepcional. Los estudiantes continuaron produciendo cortometrajes desde la institución de un doble carácter, en los que confluyen el académico y a la vez el artístico.<sup>11</sup> Podemos decir que *Cirugía* inauguró la producción alternativa en La Plata al mismo tiempo que abrió un camino para otras producciones, que expandieron las posibilidades que aparecían insinuadas en el trabajo de Vesco.

Un claro ejemplo de ello es el mediometraje *Los taxis* (1967-1970). De acuerdo con el testimonio de Ricardo Moretti,<sup>12</sup> uno de los realizadores que participó en este proyecto, su origen se remonta al trabajo final que elaboraron para la asignatura Realización III a cargo de Simón Feldman. Sobre este caso particular, los cortometrajes de varios estudiantes fueron remontados y pasaron a formar parte de una obra mayor, *Los taxis*, que abandona por completo el mundo académico o estrictamente pensado para la formación técnica y profesional para convertirse en un film de reflexión sobre el cine como hecho artístico y político.

---

11 En el canal de Youtube Archivo Audiovisual DAA-FDA-UNLP, elaborado por miembros del MAP, se encuentran alrededor de veinte cortometrajes en cuyos títulos de crédito se señala que las obras tienen como pertenencia institucional ya sea el Departamento de Cinematografía, la Escuela Superior de Bellas Artes o la Universidad Nacional de La Plata.

12 *Ibidem* nota 8.

## Referencias bibliográficas

- Artero, J. M. (2021). *Estética y Política. Cinematografía y Comunicación Audiovisual de la UNLP. Análisis y Crítica sobre la producción histórica y contemporánea.* Tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata.
- Barnes, C.; Borello, J. y Pérez Llahí, A. (2014). La producción cinematográfica en la Argentina. Datos, formas de organización y tipos de empresas. *H-Industri@*, vol 8, N° 14: 17-49.
- Cossalter, J. (2018). Del centro a la periferia. Las escuelas de cine nacionales, las rupturas del cortometraje y las nuevas formas de representación de los sectores populares en la transición del cine clásico al moderno. *Folia Histórica del Nordeste*, N° 32: 7-33.
- (2019). La historiografía argentina y el cortometraje moderno local. Un nuevo enfoque de aproximación. *Revista Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales.* Universidad Nacional de Jujuy, N° 56: 167-192.
- Duarte, E. I. (2020). Apuntes quirúrgicos. *Revista Taipei.* Disponible en <https://taipei-revista.com/index.php/2020/11/06/apuntes-quirurgicos/>
- Galuk, I. (2017). La cámara en movimiento. A cuarenta años del cierre de la Escuela de Cinematografía de La Plata. *Revista Tram(p)as de la comunicación y la cultura*, N° 8: 1-14.
- Gálvez, M. (2019). Estética de ruptura en la escuela de cinematografía de la UNLP. *Actas del Congreso La Constitución de las Disciplinas Artísticas. Formaciones e Instituciones:* 524-234.
- Getino, O. (1998). *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable.* Buenos Aires: Ciccus.
- Luque Cózar, R. y Domínguez López, J. J. (2009). El proyecto Manhattan: un ejemplo de producción desde la universidad. En Marzal Felici, J. y Gómez Tarín, F. J. (eds.). *El productor y la producción en la industria cinematográfica*, pp. 465-477. Madrid: Complutense.
- Mahieu, A. (1961). *Historia del cortometraje argentino.* Documento.
- Massari, R. (2006). El motor sincrónico. El Departamento de Cinematografía de la UNLP, su historia. En Massari, R.; Vallina, C. y Peña, F. M. *Escuela de cine. Universidad Nacional de La Plata. Creación, rescate y memoria*, pp. 11-35. La Plata: EDULP.

- Pécora, P. (2008). Algunas reflexiones sobre el cortometraje. En Russo, E. (comp.). *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina*, pp. 377-388. Buenos Aires: Paidós.
- Ramírez Llorens, F. (2015). Cortometraje independiente y documental estatal durante el gobierno de Onganía. *Revista Cine Documental*, N° 13: 24-53.
- Wolf, S. (comp.). (2009). *Cine argentino. Estéticas de la producción*. Buenos Aires: BAFICI.



## ***Plaga zombie* (Pablo Parés y Hernán Sáez, 1997): el resurgimiento del cine de género local a partir de la productora independiente Farsa Producciones**

*Valeria Arévalos*

### **La fuerza de la amistad el planeta salvará**

El caso Farsa Producciones es fundante del momento de resurgimiento del cine de género en nuestro país. En varios trabajos se considera que el estreno de *Plaga Zombie* (Pablo Parés y Hernán Sáez, 1997) marca un antes y un después en la historia del terror local (Rodríguez, 2014; Risner, 2018; Arévalos, 2020) a pesar de que, un año antes, había existido ya una invasión alienígena en el interior de la provincia de Buenos Aires que transformó a sus habitantes en no muertos. Se trató del medimetroraje *Zombies del espacio sideral* (1996), dirigido por Mauro Gallo e Ignacio Serianovich de la localidad de Pergamino y realizado en el marco de la Escuela Municipal de Bellas Artes. A diferencia de la película de Farsa Producciones, que tenía como objetivo llegar a la mayor cantidad posible de espectadores, la de Gallo y Serianovich se enmarcaba en un trabajo artístico que funcionaba, en cierto modo, como una invitación a formar parte de la escuela a la que asistían.

Farsa Producciones estuvo integrada por Pablo Parés, Hernán Sáez, Sebastián Berta Muñoz, Paulo Soria y Walter Cornás.<sup>1</sup> Anclada en la localidad de Haedo, en el conurbano bonaerense, fue una de las productoras más prolíficas en los años de renovación del género de terror en nuestro país. Es interesante ver el trabajo de Farsa tras el prisma de la infancia. Se trataba de un grupo de amigos que, desde temprana edad, pasaban las tardes de juego desarrollando lo que luego sería su profesión, dibujando historietas y creando aventuras de manera colectiva. Después de que Parés recibiera una videocámara, los cómics se transformaron en *storyboards*. Su producción engloba más de un centenar de cortometrajes, un puñado de medimetrajes, videoclips musicales para grupos como Miranda! o Pimpinela, la serie web *Post* (editada en 2010 en formato largometraje), películas por encargo como *100% lucha, el amo de los clones* (2009) y *Kapanga todoterreno* (2009), y una decena de largometrajes.

En un comienzo, la dinámica del grupo de amigos funcionaba de manera similar al trabajo de la Fundación Cine con Vecinos.<sup>2</sup> Se juntaban durante un día, creaban las historias, las grababan, editaban y al final del día tenían el resultado listo. Así lo hicieron con un conjunto de cortometrajes, hasta que se pusieron como objetivo superar la hora de filmación (al ser editado el film en cámara y poder ver cuánta cinta tenían utilizada podían tener una idea instantánea de la duración de la película). Así surgió *Plaga Zombie*, también conocida como *Plaga Zombie: ¡La venganza alienígena ha comenzado!*, de 72 minutos y realizada con 600 pesos. A partir de ahí el desafío fue

---

1 Farsa Producciones existió desde 1991 hasta 2014, adoptando la figura de SRL entre 2003 y 2010.

2 La Fundación Cine con Vecinos, dirigida por Fabio Junco y Julio Midú, surgió en la localidad bonaerense de Saladillo con el objetivo de promover las prácticas audiovisuales entre habitantes de una localidad. Comparativamente, esta experiencia y Farsa Producciones comparten una dinámica que incluye la escritura colaborativa del guion y la interpretación y la edición de cortometrajes a lo largo de una jornada.

lograr que la película tuviera espectadores y para ello tenían que lanzar una cantidad de copias distribuibles en soporte de video. Por aquel entonces se emitía el programa Forum en canal 13, en donde el fiscal Luis Moreno Ocampo mediaba entre dos particulares que le presentaban un conflicto. Fue así que llevaron dos casos ficticios ante un fiscal federal y en recompensa consiguieron 400 pesos que fueron utilizados para hacer las primeras copias.

El sistema de distribución consistía en un encargo a un número de teléfono que circulaba socialmente y luego un integrante del grupo llevaba la copia hasta la puerta del comprador. Así nació Farsa Producciones como sello, ya que resultó necesario enmarcar este producto como perteneciente a una casa productora. Más tarde, con una duración recortada de 69 minutos y el nombre alternativo de *Plaga zombie: zona mutante*, fue editada en DVD en Estados Unidos bajo el sello Fangoria Films.<sup>3</sup> En 2005, se editó en Alemania a través de Euro Video y, finalmente, en la Argentina se editó en 2009 a través de la firma Video Films con su duración original. La edición del film localmente, una década después del estreno del largometraje, habla del interés creciente por el género que se fue gestando, muy lentamente, en nuestro país, en los primeros años del nuevo milenio.<sup>4</sup>

---

3 En la edición 2002 del Festival de Sitges, los integrantes de Farsa Producciones conocieron a Tony Timpone, director de la revista *Fangoria*. Allí concretaron la edición en DVD de *Plaga zombie: zona mutante* y lograron un plus con la incorporación de *Plaga zombie* como extra en el mismo DVD.

4 El hecho de que la película haya tenido una mayor expansión por fuera del territorio argentino durante años se debe a la mejor recepción del género en otras latitudes y en la resistencia local a consumir historias de esta índole. Dicha tendencia se extendió hasta no hace mucho tiempo, cuando películas como, por ejemplo, *Sudor frío* (Adrián García Bogliano, 2010), comenzaron a ser estrenadas en salas comerciales en la ciudad de Buenos Aires. No obstante, dichos estrenos no podrían ser considerados exitosos en comparación con los correspondientes a películas de géneros más convocantes. Asimismo, el cine de Farsa Producciones no solo se enmarca en el registro del terror sino, y en gran medida, en el bizarro, siendo este un subgénero aún menos aceptado por el gran público.

## En el oeste están los zombies

La visión integral de la trilogía compuesta por *Plaga zombie* (1997), *Plaga zombie: zona mutante* (2001) y *Plaga zombie: zona mutante: revolución tóxica* (2011) permite intuir algunas cuestiones con relación a sus diferentes condiciones de producción, así como a su vez exhibe los cambios que se iban dando en el grupo. Cuando realizaron la primera entrega sus integrantes tenían menos de veinte años. El film se grabó en un tiempo limitado y la posproducción fue sobre la misma cámara, pudiéndose ver el resultado de manera inmediata. Ya para la segunda entrega las circunstancias eran otras: se realizó cuatro años después, todos quienes formaban Farsa Producciones habían llegado a la edad adulta, tenían en su haber la experiencia de otro largometraje (*Nunca asistas a este tipo de fiestas*, 2000) y estaban insertos en el mercado laboral;<sup>5</sup> por ende, el tiempo disponible en función de otros compromisos personales fue un factor que se había modificado drásticamente, lo que ocasionó que la realización demorara cuatro años, con las complicaciones esperables.

Al factor tiempo inevitablemente se le asocia la cuestión económica. Los espacios de encuentro de aficionados a los géneros inusuales como el terror, el bizarro y afines, ocuparon un lugar importante en las modalidades de producción del cine independiente de finales de los noventa en la Argentina, pero también sirvieron como nodos de distribución. La convención Fantabaires fue uno de esos lugares en donde la gente de Farsa Producciones pudo ir en busca de un público nuevo. En una entrevista realizada a Hernán Sáez, el director recordaba: “Teníamos copias en VHS y las ofrecíamos tirados en la alfombra. Nunca nos echaron ni nada.

---

5 Por ejemplo, Sebastián Berta Muñoz se desempeñó como presentador de la cadena MTV para Latinoamérica desde 1999 hasta 2002.

Guardábamos las mochilas en el stand de la revista *La Cosa*”.<sup>6</sup> En la edición de 2000 llevaron adelante una campaña que hoy podría pensarse como una estrategia de *crowdfunding*. Junto al stand en donde vendían sus películas anteriores, ubicaron un “chanchito zombie”, en donde recogían donaciones voluntarias a cambio de figurar como productor de la segunda entrega de la trilogía.

El territorio invadido siempre fue Haedo, las calles por donde los integrantes de Farsa pasaban sus días. Las casas eran propias o de gente cercana gustosa de colaborar. La inspiración para estas películas fusionó lo cotidiano con lo foráneo. Lo conocido del barrio que los vio nacer y lo conocido a través de la pantalla, aquello importado desde Estados Unidos. Esto explica una de las marcas características de estos films: están hablados en lenguaje neutro. Las decisiones tomadas en los primeros años de profesión estaban asociadas al consumo audiovisual de los cineastas y no incluían una intención de crítica irónica, así como tampoco una indagación desde lo bizarro. Las películas que consumían llegaban dobladas al español neutro, la cadencia en el habla de los personajes era dramática y portaba, siempre, un dejo de peligrosidad, un suspenso implícito que llevaba hasta el clímax del relato. Esa fue la escuela de los chicos de Farsa. Al momento de llevar las historias a imágenes sus personajes hablaban como aquellos que habían escuchado en *Robocop* (Paul Verhoeven, 1987), *Los gremlins* (Joe Dante, 1984) o *Terminator* (James Cameron, 1984).

El *zombie* de Farsa Producciones es un *zombie psicodélico* (Imagen 1). Se caracteriza por tener colores vibrantes,

---

6 Se puede leer este testimonio y otros de los integrantes de Farsa Producciones en el siguiente link <https://nosereaprendizdeborrego.blogspot.com/2013/04/cinco-momentos-de-la-productora-farsa.html>

llamativos, que no necesariamente remiten a una idea mortuoria.<sup>7</sup> El responsable de esto fue Sebastián Berta Muñoz que, azarosamente fue designado como maquillador del grupo de no muertos y echó mano a la paleta de colores disponible en el momento. Luego, ese tipo de fisonomía *zombie* sería una marca distintiva de las creaciones de Farsa, formando parte de su impronta y de la búsqueda estilística que realizan en el correr de su filmografía.



1. Zombies psicodélicos en *Plaza zombie: zona mutante* (Parés y Sáez, 2001).

Aquellas decisiones de puesta en escena que habían sido intuitivas en *Plaga Zombie*, se sofisticaron notablemente en *Plaga Zombie: zona mutante* (Pablo Parés y Hernán Sáez, 2001). Allí se puede percibir la mayor experiencia en la praxis y el bagaje técnico adquirido en esos años, época en la que también algunos de ellos habían comenzado a estudiar la carrera

---

7 Los *zombies* de Farsa distan notablemente de aquellos muertos vivos emblemáticos de películas como *Night of the living dead* (George Romero, 1968) o *Return of the living dead* (Dan O'Bannon, 1985). Estos portaban en su fisonomía las marcas de la podredumbre, con colores apagados, grises o verduzcos, y la mirada extraviada carente de motivación. En cambio, el *zombie* de Farsa no solo expone colores vibrantes, sino que la gestualidad de su rostro remarca la comicidad y el espíritu bizarro característico.

de cine. Esto fue un arma de doble filo, porque lo que en la primera película llevaba un tiempo limitado entre la toma y la edición en cámara, en la segunda se repetía una mayor cantidad de veces, desde distintos ángulos, con una tecnología más avanzada, pero con una mayor demanda temporal y de dedicación por parte del equipo. Al tener trabajos por fuera del proyecto audiovisual de la empresa, las posibilidades de grabar se limitaban a los fines de semana y eso fue llevando a que el proceso de creación de la segunda entrega fuera excesivamente largo.

## Los *zombies* y el neoliberalismo

El *zombie* es un monstruo social y, como tal, se lo puede analizar bajo el prisma del neoliberalismo y de los cambios históricos que se van dando en el contexto de producción del film aquí analizado. La iconografía habitual del subgénero de *zombies* tiene algunos elementos clave: la inminencia de la muerte y su consecuente amenaza de extinción por la expansión del contagio, la precariedad de los vínculos entre los vivos y la incapacidad de las fuerzas encargadas del orden. En primer término, la muerte suele ocupar el lugar de lo insalvable, de lo irrepresentable, no solo en el arte sino también en la vida cotidiana. Durante años, la humanidad desarrolló estrategias para evitar mirar a la muerte de frente, enterrar a los fallecidos, cremarlos o depositarlos en bóvedas, reglas que son infringidas por la figura del *zombie*. La capacidad de expansión epidémica que provoca el contagio del *zombie* representa la palpable posibilidad de la extinción de la raza humana. Es ahí donde los personajes encuentran su motivación, luchando con el único fin de sobrevivir.

Asimismo, el muerto-vivo expone la biodegradación propia de cada persona, presentándose en carne viva,

usualmente con lastimaduras que dejan a la vista órganos internos, conformando una fisonomía repugnante y provocando el asco como primera reacción. En este punto el *zombie* se diferencia de otro monstruo habitual en el género, el vampiro. Este elige a sus víctimas, desea y es objeto de deseo; el *zombie* en tanto opera de forma contraria, su víctima es la humanidad toda como una masa indeterminada. Mientras que el muerto-vivo se desintegra y resalta su fealdad, el vampiro exhibe y hace uso de una irrefrenable seducción. La muerte es parte fundamental en ambos, pero el tratamiento corporal y simbólico es distinto.

Gustavo Blázquez (2017) analiza la figura del *zombie* y destaca su carácter anticapitalista y racializado desde sus primeras apariciones en el cine estadounidense. Recuerda que, por ejemplo, en *White zombie* (Victor Halperin, 1932) los muertos eran alzados de sus tumbas para hacerlos trabajar en las plantaciones. Salvando las distancias temporales y geográficas, el falso documental tucumano *Zombies en el cañaverál* (Pablo Schembri, 2019), también vincula las hordas de caminantes con los ingenios azucareros, solo que, en este caso, se refiere al desmantelamiento de las plantaciones de caña de azúcar en la provincia de Tucumán en la época del gobierno militar de Juan Carlos Onganía (1966-1970), y a las miles de familias que, quedando cesantes, pasaron a formar parte del paisaje inactivo y deambulante de la provincia:

Una economía que estimula el cultivo de una sensibilidad consumista y genera la creencia milenarista de que la redención es posible en el capitalismo, es capaz de crear cuerpos monstruosos como los zombies. (Blázquez, 2017: 202)

En el *zombie* se hace presente el carácter  *siniestro*  acuñado por Sigmund Freud (1919), a partir del cual algo familiar, conocido, deviene ajeno y provoca espanto. La familiaridad con el objeto (o, en este caso, el sujeto) es lo que genera el rechazo y el efecto de terror sobre el *zombie*. Existe un conocimiento establecido sobre las diferencias intrínsecas entre la vida y la muerte, principalmente en términos de movimiento y motivación. La materia muerta no debería moverse y mucho menos intentar destruir a los vivos. Es esto lo que horroriza del *zombie* más allá de su corporalidad putrefacta, la posibilidad de devenir uno.

El sistema de personajes de *Plaga Zombie* se compone de cuatro personajes centrales: Bill Johnson (Pablo Parés), jardinero con estudios de medicina y alma de líder que desarrolla un preparado para eliminar a los *zombies*; Max Giggs (Hernán Sáez), *nerd* y experto en computadoras; John West (Sebastián Berta Muñiz), luchador de *catch* e ídolo de la televisión retirado, que aún viste su malla leopardo y un sombrero de vaquero canalizando con estas notas los estereotipos de la estrella de TV (el hombre fuerte e invencible), y Mike Taylor (Walter Cornás), el mejor amigo de Bill y primer infectado que pasa a liderar al ejército *zombie* y es descuartizado por su propio amigo. Por su parte, los *zombies* de esta saga, al igual que en la película de Pergamino ya mencionada de 1996, son producto de una invasión alienígena. En ambos films se fusionan dos tópicos reconocibles del cine de género de terror, los *zombies* y los *aliens*, en una sola historia.

Toda la acción de *Plaga Zombie* se da entre espacios cerrados (casas), jardines y un radio limitado de calles, a diferencia de las siguientes dos entregas de la saga, en donde el territorio parece ampliarse, ocupando otros rincones del barrio, cambiando la profundidad de campo y haciendo uso de la manipulación digital de la imagen, lo que genera acantilados y zonas devastadas en los límites de Haedo (Imagen 2).

Con respecto a *Plaga Zombie: Zona mutante*, Jonathan Risner destaca que “el escenario en donde se desarrolla ofrece un lugar convincente para examinar una representación cinematográfica de la crisis neoliberal en Argentina”.<sup>8</sup> Los personajes llegan al límite de la ciudad, y todo lo que ven más allá es destrucción y caos.<sup>9</sup> Como si una bomba hubiese aislado a Haedo y, del otro lado de un gran cañón, se pudieran ver altos edificios de la Ciudad de Buenos Aires enmarcados en una tonalidad gris que anuncia el apocalipsis. Estas imágenes remiten a una Argentina en el umbral de 2001, en franco camino hacia la crisis social y económica que ocasionó la masacre de Plaza de Mayo.<sup>10</sup> De todos modos, cabe recordar que el rodaje de esta segunda entrega finalizó en 2001 pero se venía realizando desde hacía cuatro años, es decir que, al menos conscientemente, no se habría planteado desde su creación como una metáfora a la crisis de 2001, aunque se comprende que el contexto de recesión económica y la conflictividad social se venían gestando desde hacía tiempo.

---

8 “Zona mutante’s setting provides a compelling site for examining a cinematic depiction of a neoliberal crisis in Argentina” (traducción de la autora, 2018: 39).

9 En el film no se explicita que se trata de la Ciudad de Buenos Aires, justamente debido a esta intención vernácula global apoyada en la inspiración en el cine de género estadounidense. No obstante, el público puede reconocer la referencia de los límites que dividen, a la vez que conectan, el conurbano bonaerense con la Capital. Además, la metaforización asignada a estas imágenes en vínculo con la crisis de 2001 otorga inmediatamente a ese espacio citadino que se ve en el horizonte la identidad porteña.

10 La masacre de Plaza de Mayo fue una violenta represión policial desplegada el 20 de diciembre de 2001 en la Plaza de Mayo de la Ciudad de Buenos Aires, producida durante el ocaso de la presidencia de Fernando De la Rúa, en donde fueron asesinadas treinta y nueve personas a lo largo del territorio nacional y más de doscientas resultaron heridas.



2. La devastación en *Plaga zombie: zona mutante* (Parés y Sáez, 2001).

Con el paso de los años, la saga *zombie* de Farsa Producciones va complejizando los vínculos con el género y comienzan a aparecer elementos que serán tópicos en el cine de *zombies* a nivel global. Entre ellos, se observa la intención de comunicarse entre sí y organizarse contra los vivos, las traiciones entre sobrevivientes (Max muere en manos de unos *zombies* mientras John lo observa impasible desde la ventana). También se intensifica la creencia paranoica de los personajes que, en este caso, se relaciona al supuesto plan del gobierno de turno de convertir a la población en un gran experimento. Esto último es una característica que Risner (2018) observa en el corpus de películas argentinas de exportación como una forma de aludir a los Estados Unidos a partir de la dimensión paranoica. Otros elementos, sin embargo, parecen emerger de manera caprichosa, con el único fin de justificar la continuidad de la saga en el tiempo ya que, en la primera película, solo sobrevive el personaje de Bill, para luego, en las restantes, volver a estar vivos también Max y John West. La explicación que encuentran los directores apunta a un plan secreto del gobierno. En cierto modo

con este gesto perduran lo lúdico y la impronta infantil que se mencionaban anteriormente, como formas de resistencia a transformar *Plaga Zombie* en un film solemne y abandonar el juego. En esta misma línea, el registro bizarro, del que no se da cuenta en la primera película de la trilogía, va cobrando mayor fuerza con las últimas dos entregas, con escenas escatológicas (el *zombie* se enfrenta a Bill apuntándole con su intestino y descargando en él todo su contenido, es una de ellas), y con números musicales que van intercalándose en el relato: en *Zona mutante*, un muy fanático Max canta y baila el jingle del programa de TV de John West, ante su ídolo; en *Zona mutante-Revolución tóxica*, se desarrolla un número musical que sigue el estilo propio de Bollywood, en el que vivos y muertos-vivos bailan y cantan una canción que destaca el poder de la amistad, en clara referencia a los problemas de vinculación que estaban atravesando los integrantes de Farsa Producciones como equipo.

## Consideraciones finales

De acuerdo con lo analizado, *Plaga zombie* es una obra fundamental para pensar la renovación del género de terror en nuestro país, ocurrida a fines de la década de 1990. Sus creadores contaban con dieciséis años al momento de realizarla y su objetivo inicial fue hacer una película que se exhibiera en los videoclubes y estuviera al alcance del público global.

En el devenir de la trilogía comentada se pueden apreciar, por otra parte, los distintos conflictos vividos por el grupo de amigos, quienes transitaron de la producción *amateur* a la profesional. Si en *Plaga zombie* la realización fue dinámica, lúdica y eficaz, en la segunda película de la saga, con los integrantes ya en edad adulta, insertos en el mercado laboral y en una lógica temporal y económica propia del mundo

capitalista, la dedicación a la creación del film se complicó considerablemente. Demorar cuatro años para filmar la segunda entrega comenzó a tensar los vínculos entre los realizadores, quienes terminaron en terapia de grupo en un intento por mantener vivo el proyecto colectivo. El resultado no fue el esperado y en *Plaga zombie: zona mutante: revolución tóxica* llegaron a ironizar sobre ese deterioro insertando hacia la resolución del film una coreografía que, ambientada en un terreno baldío, sitúa a los personajes rodeados de *zombies* cantando “el poder de la amistad, al planeta salvará...”. Poco después, Farsa Producciones desaparecería como entidad de producción.

Al mismo tiempo, Farsa Producciones funcionó como usina de formación y de retroalimentación de un grupo de realizadores locales del género. La impronta del cine de guerrilla que la productora impulsó con el lema “Hágalo usted mismo”, funcionó como motor para fomentar el crecimiento del corpus local de películas de terror y bizarro.<sup>11</sup>

## Referencias bibliográficas

Arévalos, V. (2020). HorrAr. La circulación del cine de terror argentino en los Estados Unidos. En *En la otra isla. Revista de Audiovisual Latinoamericano*. Buenos Aires: Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

---

11 Por ejemplo, en *Plaga zombie: zona mutante*, Daniel De la Vega (*Necrofobia*, 2013; *Ataúd blanco*, 2016), Germán Magariños (*Sadomaster*, 2005; *Starwars: Goretech*, 2018), Gabriel Grieco (*Naturaleza muerta*, 2014; *Respira*, 2019) y Nicanor Loreti (*Punto Rojo*, 2021; *Un millón de zombies*, 2022) participaron interpretando diversos personajes secundarios, como *zombies* o víctimas. Por su parte, Laura Casabé (*La valija de Benavidez*, 2016; *Los que vuelven*, 2019) conoció a Parés por intermedio de un amigo en común y comenzó a colaborar en la escritura de un guion de ciencia ficción que resultaría en el largometraje *Filmatrón* (Pablo Parés, 2007). Demián Rugna (*Aterrados*, 2017; *Cuando acecha la maldad*, 2023), también oriundo de Haedo, participó de varios de los proyectos de Farsa Producciones.

- Blázquez, G. (2017). Zombis. Algunas notas sobre un monstruo (pos)colonial. En De La Peza, M. del C. y Rufer, M. (coords.). *Nación y estudios culturales: Debates desde la poscolonialidad*. Xochimilco: Itaca.
- Conde, P. y Mérida P. (2008). *Cine bizarro y fantástico hispano-argentino, entre dos siglos*. Estepona: Gráficas Medina.
- Ferrer Ventosa, R. (2015). Nosotros los zombis (el monstruo en la era del capitalismo avanzado). *Revista Sans Soleil. Estudios de la imagen*, vol. 7. Centro de Estudios de la Imagen.
- Freud, S. (1919). Lo siniestro. *Obras Completas*, Tomo III, 3ª ed. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Moyano, H. y Rodríguez C. (comps.) (2015). *Manual de cine de género (Experiencias de la guerrilla audiovisual en América Latina)*. Buenos Aires: Fan Ediciones.
- Risner, J. (2018). *Blood circuits: contemporary Argentine horror cinema*. Albany: State University of New York Press.
- Rodríguez, C. (2014). *EL cine de terror en Argentina: producción, distribución, exhibición y mercado 2000-2010*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Sapere, P. (2019). *Buenos Aires Rojo Sangre. 20 años de cine, hemoglobina y autogestión*. Buenos Aires: Talleres gráficos Laiglón.

## Fuentes orales

- Arévalos, V. (2024). Entrevista a P. Parés, realizada el 04 y 17/10/2024 de manera telefónica.

# ***Lo bueno de los otros* (2004) y *Hojas verdes de otoño* (2018) de Julio Midú y Fabio Junco: una reflexión comparativa entre las prácticas comunitarias y el modo de producción industrial**

*Jimena Cecilia Trombetta*

## **Sobre las producciones de Midú-Junco: un poco de historia**

Las producciones que crearon Julio Midú y Fabio Junco con sus vecinos de la ciudad de Saladillo (provincia de Buenos Aires), entre 1993 y principios del siglo XXI, funcionaron como un espacio que fomentaría el concepto de “comunidad”. Con el proceso de profesionalización de ambos desde 1998 a partir de diversos estudios entre los que se encontró el paso por la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), este fenómeno comenzó a coexistir con otras prácticas e incluso a mutar. Aunque los vecinos no necesariamente adquirieron conocimientos de lenguaje cinematográfico, estaban guiados por sus directores, quienes añadieron a sus deseos un bagaje académico que también les facilitaba saberes sobre cómo adquirir financiamiento para solventar las filmaciones. En plena crisis de 2001 comenzaron a gestionar conjuntamente la idea de conformar un festival de cine y desde ese impulso lograron recuperar la sala del cine Marconi ubicada en Saladillo, que se encontraba en estado de abandono. Desde allí afianzaron los lazos comunitarios y estrenaron el film *Lo*

*bueno de los otros* (Julio Midú y Fabio Junco, 2004), mediante la inauguración del Festival Latinoamericano de Cine con Vecinos (Trombetta, 2019).<sup>1</sup>

Un año antes del estreno de ese film, y en línea con la propagación de lo comunitario y como respuesta a la crisis económica, llevaron a cabo el evento denominado “Velada de fin de año”. El programa no solo registró la participación activa de Julio Midú y Fabio Junco, sino también la de varias instituciones reunidas con el fin de construir una actividad cultural que diera visibilidad e importancia a las producciones del colectivo Cine con Vecinos, transformado en 2020 en la Fundación de Cine con Vecinos. El programa anunciaba la participación de los Bomberos Voluntarios de Saladillo y agradeció al Instituto Cultural Bonaerense por facilitar el Cine Móvil, así como también al municipio y a funcionarios públicos, entre ellos el diputado Francisco Ferro, el intendente Carlos Gorosito, la directora de Cultura Corina Sancho, la directora del Instituto Cultural Amelia Messa y la secretaria de Cultura de la Provincia de Buenos Aires Cristina Álvarez Rodríguez. También se reconoció a los vecinos-actores que, mediante la venta de rifas, lograron comprar una cámara Sony VX 1000 (minidv) (Trombetta, 2019).

En base a estas dinámicas observamos que Cine con Vecinos adhiere a un sistema de producción mixto desde el orden de lo económico-financiero, ya que reúne participaciones de ámbitos privados o particulares (entre los que se destacan los aportes de ciudadanos, familias y comerciantes que colaboran con los proyectos), tanto como públicos (la Municipalidad de Saladillo es una institución que colabora con locaciones e insumos propios). En tanto, el sistema de producción-creación adhiere al formato comunitario, por la

---

<sup>1</sup> El Festival Latinoamericano de Cine con Vecinos se realiza desde 2004 en la ciudad de Saladillo. En ese espacio se exhiben audiovisuales producidos desde la lógica del cine con vecinos.

presencia y protagonismo de los vecinos. En el periplo histórico, se hizo evidente, a su vez, que la profesionalización de Junco y Midú les ha permitido acceder a otras formas de financiamiento más voluminosas y acordes con los parámetros de la producción industrial, y al circuito comercial de exhibición, de manera que las realizaciones comenzaron a tener mayor repercusión en nuestro país y en el exterior.

En palabras de Andrea Molfetta (2017), las producciones comunitarias habilitan narrar las vidas de las personas de un lugar específico instaurando actos de resistencia y de empoderamiento de la cultura propia, dejando aparecer la diversidad en el marco de un sistema que intenta encorsetar el concepto de cultura acorde con las directrices de la industria del entretenimiento. En este sentido, es importante analizar este fenómeno social y artístico, independientemente de la opinión fundada por una fracción de la crítica especializada que cuestiona las cualidades estéticas de estas producciones. Sin embargo, podría ser necesario preguntarse igualmente si lo aprendido por Junco y Midú en una escuela ubicada en el centro de la Ciudad de Buenos Aires —en referencia a la ENERC— no contribuyó a diluir los límites dispuestos originariamente por una experiencia regional, surgida en y por los vecinos de la ciudad de Saladillo.

Con el apoyo del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), la dupla cinematográfica instauró una modalidad de filmación: los talleres Cine Express. Estos surgieron en 2006<sup>2</sup> y pautaron que en una única jornada se realizara la producción, el rodaje y el estreno de un cortometraje en la localidad elegida para tal tarea. En el catálogo respectivo esta experiencia se denomina “Historias de un

---

2 En una entrevista realizada para este artículo, Fabio Junco respondió que “en 2009 hicimos un convenio con el INCAA que permitió expandir la experiencia durante casi 9 años consecutivos en casi todas las provincias argentinas y en algunos países de Latinoamérica y Europa”.

país y su gente”, eslógan de la Fundación Cine con Vecinos. Por su parte, el catálogo creado por el INCAA señala que “sus ‘Talleres de Cine Express’ son la versión más extrema y apasionante que evidencia las ganas y la necesidad de contar historias mínimas en sus lugares de origen, una eficaz herramienta para garantizar ‘la diversidad cultural de un cine propio’” (AA.VV., 2014: 9).

Junco y Midú comenzaron una nueva etapa en el marco de la industria del cine en 2011, con el estreno de la mega producción cinematográfica *Hermanitos del Fin del Mundo*.<sup>3</sup> Con este primer film que se proponía ampliar las audiencias y llegar a las salas de carácter comercial, iniciaron a su vez una nueva vía de experimentación estética mediante la interacción actoral entre vecinos y reconocidas figuras de nuestro país. A lo largo de su carrera ambos produjeron películas de diversa escala. A los más de treinta films concretados en el marco de Cine con Vecinos, se suma *Hojas verdes de otoño* (Julio Midú y Fabio Junco, 2019), una *remake* de *Lo bueno de los otros* que llegó a salas comerciales, con un elenco vinculado tanto a intérpretes del ámbito más comercial como a los circuitos del cine independiente más arraigado en las realizaciones previas del equipo de trabajo.

---

3 Julio Midú dirigió la película y fue junto a Fabio Junco guionista y coproductor. Una parte se filmó en Saladillo, además de Ushuaia y en otros parajes de la provincia de Buenos Aires, especialmente en el castillo de la familia de Felicitas Guerrero. De acuerdo con la estadística oficial, el film tuvo 86.455 espectadores. La información, otorgada por Fabio Junco, fue extraída de [https://fiscalizacion.incaa.gov.ar/index\\_estadisticas\\_peliculas.php](https://fiscalizacion.incaa.gov.ar/index_estadisticas_peliculas.php)

## De lo comunitario en *Lo bueno de los otros* y de lo industrial en *Hojas verdes de otoño*

*Lo bueno de los otros* y su remake *Hojas verdes de otoño* narran la historia de Dante, un adolescente que crece en el marco de un conflicto familiar generado por el alcoholismo de su padre. En esa estructura dramática, Dante inicia el periplo a un crecimiento personal que va desde comprender y combatir la adicción de su padre, entender a su madre y acompañar a su hermano mayor, hasta descubrir su atracción hacia una chica del pueblo, Melisa. No obstante, la historia varía de un film a otro en sus resoluciones finales. El foco del crecimiento de este adolescente está más enmarcado en su viaje iniciático en *Hojas verdes de otoño*, que finaliza con el paseo en bicicleta con Melisa, esa chica algo más grande de edad por la que Dante se siente atraído. En contraste, en *Lo bueno de los otros*, el final de la historia se sitúa en una salida con su hermano David, donde el centro dramático radica en disfrutar de un espacio-tiempo ritual mediado por la pesca, a pesar de que en la escena anterior sí se había concretado la declaración de amor a Melisa. A estos efectos, si el film de 2004 recupera algo de las locaciones y prácticas regionales cercanas a los ríos o lagunas y la actividad cotidiana de la pesca, el estreno contemporáneamente se enfoca en un cierre vinculado al progreso de Dante relacionado a la temática universal de la estabilidad romántico-sentimental.

El film *Lo bueno de los otros*, además de la presencia de la reconocida actriz Mimí Ardú (en el rol de la doctora), posee una ficha técnica catalogada bajo el apelativo Vecinos de Saladillo, especificada en los créditos finales junto a la Municipalidad de la ciudad y diversos bares que aceptaron funcionar como locaciones. Esta producción comunitaria, realizada bajo la dirección y tutela de Junco y Midú, con el guion de Junco, y algunas presencias como la de Franco

Midú en el rol del hermano del protagonista, fue concretada en el marco de Fatam Producciones (primera productora de los realizadores), sin apoyo del sector público más que lo aportado por el municipio. El film es emblemático por ser una producción comunitaria que vino acompañada de un impacto de público nacional e internacional, participando en diversos festivales entre los cuales se encuentran el XX Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, donde compitió en la categoría “Narrativa clásica”; el 17° Encuentro de Cine Latinoamericano de Toulouse; y la 3ª edición del Festival Internacional de Cine Pobre de Gibara. Asimismo, fue estrenado en la primera edición del Festival Nacional de Cine con Vecinos.

*Hojas verdes de otoño* recibió, en tanto, apoyo de la Municipalidad de Saladillo, de Directores Argentinos Cinematográficos (DAC), del INCAA y de toda la comunidad de Saladillo. El rodaje se llevó a cabo entre junio y julio de 2018, con locaciones en Saladillo y en el pueblo aledaño, Cazón. Su sistema de producción responde a una modalidad híbrida, ya que replica lo propio del cine comunitario al contar con la colaboración y la participación de la comunidad de Saladillo, que prestó escuelas y locaciones del pueblo; pero también adquirió una estructura que le permitió formar parte de la industria y exhibirse en cines comerciales, entre los que se encuentran las salas Arteplex<sup>4</sup> y Gaumont. La producción no pertenece solo a la empresa de Midú y Junco sino que se suma a ellos Darwin 70 propiedad de Daniel Dessal. De acuerdo con las palabras de Junco:

---

4 La *avant première* se desarrolló en el cine Arteplex Belgrano de la Ciudad de Buenos Aires el 8 de abril de 2019 y el film se estrenó en todas las demás salas el jueves 11 de abril.

(...) la película *Hojas verdes de otoño* la hicimos gracias al aporte privado de nuestro amigo y socio Daniel Dessal, quien luego —mucho después del estreno— recibió el subsidio completo por Medios Electrónicos a su nombre (pero por la inflación y la tardanza excesiva del INCAA, terminó recuperando el 60 por ciento de lo que había aportado para el rodaje).<sup>5</sup>

Asimismo el film fue distribuido por Primer Plano Film Group, además de haber accedido a las plataformas Cine.ar y Cine.ar TV.

Sobre el modo de producción, como venimos analizando, *Lo bueno de los otros* debería situarse en el ámbito del cine comunitario y del cine pobre o de bajos recursos, en tanto que *Hojas verdes de otoño* se vale de un sistema cercano al industrial con intenciones de comercializar ampliamente el film. De esta manera, retomando lo analizado por Arnd Schneider (2016), si en el cine comercial todas las relaciones de producción se monetizan y cuantifican en términos de gastos de producción, materiales e inmateriales, Cine con Vecinos funciona con costos reales de producción bajos, casi insignificantes, lográndose realizar el film con la participación de numerosas personas que ofrecen voluntariamente sus pertenencias y servicios.

En este sentido, de uno a otro film se modifican las condiciones y posibilidades presupuestarias y, a su vez, se alteran los lineamientos de las prácticas comunitarias primigenias al ampliarse en la *remake* el horizonte de personas y entidades involucradas y un ajuste de todo el proceso de producción-creación a las demandas de la industria. Por otra parte, si bien el film de 2004 es pobre frente a su *remake* en cuanto a la

---

5 Agradecemos la información vertida por Fabio Junco a fin de resolver algunas dudas y cuestiones surgidas durante la redacción de este artículo.

disponibilidad técnica y de capital, la experiencia del rodaje y ciertos resultados estéticos han sido muy valorados por sus creadores. Parte de esa diferencia estética la observan en las posibilidades que daba el manejo del tiempo en el rodaje. Mientras que para *Hojas verdes de otoño* se destinaron los meses de junio y julio del 2018, en *Lo bueno de los otros* se adaptaron los tiempos del rodaje a las posibilidades de los vecinos y eso abrió la posibilidad de filmar escenas imposibles de registrar de otra manera.



1. Imagen del rodaje de *Hojas verdes de otoño*. La fotografía es gentileza de Midú y Junco Producciones

Si bien es cierto que estas películas “no siempre fueron las más prolifas” (Méndez Casariego, 2023), aportaban un “extra” que construía una realidad que buscaba salir a la luz para representar y narrar historias de los vecinos con y a partir de ellos. Junco y Midú han señalado algunas diferencias entre el modo de producción de *Lo bueno de los otros* y su *remake* de carácter industrial *Hojas verdes de otoño*:

La forma de producir en Cine con Vecinos te da “unos plus”, como sucede en el documental, cosas que ocurren que tomás y que es inviable reproducir en la industria, porque se hizo de casualidad en *Lo bueno de los otros* y quedó súper bien. Hasta la gallina actuó súper bien en *Lo bueno de los otros*, y la otra pobre que trajimos hizo un papel correcto. Es cierto que al pasar de una partitura a la otra —a veces porque la otra pide cierto esplendor, pero otras veces es al revés— el sistema comunitario te regala cosas generalmente espontáneas de la actuación de los vecinos que aprovechás ahí. (Grosman, Pizá y Trombetta, 2021)

Junco también mencionaba que en uno de los días de rodaje de *Lo bueno de los otros* llegaron para filmar y un niño estaba comiendo arroz en la casa con un pollito en el hombro. Claramente, reproducir esa escena en la industria podría haber llevado todo el día. En esa misma tesitura, Midú recuerda que para ese mismo film, en una de las escenas el padre alcohólico va a guardar la botella y espontáneamente aparece una gansa que comienza a gritar como si estuviera retando al protagonista. Se trata de dos situaciones que se rodaron de forma espontánea, aprovechando las ocasiones que estaban dadas en el momento del rodaje. En base a esas experiencias, Midú reflexiona en torno a los diferentes modos de producción por los que fueron transitando con el paso del tiempo:

Lo que la industria te da es que aquí se trabaja ocho horas y cuarenta y cinco minutos, venimos de tal hora a tal hora, no puede haber enganche para mañana porque si no el sindicato no sé qué, entonces todo eso empieza a conspirar con la parte genuina que puede dar Cine con Vecinos. (Entrevista a Julio Midú y Fabio Junco)

A estas palabras, Junco adicionaba: “Con Julio estamos haciendo fuerza para volver a filmar con la comunidad. A

nosotros nos queda la necesidad de seguir haciendo algo en Saladillo porque cada vez que vamos a filmar una película industrial, nos duele la diferencia de una cosa con la otra” (entrevista a Julio Midú y Fabio Junco).

Si repasamos, comparativamente, el cine comunitario ofrece mayor espontaneidad, voluntad vocacional y desinterés por parte de los participantes. En tanto, el cine de corte industrial abreva de gran planificación, cuestiones burocráticas y regulaciones específicas. De igual manera, los resultados estéticos son diferentes. Así, de acuerdo con Carla Grosman, en el primero de los sistemas “la solidaridad es recurso material de producción, reforzando los lazos comunitarios en una práctica productiva no subordinada a los intereses económicos, técnicos o estéticos impuestos desde la industria cinematográfica” (2019: 216).

Cabe comprender que en ese juego entre la permanencia de lo comunitario y el acceso a la industria, estos realizadores lograron equilibrar las pautas que impone esta nueva modalidad en *Hojas verdes de otoño*, donde aún permanece algo de la perspectiva regional o local definida por Susana Bandieri (2021),<sup>6</sup> y que Víctor Arancibia y Cleopatra Barrios (2017)<sup>7</sup> reinterpretan al referirse a la preponderancia de locaciones, la conformación de relatos situados territorialmente y la presencia de vecinos o extras que forman parte de las comunidades. Pese a esto, la *remake* también trajo aparejada la revisión del guion original, una reestructuración del elenco y otras apuestas expresivas.

---

6 De acuerdo con Bandieri, lo regional excede la interpretación esencialista e inmutable del espacio geográfico, siendo la región comprendida con un espacio-tiempo que muta de acuerdo con las fluctuaciones históricas, sociales, económicas y culturales, y con las relaciones permeables que esas regiones mantienen con territorios cercanos o lejanos.

7 Estos autores teorizan acerca del cine realizado por fuera de lo domino-céntrico (la Ciudad de Buenos Aires o centro de poder del país) y sobre cómo este cine periférico se encuentra en pugna con las representaciones y las formas de producción hegemónicas.

Aunque Junco y Midú comenzaron a pensar el guion de *Lo bueno de los otros* a partir del ingreso al ámbito educativo de la ENERC, su desarrollo se consolidó una vez que los realizadores se graduaron de esa institución. No obstante, el mismo se enmarca en una lógica de producción que sostenía la actividad como un proyecto vecinal, de bajo presupuesto y pensado para ser realizado con y en la comunidad. La reescritura de este guion se afianzó al momento de planificar la *remake*, en tanto que contó con la supervisión de Mario Pedernera, guionista profesional que funcionó como asesor y colaborador autoral (Montesoro, 09/04/2019).

En esta nueva versión del film se sumaron de igual manera cambios técnicos y el uso de nuevas tecnologías,<sup>8</sup> que permitieron que *Hojas verdes de otoño* se expandiera a otros circuitos de exhibición dando por resultado un efecto propio de lo centrífugo (Trombetta, 2019). A nuestro entender, este movimiento centrífugo ya se observaba en los talleres de cine antes mencionados (a los que acudían personas interesadas en el quehacer cinematográfico de Saladillo, pero también de otros territorios y localidades), y luego se incrementó cuando los films se desplazaron a otros circuitos de exhibición.

En cuanto al elenco, la inclusión de figuras profesionales y la gradual profesionalización de artistas que comenzaron a formarse en Saladillo tanto como en las escuelas del Área Metropolitana de Buenos Aires, son diferencias notables entre el film original y su *remake*. Junco y Midú han comentado en algunas notas periodísticas que, en lo que respecta a *Hojas verdes de otoño*, desarrollaron al máximo el desafío de integrar a reconocidos intérpretes argentinos como Mimí Ardú (en el rol de la madre del protagonista), Osvaldo Santoro (el

---

8 Desde ya, dista el cambio de formato entre la filmación con una cámara Sony VX 1000 minidv para *Lo bueno de los otros* y la posterior cámara digital modelo Amira que filma en HD utilizada en *Hojas verdes de otoño*. El cambio de calidad fotográfica impacta directamente en el tipo de imagen lograda.

abuelo), Pochi Ducasse (la abuela) y Marcelo Subiotto (el padre), con decenas de vecinos que trabajaron con ellos en los más de treinta largometrajes producidos por la productora Midú-Junco. Asimismo, parte de los roles principales combinan esta elección mixta entre un elenco profesional como es el caso de Franco Midú (en el personaje de David), quien comenzó su carrera integrándose a la dinámica de Cine con Vecinos y luego se formó como actor en la escuela de Claudio Tolcachir; y Bautista Midú, protagonista del film que aún no se ha formado como actor profesional. Además, en algunos casos, integrantes de Cine con Vecinos han funcionado como extras en esta *remake*, tal es el caso de Héctor José Gramajo, dueño de la casa donde se filmó y a cargo de los transportes durante el rodaje.

Por lo dicho, frente a la predominancia de los vecinos de la zona en *Lo bueno de los otros*, *Hojas verdes de otoño* convoca a figuras del campo cinematográfico que circulan en las producciones independientes del AMBA, y que también son reconocidas por sus participaciones en la televisión nacional.<sup>9</sup> La siguiente tabla da cuenta de estas modificaciones en el ámbito de los intérpretes participantes y la conformación del equipo técnico:

---

9 No obstante, es importante destacar que, en el ámbito de lo comunitario, ya se habían incorporado algunas figuras reconocidas. Por ejemplo, Mimi Ardú participó en *Lo bueno de los otros* pero desempeñó un rol secundario, el de la doctora.

	<b><i>Lo bueno de los otros (2004)</i></b>	<b><i>Hojas verdes de otoño (2018)</i></b>
Intérpretes / roles	Emanuel Chichimo (Dante) Alberto Mastantuono (padre) Carmen Drive (madre) Carlos Augustoni (abuelo) René Regina (abuela) Franco Midú (hermano) Mirta Teves (amante) Melissa Zenobi (Melisa) Mimí Ardú (doctora) Nélida Augustoni (vecina) Gonzalo Chirulli (amigo)	Bautista Midú (Dante) Marcelo Subiotto (padre) Mimí Ardú (madre) Osvaldo Santoro (abuelo) Pochi Ducasse (abuela) Franco Midú (David) Mariano Bertolini (Javier) Liliana Bartolini (amante) Carola Arbós (Melisa) Paula Trucchi (doctora) Nélida Franco (vecina Beba) Francisco Midú (Gonzalo)
Equipo técnico	Foto y montaje: Julio Midú Arte: Fabio Junco Música: Mauro Lázaro	Guion: Fabio Junco, Julio Midú; colaboración autoral de Mario Pedernera Asistente de dirección: Gastón Calvari Dirección de fotografía: Gabriel Perosino Música: Martín Casaretti y Pablo Fuillerat Dirección de sonido: Martín Casaretti Montaje: Julio Midú y Mauricio Minotti Dirección de arte: Victoria Cachán Producción: Junco-Midú Producción Ejecutiva: Mario Vitali Vestuario: Victoria Cachán Maquillaje: Joana Estefanía Trezza Colorista: Eduardo Sierra Casa Productora: Midú-Junco D70 cine

## Consideraciones finales

A lo largo de este análisis se han planteado las proximidades y las diferencias que se observan entre *Lo bueno de los otros* y *Hojas verdes de otoño*, dos films que si bien se emparentan en su dimensión narrativa, se distancian en sus modos de producción y sus procesos de creación. Recuperamos algunos documentos y escritos académicos y periodísticos que se dedicaron a analizar el funcionamiento del binomio Junco-Midú con el objetivo de remarcar las características de un cine de carácter comunitario y ciertamente modesto en sus recursos materiales y financieros, si bien también reconocieron sus cualidades creativas y expresivas. Para esto ha sido útil retomar una entrevista realizada a Julio Midú y Fabio Junco, en la que señalan la añoranza por ese cine comunitario que les ha permitido comunicar las emociones con un registro cercano al documental, y de una cotidianeidad que en general se pierde en el encorsetamiento de la industria. Sí es cierto, a su vez, que este traer a la superficie desde una lógica y con las posibilidades del cine industrial la vida de una periferia que suele estar invisibilizada en las producciones realizadas en la Ciudad de Buenos Aires, ha sumado mayor calidad técnica y una factura audiovisual más cuidada, además de proveer un mayor presupuesto que se empleó en conformar un elenco mixto, que incluyó intérpretes provenientes de un campo artístico más solidificado desde el punto de vista profesional.

## Referencias bibliográficas

- AA. VV. (2014). *Cine con Vecinos. Catálogo país*. Buenos Aires: INCAA.
- Arancibia, V. y Barrios, C. (2017). Audiovisual y región: reflexiones interdisciplinares. *Revista Folia Histórica del Nordeste*, Nº 30: 53-64.
- Bandieri, S. (2001). La posibilidad operativa de la construcción histórica regional o como contribuir a una historia nacional complejizada. En Fernández S. y Dalla Corte, G. (comps.). *Lugares para la Historia. Espacio, historia regional e Historia local en los estudios contemporáneos*, pp. 91-118. Rosario: UNR Editora.
- Grosman, C. (2019). Cortometrajes de largas distancias: Cine exprés, la multiplicación de un modelo. *Toma Uno*, Nº 7: 211-221.
- Grosman, C.; Pizá, R. y Trombetta, J. (10/07/2021). Entrevista realizada a Fabio Junco y Julio Midú. "El cine en Saladillo: La cámara es un pincel". Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=AfG-OXa-MWk&t=6s>
- Méndez Casariego, F. (16/10/2023). "Saladillo. Ciudad de cine". Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/598591-saladillo-ciudad-de-cine>
- Molfetta, A. (2017). *Cine Comunitario Argentino: Mapeos, experiencias y ensayos: 2005-2015*. Buenos Aires: Teseo.
- Montesoro, J. (09/04/2019). *Hojas verdes de otoño* (estreno 11 de abril). Disponible en <https://gpsaudiovisual.com/2019/04/09/hojas-verdes-de-otono-estreno-11-de-abril/>
- Schneider, A. (2016). A Black Box for Participatory Cinema: Movie-making with "Neighbors" in Saladillo, Argentina. *Visual Anthropology*, vol. 29, Nº 4-5: 406-431.
- Trombetta, J. C. (2019). Cine con Vecinos: el fenómeno Saladillo. *Imagofagia*, Nº 20: 299-320.

## Fuentes orales

- Trombetta, J. C. (2024). Entrevista realizada a Fabio Junco el 04/09/2024 de manera escrita.



# ***La mujer sin lágrimas* (Marisa Sansalone, 2019): el “cine a pulmón” o la modalidad cinematográfica autogestiva en la localidad bonaerense de San Nicolás de los Arroyos**

*Ramiro Pizá*

## **Filmar en San Nicolás de los Arroyos**

Pensar la producción cinematográfica autogestiva desde las coordenadas propias de la provincia de Buenos Aires no es una tarea sencilla. Ante todo, debemos considerar que un conjunto amplio de agentes audiovisuales se organiza de manera colectiva por fuera del circuito financiero y económico estatal tradicional con el fin de activar redes de trabajo, saberes, colaboración y negociación entre personas físicas, personas jurídicas y organismos del sector privado y público. De acuerdo con el análisis que hemos realizado en el artículo “Lo autogestivo en las productoras audiovisuales en la región Buenos Aires” (Pizá y Trombetta, 2025), estas iniciativas audiovisuales autogestivas se orientan hacia una dinámica comunitaria y progresivamente sortean los obstáculos de la distribución y exhibición de las obras.

La dificultad para describir la modalidad de producción autogestiva en San Nicolás de los Arroyos, localidad situada en el norte de la provincia de Buenos Aires, reside en dos cuestiones. Por una parte, las investigaciones académicas disponibles acerca de la producción y la circulación de las

obras cinematográficas y audiovisuales locales son escasas. Por otra parte, la discontinuidad en el estreno de las mismas dificulta el seguimiento de trayectorias artísticas individuales y colectivas. Las producciones locales y los testimonios de realizadores oriundos de San Nicolás se sistematizaron a partir del aporte invaluable del crítico cinematográfico y realizador nicoleño Sebastián Tambutto dispuesto en su canal de YouTube *Juguetes Perdidos*.<sup>1</sup> En esta línea, los investigadores Jimena Trombetta y Ramiro Pizá continuaron esta sistematización incipiente de la producción cinematográfica nicoleña a partir de tres caminos distintos, a saber: la carga de información de las realizaciones de esta localidad en la base de datos que elaboró el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine,<sup>2</sup> la construcción del catálogo de conversaciones virtuales titulado *Entre voces y visiones* (Pizá y Trombetta, 2022),<sup>3</sup> y la curaduría del ciclo cinematográfico “Cines autogestivos” en la Casa Nacional del Bicentenario realizado en agosto de 2022.<sup>4</sup> Así y todo, las fuentes de época, las notas periodísticas, los catálogos de festivales y la programación de muestras cinematográficas nicoleñas constituyen campos aún poco investigados.

Al momento de considerar el caso de San Nicolás de los Arroyos debemos dejar en claro que hoy en día esta ciudad no

---

1 Canal de YouTube *Juguetes Perdidos*. Ver: <https://www.youtube.com/@JuguetesPerdidosCultura> Consultado el 11/10/2024.

2 Relevamiento audiovisual de las regiones y provincias argentinas (RAArg) [Base de datos en línea]. Versión 04/2022. Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Ver: <http://ciyne.filo.uba.ar/> Consultado el 11/10/2024.

3 Entrevista realizada por Jimena Trombetta y Ramiro Pizá al director nicoleño Lucas Giuggia. Ver: <https://youtu.be/cZppdPDRqYc> Consultado el 11/10/2024. Entrevista realizada por Jimena Trombetta y Ramiro Pizá al director nicoleño Diego Amoedo. Ver: <https://youtu.be/qJna67ejLz4> Consultado el 11/10/2024.

4 Ver: <https://www.argentina.gob.ar/noticias/cines-autogestivos-en-la-casa-nacional-del-bicentenario> Consultado el 11/10/2024.

cuenta con instituciones educativas de cine y tampoco posee salas de cine comerciales *Infocielo*, 2020). De acuerdo con la información disponible sobre la exhibición cinematográfica, hubo al menos siete salas de cine a lo largo del siglo XX y comienzos del siglo XXI, a saber, Los Tres Chinos, Palace Theatre, El Águila, Gran Rex, Teatro San Nicolás, Cine-Teatro de La Emilia y Multiplex (Coronel, 2023). En esta línea, la trayectoria histórica de la modalidad de producción autogestiva se ubicaría a finales de los años sesenta. En aquel momento se produjo *Matar a un niño* (Adhemar Principiano y Juan José Luciano, 1968), el primer cortometraje que realizaron artistas nicoleños. Hacia los años ochenta, los integrantes del Grupo Aleph filmaron el largometraje *El hombre del primer piso* (Ricardo Morteo, 1981) y el medimetraje *Felisa... Felisa* (Rodolfo Fernández Viña, 1983). En la década de 1990, continuó la producción audiovisual con el medimetraje *Después del sol* (Lucas Hernán Giuggia, 1996). Desde los años 2000, la llegada de la generación de imagen electrónica digital amplió las posibilidades de producir obras en San Nicolás. En la actualidad existen nueve realizadores que trabajan activamente: María Leticia Sayal, Nicolás Ballistreri, Marcelo Echániz, Esteban Cossy, Diego Amoedo, Lucas Hernán Giuggia, Sebastián Tambutto, Pablo Javier Rozadilla y Juan García.

## La trayectoria de Marisa Sansalone en su ciudad

A la hora de abordar el caso de Marisa Sansalone, es de interés mencionar que la realizadora no se formó en una escuela de cine sino que accedió a los saberes de la técnica cinematográfica gracias a sus participaciones como actriz, guionista y asistente de dirección en las obras de Lucas Hernán Giuggia *La prueba* (2003) y *Una rosa sobre el piano* (2008) y *Benjamín* (Diego Amoedo, 2011). De acuerdo con el relevamiento de

films llevado a cabo para esta ocasión, Sansalone ha sido la única mujer de la localidad que dirigió y escribió producciones audiovisuales de ficción. En un período de nueve años, Sansalone realizó los cortometrajes *Ese puto análisis* (con Lucas Giuggia, 2013)<sup>5</sup> y *De carne somos* (2015) así como también los largometrajes *El lapidario* (2011) y *La mujer sin lágrimas* (2019).<sup>6</sup> Estas últimas dos piezas se estrenaron en la sala principal del Teatro Municipal Rafael de Aguiar, de esa ciudad. Su *opera prima* *El lapidario* participó en certámenes nacionales e internacionales como el Festival de Cine Inusual, el Festival Internacional de Cine de Santa Cruz de Bolivia, el Festival Internacional de Cine Independiente de Mar del Plata y el Festival Nacional de Cine con Vecinos.<sup>7</sup> Además de obtener los premios al Mejor Guion y Mejor Película en el Festival de Cine Inusual, *El lapidario* se exhibió en el canal INCAA TV dentro del ciclo Cine con vecinos.<sup>8</sup> A su vez, la realizadora se involucró en el activismo feminista del Centro de Estudios e Investigación de la Mujer (CEIM) y filmó una intervención urbana titulada *Día de la mujer* (2016).<sup>9</sup> En ese proyecto participaron a su vez el grupo de teatro independiente Asociación Nicoleña de Teatro Independiente (ANTI) y el Frente de Mujeres de Nuevo Encuentro San Nicolás.

---

5 Ver *Ese puto análisis* en <https://www.youtube.com/watch?v=CJbJ7nVmhv4> Consultado el 11/10/2024.

6 Ver *De carne somos* en <https://www.youtube.com/watch?v=n9dou-acvll> Consultado el 11/10/2024.

7 Su película *El lapidario* se basó en el cuento *El epitafio* escrito por la cineasta.

8 Cine con Vecinos es un movimiento cinematográfico que promueve una interacción dinámica entre las localidades del conurbano bonaerense. Su origen se remonta a 1995 en la ciudad bonaerense de Saladillo y sus directores son los cineastas Fabio Junco y Julio Midú. Luego de la profesionalización de ambos cineastas en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica y la organización de festivales en la sala de cine Teatro Marconi de Saladillo, sus eventos tuvieron el apoyo del INCAA y en 2008 se creó la Fundación Cine con Vecinos.

9 Enlace de la obra *Día de la mujer*: <https://youtu.be/6LTo7NtEI8I> Consultado el 11/10/2024.

## ***La mujer sin lágrimas: autogestión y comunidad***

El segundo y último largometraje de la realizadora nicoleña es una comedia dramática con elementos narrativos del género fantástico. Narra la historia de Irene (Victoria Ninona), una mujer que no puede llorar. Su amiga Luisa (Belén Girolami) y sus tíos René (Jorge Cerruti) y Nélida (Marta Martín) le recomiendan profesionales para resolver este asunto. Hace poco tiempo, Irene perdió a sus padres, volvió a estar soltera y trabaja en la boletería de un cine-teatro. Mientras tanto, el propietario de este espacio cultural (Facundo Pusterla) incorpora a su papá (Héctor Vilmar) para que realice tareas de mantenimiento. El señor, mientras escucha vals criollos en su tocadiscos, se pone a llorar cuando rememora a su difunta esposa. El vínculo entre Irene y este hombre comienza a crecer día a día gracias a las conversaciones en el cine-teatro.

La relevancia de esta obra audiovisual en la región de Buenos Aires se debe principalmente al entramado audiovisual autogestivo que sostuvo y dio lugar a esta realización. Se rodó los fines de semana entre 2016 y 2018 en las ciudades de San Nicolás de los Arroyos y General Rojo, partido de San Nicolás. Durante la producción y posproducción se establecieron conexiones artísticas entre artistas locales cinematográficos (Lucas Hernán Giuggia, Diego Amoedo, Leticia Sayal), artistas del campo musical (Marcos Llopart, Matías Cuba y Ana Laura Lescano) y artistas provenientes del teatro local (Juan Carlos Nozzi, Héctor Vilmar y Marta Martín). Al momento de conseguir financiamiento, el equipo de producción acudió exclusivamente a las amistades y a los vecinos. En la entrevista realizada por Valeria Arévalos para el ciclo Cines Autogestivos previamente mencionado, la realizadora señalaba:

En una rifa hicimos una bandejita de *La mujer sin lágrimas* con un lemoncello que había preparado Leticia [Sayal] y unos cactus que había hecho el marido de Victoria [Ninona] (...) Y bueno, la gente nos compró, porque eso es lo que tiene hacerlo en ciudades chicas. La gente se copa en prestarte cosas, en colaborar, prestarte la casa.<sup>10</sup>

En otras palabras, estos vínculos comunitarios combinados con los lazos personales posibilitaron el sostenimiento del rodaje y de las demás instancias de realización. Como es de apreciar, la ausencia de apoyos financieros y/o de aportes en servicios y facilidades del municipio o de otras entidades estatales, ya sea en locaciones, movilidad, hospedaje, equipamientos, infraestructura y avales institucionales, fue un aspecto sobre el cual los creadores emitieron su opinión. En la entrevista previamente mencionada, Sansalone afirmó al respecto lo siguiente:

No hay una gestión o una política cultural que apoye lo local. (...) Nos organizamos entre nosotros. Organizamos nuestros propios estrenos, nos bancamos entre los directores de cine, nos apoyamos, uno colabora con el otro, lo hacemos de esa manera.

---

10 Tanto este como los siguientes textuales corresponden a una entrevista realizada por Valeria Arévalos a la cineasta Marisa Sansalone en la Casa Nacional del Bicentenario en el marco del Ciclo Cines Autogestivos el 24/08/2022.



1. Afiche de *La mujer sin lágrimas*, compartido por la directora Marisa Sansalone.

Al momento de seleccionar el elenco principal, Sansalone realizó *castings* privados de artistas del ámbito escénico junto a Victoria Ninona, actriz principal del film y directora de actores de la película. Mientras ellas elegían a los integrantes del elenco tomando como referencia los espectáculos teatrales estrenados en San Nicolás, el hermano de la directora, Federico Sansalone, colaboraba como asistente de producción. La propia Sansalone junto al cineasta Diego Amoedo realizaron la operación de cámara. En ese aspecto, es interesante rescatar el comentario que la artista deslizó respecto a su estrategia para registrar los planos en movimiento: “Nos la rebuscamos para hacer los *travellings* (...) En esta película [*La mujer sin lágrimas*] hemos hecho un *travelling* hacia atrás con una silla giratoria” (entrevista, *ibidem*).

La mayor dificultad que atravesó al filmar fue la convocatoria de técnicos y extras. Por caso, la escena de la conversación entre Lorenzo e Irene posee una iluminación en clave baja. Cuando Sansalone revisó este fragmento, recordó que ese mismo día su iluminador no pudo asistir al rodaje. En ese contexto, ella resolvió la filmación con un velador que había en la casa y logró un resultado final notable. El clima íntimo de la escena resultó eficaz para el propósito de su directora. Como se puede observar, la formación específica de su equipo de trabajo audiovisual no se realizó en instituciones de educación formal. Un sector de los profesionales audiovisuales nicoleños se capacitó en las clínicas de los festivales de cine, los *clusters* audiovisuales, los talleres de cine y las colaboraciones en trabajos audiovisuales de colegas. Al poder enlazar este cúmulo de conocimientos específicos y búsquedas personales con las tecnologías de filmación y edición digital, la realizadora nicoleña planificó, rodó y finalizó su proyecto de acuerdo con los recursos materiales disponibles. Sansalone expresó sobre este tema: “Pudimos hacer esta obra de esta manera, con todos sus defectos y con todo lo que hay para mejorar” (entrevista *ibídem*).

Dado que había desarrollado una trayectoria literaria como escritora de relatos breves de género fantástico entre 2013 y 2016, Sansalone orientó la escritura del guion de *La mujer sin lágrimas* hacia la desobediencia del mandato social de la “sensibilidad” femenina. En la etapa de preproducción, Sansalone investigó locaciones y vestuarios que permitieran ubicar su historia en una época “atemporal”, en términos de la realizadora. La elección de Victoria Ninona, actriz reconocida por haber realizado numerosos papeles cómicos en cine y teatro, se debió a su relación de amistad desde la adolescencia. A sabiendas de la expresividad de su actriz principal, la cineasta le remarcó durante el rodaje que debía contener su actuación frente a cámara con el fin de respetar el arco

dramático del personaje de Irene. En ese aspecto, las grullas de origami que ella acumula en su habitación son un sustituto simbólico de las lágrimas que no puede derramar hasta descubrir la causa personal que la limita. Por otra parte, como hemos analizado en otra reseña de este film, las obras musicales elegidas en esta obra tematizan el lloriqueo, la mirada y la palabra hablada (Pizá, 2022). Entre estas canciones ubicamos *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (1933) de Francisco Canaro; *Guitarra, guitarra mía* (1935) de Alfredo Le Pera y Carlos Gardel; y *Tu voz* (1971) de Juan Gonzalo Rose.



2. Fotograma de *La mujer sin lágrimas*, extraído de la película. Irene (interpretada por la actriz Victoria Ninona) arroja sus grullas de papel en la cama y se acuesta boca arriba para jugar con una figura.

## Consideraciones finales

El film de Marisa Sansalone analizado permite explicar la realidad de un vasto sector de realizadores bonaerenses contemporáneos (también de décadas pasadas) que producen sus films al margen del sistema industrial o de apoyos provenientes de los Estados nacional o provincial.

En primer lugar, su pertenencia a la modalidad autogestiva se explica por la organización comunitaria de agentes audiovisuales y recursos técnicos locales sin aportes monetarios y no monetarios del ámbito público. Gracias a la colaboración de colegas nicoleños como Lucas Hernán Giuggia, Victoria Ninona, Diego Amoedo, Marcos Llopart, Juan Carlos Nozzi y Leticia Sayal, Marisa Sansalone pudo superar los obstáculos de todo tipo que se presentaron durante su proceso de trabajo. En esta línea de pensamiento, los lazos vecinales resultaron fundamentales a la hora de obtener financiamiento, locaciones de filmación y recursos materiales para producir vestuarios y utilería. En segundo lugar, los conocimientos audiovisuales específicos empleados en esta producción audiovisual surgieron de numerosas colaboraciones artísticas concretadas en proyectos audiovisuales de colegas, capacitaciones profesionales impartidas en el marco de festivales cinematográficos provinciales y búsquedas personales de su directora. Esto se debe en parte a la ausencia de instancias de educación formal en la localidad de San Nicolás. En tercer lugar, los dispositivos de filmación y edición digitales posibilitaron que la directora pudiera desarrollar sus obras con un presupuesto acotado en comparación con aquel momento cuando descubrió el arte cinematográfico a fines de los años noventa.<sup>11</sup>

Para concluir queremos remarcar que este film constituye una muestra de la producción audiovisual extendida y activa en la localidad bonaerense de San Nicolás. Si a inicios del siglo XX se localizaron las primeras salas de cine en la ciudad, en la actualidad numerosos agentes audiovisuales apuestan por una producción cinematográfica articulada con las comunidades de artistas musicales, visuales y teatrales. El “cine

---

11 De acuerdo con sus comentarios, su familia no contaba con la posibilidad de financiar sus estudios en una institución formal privada.

a pulmón”, en palabras de sus artistas, se alcanza a respirar en cada fotograma rodado en San Nicolás.

## Referencias bibliográficas

Arévalos, V. (24/08/2022). Entrevista realizada a la cineasta Marisa Sansalone. Casa Nacional del Bicentenario y Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Disponible en [https://youtu.be/3j4dmf\\_\\_74Y](https://youtu.be/3j4dmf__74Y)

Coronel, J. (01/10/2023). Cines comerciales: entre la demanda y la nostalgia de los nicoleños. Diario *El Norte*. Disponible en <https://www.diarioelnorte.com.ar/cines-comerciales-entre-la-demanda-y-la-nostalgia-de-los-nicolenos> Consultado el 11/10/2020. Pizá, R. (2022). Lloro, porque lo siento así. *Imagofagia*, (25): 320-327. Disponible en <https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/860>

Pizá, R. y Trombetta, J. C. (2022). *Entre voces y visiones. Catálogo de entrevistas a realizadores de la Provincia de Buenos Aires*. Buenos Aires: Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre cine (ClyNE), Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (IHAAL). Disponible en <http://www.ciyne.com.ar/entrevistas/>.

----- (2025). Lo autogestivo en las productoras audiovisuales en la región Buenos Aires. *Revista Pilquen*, “Sección Ciencias Sociales”. En prensa.

Redacción *Infocielo*. (10/07/2020). San Nicolás de los Arroyos y el cine de una ciudad sin cine. Disponible en <https://infocielo.com/sociedad/san-nicolas-los-arroyos-y-el-cine-una-ciudad-cine-n120549> Consultado el 11/10/2024.

## Fuentes orales

Amoedo, D. (2021). Entrevista realizada el 28/08/2021 de manera virtual. Disponible en <https://youtu.be/qJna67ejLz4> Consultado el 11/10/2024.

Giuggia, L. H. (2021). Entrevista realizada el 21/08/2021 de manera virtual. Disponible en <https://youtu.be/cZppdPDRqY> Consultado el 11/10/2024.



## **Región Centro**

---



# ***El hombre bestia* (Camilo Zaccaria Soprani, 1934): una producción autogestiva en el período de transición del cine silente al sonoro**

*Andrea Cuarterolo*

## **El multifacético Camilo Zaccaria Soprani y su aporte al temprano cine rosarino**

Entre los inicios del siglo XX y mediados de la década de 1930, la ciudad de Rosario fue el segundo polo cinematográfico de la Argentina. Esta ciudad funcionó no solo como un centro neurálgico de distribución de cintas extranjeras y nacionales en el interior del país, con frecuencia sobrepasando a nivel logístico a algunas de las principales empresas alquiladoras de la ciudad de Buenos Aires, sino que tuvo el volumen de producción de cintas de ficción más importante del período, luego de la Capital. Se trató, no obstante, de una producción discontinua e irregular, caracterizada por el surgimiento de realizadores “accidentales” y productoras efímeras que, con frecuencia, desaparecían luego de rodar una única película.<sup>1</sup> En este sentido, Camilo Zaccaria Soprani se destaca por haber sido el realizador más prolífico de la época, monopolizando casi completamente la producción filmica

---

<sup>1</sup> Entre los casos más representativos de este fenómeno está el de Alcides Greca y su productora Greca Film, conformada con el único propósito de rodar la película *El último malón* (1918) o el de Enrique Queirolo y su productora Lautaro Film, que parece haber desaparecido luego del rodaje de *El último Centauro. La epopeya del gaucho Juan Moreira* (1924).

rosarina durante el período de transición del cine mudo al sonoro, con cuatro films realizados en el lapso de apenas siete años:<sup>2</sup> el documental erótico *iMujer tú eres la belleza!* (1928); el drama campero *La leyenda del mojon* (1929); el largometraje histórico *Juan de la Cruz Cuello* (1931) —dirigido por José Romeu y en el que Soprani se desempeñó como productor— y el film fantástico *El hombre bestia o Las aventuras del Capitán Richard* (1934), primera cinta con sonido óptico de Rosario y hoy considerada la primera película de ciencia ficción argentina. Por estas razones, y por tratarse del film postrero de Soprani, en el que de alguna manera aúna las tácticas de producción aprendidas en el transcurso de casi una década, nos ocuparemos aquí especialmente de este último título.<sup>3</sup>

Soprani fue, sin embargo, mucho más que un realizador. Sus multifacéticos aportes al campo del cine fueron primordiales para el desarrollo de la cultura cinematográfica rosarina de las primeras décadas del siglo XX y, sin duda, impulsaron y facilitaron su labor como cineasta.

Nació en Piacenza, Italia, en 1893 y a los nueve años emigró a Rosario donde pasó el resto de su vida. Se educó como pupilo en el Colegio Salesiano San José y, aunque no realizó estudios superiores, pudo iniciarse desde muy joven en el periodismo, gracias a su afán por la lectura. En 1912, ingresó como redactor en el diario *El Tribunal de Comercio* y trabajó allí hasta 1917, cuando se retiró siendo ya redactor en jefe. Le apasionaba el cine y, por eso, en 1917 fundó la revista gremial *Cinema Star*, una de las publicaciones especializadas más tempranas del país, de la que fue director durante una década (1917-1927). En 1924, ingresó a *La Capital*, el diario más importante de Rosario, donde se desempeñó primero como

---

2 Otra excepción similar es la de Antonio Defranza, que realizó entre 1921 y 1927 los films *Pugilismo a conciencia* (1921), *En pos de la tierra* (1922) y *Hormiga negra* (1927), pero a través de productoras de efímera existencia como Extra Film Rosario o Far-Film. Ver Elizalde (2022).

3 Para un análisis más detallado de los demás films, ver Cuarterolo y Jelicić (2022).

crítico y luego como jefe de la sección de espectáculos hasta su jubilación, en 1956. Allí publicó cientos de notas sobre films y directores de la época y comenzó a fantasear con filmar sus propias películas. Tuvo también una breve incursión como comentarista de radio, cine y teatro en el diario *La Acción* y fue, además, decano de los cronistas cinematográficos rosarinos, socio fundador del Círculo de la Prensa y de la Agrupación de Cronistas Teatrales y Cinematográficos, miembro activo del Sindicato Argentino de Prensa y vicepresidente y secretario del Centro de Periodistas y Gráficos Jubilados.

Soprani tuvo, asimismo, una destacable carrera como escritor. Incursionó primero en la ficción, a través de obras de teatro y cuentos, pero su producción más importante fue en el campo de la teoría y la praxis del cine. Su primer libro sobre este tópico, *Cine mudo (teoría y práctica cinematográfica)*, una suerte de manual en el que analiza las técnicas del film silente y aporta consejos para el surgimiento de la cinematografía regional, fue publicado en 1920, convirtiéndose en una de las primeras reflexiones teóricas sobre el cine y su desarrollo surgidas en nuestro país. Su siguiente libro, *Hollywood. Como viven y por qué triunfan los artistas y magnates de la pantalla* (1946), está firmado con el seudónimo de Astifar Gotamenic (un anagrama de la palabra cinematografista) y consiste en una compilación de notas sobre cine norteamericano, que probablemente provenían de su trabajo de prensa. Su obra más famosa es, sin embargo, *El Libro de los Artistas. Teoría y Práctica Cinematográfica* (1948), prologado por el entonces ya célebre director Carlos Borcosque.<sup>4</sup> Se trata básicamente de un manual en el que Soprani procura divulgar conocimientos básicos sobre cinematografía entre el público

---

4 Luego de *El libro de los artistas*, Soprani publicó una última obra dedicada al cine: el volumen *Punto y aparte* (1953), que reúne cuentos, diálogos, monólogos y consideraciones sobre algunas figuras de la cinematografía nacional.

general y en el que intenta develar los secretos de esa industria, que él tanto soñaba con ver desarrollarse en el país. El volumen abarca desde reflexiones teóricas sobre el cine y su historia, hasta consideraciones técnicas y comerciales sobre la industria filmica mundial y local, adentrándose en las que él considera sus tres grandes ramas: la producción, la distribución y la exhibición. Incluye, además, secciones dedicadas a los actores, en donde se explican desde una serie de ejercicios para que las actrices puedan mantenerse delgadas y elegantes, hasta un instructivo para expresar ante las cámaras cuarenta tipos de emociones humanas. Aunque este libro fue realizado más de una década después de sus últimas incursiones en el cine, su contenido nos permite vislumbrar las ideas y los modelos de referencia que guiaron su producción cinematográfica. En efecto, las publicaciones teóricas de Soprani buscaban convertirse en una suerte de guía o recetario para la implementación de ese modelo industrial hollywoodense, que él tanto admiraba, en el contexto local. En sus películas, este objetivo se manifestó tanto en su voluntad por instalar temas en principio ajenos al autoimpuesto “interés nacional”, que en gran medida signó al cine de este período, como en la adopción de esquemas narrativos y genéricos que buscaban asombrar o divertir al espectador más que educarlo (Cuarterolo y Jelicié, 2022). En el marco de una industria incipiente que carecía de bases técnicas o productivas sólidas, fueron, de hecho, muy pocos los realizadores vernáculos que, como Soprani, se animaron a incursionar en tópicos y géneros ajenos al cine local de la época sin poseer el capital o las más básicas herramientas para cumplir con los estándares de eficacia y calidad del cine hollywoodense. Independientemente del resultado final, es precisamente esa apuesta a lo desconocido lo que le da verdadero valor a la empresa de Soprani, caracterizada por una voluntad de invención más que por una reproducción de lo dado.

## El hombre bestia: una rara avis del cine silente vernáculo

De todas las películas realizadas por este cineasta rosarino, la que mejor condensa sus ambiciones y objetivos es, sin duda, *El hombre bestia* o *Las aventuras del Capitán Richard*. Aunando componentes del cine de género de la época (cine bélico, fantástico, policial, terror, ciencia ficción), la película narra la historia de un aviador norteamericano que se estrella en medio de la selva y permanece allí durante doce años. La amnesia y la vida salvaje lo llevan a bestializar su humanidad y, cuando por fin puede regresar a la civilización, un excéntrico científico lo rapta y le inyecta una fórmula química de su propia invención, transformándolo en un perseguidor de doncellas que siembra el pánico en una apacible villa de veraneantes.



1. Póster publicitario de *El hombre bestia*

En un artículo publicado en la revista *Sintonía*, Soprani sugería que: “el cine triunfa cuando sus argumentos son *cinematográficos*, vale decir, con dinamismo, acción y un escasisimo porcentaje hablado”.<sup>5</sup> En ese sentido, a la hibridación genérica típica de sus films se suma una suerte de incontinencia narrativa que, por ejemplo, en *El Hombre bestia* “hace avanzar la acción al precio de sacrificar dosis importantes de realismo y verosimilitud” (Cuarterolo y Jelicié, 2022: 50).

Tal como se afirma en *El libro de los artistas*, la responsabilidad básica del éxito o el fracaso de una película radicaba para Soprani “en su origen, que se halla en el departamento de producción, razón por la que se debe contar con todos los elementos necesarios para asegurar dentro de la relatividad de los rendimientos, la mayor recaudación posible” (1948: 25-26). ¿Cuáles fueron, entonces, las estrategias de producción que le permitieron a este temprano y periférico director realizar una película como *El hombre bestia*, que no solo incorporaba novedosos procedimientos técnicos como el flamante sistema de sonido Movietone, sino que se aventuraba en géneros absolutamente desconocidos para la cinematografía nacional?

Cuando se investiga sobre estos períodos tempranos del cine nacional, es muy frecuente que la inexistencia o la desaparición de fuentes primarias no nos permitan responder a este tipo de interrogantes ni llegar a respuestas concluyentes. Afortunadamente, la casi milagrosa existencia de un contrato de producción de *El hombre bestia*, cuidadosamente conservado en el Cineclub Rosario por décadas, hoy nos permite conocer más sobre los pormenores de la realización de este film único. El documento, que consta de diez artículos,

---

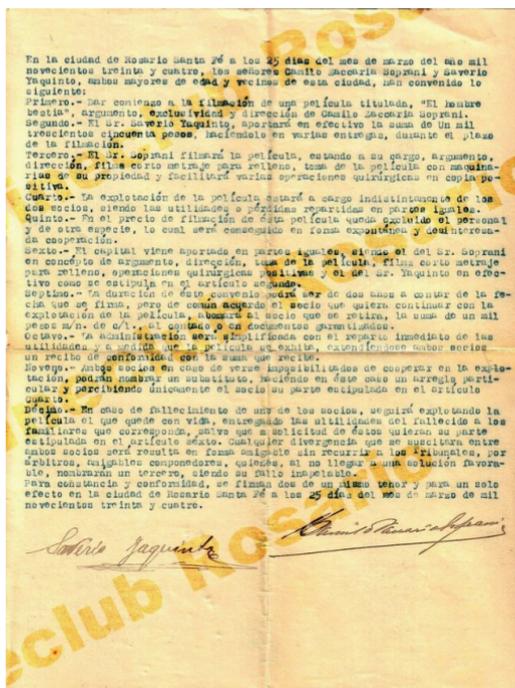
5 Citado en Sapere, P. (2009). “El hombre bestia, pionera del cine fantástico argentino”. En *Cinefania*. Disponible en <https://www.cinefania.com/terroruniversal/index.php?id=185> Consultado el 26/08/2024 .

está firmado por Soprani y por el actor Saverio Yaquinto —que interpreta en el film el papel protagónico del hombre bestia— con fecha 25 de marzo de 1934, es decir, unos siete meses antes de que tuviera lugar la *première* de la película, en una función privada, en el Cine Alberti de Rosario. El principal propósito del contrato era el de dar comienzo a la filmación de una película titulada *El hombre bestia*, “con argumento, exclusividad y dirección de Camilo Zaccaria Soprani” y plantear los términos de una sociedad entre los firmantes para la producción autogestiva del film. De acuerdo con los términos del convenio, los fondos necesarios para el rodaje provendrían de los dos socios en partes iguales. Yaquinto aportaría, “un capital de mil trescientos cincuenta pesos, haciéndolo en varias entregas, durante el plazo de la filmación”. Soprani, por su parte, filmaría la película, “estando a su cargo, argumento, dirección, films corto metraje para relleno [*sic*], toma de la película con maquinarias de su propiedad” y facilitaría “varias operaciones quirúrgicas en copia positiva”. Una investigación más profunda permite inferir, sin embargo, que ambos socios aportaron al film más que lo estrictamente estipulado en el contrato. En primer lugar, Yaquinto no era simplemente un socio capitalista. Además de contribuir con su trabajo interpretativo, curiosamente no estipulado en el contrato, el actor tenía conocimientos previos sobre un aspecto clave del film: el sonido y el moderno sistema Movietone. A partir del hallazgo de un cuaderno de recortes, conservado por los descendientes del artista,<sup>6</sup> hoy se conoce su participación en la productora rosarina Filmotón (en algunas notas también llamada Filmation), primer estudio cinematográfico con sistema de grabación sonora de la ciudad. En abril de 1933, bajo la dirección técnica del

---

6 El contenido de este cuaderno es abordado en el documental transmedia *Tras los pasos del hombre bestia* (Irigaray, 2013).

ingeniero Gustavo Caesar,<sup>7</sup> esta empresa comenzó a realizar grabaciones con el sistema Movietone y contrató a Yaquinto como director artístico, para entrenar a los actores en la interpretación sonora. Podemos presumir, entonces, que la experiencia adquirida en esta primera empresa local fue una de las razones que llevaron a Soprani a convocar al actor para su primera incursión en el sonido óptico.



2. Contrato de producción firmado por Camilo Zaccaria Soprani, conservado en el Cineclub Rosario.

Soprani, por su parte, no solo se encargó de la dirección, el argumento y la provisión de los aparatos técnicos para rodar el film, sino que aportó las instalaciones de su productora

<sup>7</sup> Ver "Filmation Studios", *La Tierra*, 22/04/1933.

Prince Film, ubicada en la calle Maipú 1358, para la confección de las escenas en interiores. Es particularmente llamativa la mención en el contrato de la provisión, por parte de Soprani, de films de corto metraje para relleno y de fragmentos de operaciones quirúrgicas en copia positiva. Esta era, de hecho, una de las especialidades del realizador que, ante la imposibilidad de rodar cierto tipo de escenas con los modestos recursos a su alcance, solía recurrir al uso del *found footage* (generalmente proveniente de metraje europeo o norteamericano), sorteando las faltas materiales con inventiva. En *iMujer tú eres la belleza!*, por ejemplo, terminó de compaginar su película con material extraído de populares cintas europeas de la época, como el film alemán *Wege zu Kraft und Schönheit* (Nicholas Kaufmann y Wilhelm Pranger, 1925), estrenado en la Argentina con el título de *El camino de la fuerza y la belleza* (Elizalde, 2018; Vieguer, 2020). En *El hombre bestia* recurrió a la misma estratagema, insertando en la película escenas de aviación militar tomadas durante la Primera Guerra Mundial y registros de operaciones quirúrgicas reales, que le hubieran resultado imposibles de filmar con los recursos a su alcance.

Otro aporte fundamental de Soprani, no especificado en el contrato, tiene que ver con su estratégico acceso a una variedad de mecanismos publicitarios que, gracias a su labor periodística, tenía a su completa disposición a la hora de promocionar sus films. Fernando Irigaray y Héctor Molina sostienen que *La leyenda del mojón*, junto con *iMujer tú eres la belleza!*, “son las películas rosarinas que mayor relevancia tienen en cuanto a notas publicadas en *La Capital*” (2003: 13), cuya sección de espectáculos, como dijimos, estaba por entonces dirigida por Soprani. Lo mismo puede decirse de *El hombre bestia*, que gozó de una gran publicidad en la prensa local, aun desde la fase de preproducción, a través de notas en los principales diarios y revistas de Rosario.

El artículo más curioso del contrato es el quinto, que estipula que “en el precio de filmación de esta película queda excluido el personal y de otra especie, lo cual será conseguido de forma espontánea [*sic*] y desinteresada cooperación”. Si bien la informalidad era un rasgo común en el ambiente cinematográfico de la época, el carácter casi azaroso de este artículo parece contrastar con la prudencia que caracterizó a algunas de las producciones previas de Soprani. El Cineclub Rosario conserva, por ejemplo, varios documentos de su productora Prince Film, con motivo del rodaje de *Juan de la Cruz Cuello*, la película más costosa de su filmografía. Entre ellos se destaca el contrato celebrado entre la empresa y la actriz Ángela Alfonso, que estipula minuciosamente los honorarios y responsabilidades de las partes, o las detalladas cartas enviadas a la Asociación Argentina de Autores y Compositores de Música con relación al pago de las presentaciones de Juan Pedro López en los números vivos que acompañaron las proyecciones de este film. Es incierto hasta dónde fue posible cumplir con este artículo del contrato, teniendo en cuenta que en *El hombre bestia* participaron una multiplicidad de técnicos e incluso algunos artistas reconocidos de la época, como el locutor radial, cantor y compositor Lito Bayardo, que por aquellos años ya había compuesto tangos para Carlos Gardel y tenía cierta experiencia como actor.

Los últimos artículos del contrato se centran en las condiciones de la futura explotación del film. El documento estipula que:

Cuarto.- La explotación de la película estará a cargo indistintamente de los dos socios, siendo las utilidades o pérdidas repartidas en partes iguales.

(...)

Séptimo.- La duración de este convenio podrá ser de dos años a contar de la fecha que se filma, pero de

común acuerdo el socio que quiera continuar con la explotación de la película, abonará al socio que se retira, la suma de un mil pesos m/n. de c./l., al contado o en documentos garantizados.

Octavo.- La administración será simplificada con el reparto inmediato de las utilidades y a medida que la película se exhiba, extendiéndose ambos socios un recibo de conformidad con la suma que recibe.

Noveno.- Ambos socios en caso de verse imposibilitados de cooperar en la explotación, podrán nombrar un sustituto, haciendo [*sic*] en éste caso un arreglo particular y percibiendo únicamente el socio su parte estipulada en el artículo Cuarto.

Décimo.- En caso de fallecimiento de uno de los socios, seguirá explotando la película el que quede con vida, entregando las utilidades del fallecido a los familiares que corresponda, salvo que a solicitud de éstos quieran su parte estipulada en el artículo séxto [*sic*]. Cualquier divergencia que se suscitara entre ambos socios será resulta [*sic*] en forma amigable sin recurrir a los Tribunales, por árbitros, amigables componedores, quienes, al no llegar a una solución favorable, nombrarán un tercero, siendo su fallo inapelable.

A partir de testimonios orales, como el del hijo de Lito Bayardo, sabemos que Soprani y Yaquinto intentaron estrenar el film en la Capital, donde fue “frenado” por un grupo de exhibidores, que se ofrecieron a comprarlo por la suma de 1.000 pesos.<sup>8</sup> Los socios rechazaron la oferta y el film fue mayoritariamente exhibido en el interior, donde

---

8 Para más datos, ver el testimonio de Héctor Bayardo en el ya citado documental *Tras los pasos del hombre bestia*.

tuvo un considerable éxito que les permitió recuperar con creces lo invertido en el rodaje. Es probable, sin embargo, que Soprani anticipara el destino de su película aun antes de sus desventuras en Buenos Aires. Eso explicaría, por ejemplo, su decisión de plantearla como un film híbrido entre el cine sonoro y el mudo, incorporando, además de diálogos y música, largos intertítulos al inicio de las escenas. Uno de los principales problemas para la adaptación de los cines al sistema Movietone es que requería de un sistema de proyección nuevo. Teniendo en cuenta que en 1934 muchos pueblos y ciudades del interior probablemente no contaban aún con la tecnología para proyectar films con sonido óptico, esta alternativa probablemente les garantizó la más amplia difusión fuera de la Capital.

## Consideraciones finales

Para concluir, y si bien no es algo que se pueda desprender únicamente del contrato aquí citado, es preciso resaltar la relación colaborativa que caracterizó el trabajo productivo de Soprani. En la solapa de presentación de *El libro de los artistas*, el realizador sostiene que el espíritu de colaboración es fundamental para el buen éxito de una película. Colaboración que abarca desde la que prestan los obreros, siguiendo con los técnicos y toda la plana de intérpretes, hasta el director artístico, *factotum* del film.

Bien: cuando uno observa en un estudio el deseo que anima a todos esos elementos en el momento del rodaje, su espíritu de comprensión y de entusiasmo, no escatimando esfuerzos y agotando sus recursos, dando lo mejor de su saber, para ese pedazo de vida que se está grabando en el celuloide, entonces es cuando se da

cabal cuenta de que hasta el reflectorista, perdido allá en las alturas de los puentes, el utilero, el maquillador y cien personas más, que se mueven al mandato de una misma voluntad, y para un solo fin, ponen en su trabajo algo más que lo rutinario de la labor diaria, duplicando su afán y entusiasmo; y cuando la toma ha salido bien, experimentan la misma satisfacción del propio director, que animó con inteligente visión la obra maestra que parece fruto de titanes. (Soprani, 1948, solapa)

En efecto, si revisamos algunas de las resoluciones tomadas por el director rosarino a lo largo de su trayectoria cinematográfica, es posible vislumbrar un carácter antiautoral en su forma de trabajo, que pone como fin último el negocio del entretenimiento por sobre el lucimiento personal. Ya mencionamos su estrategia de recurrir sin conflictos al *found footage* para completar sus relatos con escenas imposibles de filmar con los medios a su disposición. A esto deberíamos sumar una reiterada invisibilización de su labor como realizador en pos del éxito comercial del film. En *¡Mujer tú eres la belleza!*, por ejemplo, Soprani resigna su autoría y presenta el film como una producción francesa, una estrategia publicitaria que lleva al extremo, reproduciendo en los diarios de la época hasta una supuesta crítica aparecida en la *Revue Artistique* con motivo del estreno de la película en París. En *La leyenda del mojón*, acepta dirigir el film por encargo del director de una academia de actores aficionados de Rosario. Aunque no se trataba de un proyecto personal, Soprani se echa verdaderamente la película al hombro, logrando que se convierta en un verdadero éxito. En *Juan de la Cruz Cuello*, la producción más costosa de la historia del cine rosarino, resigna sin conflictos su rol de director a manos de José Romeu, que tenía más experiencia en películas gauchescas, ocupando únicamente el rol de productor. En suma, Soprani

se considera simplemente uno más de esos artistas, a los que dedica sus libros, que “se sienten orgullosos de producir millones de metros de celuloide, con sonido e imagen para solaz e ilustración de los pueblos” (Soprani, 1948, solapa).

## Referencias bibliográficas

- Astifar Gotamenic (seudónimo de Camilo Zaccaria Soprani) (1946). *Hollywood. Como viven y por que triunfan los artistas y magnates de la pantalla*. Rosario: Gotamenic.
- Cuarterolo, A. y Jelicié, E. (2022). Entre filmar la aldea y filmar el mundo: las producciones de ficción regionales durante el período silente . En Cuarterolo, A.; Flores, S. y Lusnich, A. L. (eds.). *Cines regionales en cruce. Un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado*, pp. 27-59. Buenos Aires: EUDEBA.
- Elizalde, S. (2018). ¡Mujer tú eres la belleza! (Camilo Zaccaria Soprani, 1928, Argentina). *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, N° 4: 270-282. Disponible en <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/199> Consultado el 26/08/2024.
- (2022). En pos de la tierra ([Antonio Defranza]/ Federación Agraria Argentina/ Compañía Cinematográfica Far-Film, 1922). *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*, N° 8: 217-232. Disponible en <http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/429> Consultado el 26/08/2024.
- Irigaray, F. y Molina, H. (2003). Aproximación a la producción cinematográfica rosarina (1900-1940). *Dialogica*: 1-17. Disponible en [http://www.dialogica.com.ar/unr/comaud1/archives/cat\\_investigacion.php](http://www.dialogica.com.ar/unr/comaud1/archives/cat_investigacion.php) Consultado el 14/10/2009.
- Soprani, C. Z. (1920). *Cine Mudo. Teoría y práctica cinematográfica*. Rosario: Gotamenic.
- (1948). *El libro de los artistas: Teoría y práctica cinematográfica y de televisión*. Rosario: Gotamenic.
- (1953). *Punto y aparte*. Rosario: Gotamenic.
- Vieguer, M. (2020). ¡Mujer tú eres la belleza! *Investigación y análisis de una película (casi) perdida*. Rosario: Ciudad Gótica.

----- (2009 [1948]). *El hombre bestia*, pionera del cine fantástico argentino. Citado en Sapere, P. *Cinefania*. Disponible en <https://www.cinefania.com/terroruniversal/indexphp?id=185> Consultado el 26/0/2024.



# ***La laguna* (Luciano Juncos y Gastón Bottaro, 2013) como prototipo del cine cordobés entre 2011 y 2020**

*Pedro Sorrentino*

## **Un contexto propicio para animarse a filmar**

*La laguna* (Luciano Juncos y Gastón Bottaro, 2013) es un largometraje de ficción surgido en un espacio de formación audiovisual de la ciudad de Córdoba, como resultado de una serie de políticas y procesos que fomentaron la expansión de la producción en esa provincia durante la década precedente.

La película —que cuenta la historia de un viaje por las sierras cordobesas compartido por un hombre recién llegado de la ciudad y un guía lugareño, en busca de una laguna con propiedades curativas— constituye un prototipo de referencia de un cine con intenciones y aspiraciones profesionales, pero limitado por el bajo presupuesto, como argumentaremos.

El film nace inicialmente como el trabajo final que debían realizar los estudiantes del último año de la Tecnicatura Superior en Comunicación Audiovisual, durante 2012, en la Escuela de Diseño y Comunicación Audiovisual-La Metro,<sup>1</sup> una institución de carácter privado con autorización del Ministerio de Educación de la provincia de Córdoba para

---

1 Ver <https://lametro.edu.ar/carreras/cine-y-tv/> Consultado el 16/09/2024.

el dictado de la carrera. Si bien no estaba contemplada la posibilidad de filmar largometrajes, ese año se hizo una excepción a solicitud de los estudiantes. En la propuesta pedagógica se estableció que debían elegirse dos ideas entre todas las formuladas por los cursantes, las que serían desarrolladas en las instancias de guion, diseño de producción, filmación, posproducción y estreno. De las ideas seleccionadas, una fue el proyecto de realización cinematográfica de *La laguna*.

La escuela de cine La Metro había iniciado sus actividades académicas en 1999, de manera que para 2013 ya contaba con suficientes años de trayectoria como espacio de formación y, a diferencia del Departamento de Cine y TV de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), que tenía un funcionamiento anterior (Moreschi, 2012), ofrecía a sus estudiantes algunas ventajas comparativas durante el cursado.<sup>2</sup>

Por otra parte, para 2012, ya se comenzaban a ver los resultados de un conjunto de situaciones convergentes ocurridas en Córdoba a lo largo de más de cuatro décadas (Sorrentino, 2018), que posibilitaron una explosión de la producción cinematográfica de todos los géneros y duraciones, pero particularmente destacada en los largometrajes de ficción. La confluencia de una tradición cineclubista que comenzó en los años sesenta, la apertura del departamento de cine de la UNC a inicios de esa década, luego cerrado y reabierto oficialmente en 1987, el abaratamiento de costos de producción audiovisual posibilitado por las tecnologías digitales y la implementación de políticas públicas destinadas a la

---

2 Cursos con pocos estudiantes (menos de 20 contra los más de 400 matriculados en la UNC), disponibilidad de equipamiento para la realización de trabajos prácticos, profesores con trayectorias más vinculadas al campo de la producción que al ámbito académico, formación con énfasis en la práctica en contraposición a las cargas teóricas, duración más breve de la carrera, una red de vinculación y facilidades para la inserción en el campo de la producción profesional a los futuros egresados. Además de contar con una infraestructura y estética arquitectónica de diseño más contemporáneo, pero con la desventaja de tener que pagar una cuota relativamente onerosa.

promoción de la realización audiovisual local a partir de 2005 se encuentran entre los principales factores que explican el incremento y la continuidad del número de estrenos que se producen a partir de 2011. Esta situación se extendió a lo largo de toda la década hasta la interrupción de la producción en 2020 por las medidas sanitarias de aislamiento adoptadas por la pandemia de COVID-19.

Hasta 2008, la producción cinematográfica de Córdoba fue principalmente de cortos y medimetrajes vinculados en su gran mayoría al ámbito del Departamento de Cine y TV de la UNC —de forma excepcional se realizó un promedio de dos largometrajes por década (Mohaded, 1988; Sáenz, 2004)—, lo que comenzaría a cambiar, primero tímidamente a partir de ese año con el estreno de cuatro largometrajes documentales y uno ficcional entre 2009 y 2010; y luego significativamente a partir de 2011, tal como se puede apreciar en el siguiente gráfico que da cuenta de los estrenos anuales de películas ficcionales:

Películas estrenadas contra Año de estreno

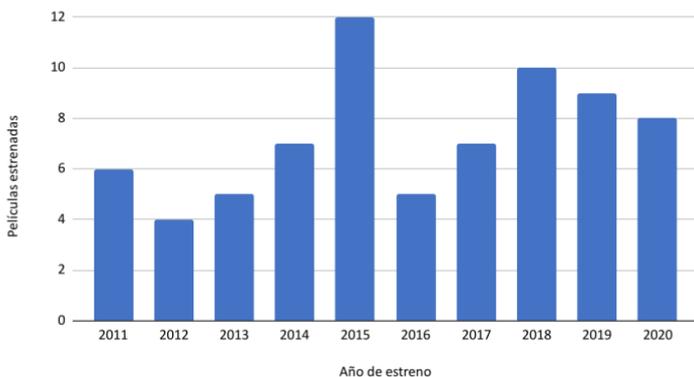


Gráfico de elaboración propia.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Los datos para la elaboración de este gráficos y los que se mencionan en el texto son producto de análisis propios a partir de datos recabados en publicaciones (Siragusa *et al.*, 2018; Lusnich *et al.*, 2022) y en diversos catálogos o publicaciones formales e informales de las asociaciones

En este sentido, tanto el interés por arribar a la filmación en abril de 2013, como por el estreno de *La laguna*, estaba inmerso en el clima de entusiasmo generado dos años atrás por seis largometrajes de ficción cordobeses, incluido *De Caravana* (Rosendo Ruiz, 2010). Esta última, además de lograr la asistencia de una importante cantidad de público a las salas, venía precedida de la selección para estrenar y participar de la competencia oficial del 25° Festival Internacional de Cine de Mar de Plata durante 2010, donde recibió un premio y una mención especial.<sup>4</sup> Y para 2012 se lograría estrenar cuatro películas más.

## Una producción de bajo costo y altos estándares

*La laguna* cuenta la historia de dos personajes que se ven obligados a comenzar un viaje juntos: un hombre de ciudad llamado Mario (Germán de Silva), de aproximadamente 50 años, que busca una laguna con propiedades metafísicas que lo ayuden a curarse de los dolores que lo aquejan, e Ignacio (Gustavo Almada), un guía lugareño, de alrededor de 40 años, que conoce el camino. Dos universos distintos, un porteño y un provinciano serrano del interior que convergen en un ecosistema austero, con tensiones y confluencias propias de personalidades contrapuestas, simbolizadas

---

profesionales (Asociación de Productores Audiovisuales de Córdoba, Colectivo de Cineastas de Córdoba, entre otras) y de las áreas gubernamentales de promoción de la producción audiovisual (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, Polo Audiovisual Córdoba de la provincia, Área Audiovisual de la Municipalidad de Córdoba), que dieron cuenta de números significativos de obras cinematográficas finalizadas en el período que va de 2008 a 2020.

4 Primera Mención especial FEISAL (Federación de Escuelas de Imagen y Sonido de América Latina) a Rosendo Ruiz como mejor director argentino en competencia egresado de una escuela de cine y Premio *ex aequo* CINECOLOR a la mejor película elegida por el voto del público junto con *Aballay, el hombre sin miedo* (Fernando Spiner, 2010).

en la indumentaria, la fisonomía, el carácter —uno es más extrovertido y el otro más introvertido— y el uso del lenguaje: Mario se refiere a Ignacio como “amigo” e Ignacio a Mario como “jefe” durante la mayor parte de la película. Juntos deben afrontar el desafío que propone el ascenso de la montaña, que marca un nuevo código a seguir. A medida que avanzan, el viaje mismo cobra significación, buscando frustrar la persistente búsqueda de aquel preciado objetivo de llegar a la laguna con propiedades curativas.

En términos de características destacadas, podemos señalar algunos aspectos que permiten establecer constantes en la producción cinematográfica del período, lo que nos lleva a plantear que *La laguna* constituye un prototipo de referencia de un cine con intenciones y aspiraciones profesionales, pero limitado por el bajo presupuesto. Esto lo podemos afirmar a partir de variables que nos proveen índices para poder sostenerlo. Para ello analizamos la duración de las películas, el género cinematográfico en el que se inscriben, el equipamiento tecnológico utilizado, el nivel de capacitación del personal técnico, las locaciones de filmación, la continuidad de la empresa productora en la filmación de largometrajes y la participación en festivales. Todo ello con algunas particularidades que mencionaremos.

La duración de 68 minutos de *La laguna* está dentro del margen de extensión del 80% de las películas ficcionales producidas en el período, que no superan los 90 minutos tomando en cuenta que el mínimo para ser considerado como largometraje bajo la ley de cine de la Argentina es de 60 minutos. Mucho menos frecuente fue que se estrenaran películas con una duración mayor a 90 minutos, a pesar de que este es el valor medio habitual con el que se reconoce la duración de las películas de ficción.

La clasificación de films dentro de un género específico ha merecido muchas discusiones teóricas (Altman, 2000) y,

sin entrar en una gran profundización sobre la cuestión, solo apuntamos a señalar que junto con aspectos de consideración objetivables hay un componente de apreciación subjetiva al ubicar dentro de uno u otro género a cada obra o con respecto a la pertenencia a varios géneros de forma simultánea. A pesar de esta cuota de imprecisión, son categorías o clasificaciones temáticas muy utilizadas para agrupar películas según ciertas características y elementos comunes. Estas categorías se basan en ciertos patrones narrativos, estilos visuales, temas predominantes y técnicas que son compartidas. El uso de géneros facilita la clasificación y también la comprensión de las películas, generando en los espectadores determinadas expectativas sobre lo que pueden encontrar en una obra.

En términos industriales, donde también hay diversos criterios clasificatorios, tomamos como referencia el del portal “Genres Movie Breakdown” que se limita a considerar ocho géneros: drama, comedia, suspenso, ciencia ficción, terror, aventura, acción y comedia romántica.<sup>5</sup> Estos a su vez dan lugar a subgéneros o combinaciones entre ellos. En nuestro análisis, nos guiamos por un entrecruzamiento de criterios de clasificación establecidos por los portales de bases de datos de películas y plataformas de *streaming* como IMDb, Cinenacional.com, Filmaffinity, CINE.AR Play, YouTube, entre otras.

En el caso de *La laguna*, algunos críticos la encuadran como un *western* local y los directores hicieron referencias a una *road movie* pero, siguiendo la clasificación propuesta, es un drama, género en el cual se encuadra más del 60% de las películas cordobesas del período.

Aunque cuenta con algunas escenas de travesía a caballo y luego a pie por la montaña, la filmación estuvo localizada en Ascochinga, a 88 km de Córdoba. Es un escenario rural y agreste pero no lo suficiente como para categorizarlo como exótico.

---

5 Ver <https://www.the-numbers.com/market/genres> Consultado el 16/09/2024.

No fue necesaria la construcción de decorados complejos como en el caso del género de aventura. La escena de la persecución de un jabalí no tiene un montaje de efectos especiales en filmación del tipo *Practical Effects* o Efectos Prácticos que usan dispositivos físicos. Tampoco se recurrió al uso de maquillaje especial, explosiones, acrobacias, escenografía construida, modelos físicos o animales entrenados que son de alto costo y lógicamente complejos de gestionar. Los caballos utilizados para la travesía son mansos y de uso habitual para las cabalgatas.

En la escena de la persecución solo está sugerido que se trata de un jabalí mencionado durante un diálogo en una escena anterior, por la utilización de tomas muy breves que muestran movimientos rápidos detrás de las plantas y de una cámara subjetiva a la altura de los ojos del animal que es acompañado por un gruñido en la banda sonora. Esto ofrece una buena referencia ya que no se utilizó un animal real, pero resta algo de autenticidad visual que hubiera contribuido a dotar de mayor verosimilitud a la obra. El único recurso llamativo, por lo poco usual en este tipo de cinematografía, se incorpora cuando el personaje cae al agua y algunas tomas de la escena son registradas con la cámara por debajo de la superficie, lo que logra insuflar mayor dramatismo y tensión a la situación. En la película no hay uso de efectos especiales de posproducción (VFX-Visual Effects) para crear criaturas, alterar características de los personajes, manipular digitalmente el entorno, generar efectos de fuego o humo, a pesar de tener escenas que podrían haber ameritado su uso.

Los recursos utilizados para solventar los gastos de filmación fueron producto de aportes económicos y servicios de los integrantes del equipo de filmación, de amigos y familiares. Una amiga de la mamá de uno de los directores consiguió el combustible de una estación de servicio local; Gastón Bottaro, que es oriundo de Ascochinga, prestó su casa para el alojamiento allí y otro familiar la suya de Tanti cuando filmaron en Los Gigantes.

La producción se hizo bajo el nombre de Apacheta Producciones, firma a cargo de la productora de la película, Nani Tobal. La empresa solo registra este único largometraje, situación similar a la del 40% de las productoras privadas que únicamente alcanzaron a realizar una película durante el período. En cuanto al equipamiento técnico, una parte fue provista por la empresa de producción audiovisual ATROX<sup>6</sup> (propiedad del padre de la productora de la película) y otras facilitadas por la empresa de renta de equipos de filmación BlackMaria.<sup>7</sup> Se utilizaron *grips*, lentes de GV PRO, de registro sonoro de “sonido graba” y la posproducción de la banda sonora se realizó en CASIMUSICOS / CINE, pertenecientes a los responsables de cada área técnica de la película. Para la distribución recibieron apoyo de la escuela de cine La Metro.



1. Uso de grúa durante el rodaje de *La laguna* (Luciano Juncos y Gastón Bottaro, 2013).

---

6 Ver [https://www.facebook.com/p/ATROX-fca-de-im%C3%A1genes-100064434679772/?locale=en\\_GB](https://www.facebook.com/p/ATROX-fca-de-im%C3%A1genes-100064434679772/?locale=en_GB) Consultado el 16/09/2024.

7 Ver <https://www.blackmaria.com.ar> Consultado el 16/09/2024.

La presentación de la película en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata requirió una copia de proyección cinematográfica en formato DCP. Por esta razón, gestionaron y obtuvieron una subvención económica del INCAA de \$ 70.000, monto que fue utilizado para mejorar la posproducción de imagen y sonido, efectuar correcciones de color y conformar la copia de exhibición en salas de cine.<sup>8</sup>

Una vez terminada la edición final de la película, fue elegida para estrenarse en el Festival de Mar de Plata en 2013, en la sección “Competencia oficial de largometrajes a concurso”. Esta participación le permitió lograr visibilidad a través de la crítica y de notas en medios nacionales, las que tuvieron buenas apreciaciones sobre la propuesta temática, la realización y su calidad estética.<sup>9</sup> Sin embargo, eso mismo fue algo que uno de los directores señaló como que “les jugó en contra” ya que tuvieron que padecer “maltrato” en el plano local sin detallar cuestiones específicas. Lo recuerda con alguna tristeza porque eran muy jóvenes y los sorprendió de mala manera. El equipo de realización había trabajado de forma cooperativa y no esperaba esa actitud por parte de la comunidad cercana (entrevista virtual a L. Juncos, 15/08/2024). Posteriormente la película participó durante 2014 de la 16° edición del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI), de la edición 10° Pantalla Pinamar donde obtuvo una mención especial SIGNIS,<sup>10</sup> del Mirador Soy Cordobés - Festival

---

8 En el proceso de conformado se sustituye el material *offline* por el material de calidad.

9 Ver <https://www.escribiendocine.com/noticias/2013/11/18/2055-la-laguna> ;  
[https://www.clarin.com/cine/guerra-mundos\\_0\\_Sk08GzGow7e.html](https://www.clarin.com/cine/guerra-mundos_0_Sk08GzGow7e.html) ;  
<https://www.lavoz.com.ar/vos/cine/laguna-busqueda-corazon-sierras/>  
<https://lamiradaencendida.wordpress.com/2014/09/12/la-laguna-el-rostro/> Las cuatro consultas fueron realizadas el 16/09/2024.

10 La Asociación Católica Mundial para la Comunicación consideró dar la mención “Por construir con gran belleza visual un relato minimalista de búsqueda interior y de auto-descubrimiento, en simbiosis con la geografía física y humana que acompaña la historia”. <https://www.signisargentina.ar/peliculas-premiadas/laguna.htm> Consultado el 16/09/2024.

de Cine - Mirador Centro, de la 4<sup>o</sup> edición del Festival Independiente de Cine de Cosquín (FICIC), del 17<sup>o</sup> Festival Nacional de Cine de Vicuña Mackenna 2014, donde obtuvo el segundo premio, y del 18<sup>o</sup> Festival de Cine de Lima organizado por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Si bien *La laguna* tuvo un muy buen recorrido por festivales, no constituyó la excepción ya que el 60% de las películas del período tuvieron participación en festivales, cosechando 24 premios o menciones.

En términos de producción, durante una entrevista realizada a ambos directores por el crítico Roger Koza al momento del estreno en el Festival de Mar del Plata, estos señalaban que:

Esta película también tuvo algo de *road movie*. Más allá del viaje que realizan los personajes, también en su realización. Un equipo de 15 personas, viviendo 15 días juntos, viajando por la montaña, yendo a distintas locaciones que muchas veces requería de mucho esfuerzo físico, viviendo de alguna forma lo que el personaje principal del film estaba viviendo. Este planteo de producción no solo fue implementado por una cuestión de reducir costos, sino que principalmente nos interesaba que los actores pudiesen instalarse en la montaña, conversar mucho con nosotros, respirar constantemente esta historia, meterse realmente en los personajes y vivir en carne propia en alguna medida lo que los personajes viven en la ficción, y por supuesto alcanzar una mayor sinergia de parte de todo el grupo que también se vio obligado a vivir este viaje.<sup>11</sup>

---

11 Tanto este como el resto de los textuales del artículo corresponden a la entrevista publicada en *Con los ojos abiertos* (13/11/2013). "La laguna y los viajeros del mediterráneo". Disponible en <https://www.conlosojosabiertos.com/28-festival-internacional-de-cine-de-mar-del-plata-2013-05-la-laguna-y-los-viajeros-del-mediterraneo/> Consultado el 16/09/2024.

La película fue filmada en Tanti, el macizo montañoso de Los Gigantes y en los alrededores de Ascochinga, todos lugares ubicados en la zona de las sierras de Córdoba. Al igual que el 60% de las películas cordobesas optaron por filmar en una localidad del interior de la provincia. Los lugares son de enorme belleza paisajística; en el caso de Ascochinga, desde el siglo XIX era un destino turístico privilegiado por la alta sociedad argentina, que se alojaba en diferentes estancias ubicadas en las cercanías, pertenecientes a familias distinguidas.

En términos estéticos, *La laguna* está realizada con un enorme cuidado en la composición de los encuadres, los puntos desde donde se efectúa la toma, la iluminación, los movimientos de cámara, la continuidad temporal, la ambientación sonora y el ritmo de montaje. Para lograrlo, se nota una cuidadosa planificación previa que demandó algunos ajustes en filmación con el objetivo de optimizar el tiempo de rodaje: la época del año en que se filmó, los horarios del día en los que se hicieron los registros y las locaciones seleccionadas en cada escena. Tal como señalaron los directores:

El hecho de filmar en la montaña, sin posibilidades de controlar el clima, la luz y hasta los decorados, implicaría el tener que improvisar y reajustar el guión técnico en algunas ocasiones. No obstante, hicimos muchísimas visitas a las locaciones, a cada una de ellas, escribimos y planificamos allí, y dejamos un guión técnico bastante rígido con estipulaciones de modificaciones en caso de ser necesario. Por esta razón filmar las escenas no nos llevó tanto tiempo, siempre estaban muy bien cocinadas previamente. Pero lógicamente hubo inconvenientes y hubo tiempos que se terminaron extendiendo más de lo esperado. La toma inicial del film nos llevó una jornada completa, media de un día, y por desperfectos en la grúa que

se solucionaron esa noche, también nos tomó media jornada del día siguiente. A su vez, nos llevó media jornada hacer una toma aérea desde un avión que terminamos sacrificando por la vibración de la cámara. (Entrevista ya citada)

El tratamiento de la banda sonora fue especialmente sofisticado ya que, si bien se hizo un registro profesional de sonido directo, por problemas de grabación se tuvieron que recrear todos los sonidos por medio del doblaje, “hasta cada pisada de los caballos que se escuchan”. Eso fue obra del post-productor Martín Sappia, quien llevó a cabo esta meticulosa tarea. Las pocas líneas de diálogo facilitaron en parte el trabajo, sin embargo, hubo un enorme desafío en la ambientación para que permitiera lograr una perfecta localización en cada escena y la creación de climas dramáticos acordes con la intensidad requerida en cada situación, que fue armada con sonidos de pájaros, insectos, viento, animales salvajes y sin utilizar música de acompañamiento. También se destaca la precisión en la sincronización de los ruidos con la imagen de referencia. Sobre esta cuestión los directores señalaron:

Le dedicamos muchas horas de trabajo a estructurar el diseño sonoro. Pensamos que si vamos a realizar una película sobre un viaje en una geografía austera, lo mejor era hacer sentir al espectador parte. Y para ello el sonido debía introducirlo a este mundo nuevo que vamos construyendo y en el cual podemos tener el control de que suene lo que queremos que se escuche o intérprete. (*Ibidem*, entrevista citada)



2. Los protagonistas y parte del equipo de producción de *La laguna*.

## Conclusiones

Este cine de bajo presupuesto, pero con la aspiración de lograr resultados profesionales que se aproximen a los estándares de la industria, buscó y logró la aceptación en espacios de reconocimiento y legitimación como los que ofrecen los festivales y la crítica, aunque con poco impacto en la taquilla. En términos narrativos, se apeló al uso de los recursos de cine clásico para el tratamiento visual, con una historia que no presentara dificultades en su lectura y el seguimiento del devenir de los personajes. Las restricciones de presupuesto limitaron la cantidad de actores, aunque ambos protagonistas contaban con una importante trayectoria, uno a nivel nacional y otro a nivel local. Esta limitación también se verifica en la duración total, el género elegido, el acotado equipamiento y el soporte de registro: se usó una cámara Canon

EOS 7D pero no se registró en RAW. A pesar de esto, se utilizaron *grips* que permitieron dotar de atractivo cinematográfico a varias escenas, como por ejemplo el uso de una grúa, carro de *travelling* y filmación debajo del agua.

En línea con algunos de los elementos que identifican al cine independiente, se apeló a un enfoque íntimo y personal y a un equipo realizador que está iniciando su carrera. Se usaron locaciones reales que buscaron imprimir autenticidad, lo que añadió un sentido de verosimilitud y conexión con el entorno, utilizando una paleta de colores sobria para contribuir a crear un ambiente que ayudó a entrelazar una temática profunda con alta carga simbólica para reforzar los mensajes de la historia.

En términos de las variables analizadas, solo el hecho de tratarse de una película cuyo origen fue un trabajo práctico para la carrera constituye una situación poco habitual, ya que menos del 10% de las películas del período fueron acreditadas como producciones provenientes de la formación terciaria o universitaria.

Por lo demás, *La laguna* constituye un claro ejemplo, en términos de modalidad de producción, del tipo de largometrajes cinematográficos de ficción realizados en Córdoba entre 2011 y 2020.

## Referencias bibliográficas

Altman, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.

Kejner, L.; Lanza, P. y Sorrentino, P. (2022). Diálogos sobre cine y producción regional. Entrevista a Carlos Echeverría y Rosendo Ruiz. En Cuarterolo, A.; Flores, S. y Sala, J. (comps.). *Giros históricos de los cines regionales en Argentina y América Latina*, pp. 155-185. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

- Lusnich, A.; Cuarterolo, A. y Flores, S. (comps.) (2022). *Cines regionales en cruce. Un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Mohaded, A. (1988). Producciones Cinematográficas Cordobesas realizadas entre 1956 y 1976. Trabajo Final de Licenciatura en Cine y Televisión. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Moreschi, O. (2012). Construir la memoria. El Departamento de Cine de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. *Toma Uno*, N° 1: 207-222.
- Sáenz, S. (2004). *El cine en Córdoba: Catálogo de la producción cinematográfica, 1915-2000*. Córdoba: Ferreyra.
- Siragusa, C.; Yaya, M.; Michelazo, S.; García, V.; Vallejo, A. y Maccario, F. (2018). Emerger de/desde Córdoba (2010-2015): una lista que provoca vértigo. *Toma uno*, N° 6: 163-170.
- Sorrentino, P. (2018). Cine en Córdoba: el entramado detrás de un hito. *Revista AURA*, N° 8: 8-28.

## *Fuentes orales*

- Sorrentino, P. (2024). Entrevista a L. Juncos realizada el 16/08/2024 de manera virtual.



# **Las calles (María Aparicio, 2016): Córdoba con vista al mar, lo interregional como modo de producción**

*Carlos M. Lema*

## **Introducción**

En este trabajo buscamos caracterizar el modo de producción de *Las calles*, *opera prima* de María Aparicio estrenada en 2016. Largometraje de forma ficcional, pero realizado con procedimientos documentales; gestado desde la ciudad de Córdoba, pero en escenarios pertenecientes a la Península Valdés, provincia de Chubut, *Las calles* se presenta como un caso de estudio relevante al poner en juego diversos formatos y territorios que requieren de un modo de producción conformado a partir de múltiples dimensiones, articuladas de manera compleja.

Nuestro análisis, por una parte, es un intento de identificación de esas dimensiones, atendiendo a aspectos como el perfil de sus realizadores, los territorios involucrados y las fuentes de financiamiento a las que recurrieron. Por otra parte, nos detendremos en las estrategias que la película despliega para la construcción de su relato y en la forma en que tales estrategias fueron gestadas en cada una de las etapas de la realización. De esta manera, la idea es obtener una mirada amplia que nos permita apreciar la incidencia de distintos

factores en la elaboración del film. Entre ellos, destacamos la presencia en Córdoba de una carrera universitaria de cine y televisión, una forma de producción independiente y, de manera especial, el establecimiento de lazos interregionales entre zonas que, debido a su distancia geográfica, no suelen tener contacto entre sí, a pesar de integrar el mismo territorio nacional.

La mayor parte de los datos publicados provienen de una entrevista realizada a María Aparicio específicamente para este trabajo.<sup>1</sup> De manera secundaria, recurrimos además a otras declaraciones de la directora a la crítica en ocasión del estreno del film.

## Dimensiones del modo de producción y su vinculación con el contexto

El modo de producción de *Las calles* resulta de la articulación de tres dimensiones. En primer lugar, si nos enfocamos en el perfil de los integrantes de Vientosur Cine, la casa productora responsable de la realización, podemos considerarla como una producción *parcialmente universitaria*. En actividad entre 2012 y 2017,<sup>2</sup> esta empresa fue fundada por María Aparicio, Nicolás Abello y Emanuel Díaz mientras estudiaban la Licenciatura en Cine y Televisión en la Universidad

---

1 Entrevista a María Aparicio, realizada de forma virtual a través de la plataforma Google Meet el 08/08/2024. Agradecemos a la realizadora su colaboración al brindarnos la entrevista, así como también la fotografía del film que se incluye en este libro.

2 Entrevista a María Aparicio, *ibidem*. Según relata la directora, Vientosur Cine fue creada para llevar a cabo todo tipo de trabajos relacionados al audiovisual como coberturas de eventos sociales, institucionales y publicidades, pero siempre con el sueño de hacer cine. *Las calles* fue la primera experiencia en esta dirección, seguida luego por *La mirada escrita* (Nicolás Abello, 2017).

Nacional de Córdoba (UNC),<sup>3</sup> y lo mismo aplica para la mayor parte del equipo que participó del proyecto. Ahora bien, más allá de que el perfil de los realizadores esté definido por su vinculación con dicha carrera, resulta necesario aclarar que el film no nació como parte de una actividad académica, ni tampoco contó con el apoyo de la institución; de allí que consideremos como parcial y no total el carácter universitario de la producción. Lo que nos interesa rescatar de esta dimensión, después de todo, es la importancia que la carrera de Cine y Televisión representa para el contexto cinematográfico de Córdoba ya que, según Sorrentino (2018), este espacio de formación es uno de los factores que explican la presencia en la provincia de un número significativo y regular de producciones cinematográficas desde hace algo más de quince años.<sup>4</sup> Desde este punto de vista, pues, lo más preciso es considerar a *Las calles* como un film cuya gestación se vio favorecida por el ámbito universitario, pero que al mismo tiempo buscó insertarse en circuitos de mayor alcance.

En concordancia con ello, en segundo lugar, si tenemos en cuenta los territorios involucrados, comprobamos que el modo de producción de esta película también responde a dinámicas *interregionales* definidas por “los intercambios entre agentes cinematográficos de diferentes regiones” (Lusnich, Cuarterolo y Flores, 2022: 17) pertenecientes, en este caso, al Centro y la Patagonia. Como ya dijimos, la mayor parte

---

3 Desde 2019, la carrera atravesó un proceso de cambio en su plan de estudios y pasó a llamarse Licenciatura en Cine y Artes Audiovisuales.

4 Junto a la carrera de cine, presente en Córdoba desde 1964 (con un *impasse* entre 1976 y 1983 debido a la dictadura), Sorrentino (2018) destaca también la tradición cineclubista existente en la provincia desde hace varias décadas. Del mismo modo, reconoce una serie de razones más coyunturales, como la puesta en marcha a partir de 2006 de políticas de federalización impulsadas por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), la creación de mecanismos provinciales de fomento pensados para aprovechar esas políticas y la adopción de tecnología digital para la generación y circulación de imágenes y sonidos.

del equipo estuvo integrado por realizadores de Córdoba, y de allí también provienen los tres intérpretes profesionales que figuran en el film: Eva Bianco, Mara Santucho y Gabriel Pérez. Sin embargo, las tareas de producción estuvieron a cargo de Natalia Gamarro, persona ligada al ámbito teatral de la ciudad de Puerto Madryn. El resto del elenco, a su vez, estuvo conformado por niños, niñas y adolescentes de Puerto Pirámides, todos ellos actores no profesionales, a los que debemos añadir los testimonios de los pobladores más antiguos. La totalidad de las locaciones, por último, también pertenecen a esa localidad y a otras playas cercanas a la Península Valdés. En este punto, resulta pertinente señalar que si bien no es la primera vez que una producción cordobesa se asocia con otras regiones durante el proceso de realización, sí es cierto que *Las calles* es uno de los primeros largometrajes encargados de llevar a cabo una experiencia interregional gestada desde la propia provincia y en relación con un espacio distinto a Buenos Aires.<sup>5</sup> La película de Aparicio supone así un conjunto de interacciones inusuales para los agentes de ambas regiones, del mismo modo que configura una imagen de una zona particular de la Patagonia que toma distancia de las que comúnmente se crean desde la capital del país.<sup>6</sup> Por razones de espacio, no podemos dete-

---

5 Existen producciones previas realizadas por cineastas nacidos y/o formados en la provincia que, al no contar con los recursos y los mecanismos institucionales para poder filmar, emigraron al Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA) para poder desarrollar sus carreras. Algunos de ellos regresaron luego a Córdoba, pero para tomarla como escenario de producciones gestadas desde el AMBA. Santiago Loza y Liliana Paolinelli son tal vez las figuras más representativas de este caso. Desde la década de 2010, a raíz del entramado de factores que ya mencionamos, varios realizadores de la provincia consiguieron hacer películas sin moverse de su lugar de residencia. En ocasiones, estas realizaciones contaron con intérpretes de cierto reconocimiento provenientes también de Buenos Aires, probablemente como estrategia para obtener una mayor visibilidad al momento de la exhibición.

6 En este sentido, tanto las experiencias previas como la que inaugura *Las calles* revelan el centralismo que el AMBA ha ejercido con respecto a las demás regiones que integran el país. No obstante,

nernos aquí en este último aspecto, pero tampoco queremos dejar de mencionarlo. En todo caso, esbozaremos algunos de sus rasgos en el próximo apartado.

Por último, en tercer lugar, si tomamos en cuenta las fuentes de financiamiento, vemos que estamos ante una película autogestionada. En efecto, su producción no contó con fondos públicos nacionales ni provinciales, ni tampoco se vio favorecida con aportes de privados, sino que tanto los intérpretes como el equipo técnico trabajaron de manera *ad honorem* a lo largo de todo el proceso, e incluso algunos pusieron a disposición parte del equipamiento necesario para su realización. Según Aparicio, el único apoyo externo que recibieron provino de “Cultura y Educación de Chubut para cubrir pasajes, alojamiento y comida” (Viu, 2016), por lo cual, y más allá de la ayuda para afrontar estas necesidades básicas, podemos afirmar que *Las calles* es un film *independiente*, aspecto que, junto al carácter parcialmente universitario y a la dinámica interregional, nos permite caracterizar su modo de producción de manera integral, multidimensional y en vinculación con el contexto. A partir de esa base, pasaremos ahora a examinar la forma en la que este modo de producción incide sobre la construcción del relato y sobre las estrategias empleadas en cada una de las etapas de la producción.

---

también revelan el progresivo proceso de descentralización emprendido por esas mismas regiones durante las últimas décadas. Dentro de este proceso, la película de Aparicio surge en un momento en que el cine cordobés buscaba consolidarse.



1. Las playas de Puerto Pirámides en una fotografía del rodaje de *Las calles* (María Aparicio, 2016).

## Trabajar entre la ficción y el documental como modo de indagar la realidad

El relato de *Las calles* reconstruye un proceso real ocurrido entre 2004 y 2010 en la localidad de Puerto Pirámides, Chubut, mediante el cual Eugenia Eraso, una docente de historia, congregó a un grupo de estudiantes para llevar adelante el proyecto del nombramiento de las calles que hasta ese momento estaban sin identificar. Con este propósito, el grupo entrevistó a los moradores de mayor edad para obtener información sobre figuras relevantes de la zona, en función de tres categorías: antiguos pobladores y pobladoras de la Península Valdés, pueblos originarios y hombres y mujeres que tuvieron roles protagónicos en la historia de la Patagonia. Con la información recopilada, elaboraron luego una lista de posibles candidatos que más tarde fueron votados por toda la comunidad, para finalmente atravesar una

serie de instancias legislativas y administrativas que permitieron que el proyecto se concretara.

Como decíamos, la película parte de este proceso y construye a partir de allí una ficción. Por ejemplo, la docente no se llama Eugenia Eraso sino Julia, un personaje interpretado por la actriz cordobesa Eva Bianco. Junto a ella aparece también Paula, una locutora de radio que pasa los anuncios rurales, personaje esta vez completamente ficticio interpretado por Mara Santucho, también cordobesa. Hay además algunas secuencias que se inspiran en la realidad, pero no la reproducen completamente, sino que en ellas se desarrollan conflictos con el fin de mantener la atención del espectador, como la secuencia en la que se rompe el vehículo que los personajes utilizan para realizar las entrevistas y queda en riesgo la posibilidad de continuar con el proyecto.

Sin embargo, junto a estos recursos ficcionales, la película también emplea otros que son documentales. El caso más evidente son las entrevistas a los vecinos del lugar. Aquí no hay actores reemplazando a los testimoniantes, sino que son las propias personas que participaron del proceso real quienes aparecen en pantalla. Las preguntas a las que responden, incluso, repiten las de las entrevistas originales. De este modo, si bien el punto de vista de la cámara y el montaje determinan qué se muestra y qué no, lo cierto es que la recreación de estas entrevistas posee una inclinación documental más marcada que los demás recursos. Hay también otras imágenes que responden a estrategias híbridas entre la ficción y el documental. El grupo de niños, niñas y adolescentes que representa a los estudiantes no fue el mismo que intervino en el proyecto real. Sin embargo, todos pertenecen a esa comunidad, mantienen sus nombres reales para cada uno de los personajes y se desenvuelven en escenas que retratan mucho de lo que ocurre en sus vidas cotidianas, más allá de la cámara. Otro caso a destacar es el del reconocido escritor

e intelectual Osvaldo Bayer (1927-2018), quien participó del nombramiento de las calles sugiriendo la incorporación de la categoría “pueblos originarios” y luego ayudó a su difusión en los medios para agilizar el proceso legal. Debido a ello, Aparicio y su equipo consideraron oportuno dedicar un momento del film a su figura. No obstante, la directora aclara: “no queríamos que fuera el Osvaldo Bayer Historiador con mayúsculas sino que queríamos incluir su mirada de una forma orgánica con la película” (Iparraguirre, 2016). Por esta razón, Bayer aparece en una escena desarrollada en un bar, como un parroquiano más que juega a la generala, bebe vino y narra anécdotas sobre personajes de la región, en la que la historia y la autenticidad de su rostro se filtran por los intersticios de la ficción. De acuerdo con el crítico Alejandro Cozza, esta combinación de recursos impide catalogar a la película como “basada en hechos reales”, pues, según el autor:

El mecanismo que utiliza la directora es otro. Es el de indagar sobre la realidad del lugar con sus actores como investigadores, para que surja otra realidad, idéntica, parecida o distinta a la ocurrida? Qué importa y qué más da. Lo real y verdadero es lo que ocurre en el plano, en la película y en las ideas que la sucesión de imágenes va transmitiendo. (2016: 16)

Y este mismo mecanismo es el que opera también en cada una de las etapas de la producción. Está presente en la pre-producción, cuando Natalia Gamarro, amiga de Eugenia Eraso y al mismo tiempo de María Aparicio, le transmite a esta última la historia del nombramiento de las calles de Puerto Pirámides. Entre julio y diciembre de 2013, la realizadora elabora un primer guion apoyándose en ese relato y luego efectúa un viaje de campo para conocer el lugar y a las personas involucradas. De ese primer encuentro surgieron cambios en la forma de encarar el proyecto:

Al principio, pensamos en usar un guion ficcional pero ya en ese primer viaje nos dimos cuenta de que no tenía ningún sentido sino que justamente lo rico estaba en el encuentro con esa gente y en poder hacer un retrato de ese lugar articulado con esta historia sobre el nombramiento de las calles. (Iparraguirre, 2016)

A partir de estas modificaciones, trabaja más tarde en un nuevo guion, esta vez de tipo abierto, es decir, compuesto por algunas escenas definidas y al mismo tiempo flexibles, capaces de adecuarse a diversas estructuras de acuerdo con las acciones y testimonios que eventualmente pudieran surgir durante las etapas posteriores.

El rodaje se desarrolló durante dos semanas de marzo de 2014. En correspondencia con la forma abierta del guion, se registró una variedad de materiales que podemos organizar en tres bloques. En primer lugar, las escenas guionadas, generalmente protagonizadas por Eva Bianco, Mara Santucho y, en menor medida, Gabriel Pérez. En segundo lugar, escenas improvisadas a partir de la interacción entre estos últimos y los niños de Puerto Pirámides que interpretan los personajes de los estudiantes. Dentro de este bloque, hay además escenas dedicadas a estos últimos que nacieron con la idea de retratar aspectos de sus vidas cotidianas. En tercer lugar, están las entrevistas a los pobladores más antiguos que, como ya dijimos, son recreaciones de las entrevistas reales.<sup>7</sup> La diversidad de materiales registrados, pues, dejó como resultado una cantidad significativa

---

7 Tanto en este tipo de escenas como en las improvisadas, la directora destaca y valoriza el rol desempeñado por Eva Bianco, tal vez la persona con mayor experiencia cinematográfica de todo el proyecto: "Eva tiene un lugar muy importante en la película porque fue como una guía para los chicos, en muchas ocasiones ella iba incluso conduciendo las acciones internas de la película, y eso fue muy importante para poder trabajar con los niños o con gente que no había tenido vínculos con una cámara". (Iparraguirre, 15/06/2016).

de imágenes en bruto a la espera de encontrar su lugar en una estructura formal coherente y, ya ahora sí, definitiva.

Esta estructura, justamente, se obtuvo durante la etapa de montaje, la más extensa de las tres. Tuvo una duración total de alrededor de un año y medio, entre mediados de 2014 y 2016, y se desarrolló en dos momentos. El primero, que se extendió un año, estuvo a cargo de la propia Aparicio quien seleccionó y organizó el material, llegando a componer hasta tres versiones distintas del film. Para el segundo momento, el equipo convocó a Martín Sappia, un montajista hasta entonces ajeno al proyecto, quien trabajó durante tres meses para darle forma final a la película.

Martín recibió un tercer corte de montaje y su trabajo central estuvo en hallar la estructura adecuada. Él pudo reconocer lo que sobraba, y pudo hacer dialogar los fragmentos de la película. Era complejo porque es una película anti-cronología, un poco atemporal. Las escenas pueden ubicarse antes o después y la lógica temporal puede seguir funcionando. (Koza, 2016)

Luego de obtener la versión final, el equipo contrató a una empresa para que efectuara lo que restaba del proceso de producción. De acuerdo con Aparicio, este fue el único servicio por el que pagaron. La distribución y parte de la exhibición, en cambio, también estuvieron a cargo del mismo equipo; y es sintomático, para lo que veremos en breve, que la primera proyección pública haya sido en Puerto Pirámides, frente a las mismas personas involucradas en el proceso de realización, esta vez como espectadoras. Tras esa primera proyección, el film consiguió ingresar en la Competencia Latinoamericana de la 18° edición del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI), en el que obtuvo el premio a la mejor dirección. Este reconocimiento le permitió luego

acceder a otros festivales de cine nacionales e internacionales de la Argentina y de otros países de Latinoamérica y Europa. Al mismo tiempo, si bien no tuvo un estreno comercial en salas, *Las calles* fue proyectada en cine clubes y espacios culturales de diversas localidades del país.

En síntesis, vemos que las características derivadas del modo de producción repercuten tanto en las estrategias narrativo-discursivas como en el desarrollo del proceso durante cada una de sus etapas. De todas esas características, entendemos que las dinámicas interregionales cobran una relevancia especial, pues atraviesan de manera prominente buena parte del proceso. Movilizan la gestación de la idea, cuando Natalia Gamarro comparte la historia del nombramiento de las calles con Aparicio, quien elabora a partir de allí un guion abierto al encuentro con el otro. Articulan el rodaje a través de las escenas improvisadas entre los actores no profesionales de Puerto Pirámides y los actores profesionales provenientes de Córdoba. Y están presentes también en el momento de la exhibición, cuando la directora y su equipo deciden compartir el estreno junto a los habitantes de ese territorio. Incluso, podemos ir más allá y afirmar que el carácter interregional también configura la imagen que la película ofrece de Puerto Pirámides. Al respecto, la realizadora señala:

intentamos hacer un retrato de ese espacio que tiene muchas cosas que no se ven a primera vista. Cuando fuimos a proyectar la película a Puerto Pirámides, un poblador me contaba que los turistas suelen ver al lugar como vacío, donde no pasa nada, pero para ellos tiene muchas cosas: ellos ven el mar y todos los días es diferente, porque el viento es distinto y la pesca es distinta, y la gente que llega es diferente. (Iparraguirre, 2016)

Alejada de la postal turística, por lo tanto, la película se concentra en el proceso del nombramiento de las calles como disparador para poner en marcha un ejercicio de memoria en el que los miembros de una comunidad, pertenecientes a distintas franjas etarias, se embarcaron con el fin de conformar un aspecto de su propia identidad. En ese intento, no se esquivan los paisajes asociados al mar y a la estepa patagónica, pero tampoco se los presenta como atractivos para posibles visitantes. En su lugar, el film los reconfigura a través del trabajo y de la historia oral de sus habitantes, aspectos en los que surgen tópicos vinculados a los pueblos originarios, a la última dictadura cívico-militar, a los movimientos migratorios internos, en fin, a cuestiones ligadas a la historia del país.

## Conclusiones

El análisis de *Las calles* nos deja como resultado algunas ideas y una invitación a seguir con la reflexión. En primer lugar, caracterizar la película a nivel general como una producción independiente realizada por estudiantes universitarios que entablaron dinámicas interregionales entre las zonas Centro y Patagonia del país nos permite comprobar que los modos de producción no responden necesariamente a una forma única, sino que se constituyen a partir de múltiples dimensiones. En segundo lugar, identificamos los lazos correlativos que dicho modo de producción mantiene con su contexto. Constatamos la importancia que la carrera de cine de la UNC tuvo y aún tiene para el campo audiovisual cordobés pero, al mismo tiempo, el aporte que la *opera prima* de Aparicio supuso en un momento en que ese campo buscaba consolidarse, todo ello en el marco de un proceso de descentralización del cine nacional por parte de las regiones argentinas. En tercer lugar, estudiamos la articulación de recursos

ficcionales y documentales que la película pone en juego con el propósito de indagar en torno a un proceso real ocurrido en Puerto Pirámides. Vimos también la forma en que esos recursos fueron elaborados en las diferentes etapas de la realización, lo que nos permitió reconocer, en última instancia, la incidencia que el modo de producción tuvo sobre el relato del film, sobre su elaboración, pero además sobre las propias imágenes. El esbozo que hicimos de este último aspecto, finalmente, nos deja frente a la siguiente pregunta: ¿cómo se ve un país como la Argentina cuando no es Buenos Aires la que construye sus *imágenes*? Indudablemente esta pregunta se hace patente desde el momento en que las regiones o provincias se proponen y logran crear sus propias representaciones. Pero también se impone —y tal vez de forma más evidente— cuando son dos o más los territorios que deciden fijar lazos con el fin de mirarse y mostrarse en conjunto. No es lugar aquí para responder a esta pregunta, pero sí para tomarla como impulso para no detener la reflexión.

## Referencias bibliográficas

- Cozza, A. (2016). Los sin nombre. *Las calles* de María Aparicio. *Cinéfilo*, N° 22: 22-24. Los Ríos.
- Ipparraguirre, M. (15/06/2016). Entrevista a María Aparicio. "Viaje hacia lo desconocido". La mirada encendida blog. Disponible en <https://lamiradaencendida.wordpress.com/2016/06/15/entrevista-a-maria-aparicio/> Consultado el 10/10/2024.
- Koza, R. (19/06/2016). El camino menos transitado. Un diálogo con María Aparicio. Con los ojos abiertos. Crónicas, crónicas de festivales y apuntes sobre cine. Disponible en <https://www.conlosojosabiertos.com/el-camino-menos-transitado-un-dialogo-coma-maria-aparicio-directora-de-las-calles/> Consultado el 10/10/2024.
- Lusnich, A. L.; Cuarterolo, A. y Flores, S. (2022). Hacia una interpretación descentralizada del cine y del audiovisual en Argentina. En Lusnich, A. L.; Cuarterolo, A. y Flores, S. (comps.). *Cines regionales en cruce. Un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado*, pp. 13-24. Buenos Aires: Eudeba.

Sorrentino, P. (2018). Cine en Córdoba: el entramado detrás de un hito. *Aura. Revista de historia y teoría del arte*, N° 8: 8-28. Disponible en <http://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/590/520> Consultado el 23/08/2024.

Viu, T. (04/10/2016). Las calles: todo está guardado en la memoria. *enREDando*. Disponible en <https://www.enredando.org.ar/2016/10/04/las-calles-todo-esta-guardado-en-la-memoria/> Consultado el 10/10/2024.

## *Fuentes orales*

Lema, C. M. (2024). Entrevista a M. Aparicio realizada el 08/08/2024 de manera virtual.

# ***La chica que limpia* (Lucas Combina, 2017): un modelo federal-multipolar de producción audiovisual en Córdoba**

Victoria Julia Lencina y María Constanza Grela Reina

## **Introducción**

*La chica que limpia* (Lucas Combina, 2017) es una serie de televisión y de *streaming* cordobesa sobre una madre que realiza tareas de aseo de escenas criminales para poder solventar el tratamiento médico de su hijo. Su modo de producción se enmarca dentro de la gestación, desarrollo y ejecución de un modelo audiovisual cordobés con sentido federal-multipolar (hacia dentro de la provincia y hacia afuera). El gesto propositivo y disruptivo de dicho modelo compromete al Ministerio de Industria de la provincia de Córdoba con la producción, distribución y exportación del audiovisual local. Comprender a este sector como factor dinamizador de la industria provincial logró ubicar a Córdoba en el mapa de las ferias y mercados internacionales. Se destacan tres aristas del modo de producción de *La chica que limpia*: la artística —pertenece al género *thriller*—; la identitaria —se la denomina “serie cordobesa” y no “serie argentina”—; y la industrial, que articula la implementación de políticas públicas en materia cultural. En este sentido, la figura de Paola Suárez es trascendental, en tanto su rol como productora ejecutiva de *La chica*

que limpia se vincula con el de una *showrunner*.<sup>1</sup> Su incidencia en la gestión financiera, la curaduría general, la distribución y el manejo de las audiencias dan cuenta del carácter federal-multipolar de un modo de producción industrial con base en la implementación de políticas públicas.



1. Afiche publicitario de *La chica que limpia* (Lucas Combina, 2017).

1 El término *showrunner* designa en la industria televisiva al máximo responsable de un proyecto de serie de ficción, el que marca el tono, define estrategias y mantiene la coherencia del show de un modo transversal, no solo a través de sus contenidos, sino de los diferentes elementos artísticos y técnicos que forman parte integral del producto, siendo además quien oficia como gerente ante la cadena que lo emite. El trabajo de *showrunner* es uno de los más complejos en la industria audiovisual, es el jefe de los guionistas, el productor y la mayoría de las veces también es el creador de la serie. Sus funciones se desarrollan entre el arte y el negocio y dirige tanto los aspectos creativos como los financieros y logísticos necesarios para llevar a cabo la serie de ficción (Saló Benito, 2016: 285).

El itinerario que recorreremos en las próximas páginas fue reconstruido gracias a las entrevistas brindadas por Mariano García, productor audiovisual y ex director de la Asociación de Productores Audiovisuales de Córdoba (APAC); Lucas Combina, guionista y director de *La chica que limpia*; y Anna Elías, gerenta de contenidos de CINE.AR Play al momento del estreno de la serie, a quienes agradecemos su colaboración.

## Un mapeo de las políticas públicas cordobesas

¿El audiovisual se puede pensar dentro de la economía del conocimiento? ¿Cómo se relaciona el audiovisual con un modelo industrial de exportación? ¿Cómo agrupar y representar las demandas de un sector heterogéneo y complejo? Una cartografía posible comienza en 1986 con una ley provincial que toma estado parlamentario pero que no alcanza a ser promulgada, continúa en 2008 con el Decreto N° 1748/2008 que implementa el Programa de Aportes Reintegrables para la Industria Cinematográfica Cordobesa, impulsado por un grupo de productores que luego se constituirían como la Asociación de Productores Audiovisuales de Córdoba (APAC) e implementado por la Agencia Córdoba Cultura y el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA). En 2008, el citado grupo iniciático de productores se conformó formalmente como APAC y buscó impulsar y promover políticas de Estado.

En 2011, el estreno simultáneo de las películas *De cara-vana* (Rosendo Ruiz, 2011), *El invierno de los Raros* (Rodrigo Guerrero, 2011) e *Hipólito* (Teodoro Ciampagna, 2011) significó el ingreso del cine cordobés al circuito comercial y de los festivales internacionales, en los que obtuvieron premios y menciones. Asimismo, gracias al Plan Operativo de Fomento y Promoción de Contenidos Audiovisuales Digitales para TV,

se produjeron cinco series de ficción<sup>2</sup> y una importante cantidad de documentales<sup>3</sup> y contenidos para las plataformas y canales de gestión estatal (Televisión Digital Abierta). En este contexto de ebullición productiva, en 2011 el Gobierno de la Provincia de Córdoba presentó un nuevo proyecto de fomento a la producción cinematográfica local, que también tomó estado parlamentario y luego quedó sin efecto por falta de acuerdos dentro del sector audiovisual local acerca de sus alcances. Las demandas singulares de cada grupo abrieron la posibilidad de un nuevo ejercicio de consenso: la Mesa del Audiovisual Cordobés.<sup>4</sup>

Un arco trazado desde 2011 a 2015 permite visualizar que en ese período se condensa la democratización e institucionalización del sector audiovisual local. Desperdigados por mil partes, los representantes de cada espacio —trabajadores/as de animación, publicidad, televisión, cine, videojuegos— tuvieron que pensar y diseñar su propia organización institucional: las asociaciones. Si el anhelo era impulsar y promulgar una ley audiovisual provincial, entonces, para consensuar con el Estado hacían falta instituciones que dieran estructura y respaldo. Una vez conformadas las organizaciones, a través de sus voceros/as y líderes, integraron un equipo de entre cinco y diez personas que se abocaron a las tareas

---

2 *La chica que limpia* (Lucas Combina, 2017); *Edén* (Maximiliano Baldi, 2011); *La purga* (Claudio Rosa y Pablo Brusa, 2011); *Leyendas a contraluz* (Victoria Suárez y Paz Bloj, 2011), serie de animación; y la serie de comedia *Las otras Ponce* (Juan Falco, 2011). También se hicieron *Córdoba Casting* (Javier Correa Cáceres, 2011), *Antón* (Rosario Carlino, 2012) y *Collage* (Inés Barriónuevo, 2013).

3 Entre ellos dos series dirigidas por Pepe Tobal: *La 40* (2011) que se estrenó en el canal DeporTV y *Vuelo de cabotaje* (2012) que se presentó en la sección “La TV Ataca” de la 27° edición del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata y luego se estrenaría en la plataforma Contar.

4 Integrada por APAC, la Cámara de Productoras Audiovisuales de Córdoba (CAPAC), el clúster Córdoba Produce, la Asociación Productoras Animación Córdoba (APA), Animadores en movimiento, la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) a través de la Facultad de Ciencias de la Comunicación y la Facultad de Artes, la Asociación de Cineastas de Córdoba (ACCOR), la Asociación de Productores de Villa María (APRAVIM) y la Asociación de Desarrolladores de Videojuegos Argentina (ADVA).

de recoger necesidades y requerimientos sintetizados en un documento de ocho puntos básicos que posteriormente se convirtieron en el cuerpo de la Ley.<sup>5</sup> En 2015, en plena campaña electoral, los/as integrantes de la Mesa del Audiovisual Córdoba enviaron su proyecto de los ocho puntos a los candidatos a gobernador de la provincia, quienes lo incluyeron dentro de sus plataformas. En 2016, tras la promulgación de la Ley Provincial N° 10381, se creó el Polo Audiovisual Córdoba, dependiente del Ministerio de Industria que, en articulación con la Agencia Córdoba Cultura, vincula los dos ámbitos de desarrollo natural de la actividad.

¿Cómo se mira el audiovisual local a sí mismo, como centro o como periferia? Cuando hablamos de descentralización no nos referimos únicamente a un quiebre en el monopolio de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, sino también a una competencia con la industria hollywoodense. Paola Suárez, como presidenta de APAC durante el período 2019-2021, promovió un modelo industrial integrado por directores/as, productores/as, técnicos/as, actores/as, docentes y estudiantes universitarios/as, que defendía la propiedad intelectual de los/as productores/as, fomentaba el empleo local, abogaba en favor de la regionalización, apostaba por una sinergia y cooperación del sector audiovisual y adoptaba una perspectiva de género. La búsqueda de la internacionalización comenzó con la Diplomatura en Distribución en Proyectos Audiovisuales de 2016 (dictada en la Universidad Nacional de Villa María), la exportación de la serie *La chica que limpia*

---

5 A saber: 1) Declaración de Interés cultural; 2) Declaración como actividad industrial; 3) Empleo local: productores locales y mayoría de personal técnico y artístico cordobés; 4) Fondo de fomento concursable para el desarrollo, producción, coproducción y distribución; 5) Promoción industrial: incentivos impositivos y fiscales; 6) Comisión de filmaciones e internacionalización; 7) Organismo de aplicación con consejo asesor; y 8) Financiamiento con fuentes de asignación directa (Suárez y García, 2019).

y el coloquio “Hacia un modelo multipolar en la industria”<sup>6</sup>. El eje articulador del coloquio era entender al audiovisual como una industria que contuviera políticas amplias y federales, que a su vez potenciaran el desarrollo de fondos de fomento regionales entre diferentes centros y polos a nivel nacional e internacional. El gesto disruptivo se condensaba en la necesidad de vincular a la industria tradicional con el audiovisual, la cultura y la economía del conocimiento. “Un modelo multipolar”: es una declaración de intenciones. Se trata de un concepto propuesto por Paola Suárez para plantear una asociación estratégica basada en la coproducción, la cooperación y la cocreación nacional e internacional.

Cuando se aplica la Ley Audiovisual de Córdoba, en el Ministerio de Industria inmediatamente comienza a pensarse de manera articulada con la Ley 27570 de Promoción de la Economía del Conocimiento, que es el régimen continuador de la Ley 25922 de Promoción de la Industria del Software y amplía su alcance a otras actividades que se sustentan en el conocimiento y la innovación. Si hubo un tembladeral fue desde el diseño de las políticas de Estado provinciales que buscaron articular al audiovisual como una matriz productiva de Córdoba semejante al software. El audiovisual comprendido bajo el paraguas de la Economía del Conocimiento, acompañado de las políticas adecuadas, deviene actividad económica que genera valor agregado, fomenta empleo de calidad, promueve nuevas tecnologías y aumenta las exportaciones.

---

6 Para más datos consultar “Pao Suárez en APAC, memoria(s) de 13 años de militancia audiovisual”, disponible en el sitio web de la Asociación de Productores Audiovisuales de Córdoba: [https://www.asociacionapac.org/pao-suarez-en-apac-memorias-de-13-anos-de-militancia-audiovisual/?fbclid=IwAR1siU7lMi7Oiw\\_sF10y4yKH3-MHYl8RCim1nqnu-X4lhkqmjxueTitRKl](https://www.asociacionapac.org/pao-suarez-en-apac-memorias-de-13-anos-de-militancia-audiovisual/?fbclid=IwAR1siU7lMi7Oiw_sF10y4yKH3-MHYl8RCim1nqnu-X4lhkqmjxueTitRKl)

## Las claves del éxito

La figura de Paola Suárez es clave en la historia de la producción y comercialización de *La chica que limpia*. Ejerció el rol de productora ejecutiva a través de la empresa Germina Films —hoy Jaque Content— acompañando a los creadores de la serie en todo el proceso. Y, aunque en los papeles no figure en estos términos, también ofició como *showrunner* de la serie. Su incidencia implicó la selección del proyecto, la gestión financiera, los aspectos creativos relativos a la lectura del guion, la selección del *casting*, las locaciones, la contratación de técnicos/as y personal especializado, la curaduría general del proyecto, la distribución nacional e internacional y la atención del público. Su visión del mercado interno y externo fue fundamental a la hora de poner a circular la obra —talón de Aquiles de la producción nacional—.

Como ganadora del Concurso de Series de Ficción para Productoras con Antecedentes para Televisión Digital (TDA) de 2014 del INCAA, la ficción tenía que cumplir con el requisito de ser estrenada en la pantalla de la Televisión Pública. Sin embargo, la coyuntura política impidió su concreción en los tiempos previstos. La finalización del rodaje de la serie coincidió con el pasaje del mando gubernamental que tuvo como presidenta saliente a Cristina Fernández y como nuevo jefe de Estado a Mauricio Macri. Este cambio trajo consigo profundas transformaciones en las políticas de fomento audiovisual a nivel nacional, lo que afectó especialmente a las producciones federales. *La chica que limpia*, que debía estrenarse para ese entonces, fue cajoneada y su debut parecía ser incierto. Por este motivo, abrimos un paréntesis para aclarar que, de manera excepcional —casi clandestina—, la serie fue exhibida en primera instancia en Estados Unidos

e Inglaterra.<sup>7</sup> Consciente de la calidad del producto, Paola Suárez —a la cabeza de la producción—, salió a la búsqueda de mercados alternativos a la televisión para darle pantalla y visibilidad a la serie. En paralelo con este proceso, un grupo de trabajadores/as conducido por Anna Elías intentaba instalar la plataforma digital de contenidos audiovisuales CINE.AR Play que, surgida unos años antes bajo el nombre de Odeón, luchaba por un lugar entre los emergentes medios de *streaming*. El objetivo de la web local era convertir la pantalla pública digital en un espacio para que los ciudadanos accedieran a contenidos nacionales de calidad: películas, series que ya habían sido emitidas por otros medios, obras canónicas de nuestra cinematografía, de culto, desconocidas, estrenos y también producciones realizadas con el apoyo del INCAA. El propósito era almacenar y poner a disposición el material para que fuera consultado, visionado, compartido por los espectadores de toda la Argentina. Por entonces, Elías, gerenta de contenidos, estaba en la búsqueda de un material inédito que fuera federal y que generara una revolución dentro de la plataforma, que hasta ese entonces era prácticamente desconocida. Casi por azar visualizó el tráiler de *La chica que limpia* en YouTube y así comenzaron las tratativas para lanzarla como contenido destacado.

La serie se estrenó en CINE.AR Play en agosto de 2017 y rápidamente alcanzó un número de vistas inédito, en apenas dos meses sumó aproximadamente 60.000 clics, cifra impensada para ese momento. Durante el año de estreno y los siguientes, se mantuvo como el contenido más consumido del sitio, hasta el advenimiento de la pandemia de COVID-19 que catapultó los números de varias producciones locales. En este sentido, existió una retroalimentación entre ambos

---

7 Dato proporcionado por Anna Elías y Lucas Combina en entrevistas realizadas por las autoras en febrero de 2024.

productos: *La chica que limpia* dio visibilidad a la plataforma y, por su parte, la plataforma puso a circular un contenido que estaba prácticamente sentenciado. Los equipos de CINE. AR Play y Germina Films trabajaron en tándem para posicionar a *La chica que limpia* como marca, desplegando diferentes estrategias en las principales redes sociales y canales de difusión: Facebook, Instagram y YouTube. Realizaron un estudio de los personajes, a los que les abrieron perfiles de redes, difundieron *identikits* de los sospechosos, al mismo tiempo que jugaron con los colores y los objetos clave de la serie, como los guantes y la música. Todo apuntaba a motivar la expectativa en el público y estimular el contacto con los espectadores, quienes interactuaban activamente a través de los canales dispuestos.

La resonancia de la serie y su creciente popularidad, sumadas al reconocimiento nacional obtenido en los Premios Martín Fierro en las categorías Mejor Serie de Ficción Federal y Martín Fierro Federal de Oro, materializaron la ambición de los productores cordobeses de darla a conocer e insertarla en el mercado internacional. De este modo, *La chica que limpia* condensa un modo de producción federal-multipolar que posibilita ubicar a Córdoba en el mapa audiovisual internacional. El primer paso en la búsqueda de espacios de inserción fue la venta de la *lata* del producto. Con esta transacción la serie alcanzó a ser distribuida en 170 países —dato proporcionado por Anna Elías—. A continuación, Warner Bros. Discovery Latin America compró el formato para elaborar *La muchacha que limpia* (2021), versión mexicana que quedó conformada por una temporada al igual que la edición nacional. Luego, la Warner Bros. junto a Fox Entertainment confeccionaron el diseño de *The Cleaning Lady* (2022-2024), adaptación estadounidense, que es hasta el momento la más aclamada y extensa en duración: cuenta con tres temporadas estrenadas y una cuarta en proceso de

producción. El formato argentino, también producido por Fox Entertainment, fue exportado a Turquía donde recibió el nombre *Adım Farah* (2023) y estuvo integrado por dos temporadas. La agente articuladora de estos negocios internacionales fue Paola Suárez<sup>8</sup> quien ofició como gestora creativa, práctica y financiera de la serie.

¿Qué fibra popular enciende *La chica que limpia*? Uno de los principales rasgos que fueron fundamentales para su comercialización nacional e internacional es su modelo genérico. La serie sigue la estructura narrativa, la configuración de personajes, los elementos de la puesta en escena, la iluminación fría y los colores grisáceos que caracterizan al *thriller*.<sup>9</sup> Rosa (Antonella Costa) suele portar guantes y barbijo, transportar un balde con agua y una esponja, herramientas de limpieza con las que borrará huellas digitales, rastros de sangre y objetos de pertenencia que revelen la identidad del criminal. En cada escena de aseo, la protagonista reproducirá en su celular una *playlist* que la acompañará en la ejecución y desarrollo de la tarea. Las canciones que integran la banda sonora son compuestas por grupos musicales oriundos de Córdoba y funcionan como aglutinadores de sentido de lo vivenciado por el personaje en ese momento. La fusión entre el *thriller* y la propuesta musical interpela al espectador y lo involucra dinámicamente en la historia. Por lo que sostenemos que se trata de uno de los principales atractivos con que *La chica que limpia* se ofertó y exportó internacionalmente. Es menester, a su vez, destacar la importancia de que sea un *thriller* debido a que se trata de uno de los géneros más solicitados y consumidos por las audiencias mundiales lo que facilitó, sin dudas, su distribución. En sintonía con esto, Lucas Combina en

---

8 La productora cordobesa falleció en 2021. Su legado continúa vivo en manos de Marcos Mion, socio de la empresa Jaque Content, mediante la cual se sigue ofertando la serie a los mercados extranjeros.

9 Lucas Combina la suele definir bajo la nomenclatura "policial".

entrevista con María Elisa Pussetto (2019), señala las posibilidades creativas que otorga la versatilidad del género en tanto permite citar y explorar otros como el terror, el suspenso, el drama, el romance e inclusive la comedia.



2. El personaje de Rosa (Antonella Costa), en plena faena de limpieza.

¿Cómo garantizar el reconocimiento de la industria nacional en el mercado extranjero? ¿Qué puede una *showrunner*? Al momento de la venta del formato, Paola Suárez y los guionistas Lucas Combina, Greta Molas e Irene Gissara redactaron lo que denominaron “Los Diez Mandamientos de *La chica que limpia*”, en los que precisaron aspectos que el guion debía conservar pese a su exportación e inserción en idiosincrasias extranjeras. Entre estas exigencias se establecía que el personaje protagónico fuera femenino, que estuviera obligado a limpiar por necesidad económica y que su hijo padeciera una enfermedad inmunodepresora. En la mesa de negociaciones también conquistaron un derecho de autor en tanto lograron la inclusión de sus nombres en los títulos de créditos de cada adaptación internacional en los que figuran como creadores originales de la serie. Dentro de estas gestiones, detectamos un compromiso político con la industria audiovisual local debido a que la custodia de la soberanía cultural nacional y la puesta en valor de un producto de exquisita calidad con sello

argentino, equivale a una obturación de los avasallamientos, demandas y limitaciones que los mercados y las industrias foráneas imponen sobre la nacional.

## Palabras finales

*La chica que limpia* representa un hito para la industria audiovisual cordobesa debido a la conformación, ejecución y desarrollo de un modelo federal-multipolar que buscaba articular la industria tradicional con la audiovisual, concibiéndola como actividad económica que potencia puestos de empleo, valor agregado y promueve la exportación de productos nacionales. Este modo de producción con anclaje industrial logra consolidarse con el fomento de políticas públicas tales como el Decreto N° 1748/2008 que fija el Programa de Aportes Reintegrables para la Industria Cinematográfica Cordobesa, las discusiones en torno a la Ley de Fomento y Promoción para la Industria Audiovisual de Córdoba N° 10 381, sancionada en 2016, y la Ley 27 570 de Régimen de Promoción de la Economía del Conocimiento. En paralelo, la figura de Paola Suárez posibilitó activar el rol del *showrunner* como agente estratégico para la gestión financiera y comercial de proyectos creativos que, a su vez, resguarda y valoriza la soberanía cultural nacional al garantizar la autoría original de estos cuando se venden en el mercado internacional. En sintonía con estos procesos, Lucas Combina, Greta Molas e Irene Gissara imaginaron *La chica que limpia*, un *thriller* sobre una madre que realiza tareas de higiene y aseo de escenas criminales para poder solventar el tratamiento médico de su hijo que padece una enfermedad inmunodepresora. La serie confeccionó el diseño de un *branding* de marca que se utilizó en las redes sociales de la plataforma CINE.AR Play para su difusión y puesta en

circulación. Finalmente, la versatilidad del modelo genérico del *thriller*, la fuerza de la historia y las estrategias de producción multipolares lograron insertar a la serie dentro del mapa audiovisual internacional. Esta experiencia demuestra la eficacia de las políticas públicas, la necesidad de la incidencia de los Estados nacionales y provinciales, la importancia de la existencia de subsidios y concursos que traccionen el crecimiento industrial. Gracias a estos aportes *La chica que limpia* es conocida mundialmente como “serie cordobesa”. La distinción del gentilicio no es un *cliché* lingüístico sino que, por el contrario, cifra el quiebre del centro irradiador de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y catapulta a la provincia de Córdoba como un novedoso polo audiovisual de alcance regional e internacional.

## Referencias bibliográficas

- Pussetto, M. E. (2019). Realizar una ficción seriada en Córdoba. Entrevista al director audiovisual Lucas Combina. *Toma Uno*, vol. 7, Nº 7: 189-197.
- Saló Benito, G. (2016). Del productor ejecutor a la figura de showrunner. En Perlado Lamo de Espinosa, M. y Cachán Alcolea, C. (coords.). *Competencias y perfiles profesionales en el ámbito de la comunicación*, pp. 285-296. Madrid: Dykinson.
- Suárez, P. y García, M. (2019). Ley audiovisual Córdoba: impacto de una experiencia sectorial y colectiva. En Salguero, C. (ed.). *Cultura independiente Córdoba*, pp. 77-94. Buenos Aires: RGC Libros-Centro Cultural de la Cooperación.

## Fuentes orales

- Lencina, V. y Grela Reina, M. C. (2024). Entrevista a M. García realizada el 21/02/2024.
- (2024). Entrevista a L. Combina realizada el 15/02/2024.
- (2024). Entrevista a A. Elías realizada el 22 /02/2024.



## **Región Patagonia**

---



# ***Cochengo Miranda* (Jorge Prelorán, 1975): una coproducción entre el Estado pampeano y el Fondo Nacional de las Artes como símbolo de identidad provincial**

*Paula Inés Laguarda*

## **Filmar el oeste para impulsar su desarrollo**

Entre 1974 y 1975, el reconocido documentalista argentino Jorge Prelorán (1933-2009) filmó casi en simultáneo tres películas en la provincia de La Pampa —y registró imágenes para una cuarta, inconclusa—,<sup>1</sup> entre las cuales se destacó *Cochengo Miranda* (1975). El mediometrage, con una duración de 58 minutos y filmado en 16 mm, retrata la vida de un *puestero*<sup>2</sup> y cantor popular del oeste pampeano. A través de su historia, el documental aborda las duras condiciones de existencia en una zona aislada y agreste, caracterizada por

- 
- 1 Además de *Cochengo Miranda* (1975), que aquí se analiza, Jorge Prelorán filmó casi en paralelo *Los hijos de Zerda* (estrenada en EE.UU. en 1978), producida por el Instituto de Estudios Regionales de la Universidad Nacional de La Pampa (IER, UNLPam), y *Héctor Di Mauro, titiritero* (estrenada en 1981), con producción de la Dirección Provincial de Cultura. Además, tomó imágenes para otra película sobre los caminos de La Pampa, encargada por la Dirección de Vialidad Provincial, que no llegó a terminarse debido al exilio del director en 1976 en los Estados Unidos.
  - 2 Habitante de los *puestos* del oeste pampeano, que son espacios de residencia y trabajo para las familias de la zona. Comprenden la vivienda, los corrales, el gallinero, la huerta y las aguadas, entre otros elementos.

la falta de agua, donde la economía familiar se sustenta en la cría de ganado.

Aunque no fue realizada por un director local, la película se gestó como parte de una política cultural estatal, en el marco de un proceso de construcción identitaria provincial. En virtud de ello, ocupó y aún ocupa un lugar simbólico destacado en el imaginario sobre la *pampeanidad* (Laguarda, 2017).

En cuanto a la modalidad de producción, se trató de una coproducción entre dos organismos oficiales, del ámbito provincial y nacional. Fue producida por la Dirección Provincial de Cultura de La Pampa junto con el Fondo Nacional de las Artes (FNA), con el objetivo de documentar las formas de vida y las prácticas culturales del oeste provincial, cuyo desarrollo se intentaba impulsar. El presidente del FNA, Augusto Raúl Cortazar, le propuso al director de Cultura pampeano, Ángel Aimetta, el nombre de Jorge Prelorán para la dirección de la película, quien desde la década anterior realizaba para el Fondo un relevamiento cinematográfico de expresiones folklóricas en distintas regiones del país.

Formado en la prestigiosa Universidad de California (UCLA, EE.UU.) a finales de los años cincuenta, y con una filmografía superior a los sesenta títulos, Prelorán obtuvo reconocimiento nacional e internacional tanto en ámbitos cinematográficos como académicos (Campo, 2020). Su forma de trabajo era sencilla, sin demasiados requerimientos de equipamiento y personal. Durante las filmaciones solía contar con uno o dos asistentes que concentraban una multiplicidad de tareas técnicas y de producción. Buena parte del montaje lo realizaba él mismo de manera artesanal y, dadas las características del tipo de documental etnográfico que retomaba, no requería tampoco de actores, vestuario, maquillaje, decorados ni iluminación artificial. La mayor parte de sus películas en la Argentina fue financiada por organismos públicos como el FNA y la Universidad Nacional de Tucumán

(UNT); y, en el caso pampeano, por la Dirección Provincial de Cultura y la Universidad Nacional de La Pampa.

La Pampa contaba con una rica y temprana historia de realización y exhibición cinematográfica durante la primera mitad del siglo XX (Laguarda, 2014), en lo que fue su etapa como Territorio Nacional.<sup>3</sup> No obstante, a comienzos de la década de 1970, aunque la provincia vivía un auge en cuanto a la cantidad de salas y espectadores, la producción audiovisual había decaído. La mayor parte de las películas filmadas en esos años eran cortometrajes documentales para televisión, con producción propia de Canal 3 de Santa Rosa, emisora del Estado provincial creada en 1972. Entre las temáticas abordadas, destacaban las vinculadas con la identidad pampeana, en el marco del proceso de profunda transformación política, social y cultural iniciado a partir de la provincialización (Salomón Tarquini y Laguarda, 2012). En ese contexto, la realización de *Cochengo Miranda* fue gravitante. El film no solo se proyectó a través de la pantalla de Canal 3 luego de su estreno en el oeste y en las principales ciudades pampeanas, sino que también impactó en la estética y en los modos de representación de las producciones documentales realizadas en la provincia en las dos décadas siguientes.

## **Prelorán en La Pampa: antecedentes y reproducción**

A partir de 1973, durante el gobierno del peronista José Aquiles Regazzoli, La Pampa puso en marcha un Plan General de Cultura con el lema de “cultura desde el pueblo y con el pueblo”. Esta etapa correspondió a una segunda

---

3 En 1951, La Pampa dejó de ser un territorio dependiente del Estado Nacional —situación que mantenía desde 1884, tras la denominada “Campana al Desierto”— y se constituyó en una nueva provincia argentina. Esto produjo importantes cambios políticos, administrativos, económicos y sociales en los años siguientes.

generación de políticas culturales en la provincia (1971-1976), en la cual se profesionalizó la gestión cultural y se promovió la investigación y valorización de las culturas populares con criterios científicos (Salomón Tarquini y Laguarda, 2012). En ese marco, se acordó con el FNA la coproducción de una película.

La Dirección Provincial de Cultura contrató a Prelorán, quien llegó a La Pampa en 1974. En palabras del geógrafo y escritor Walter Cazenave, uno de sus colaboradores locales, “Jorge [Prelorán] tenía un conocimiento espiritual de La Pampa previo a *Cochengo* [*Miranda*]”.<sup>4</sup> Aunque no era su primera visita a la provincia, ya que había realizado trabajos con anterioridad,<sup>5</sup> su arribo fue precedido por la exhibición de algunas de sus obras para legitimarlo ante la sociedad pampeana. La preproducción de la película comenzó antes de la llegada del cineasta. Todavía en Buenos Aires, a instancias de Cortazar, el director se había reunido con la musicóloga Ercilia Moreno Cha, que ya venía trabajando en La Pampa en el marco de un relevamiento de música tradicional. Durante el encuentro, Moreno Cha le habló por primera vez de José “Cochengo” Miranda, un puestero del oeste que en su juventud se había destacado como músico y cantor popular. Según refiere Cazenave, el nombre de “Cochengo” también fue propuesto por el escritor Edgar Morisoli —uno de los referentes centrales del campo intelectual pampeano—, en una

---

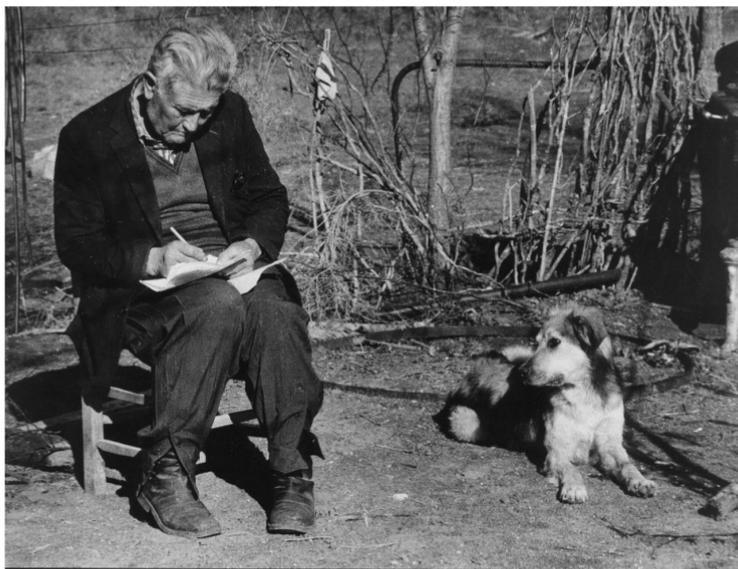
4 Entrevista realizada a Walter Cazenave, 13/09/2024. Además de colaborar con Prelorán en la escritura del texto que abre *Los hijos de Zerda*, Cazenave fue quien lo contactó inicialmente con el hachero Ramón Sixto Zerda, al que conocía por haber sido maestro de uno de sus hijos.

5 Unos años antes había filmado en Realicó, por encargo de la empresa Molinos Werner, *El pan nuestro de cada día* (1970), un film sobre la elaboración del pan. Según Javier Campo (2020: 48) gran parte del metraje fue reutilizado luego en *The golden grain* (1971), un corto educacional para el Ethnographic Film Program. Asimismo, de acuerdo con información suministrada por Walter Cazenave, también había realizado en la provincia una producción fotográfica sobre las artesanías en hueso elaboradas por el propietario de un boliche del paraje El Guanaco, editada como folleto en el marco de su trabajo para el Rectorado de la UNT.

reunión con la que recibió a Prelorán en su casa ni bien este llegó a la provincia.

La búsqueda de asesoramiento por parte de “expertos” en la región fue una constante en la modalidad de trabajo del documentalista. Pedía referencias y opiniones, compartía encuentros sociales con escritores, músicos, periodistas, fotógrafos y otros artistas; se rodeaba de colaboradores locales que le brindaban asistencia logística y técnica pero que, sobre todo, le aportaban la “mirada local” y se convertían en amigos. La supervisión académica, en especial de antropólogos, también fue clave en muchas de sus películas, sobre todo en las filmadas para la UNT y el FNA (Moore, 2015).

Más allá de las recomendaciones de Moreno Cha y Morisoli, Prelorán recién tomó la decisión de convertir a don José “Cochengo” Miranda en el protagonista de su película luego de visitarlo en el puesto “El Boitano” y compartir dos días de charlas y vida cotidiana con él y su familia. Ya en ese primer encuentro, Cochengo y su esposa Maruca lo invitaron a quedarse a vivir con ellos mientras durara la filmación, además de mostrarse “muy dispuestos y hasta entusiasmados con el proyecto” (Prelorán, 2006: 77). No obstante, el director les advirtió que participar de una película podía entrañar cambios, “no siempre felices”, en cuanto a la pérdida de intimidad del hogar y de tiempo de trabajo, además de posibles envidias. A la larga, la película les terminaría trayendo más beneficios que pérdidas, al permitirles acelerar el trámite de escrituración de su lote y propiciar la apertura de un camino al puesto.



1. Fotografía tomada por Jorge Prelorán durante el rodaje de *Cochengo Miranda* (1975), suministrada por Rubén Evangelista, asistente del director en La Pampa.

## El rodaje: convivencia familiar y apoyo oficial

Prelorán solía definir la modalidad de algunos de sus documentales —entre los que se incluyen los tres filmados en La Pampa entre 1974 y 1975— como *etnobiografías*, porque se trataba de películas centradas generalmente en un personaje, desde cuya perspectiva se accedía a conocer una historia de vida y una cultura, además de su forma de ver el mundo.<sup>6</sup>

Para lograr tal tipo de acercamiento, era vital no solo dar con la persona indicada —“alguien con el cual la audiencia puede establecer empatía” (Prelorán, 2006: 36)— sino cons-

---

6 Para Javier Campo (2020: 135), el realizador “alimenta con producciones una categoría propia: la etnobiografía” al interior del documental etnográfico.

truir un vínculo de reconocimiento con el protagonista, entablar el famoso *rapport* requerido por el método etnográfico. Por ello, durante el rodaje de *Cochengo Miranda*, el alojamiento de Prelorán en el puesto se extendía por varios días en cada ocasión. Sus colaboradores no recuerdan exactamente cuántos, pero sí que fueron varios viajes a lo largo de un año de rodaje, en los que permanecía un tiempo prolongado en el lugar y convivía con la familia en el restringido espacio de la vivienda, de carácter sencillo, sin luz eléctrica y con las limitaciones de abastecimiento de agua que se observan en el film.<sup>7</sup>

En la filmación de su siguiente película en La Pampa, *Los hijos de Zerda*, tanto él como su esposa y colaboradora Mabel Freddi se alojarían en Santa Rosa, en la casa de otro de sus asistentes locales, el músico y publicista Rubén “Cacho” Evangelista. Pero en el caso que nos ocupa, la distancia al puesto de los Miranda, así como las condiciones precarias de los caminos, volvían los traslados una odisea: la locación del rodaje estaba ubicada a unos 400 km al noroeste de la capital provincial, en el departamento Chical Co, y para llegar al hotel más cercano había que recorrer más de 100 km por senderos arenosos.

En aquella época, Prelorán filmaba con una cámara Bolex de 16 mm, sin sonido sincrónico, por lo que rodaba por un lado las imágenes y por otro grababa los sonidos ambientales y las voces de sus protagonistas. Para ello utilizaba un grabador de cinta abierta que llevaba carretes de 5 pulgadas, con una calidad “muy buena” según Evangelista (entrevista de la

---

7 A raíz de la construcción de la represa El Nihuil en Mendoza, a fines de la década de 1940, la merma en los caudales de la cuenca del río Atuel, de carácter interprovincial, convirtió el aprovisionamiento de agua en una preocupación central para el oeste pampeano. La película pone el foco en el continuo esfuerzo manual para extraer agua de los jagüeles y el avance que significó para Cochengo la compra de un molino, que se torna en un elemento simbólico central del film (Laguarda, 2017).

autora, 17/09/2024). Ambos elementos, además de lentes y trípode, habían sido adquiridos cuatro años antes mediante un préstamo de la fundación Guggenheim (Campo, 2020: 28). Solamente en situaciones muy puntuales, como una fiesta de campo que aparece en la película, el audio se grabó en simultáneo con las imágenes, para captar con fidelidad el ambiente del encuentro.

Prelorán empezó el rodaje de *Cochengo Miranda* con un asistente de Buenos Aires, Alejo Absega, quien lo acompañó en los primeros viajes. Pero luego Evangelista, que era empleado de la Dirección Provincial de Cultura, comenzó a desempeñar ese rol en el tramo final de la filmación y continuó haciéndolo en *Los hijos de Zerda*, en la que inclusive una de sus composiciones musicales se incorporó a la banda sonora. En este segundo film también se sumó como asistente el marplatense Félix Arrieta, quien realizó tomas aéreas. Al trabajar con un equipo tan reducido, el rol de asistente de producción concentraba una enorme multiplicidad de tareas e incluso rubros técnicos. Así lo recuerda Evangelista:

Yo hacía de todo. Manejaba el auto. Bajaba y subía equipamiento (cámara, baterías, trípode, cámaras de fotos, grabador a cinta, etc.). Grababa audio de ambientes durante la filmación. Tomaba fotos. Hacía entrevistas en audio. Desgrababa a máquina de escribir, en papel, los reportajes. Hacía trámites de todo tipo, privados y oficiales, para Jorge. Organizaba entrevistas.<sup>8</sup>

Con respecto a la modalidad de trabajo de Prelorán, Evangelista señala que los aspectos relativos a la

---

8 Respuestas de Rubén R. L. Evangelista al cuestionario sobre Jorge Prelorán que le realizó el investigador Marcos Adrián Pérez Llahí, en julio de 2010. Documento impreso entregado a la autora de este capítulo durante la entrevista personal a Evangelista.

preproducción eran acotados: “prácticamente no había trabajo previo, salvo los mínimos acuerdos de día y hora de encuentro con el/los personajes de las películas”(entrevista, 17/09/2024). Como asistente, en ocasiones le tocaba coordinar con las autoridades de algún lugar público las filmaciones o entrevistas, aunque se filmaba en forma imprevista también, ya que el director siempre andaba con su equipo. Pese a la escasa planificación, al momento de grabar las voces de sus protagonistas el director tomaba una serie de recaudos para minimizar el sonido ambiental, así como las interrupciones involuntarias. Además, se aseguraba de no extender el tiempo de grabación más de media hora en cada ocasión, para no cansar a sus entrevistados ni distraerlos demasiado de sus labores cotidianas (Prelorán, 2006: 40).

Otro aspecto característico era la inexistencia de un guion previo. “El guion lo dictaba la palabra del protagonista, que Jorge editaba en su estudio cuando regresaba a Buenos Aires y de ese modo se iba entramando el film”, según Evangelista. La transcripción de las entrevistas era fundamental. A partir de las palabras volcadas en el papel, el director iba identificando y seleccionando aquellos aspectos que le interesaba resaltar, siempre desde la perspectiva del propio protagonista, y buscaba las imágenes más adecuadas para armar una primera estructura. A medida que la compaginación avanzaba, aparecían nuevas necesidades de filmación de las cuales se ocupaba con su equipo al retornar a la provincia.

Evangelista asegura que la mayor parte del montaje lo realizaba el propio Prelorán en su departamento, aunque no puede asegurar que no haya recurrido a colaboradores especializados para esa tarea. Una vez que todos los elementos encontraban su lugar, se producía “el milagro”. De acuerdo con el colaborador, así denominaba el director al momento en que la película empezaba a tomar forma (respuesta de Evangelista al cuestionario de Pérez Llahí, julio de 2010).

En las etnobiografías, la voz del protagonista era central, al igual que otros elementos sonoros (sonidos de la naturaleza, música diegética, sonido ambiental de conversaciones o el producido por las herramientas de trabajo, entre otros). Para Prelorán (2006: 48), el sonido permitía a los espectadores empatizar con el protagonista, tenía “la misión de ayudar a las imágenes a llegar a las profundidades del espíritu”.



2. Jorge Prelorán entrevista a Cochengo Miranda durante la filmación del documental. Fotografía suministrada por Rubén Evangelista, asistente del director en La Pampa.

En cuanto al financiamiento, sus colaboradores locales desconocen cuál fue el costo de las películas en las que participaron ni qué aportó exactamente cada parte de la coproducción de *Cochengo Miranda*. Evangelista señala, a grandes rasgos, que la Dirección de Cultura pampeana se ocupaba de traslados y viáticos en la provincia, además de aportar su propio trabajo como asistente, en tanto empleado del área. Tanto él como Cazenave recuerdan que el tema del dinero

siempre era una preocupación para Prelorán y los fondos eran exiguos, en especial para la compra de material filmico (entrevistas de la autora a Walter Cazenave y Rubén Evangelista). Mientras filmaba en La Pampa, la obtención de una beca Guggenheim en 1975 (la segunda de su carrera) cambió temporalmente esa circunstancia, ya que le permitió finalizar *Los hijos de Zerda* y comenzar *Héctor Di Mauro, titiritero* (Campo, 2020: 35). En una de sus publicaciones, el director se lamentaba por la falta de fondos para pagarle a sus colaboradores y a los protagonistas de sus películas:

Sé que “el que trabaja merece su sustento”, pero —confieso— nunca tuve fondos para pagarles, ya que mi financiamiento ha sido siempre muy reducido (...) Muchas veces, a pesar de ser frugal en los gastos de producción (mis películas son muy económicas: por cada dos tomas filmadas he usado una en pantalla), la terminación de los films pareció ser obra de milagro. (Prelorán, 2006: 78)

En compensación por la participación en los films, Prelorán tenía con ellos “pequeñas atenciones”: el envío de medicamentos o herramientas, la colaboración en trámites, “el tipo de ayuda que uno intercambia con familiares y amigos” (Prelorán, 2006: 79).

## **Edición final y un estreno memorable en pleno oeste pampeano**

Un aspecto importante en el método de trabajo de Prelorán era realizar varias proyecciones privadas de la película casi terminada con sus protagonistas y otros habitantes de la zona, a fin de asegurarse de que reflejara adecuadamente

su realidad, y si no era así, tener la oportunidad de efectuar cambios. En el caso de *Cochengo Miranda*, si bien lo hizo de ese modo, a su regreso a Buenos Aires introdujo una frase que no estaba en la versión aprobada por la familia. En ella, el protagonista relataba que había conocido a su esposa a los 15 años y tuvo que “esperarla” para poder casarse. Cuando se produjo el estreno del film, ese fragmento generó un reclamo a Prelorán por parte de Maruca, porque no quería que sus vecinos lo supieran. Y aunque años después la mujer consideró que la frase era intrascendente, el director admitió que le hizo comprender “lo delicado que es tener en nuestras manos las historias de nuestros personajes” (Prelorán, 2006: 60).

Otra de las proyecciones preliminares antes de la edición final fue realizada en la casa de Rubén Evangelista, con la participación de varios intelectuales de La Pampa. Según dijo el músico al ser entrevistado, “a Jorge [Prelorán] le interesaba siempre conocer cómo veían los de acá sus films pampeanos, antes de darlos por terminados”.

El estreno de la película en la provincia<sup>9</sup> fue un suceso y es revelador con respecto a qué papel jugó en las políticas culturales señaladas al comienzo y al proyecto de desarrollo para el oeste pampeano. Tuvo lugar el viernes 14 de noviembre de 1975 en el propio puesto “El Boitano”, con la presencia del gobernador y otras autoridades de la provincia y del FNA, además de vecinos del departamento Chical Co. La proyección se realizó sobre una lona atada en el lateral de un camión, que se volaba por los vientos de 70 km por hora, tan comunes en la zona. Se proyectó varias veces, a pedido de los vecinos, que cerraron la noche con un asado

---

9 Previamente hubo un preestreno en el Teatro General San Martín de Buenos Aires, el 9 de noviembre de 1975 para la prensa y el 11 de noviembre para público en general, con la presencia de autoridades del FNA. En la provincia, tras el estreno en el oeste, se proyectó el 19 de noviembre en Santa Rosa y los días 21 y 22 en General Pico. *La Arena* (1975). Se estrena en la Capital Federal el Cortometraje “Cochengo Miranda”, 31 de octubre.

con cuero y empanadas, además de la consabida guitarreada y las palabras del gobernador.<sup>10</sup> Horas antes, había quedado formalmente inaugurado el camino que conectaba el puesto con la ruta 20, a través del cual llegaron los visitantes. Al cumplirse 25 años de aquella proyección, Raúl Miranda, el hijo mayor de Cochengo, afirmó en una entrevista que la película significó un antes y un después para la zona, ya que se lograron ciertas mejoras en la situación de los pobladores (Evangelista, 2000). Por su parte, el periodista e investigador Aníbal Ford, una de las plumas más reconocidas del pensamiento nacional desde la década de 1960, participó del estreno en la provincia y dio cuenta del modo en que fue vivido por los pobladores en un artículo publicado por la legendaria revista *Crisis*, en el que conectó las implicancias del evento con un proyecto político más amplio.<sup>11</sup>

## Conclusiones

Coproducida entre dos organismos estatales, uno de carácter provincial y otro nacional, la película *Cochengo Miranda* fue gestada como parte de una política cultural oficial que apuntó a la revalorización de las culturas populares, en el marco de un proceso de construcción identitaria provincial y de un proyecto de desarrollo del oeste pampeano. Esos

---

10 En el acto, el gobernador Regazzoli sostuvo que a la gente del oeste "habría que pagarle por vivir en esos desolados parajes". *La Arena* (enviado especial, 1975). "La exhibición de Cochengo Miranda", 18 de noviembre.

11 "Pensábamos que era importante el apoyo dado por el gobierno de La Pampa a este proyecto de rescate de la propia cultura de la provincia. Que era importante que **Cochengo Miranda** se diera ahí, en El Boitano, como algo que no era de Prelorán sino de todos los hombres y mujeres del oeste (...) Y que todo esto era un aporte para ese proyecto político cultural que con tantos inconvenientes se viene articulando desde abajo en la Argentina". Ford, A. (1976). El estreno de cochengo miranda en el puesto el boitano". *Crisis*, Nº 33: 27, (negritas en el original).

objetivos, sumados a las características de la zona, influyeron en la decisión de realizar un documental etnográfico y convocar para dirigirlo al experimentado Jorge Prelorán, que le dio la forma de su especialidad: la *etnobiografía*.

Pese al apoyo oficial, se trató de una producción de bajo presupuesto y con escasos recursos técnicos y humanos, en línea con el modo de trabajo de Prelorán y con algunos lineamientos del cine etnográfico. En esta modalidad de producción, el rol del asistente concentraba, como vimos, una multiplicidad de tareas y de rubros técnicos, en parte por la necesidad de no alterar la vida cotidiana de los protagonistas con la presencia de un equipo numeroso, pero también por limitaciones presupuestarias y tecnológicas.

El hecho de contar con asistentes, consultores y colaboradores pampeanos fue clave para garantizar la “mirada local”, al igual que las proyecciones a pobladores antes de la edición final. En función de ello, aun cuando no fue realizada por un director oriundo de la provincia, la película fue legitimada por artistas e intelectuales locales, además de los propios sectores populares, a quienes estuvo dirigido su estreno en el puesto “El Boitano”. Quizás esa circunstancia, sumada al impulso desde el propio Estado provincial en función de una política cultural concreta, haya incidido para que *Cochengo Miranda* se convirtiera en un símbolo de la identidad pampeana y en una referencia ineludible del repertorio audiovisual de la *pampeanidad*.

## Referencias bibliográficas

- Campo, J. (2020). *Jorge Prelorán: cineasta de las culturas populares argentinas*. Buenos Aires: Asociación Civil Rumbo Sur.
- Evangelista, R. (2000). Función de cine en "El Boitano". Caldenia, suplemento cultural del diario *La Arena*, 19/11/1975: 6-7.
- Laguarda, P. (2014). El cine en La Pampa. Una historia de película. En Lluch, A. y Salomón Tarquini, C. (eds.). *Historia de la Pampa I*, pp. 561-579. Santa Rosa: EdUNLPam.
- (2017). Políticas culturales, documentales e identidades: la producción de Jorge Prelorán. DOC en línea. *Revista digital de cinema documentário*, N° 21: 73-96. DOI: 10.20287/doc.d21.ar1.
- Moore, C. (2015). Jorge Prelorán: nativo/extranjero, cineasta/investigador, conservador/revolucionario, desconocido/vastamente conocido. *Cine Documental*, N° 11: 75-107.
- Prelorán, J. (2006). *El cine etnobiográfico*. Buenos Aires: Universidad del Cine-Catálogos.
- Salomón Tarquini, C. y Laguarda, P. (2012). Las políticas culturales pampeanas y el alumbramiento de una identidad regional (1957-1991). En Laguarda, P. y Fiorucci, F. (eds.). *Intelectuales, cultura y política en espacios regionales de Argentina (siglo XX)*, pp. 105-130. Rosario: Prohistoria-UNLPam.

## Fuentes orales

- Laguarda, P. I. (2024a). Entrevista personal a W. Cazenave, 13 de septiembre.
- (2024b). Entrevista personal a R. Evangelista, 17 de septiembre.



# ***Bonifacio* (Rodrigo Magallanes, 2003): un emprendimiento pionero desde el Estado provincial**

*Silvana Flores*

## **Introducción: emergencia del audiovisual en la Patagonia sur**

Una buena oportunidad para introducirnos en la producción cinematográfica y audiovisual de la provincia de Santa Cruz, en la Patagonia argentina, la representa el análisis del surgimiento del film *Bonifacio* (Rodrigo Magallanes, 2003), un título doblemente relevante por ser la primera experiencia local, así como también por estar financiado desde un organismo del Estado provincial, dando cuentas de un impulso tardío, aunque no por eso imposibilitado de expandir su potencial en lo sucesivo.

El comienzo del siglo XXI trajo consigo una eclosión de producciones argentinas regionales, incentivadas por una diversidad de circunstancias e iniciativas que cambiaron el panorama audiovisual nacional. Una de ellas ha sido el desarrollo de nuevas tecnologías para el registro y la representación, que dieron paso a la democratización que, progresivamente, desde mediados de la década de 1950 y especialmente desde la de 1980, independizó a la creación audiovisual del exclusivo soporte filmico, haciendo más accesibles las posibilidades de realización de películas en

diferentes partes del país. Este aliento también fue generado por la implementación de ciertas legislaciones que fomentaron el sostén y la federalización de los medios, así como la emergencia de nuevas generaciones de directores y técnicos, que empezaron a formarse en el campo audiovisual desde las últimas décadas en escuelas terciarias y universitarias fundadas en diferentes partes del país (Flores y Kejner, 2021; Castro Avelleyra, Grosman, Nannetti y Sala, 2022).

La región patagónica no está exenta de la experimentación de este fenómeno de impulso y renovación, más aun cuando podemos reconocer, en su desarrollo histórico, un crecimiento de lenta duración y de datación tardía (en especial en lo que respecta a la subregión de la Patagonia Sur, de la que nos ocuparemos). Por tal motivo, consideramos su peculiar importancia para la provincia de Santa Cruz, ya que allí lo concerniente a la producción cinematográfica y audiovisual estuvo, hasta los primeros años del siglo XXI, prácticamente ausente. Poseedora de uno de los territorios más vastos de la Patagonia, esta provincia es hasta el día de hoy un destino turístico tanto para nacionales como extranjeros, basado en sus vistosos bosques, lagos y glaciares, además de contar con un patrimonio arqueológico y paleo-ambiental de gran relevancia; motivos ambos por los que Santa Cruz fue objeto de exploraciones audiovisuales que documentaron sus paisajes y los intereses científicos que allí descansan (Escobar, 2010; Levinson, 2011). Esto es compartido con gran parte de la región, especialmente sus locaciones más australes, como Tierra del Fuego, y su otra provincia vecina, Chubut. Todos estos territorios fueron los más visitados como locaciones en lo que refiere a producciones internacionales y porteñas.<sup>1</sup> Por

---

1 Podemos referenciar, por ejemplo, títulos tempranos como *Terre Magellaniche* (Alberto María De Agostini, 1915-1930), película de exploración salesiana que recorrió tanto la Patagonia chilena como la argentina (particularmente Tierra del Fuego), así como algunos tramos de *La Patagonia rebelde* (Héctor Olivera, 1974) realizados en Santa Cruz; o títulos más recientes de producción

tal motivo, las experiencias pioneras en cine y audiovisual deben ubicarse en los inicios del nuevo milenio, más de un siglo después de la llegada del cine al país en 1896.

La poca producción en esta provincia es, sin embargo, un signo de toda la región, puesto que la Patagonia, aunque incursionó en este tipo de empresas desde la segunda mitad del siglo XX, gracias a los trabajos pioneros de realizadores como Lorenzo Kelly y Carlos Procopiuk en Neuquén y Río Negro, o incluso previamente, con producciones silentes salidas de la provincia de La Pampa, carece de un fenómeno similar en sus territorios más australes. A pesar de la inexistencia de emprendimientos tempranos en Santa Cruz, debemos sin embargo mencionar los movimientos de asociativismo (Kejner, 2018) que desde la transición entre los siglos XX y XXI empezaron a conectar la Patagonia Sur con los emprendimientos de los cineastas porteños, que ya estaban construyendo una trayectoria audiovisual para sus localidades, y tenían en su haber para esta época producciones más frecuentes. Con ese aliciente, pudieron establecerse vínculos entre diferentes participantes del hecho audiovisual, teniendo sus ecos en las ciudades santacruceñas de El Chaltén, Río Turbio, El Calafate y Río Gallegos, capital de la provincia (Ramos y Franciscovic, 2013). Estas acciones permitirían afianzar al medio como parte de la economía regional, pero no hallaron su incipiente comienzo hasta el lanzamiento de *Bonifacio*, un medimetraje de 57 minutos dirigido por Rodrigo Magallanes y estrenado en 2003.

---

porteña, como *Historias mínimas* (Carlos Sorín, 2002), también localizada en Santa Cruz, o *Nacido y criado* (Pablo Trapero, 2006), *Wakolda* (Lucía Puenzo, 2013), *Jauda* (Lisandro Alonso, 2014) y *Fuga de la Patagonia* (Javier Zevallos y Francisco D' Eufemia, 2016), que fueron rodadas en Río Negro. Tampoco faltaron equipos internacionales como los que sacaron a la luz *Diarios de motocicleta* (Walter Salles, 2004), que tiene escenas filmadas en San Martín de los Andes, o la película estadounidense *El renacido* (*The revenant*, Alejandro González Iñárritu, 2016), con locaciones en Ushuaia.

El incentivo que permitió a Santa Cruz desplegar sus propias alas en la creación audiovisual con esta película vino de la mano de iniciativas salidas del propio Estado provincial, especialmente de instituciones vinculadas a la cultura (en particular la Subsecretaría provincial), aunque también debemos considerar la valía que tuvo la labor de los medios locales (entre ellos, la televisión de Río Gallegos en la cual venía dejando su impronta el realizador), y asimismo la educación (con la aparición de carreras universitarias sobre audiovisual en la región). Esto se coronó en 2009 con los incentivos trazados por la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual N° 26522,<sup>2</sup> que dieron su fruto en Santa Cruz desde la Unidad Académica Caleta Olivia de la Universidad Nacional de la Patagonia Austral (UNPA), en la cual lograron producirse cientos de piezas audiovisuales, y con el funcionamiento de nodos en el contexto del Programa de Polos Audiovisuales de Patagonia Sur, del cual la UNPA fue una de sus cabeceras (González y García Germanier, 2013).

Precediendo este contexto, que alentaría lenta y progresivamente la instalación de un camino local hacia el audiovisual, *Bonifacio* se erige como un caso imprescindible, pues constituye la primera película producida integralmente en la provincia, e inaugura un rumbo que, no obstante los avances, sigue siendo todavía escaso. De ahí el carácter bisagra de esta película para la Patagonia Sur, al salir a las pantallas en un momento en que todo estaba aún por construirse. *Bonifacio* fue producida bajo una modalidad estatal, y fue encarada por el propio Estado provincial, específicamente por el personal de la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Santa Cruz, incluyendo también un apoyo del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA). Se trata, a su vez,

---

2 Se puede acceder al texto completo de esta Ley en el siguiente sitio web: <https://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/155000-159999/158649/norma.htm>

de la *opera prima* de su realizador, Rodrigo Magallanes, una persona que, a pesar de no ser oriunda de la provincia, ha obrado como un difusor de la gestión cultural audiovisual en dicho lugar.

## Rodrigo Magallanes y el fomento al audiovisual santacruceño

Nacido en Santa Fe,<sup>3</sup> sus padres emigraron a Neuquén cuando él tenía apenas dos años, manteniendo desde entonces un periplo patagónico que duraría gran parte de su vida. En su juventud, Magallanes se instaló brevemente en Buenos Aires, para estudiar la carrera de Producción y Dirección de Televisión y Radio en el ISER<sup>4</sup> (de donde egresó en 1993). Para ese entonces, la formación audiovisual por fuera de la capital del país tenía unas pocas excepciones, que se resumen en las históricas escuelas de Tucumán, Santa Fe, Córdoba y La Plata, o tenía también la opción internacional de acceder a la célebre escuela de cine de San Antonio de los Baños, en Cuba, donde Magallanes, de hecho, llegaría a ganar una beca para estudiar Producción y Dirección Cinematográfica. La ventura lo retuvo a pesar de ello en la Patagonia, lo que lo determinó a aceptar una oferta de trabajo en la televisión de Santa Cruz, desde la cual emprendería una carrera en la filmación de documentales, resultando esto en su primera gran área de experticia. Aquella situación que apuntaba a ser transicional derivó en la radicación de Magallanes en la

---

3 La información sobre la trayectoria de Rodrigo Magallanes y sobre el proceso de producción de *Bonifacio* fue procesada en base a la entrevista realizada por la autora junto con Anabella Castro Avelleyra en diciembre de 2023, a través de la plataforma Microsoft Teams.

4 Nos referimos al Instituto Superior de Enseñanza Radiofónica, localizado en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

ciudad de Río Gallegos, donde trabajó arduamente en el área de la gestión cultural.

Esta labor contó con tareas de gran diversidad que incluyeron su rol como gerente de producción del Canal 9 durante un año, desde donde luego gestó el que sería su segundo film, *Sólo conocido por Dios* (2006), un documental sobre el soldado José Honorio Ortega, único santacruceño caído en combate en la Guerra de Malvinas. Magallanes trabajó también en la Subsecretaría de Cultura, y además aportó al desarrollo de la producción local y la formación de cineastas con su tarea en el Laboratorio de Medios Audiovisuales UNPA, desde el cual realizó material audiovisual académico. En dicho contexto, fue también coordinador del Nodo Aonikenk de la Televisión Digital Abierta (TDA) y fundó la Plataforma Cultural de la Mutual de la Caja de Servicios Sociales de Santa Cruz. En el cese de su radicación en la Patagonia, Magallanes volvería a su provincia natal para trabajar como director provincial de Relaciones Institucionales en el Ministerio de Innovación y Cultura, cargo que sostuvo hasta la época inmediatamente anterior a la pandemia por COVID-19. Actualmente sigue desempeñándose en la gestión cultural, pero esta vez desde Uruguay, país en el que dirige “Rocha filma. Muestra de Cine del Tridente”, que se realiza como evento regional en la ciudad balnearia de Punta del Diablo, aunque también con la incorporación de materiales internacionales. En su actual función en Uruguay, Magallanes ha dirigido a su vez dos películas, tituladas *Bar Erazo* (2023) y *Quinchadores* (2024) y, aunque su filmografía total no es extensa, podemos divisar en su figura un empeño por llevar adelante actividades que apunten a fomentar el desarrollo de los cines locales y la preparación de audiovisualistas.

## La primera incursión en el cine de Santa Cruz

En comunicación personal con Magallanes, este definió a *Bonifacio* como una película experimental, realizada en la ecuación del riesgo/desafío. Lo primero puede divisarse en su narrativa y estética permeadas por una diversidad de géneros y registros; y lo segundo, por el interés en utilizar recursos artísticos y técnicos locales en una provincia que, como dijimos, carece de una trayectoria en el área. El desafío era precisamente instalar esa estructura en un organismo del Estado como la Subsecretaría de Cultura, que tampoco tenía una experiencia institucional con esta clase de emprendimientos, y que tal vez no habría impulsado por propia determinación una acción de este tipo si no hubiera sido por la iniciativa de un agente cultural como su realizador.

Magallanes hizo con *Bonifacio* su primera película en formato cinematográfico, así como también su primera ficción, ya que, hasta entonces, como adelantamos, había hecho documentales televisivos. Relata aquí la historia de Bonifacio, un joven peón que asesina a cuchilladas sin motivo alguno a su mejor amigo en la estancia en donde ambos trabajan. Sobre él signa una especie de embrujo enmarcado por una leyenda popular que el padre del protagonista se encarga de narrar frente a un fogón, en un entorno que busca con ello enfatizar el signo mítico introducido por el film. El relato está entonces enclavado en la combinación entre la prototípica imagen folclórica de la vida en una estancia con las leyendas y mitos locales. Este viejo peón destaca los poderes sobrenaturales que provoca la posesión de una uña de león, que fuera entregada a Bonifacio cuando era muy niño por un personaje mítico, el Grandote, que recorre los campos nocturnos y ventosos de la estancia con una sonrisa escalofriante. Esto implicará un extraño comportamiento en el joven, que se trasladará también a toda persona que posea, de allí en adelante, esa especie de amuleto maldecido.



1. Fotograma de *Bonifacio* (Rodrigo Magallanes, 2003). Fuente: captura de pantalla.

Teniendo en cuenta estos elementos, *Bonifacio* se emplaza como una película con rasgos híbridos. Domina en ella una diversidad genérica que maneja la tensión entre el suspenso y el terror, con ciertas cuotas de *gore*, lo cual se hace notorio en el uso de una música ambiental tensionante, en una iluminación que juega con las penumbras y en el regodeo de mostrar con lujo de detalles la sangre que brota de la víctima apuñalada por el protagonista. También mixtura con otros registros, como el grotesco, presente en una escena transcurrida en el cementerio donde es sepultado el joven asesinado. Allí, dos mujeres se encargan de emitir sus opiniones sobre el dueño de la estancia, que tomó la responsabilidad de hacer la defensa judicial de Bonifacio, instalándolas con sus comentarios como el ejemplo prototípico de las chismosas de barrio, propias de una localidad en donde viven pocas personas y en la que todos se conocen. Pero también el film promueve ciertos aires de cine de promoción turística, con la inclusión de imágenes de paisajes patagónicos en los primeros minutos del relato, que parecen imprimir una voluntad de visibilidad de los territorios por parte del gobierno provincial, del cual emana el film. Pero este último aspecto no debe considerarse un elemento meramente

institucional, puesto que está acompañado de un frecuente énfasis en la descripción de la inclemencia climática que ha caracterizado al imaginario audiovisual sobre la Patagonia, usando al viento y la aridez del territorio, así como la soledad de los pobladores, como parte de los elementos que aportan a la tensión dramática, elementos que de hecho colman los relatos cinematográficos sobre la región realizados tanto por propios como por ajenos.

La génesis del film parte de las tareas que Magallanes estaba desempeñando desde finales de la década de 1990 como responsable del área de Realización Audiovisual de la Subsecretaría. En dichas actividades impulsó, tras un proyecto del INCAA llamado “Acción Federal”, la implantación de un cine-móvil en Santa Cruz. Este consistió en una combi equipada para la proyección de cine nacional, que recorrió la provincia de norte a sur y de este a oeste. Mientras Magallanes realizaba esos trayectos, aprovechó para recolectar, con cámara propia en mano, historias de idiosincrasia local, para luego compaginarlas en su retorno a la ciudad de Río Gallegos y hacer con ellas breves cápsulas audiovisuales que llevaron el nombre de “Identidad santacruceña”. Según testimonio del realizador, eso fue forjando camino para plantear la necesidad de un área de realización audiovisual en la provincia, de crear un equipo de trabajo local y de diseñar políticas audiovisuales, aunque no solo para Santa Cruz, sino también en reciprocidad con Chile y con las provincias vecinas de la Patagonia.

Su intención incluyó también la difusión del acervo nacional e internacional, a través del cual se creó el Festival Iberoamericano de Cortometrajes al Extremo, en Santa Cruz, que Magallanes dirigió durante ocho años. También organizó, junto con el actor chileno Luis Alarcón, una serie de intercambios de cine argentino y chileno (con la Muestra de Cine Sin Fronteras de Puerto Natales, la Muestra de Cine Contemporáneo Chileno en Río Gallegos y la Muestra de

Cine Argentino en Punta Arenas). Este deseo de impulsar la producción audiovisual y su difusión involucró también su participación en un magazine que ofrecía noticias de la gestión de la Subsecretaría de Cultura, lo que nos lleva a considerar que la ausencia de una cultura audiovisual en la provincia empezó a ser subsanada con estos proyectos previos a la realización de *Bonifacio*.

La suma de estas actividades llevó entonces a Magallanes al proyecto de hacer un primer ficcional, basado en la premisa de “contar nuestras historias por nosotros mismos”. Podemos inferir, teniendo en cuenta el cine hecho en la Patagonia por foráneos, que al abundar las películas que tomaron a dicha región como locación, era necesario empezar a revertir tal tendencia, para emprender una producción local. El argumento del film se definió tras el vínculo entre Magallanes y el escritor santacruceño Héctor Fadul, quien oportunamente le había regalado su libro de cuentos *...y dejaron huellas (relatos salpimentados de sucesos sureños)* (1993), entre cuyos relatos se encontraba precisamente el que se narra en *Bonifacio*. La intención del libro de poder contar historias propias llevó a combinar un caso real policial sobre un asesinato con la mitología y las supersticiones locales.



2. Fotograma de Bonifacio (Rodrigo Magallanes, 2003). Fuente: captura de pantalla.

El rodaje se realizó mayormente en la estancia La Porfía, cerca de El Calafate, y no estuvo exento de contratiempos, que involucraron lluvias intensas y hasta un accidente en la ruta camino a dicho lugar (Blejman, 2003). Aunque la filmación demandó allí tan solo unas pocas semanas (contando con *trailers* aportados por Vialidad Provincial), la realización integral duró un poco más de dos años, y llegó a tener ciertos aportes de pequeños y medianos empresarios locales, así como la participación de actores no profesionales, que fueron vecinos de las ciudades de Río Gallegos y El Calafate. Sin embargo, la posproducción y el laboratorio fueron realizados en Buenos Aires, por falta de equipamiento local, utilizando también una sonidista de afuera, para paliar las dificultades que acarrearía filmar en exteriores con el viento de la Patagonia. Asimismo, el músico Lito Nebbia colaboraría con la canción de los créditos finales.

La película finalmente se estrenó el 6 de noviembre de 2003 en el cine Carrera de Río Gallegos, presentándose también en el Festival de Mar del Plata, en la sección “Películas en proceso”, y en el Festival de Valdivia, Chile. Llevó adelante, además, una gira por el país alentada por la Asociación de Cronistas Cinematográficos de Argentina, a través del ciclo itinerante “Proyección 2003”, en lugares como Rosario y Bahía Blanca. Pasó también por el cine Gaumont, en Buenos Aires, donde se estrenó el 6 de noviembre de ese año, y luego en el Complejo “Tita Merello”, hoy inexistente. Ocho salas del Espacio INCAA (en Tandil, Bahía Blanca, San Luis, Resistencia, Santiago del Estero, Tucumán, Catamarca y Caleta Olivia) también la proyectaron, completando de ese modo un recorrido por gran parte de la nación. La película se llevó además al Festival Iberoamericano de Cine (en Rosario y Río Gallegos) y al Festival Patagonia Audiovisual de 2004, en Comodoro Rivadavia, Chubut, uno de los eventos más destacados de la región. En 2013, a diez años de su estreno y a

modo conmemorativo, *Bonifacio* pasó por la primera edición del ciclo “El cine del país federal”, organizado por el área de extensión cultural del Teatro Cervantes, en Buenos Aires (*El Día*, 2003). A pesar de su representatividad para el impulso de la producción santacruceña, *Bonifacio* no es sin embargo un título que se haya mantenido en la memoria local a lo largo de los años, al punto que al presente no tiene una remasterización a disposición, más que una desgastada copia que circula informalmente en un canal de YouTube.

## Conclusiones

*Bonifacio* ha sido, en suma, un emprendimiento experimental que refleja las intenciones de crear una cultura que otorgue representatividad audiovisual a la provincia. La labor de Rodrigo Magallanes previa a esta realización tuvo aquí su consumación, desliziándose a través de un film distinguido por su diversificación narrativa, la inclusión de equipo técnico y actoral propio en su mayor dimensión, y el desarrollo, por medio de una obra literaria autóctona, de un hilo argumentativo que refleja las historias del lugar, esas “historias nuestras” contadas por “nosotros mismos”.

## Referencias bibliográficas

Blejman, M. (23/05/2003). Hay historias que merecen ser contadas por nosotros. Página12- Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-20554-2003-05-25.html> Consultado el 21/06/2024.

Castro Avelleyra, A.; Grosman, C.; Nannetti, L. y Sala, J. (2022). Producciones e impacto de la inserción de las sedes de la ENERC en las regiones argentinas. En Lusnich, A. L.; Cuarterolo, A. y Flores, S. (comps.). *Cines regionales en cruce. Un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado*, pp.141-162. Buenos Aires: Eudeba.

- Escobar, P. (2010). *Cine e historia. La Patagonia en imágenes (1930-1976)*. Trelew: Jornada Histórica.
- Flores, S. y Kejner, J. (2021). Escuelas y carreras de Educación Superior en cine y audiovisual en la Patagonia: procesos históricos y ámbitos formativos emergentes. *Folia Histórica del Nordeste*, N° 40: 99-130. En línea: <https://revistas.unne.edu.ar/index.php/fhn/article/view/4717> Consultado el 26/09/
- González, L. J. y García Germanier, F. (2013). El proceso de creación de contenidos en los Polos Audiovisuales Tecnológicos. *Revista Tram[p]as de la comunicación y la cultura*, N° 77: 61-68. Disponible en [file:///C:/Users/silva/Downloads/admin,+Gestor\\_a+de+la+revista,+4665-17805-1-CE%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/silva/Downloads/admin,+Gestor_a+de+la+revista,+4665-17805-1-CE%20(1).pdf) Consultado el 26/09/2024.
- Kejner, J. (2018). Asociativismo, una táctica para la producción provincial. Análisis de las prácticas y discursos de ARAN. *De "la tierra de promisión" a la realización. Potencialidades y limitaciones del audiovisual en la Norpatagonia de la primera década del siglo XXI*. Tesis de Maestría, Universidad Nacional de San Martín, pp. 86-114. Disponible en [https://ri.unsam.edu.ar/bitstream/123456789/275/1/TMAG\\_IDAES\\_2018\\_KJE.pdf](https://ri.unsam.edu.ar/bitstream/123456789/275/1/TMAG_IDAES_2018_KJE.pdf) Consultado el 26/09/2024.
- Levinson, A. (2011). *Cine en el país del viento*. Viedma: Fondo Editorial Rionegrino.
- Ramos, M. G. y Franciscovic, K. (2013). La economía social y la generación de contenidos audiovisuales en Santa Cruz. *COMPANAM*. Disponible en <https://www.publicacioncompanam2013.eci.unc.edu.ar/files/companam/ponencias/Escenarios%20digitales/-Unlicensed-EscenariosDigitales.-Ramos-2.pdf> Consultado el 20/07/2024.
- Redacción *El Día* (08/09/2003). *Bonifacio*, el primer film santacruceño de gira por el interior. *El Día*. Disponible en <https://www.eldia.com/nota/2003-9-9--bonifacio-el-primer-film-santacruceño-en-gira-por-el-interior> Consultado el 10/07/2024.

## Fuentes orales

- Castro Avelleyra, A. y Flores, S. (2023). Entrevista personal a Rodrigo Magallanes realizada el 26/12 de manera virtual.



# ***Lavandería Nancy Sport* (Agu Grego, 2022): una modalidad de producción artesanal y laboriosa**

*Anabella Castro Avelleyra*

## **Ciclo de prelavado: introduciendo la cuestión**

Cual lavadora automática que diligentemente avanza en el proceso de transformación de la ropa que se le echa adentro, así iremos desentrañando paso a paso la forma en que se realizó *Lavandería Nancy Sport* (Agu Grego, 2022), una comedia de 84 minutos de duración en la que un excéntrico crimen se entretije con una serie de eventos paranormales, como la existencia de bananas que se pudren apenas son tocadas y lavarropas que hablan. El caso que este artículo se propone estudiar se inscribe al interior de la efervescente escena del audiovisual norpatagónico contemporáneo y resulta representativo de una modalidad de producción audiovisual que se desarrolla por fuera del quehacer cinematográfico industrial y/o comercial y que, aunque venía siendo practicada por el realizador de forma cooperativa con un colectivo de trabajo desde hacía dos décadas, debió adaptarse estratégicamente a una forma de funcionamiento unipersonal en función de las limitaciones impuestas por la pandemia de COVID-19.

Como se desarrollará a continuación, calificaciones como “solista”<sup>1</sup> u “hombre-orquesta” aparecen como metáforas musicales que permiten dar cuenta de un particular modo de hacer cine en esas peculiares condiciones. Un manifiesto regido por un par de sólidos principios —y que, más allá de su denominación, lejos está de fomentar la desprolijidad—, funciona como un motor permanentemente en marcha, que potencia la creatividad y garantiza el avance de los proyectos. Lo artesanal se impone en esta modalidad de producción, que se hace de lo que tiene a mano y, con mucho ingenio y *know-how*, lo convierte en un tesoro por el que una producción tradicional hubiera desembolsado un buen fajo de billetes. Así, el director rionegrino Agu Grego hizo una película que pasó por el festival de cine independiente más importante del país, atravesó las fronteras hacia distintos continentes e incluso llegó a la altura del cielo.

Resulta indispensable pensar el caso de *Lavandería Nancy Sport* como el de un modo de producción enmarcado en el contexto general de la pandemia pero, asimismo, encuadrado en el marco más puntual de un cine hecho al margen de la industria. Es de esa intersección de la que surge su especificidad. En un artículo que se propone dar cuenta de cómo los sistemas de producción audiovisual españoles se vieron transformados a partir de la pandemia, María Josefa Formoso (2022) indica que la fase de desarrollo de proyectos audiovisuales, en lo que respecta a la gestación de ideas y guiones, se incrementó en dicho contexto. Como producción incubada en pandemia, *Lavandería Nancy Sport* podría comprenderse como representativa de esa tendencia. Ahora bien, teniendo en cuenta que la investigadora española se aboca al estudio de la producción industrial, las particularidades que asumieron los rodajes que ella releva no se condicen con aquellas

---

1 Propuesta por el propio realizador, por oposición a su habitual accionar como “banda”.

que, veremos, terminó implementando Agu Grego para la filmación de su película: más que de minuciosas medidas sanitarias que cumplieran con los protocolos establecidos, en el caso de *Lavandería Nancy Sport* las tácticas y estrategias puestas en juego durante el rodaje perseguían el objetivo de filmar más allá de las limitaciones que imponían las normativas. Por tomar un ejemplo, según Formoso (2022), en función de las demandas de seguridad surgidas por la aplicación de protocolos, las productoras habrían incrementado el número de personal involucrado en los rodajes, mientras que, en el caso de *Lavandería Nancy Sport*, la cantidad de personas implicadas se redujo al mínimo, dadas las limitaciones impuestas a la movilidad y al agrupamiento de individuos.



1. Backstage del rodaje de *Lavandería Nancy Sport* (2022). Fotografía gentileza de Agu Grego.

Como se señaló, este film se inscribe al interior de la relativamente joven historia del audiovisual norpatagónico. Julia Kejner (2017) ha determinado tres momentos en su

desarrollo: el de los orígenes, entre 1960 y 1989 (etapa en que se destaca la labor de los pioneros Lorenzo Kelly y Carlos Procopiuk); uno de transición en la década de 1990, marcado por una proliferación de la producción a través de la introducción del formato video (con Mario Tondato como figura clave del período); y otro de explosión, cuyo comienzo la autora ubica en los albores del nuevo milenio y extiende hasta 2010 (aquí la investigadora destaca el surgimiento de colectivos de realizadores audiovisuales en el marco del auge de la tecnología digital). Entre las señas particulares de la producción norpatagónica, Kejner da cuenta de “un modo de producción artesanal e independiente, por fuera de los carriles institucionales, aunque siempre en vinculación con ellos” (*ibidem*: 88). Sobre los pilares de esta historia se sitúa la producción que aquí analizaremos y que, como veremos, no hace más que extender la vida de ese modo de producción identificado por Kejner.

## Ciclo de lavado: conociendo a Agu Grego

Agu Grego (también —aunque no tan— conocido como Agustín Gregori) nació en 1983 en Cipolletti. Sus movimientos territoriales dibujan primero un camino que va desde esa ciudad situada al noroeste de la provincia de Río Negro a España, inmediatamente después de finalizado el secundario, gracias al azar y al Grupo Clarín, ya que pagó el pasaje con el dinero que obtuvo al ganar el desafío de *El Gran DT*.<sup>2</sup> Un año en Europa fue suficiente para dar por tierra con la convicción de que se ganaría la vida como jugador profesional de fútbol, así que regresó al país con una condición impuesta por los padres: encarar una carrera universitaria. Carrera

---

2 Se trata de un concurso organizado por el periódico *Olé*, del Grupo Clarín.

que, ante su apatía posadolescente, fue elegida por ellos mismos: basados en el interés que Agu había demostrado por la fotografía durante su “año sabático” en España, consideraron que la Licenciatura en Comunicación Audiovisual (Cine y Televisión) de la Universidad de Palermo era una opción apropiada. Y si algo hizo Agu fue apropiarse de esa intuición de sus padres, apasionándose por los estudios y graduándose con el mejor promedio. Permaneció diez años en Buenos Aires, donde formó, junto a Ignacio Laxalde (Nacho Laxalde), Bernardo Francese (Ber Chese) y Federico Barroso Lelouche (quien actualmente ya no forma parte del grupo), el colectivo de creación Humus,<sup>3</sup> con el que empezó a hacer cine como una forma de “aprendizaje grupodidacta”.<sup>4</sup> Esto implicaba que, en lugar de hacerlo individualmente (o sea, bajo la forma del autodidactismo), la experiencia se ganaba de manera grupal, a partir de los conocimientos del otro (Agu y Nacho habían estudiado cine, Federico y Ber, sociología y actuación).<sup>5</sup> Completando una trayectoria de movimiento circular de la ciudad de Buenos Aires, Agu Grego finalmente regresó a la Patagonia, aunque esta vez se instaló en Junín de los Andes (Neuquén). Allí, además de trabajar como docente, comenzó a estar a cargo de un canal de televisión municipal, Muni TV Junín de los Andes, creado por él mismo. De esta forma, cuenta en su haber con diversas experiencias de

---

3 Desde un primer momento Cine Humus se constituyó formalmente como una cooperativa de cine (que dejó de existir recientemente, víctima de la arbitrariedad de un decreto presidencial).

4 Tanto este como el resto de los textuales del artículo corresponden a una charla sostenida con Agu Grego a través de la plataforma Microsoft Teams el 14 de junio de 2024, mientras el cineasta se encontraba en Junín de los Andes y quien firma este escrito en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. El grueso de los datos que se reponen en este texto proviene de la información gentilmente brindada por el realizador en dicha ocasión.

5 Ignacio Dobrée sostiene que Cine Humus reivindica “una cierta idea del cine como espacio de producción colectiva” (2018: 667). De esta forma, los procesos creativos se manifiestan “como resultado del trabajo grupal en los que la confianza en el resto alimenta la definición de una determinada estética” (*ibídem*).

producción audiovisual: el desarrollo colectivo de proyectos, con Cine Humus; la gestación individual, caso en el que vamos a ahondar aquí con *Lavandería Nancy Sport*; y la que lleva adelante con los fondos públicos de la Municipalidad de Junín de los Andes.

Ni Agu Grego en sus emprendimientos solitarios ni Cine Humus como colectivo de trabajo blanden la independencia como una bandera, ni son autogestivos por convicción ideológica. Reconocen la importancia de los subsidios para la concreción de la realización audiovisual y creen en la transparencia de los concursos. La gestación de proyectos al margen del circuito comercial, tanto en cooperación con sus compañeros de Cine Humus como a nivel individual, nunca fue una elección, sino una circunstancia. “Siempre quisimos hacer cine comercial”, dice, sin pelos en la lengua. “O sea, la idea era vivir de hacer cine y que nos paguen por eso”. En cada uno de sus proyectos el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) —así como cualquier institución dispuesta a ofrecer financiamiento— era un objetivo al que siempre apuntaron. El dardo dio en el blanco una única vez, pero todo se fue al garete: ganaron un concurso de óperas primas digitales del Instituto; no obstante, un desentendimiento con Federico Barroso Lelouche llevó a que el premio se diera de baja y no se pudiera efectivizar el proyecto, perdiéndose así la posibilidad de encarar una producción que contara con un presupuesto para ellos —incluso al día de hoy— inaudito.

Además de una vasta experiencia en la realización de cortometrajes, entre los que se cuentan títulos como *Un mantel escocés* (Agu Grego, 2004), *Agua* (Cine Humus, 2004), *Se necesita un hombre con cara de boludo* (Agu Grego, 2005), *Bigotes de chocolate* (Cine Humus, 2005), *Al sol en bici* (Cine Humus, 2006), *Plastiquito* (Cine Humus, 2006), *Composición para goteiras en lluvia sostenida* (Cine Humus, 2010), *Traslación humana*

*en rotación terrestre* (Cine Humus, 2010), *Walter* (Cine Humus, 2011) y *Espigas* (Cine Humus, 2012),<sup>6</sup> Agu Grego tiene en su haber la concreción de tres largometrajes. Después de hacer en Buenos Aires en 2009 *Básicamente un pozo*, con la formación original de Cine Humus, filmó en 2017 *Los hermanos karaoke* en Junín de los Andes, ya solo con Nacho y Ber.

## Ciclo de enjuague: Lavandería Nancy Sport

La segunda década de este siglo se asomó como un cimbro-nazo que sacudió la existencia de cada uno de los seres que habitan este planeta: como si se tratara de literatura distópica o de una película de ciencia ficción, de repente un virus potencialmente letal se cernía sobre nosotros y nos obligaba al encierro y al replegamiento. Cada quien supo encontrar un hilo vital con el cual asirse a la supervivencia. En el caso de Agu Grego, por supuesto, ese hilo fue el cine. La pandemia de COVID-19 y las distintas instancias de aislamiento y distanciamiento se dibujan como el telón de fondo de la escena en la que se gestó *Lavandería Nancy Sport*. La película fue producida por La V muy B, con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes (FNA) en la etapa de desarrollo del proyecto y del Entre Cinematográfico de Neuquén (ENCINE) en la fase de posproducción. Con ese dinero el realizador (también productor del film) pudo pagar la traducción, los subtítulos y la música original.

El modo de producción no solo fue de gestación individual (con la colaboración, como se ha dicho, de fondos provenientes del FNA y de ENCINE), sino también, en sus palabras, “solista” o, para presentar una imagen que dé cuenta del proceso más cabalmente, a lo hombre-orquesta: Agu estuvo

---

6 Se encuentran disponibles en el canal de YouTube de Cine Humus: <https://www.youtube.com/@cinehumus>.

a cargo de la dirección, producción, cámara, fotografía, arte, sonido, *foley*, edición, animación, efectos, color, guion (esto último en conjunto con su hermano, Dani), y, en el rubro actoral, interpretó al “hombre enmascarado” y a la voz de la lavadora en la película. Ahora bien, no se trató de una decisión que implicara una postura ideológica en relación a los modos de producción cinematográfica, ni siquiera una preferencia personal en cuanto a cómo hacer películas (Agu sostiene que prefiere la realización colectiva, el trabajo en conjunto con sus compañeros de Cine Humus), sino que fue circunstancial y estuvo determinada por los condicionamientos impuestos por la pandemia y las restricciones que introdujo en torno a la movilidad y las posibilidades de agrupamiento. Entonces, así como trabajar por fuera de instituciones como el INCAA no es una elección, sino una circunstancia, de la misma manera se puede describir esta modalidad de producción: de poder elegir, lo hubiera hecho de otro modo pero, dadas tales condiciones objetivas, esta fue la única manera posible de hacerlo. Además de las metáforas musicales, aparece en su discurso una de orden entomológico para describir el proceso: “Fue como un trabajo de hormiga”, sostiene el hombre que cargó sobre su espalda casi todo el peso de este proyecto. La modalidad de producción de la película fue laboriosa y se apoyó en sacar el mayor rédito posible de los recursos materiales y humanos disponibles. El cineasta estima que el costo total de producción del film rondó los cien dólares. La obtención de resultados profesionales con tan magro presupuesto se explica por un esfuerzo colectivo asociado a la precarización de la actividad artística. “Obvio nadie cobró, está toda hecha en negro, no hay un sindicato de por medio”, comenta el realizador, dando cuenta de un deseo de hacer tan enorme que termina imponiéndose por sobre los modos tradicionales de producir cine. ¿Otra divergencia en relación a estos últimos? Quizás el prolongado tiempo de producción, que Agu Grego

calcula que fue de unos dos años y medio desde el comienzo de la gestación del guion hasta el estreno (la escritura llevó poco más de un año, la preproducción cerca de un mes y medio, el rodaje —que se iba haciendo de a ratos, por las dificultades impuestas por las normas del DISPO y el ASPO—<sup>7</sup> unos treinta días, y la edición algo más de un año). Otra particularidad está dada en el rubro de la interpretación: los actores son todos locales (de Junín de los Andes), amigos, y no profesionales (solo uno de ellos tenía experiencia en teatro).

Tan movediza como su director (productor, camarógrafo, guionista y todo lo que ya sabemos), la película hizo un notable recorrido tanto hacia adentro como hacia fuera del país y, como no podía ser de otro modo, fue el propio Agu Grego quien se encargó de mover los hilos de la distribución y la difusión del film. Se estrenó en el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI), nada más y nada menos que al interior de la Competencia Argentina. Parte del dinero obtenido a través de ENCINE fue invertido en la suscripción a algunas plataformas que facilitaron la participación de la película en festivales internacionales, siendo exhibida en lugares como Italia y Colombia. A nivel local, para orgullo de su realizador, fue parte del primer FAN (Festival Audiovisual de Neuquén). También se proyectó en las pantallas del Espacio INCAA. Luego pasó a formar parte del catálogo de CINE.AR Play, donde se encuentra alojada actualmente. La firma de una cesión de derechos con una distribuidora de España hizo que la película llegara a la cima del cielo: fue vendida a Lufthansa y se está pasando en un vuelo que une a España con Lituania.

Esta modalidad de producción, de hombre-orquesta laborioso como hormiga que se mueve al margen del quehacer cinematográfico industrial y comercial, se fundamenta en

---

7 Las siglas refieren al Distanciamiento Social, Preventivo y Obligatorio y al Aislamiento Social, Preventivo y Obligatorio que rigieron en distintas etapas de la pandemia de COVID-19.

una serie de principios básicos que configuran algo así como una filosofía que comanda su impulso creativo. No tener prejuicios con el error ni grandes expectativas técnicas son dos pilares fundamentales para seguir adelante. Y es que Agu Grego rige su trabajo a partir de lo que dio en llamar “El manifiesto del desprolijo”, basado en la idea de que avance hacia donde avance la película, siempre se llega a algún lugar. De esta forma, “el principio básico es que la expectativa sea muy baja”. Llegados a este punto, resulta interesante que volvamos al nombre de la “productora” (que es, al fin y al cabo, solo una denominación, ya que no se trata de una empresa, no tiene ningún tipo de entidad, ni formal ni legal, ni siquiera figurativa)<sup>8</sup> que se puede leer antes del título de *Lavandería Nancy Sport: La V muy B*. Este nombre viene del título asignado al grupo de *whatsapp* que Agu Grego tenía con su hermano mientras trabajaban en el guion de la película: “la vara muy baja”. Como en esos ejercicios de improvisación actoral, en los cuales no está permitido decir que no, en esta modalidad de desarrollo creativo tampoco: toda idea es válida, aceptada, y se continúa construyendo sobre ella.

Esta productora en realidad no es tal —de más está decir que queda subsumida en la figura de Agu Grego, ya que la producción de la película la hizo íntegramente él—. En ella, todo es “artesanal”. Podríamos decir que, al realizador lo que le falta en materiales le sobra en ingenio. Y, con este último, construye lo que una producción comercial conseguiría desembolsando dinero. Por ejemplo, el patrullero que se ve en la película es en realidad el auto de un amigo, que se lo acercó casi de contrabando (porque debido a las restricciones por la cuarentena no era sencillo movilizarse). Luego él lo ploteó con cinta de papel y le puso un tarrito de helado *Chomp* arriba para que pareciera una sirena. Este tipo de estrategias de

---

8 En palabras de Agu Grego: “no hay ninguna productora, somos mi hermano y yo jugando a escribir una peli”.

producción no se limitan a la utilería; ya desde su experiencia en Cine Humus la confección de equipos también se ha resuelto en muchos casos de manera “artesanal”: empapelando cajones de fruta con papel aluminio de cocina por dentro, unos tornillos y unas luces de jardín han sabido improvisar una *soft light*, por ejemplo. Según el realizador, estas fabricaciones se logran “un poco con la teoría de la universidad, un poco con lo que ves en cosas de Internet, y un poco *do it yourself*. “Hazlo tú mismo”. ¿Acaso otro eslogan podría definir con mayor precisión la modalidad de producción que estamos relevando en este artículo? Ahora bien, algo a no perder de vista es que este cineasta realiza sus rodajes en la Patagonia, por lo cual la combinación de esos equipos caseros, improvisados y las condiciones climáticas del lugar generan un cóctel explosivo que en ocasiones dificulta la producción. En el caso de *Lavandería Nancy Sport* el ochenta por ciento de los diálogos tuvo que ser doblado, ya que la ferocidad del viento volvía imposible hacer uso del sonido directo. Para el doblaje, por supuesto, no se contó con la comodidad de un estudio de grabación, sino que se hizo en la casa del director, con un micrófono que tampoco estaba a la altura de las circunstancias.



2. El paisaje neuquino en un still de *Lavandería Nancy Sport*. Fotografía gentileza de Agu Grego.

## Ciclo de centrifugado: arribando a un cierre

Partiendo de la idea de “realismo mágico”, Grego define su estilo como “costumbrismo mágico”:

Es como un humor absurdo, pero costumbrista. En vez de un realismo mágico sería como un costumbrismo mágico. Todo sucede como de verdad, puesto en la verdad. Nos gusta mucho jugar con eso, con el absurdo, la ciencia ficción, pero clase súper B, recontra costumbrista. (Entrevista a Agu Grego, 2024)

En el modo de hacer películas de Agu Grego sin lugar a dudas hay mucho de juego, de magia y de verdad que lleva, en el caso de *Lavandería Nancy Sport*, a un estadio solitario lo que acostumbraba a hacerse en equipo. Negándose a que un virus letal detuviera su irrefrenable pasión por hacer cine, el realizador estableció un modo de concreción audiovisual laborioso, unipersonal e ingenioso que se desplegó más allá de los márgenes de la industria y que llegó al mundo entero con una impronta lícita, legítima y contundentemente regional. Un cine que habla de la posibilidad de obtener un producto final de calidad profesional a partir del despliegue de una creatividad que se pone de manifiesto en cada uno de los pasos del proceso de realización, en cada una de esas determinantes decisiones que implican hacer una película y que para Agu Grego, por fortuna, son todavía un juego que se toma muy en serio.

## Referencias bibliográficas

Dobrée, I. (2018). El arte de versionar. *Imagofagia*, N° 18: 663-669.

Formoso, M. J. (2022). Transformación de los sistemas de producción audiovisual tras la pandemia. Estudio del caso de España en el contexto europeo. *Palabra Clave*, vol. 25, N° 3: 1-27.

Kejner, J. (2017). Historia del audiovisual en y desde la norpatagonia. Relaciones entre tradiciones, instituciones y formaciones. *Folia Histórica del Nordeste*, N° 30: 65-93.

## Fuentes orales

Castro Avelleyra, A. (2024). Entrevista a Agu Grego realizada el 14/07/2024 de manera virtual.



## ***Curricula vitae* de las compiladoras y de los/as autores/as**

### **Aisemberg, Alicia**

Licenciada en Artes, Orientación Artes Combinadas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Doctora en Historia y Teoría de las Artes, UBA. Profesora Adjunta de la carrera de Artes, FFyL, UBA. Investigadora del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE), radicado en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, FFyL, UBA. Su labor de investigación se ha dedicado al estudio del teatro y el cine argentinos, así como a sus relaciones intermediales. Es directora del proyecto de investigación “Formas de intermedialidad en la escena posdramática argentina (1995-2019)”, radicado en el IHAAL, FFyL, UBA.

## **Arévalos, Valeria**

Licenciada en Artes y Profesora en Educación Media y Superior en Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes, UBA. Profesora de las materias Historia del cine II y Problemas del cine y el audiovisual en Latinoamérica, FFyL, UBA. Investigadora del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), radicado en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, FFyL, UBA. Dirige el Indómito, Grupo interdisciplinario de estudios sobre terror, ciencia ficción y bizarro, con sede en ese mismo Instituto. Es integrante del Instituto de Artes del Espectáculo, FFyL, UBA.

## **Azcoaga, Germán**

Licenciado en Historia, Universidad Nacional de Tucumán. Profesor Regular de Historia del Cine Argentino y Latinoamericano, Escuela Universitaria de Cine, Video y Televisión de la UNT y de Historia Social Argentina y Latinoamericana, carrera de Trabajo Social, Facultad de Filosofía y Letras, UNT. Investigador externo del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), radicado en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, FFyL, UBA.

## **Barrios, Cleopatra**

Licenciada en Comunicación Social, Universidad Nacional del Nordeste (UNNE). Magíster en Semiótica Discursiva, Universidad Nacional de Misiones. Doctora en Comunicación,

Universidad Nacional de La Plata. Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), con lugar de trabajo en el Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen del Instituto de Investigaciones Geohistóricas - CONICET/UNNE. Dirige el Instituto de Investigaciones en Comunicación Social, Facultad de Humanidades, UNNE. Profesora Titular Regular en la Licenciatura en Comunicación Social de la mencionada casa de estudios. Integra proyectos de investigación sobre cines regionales interuniversitarios y federales. Investigadora externa del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), radicado en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, FFyL, UBA.

## **Castro Avelleyra, Anabella**

Doctora en Historia y Teoría de las Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Licenciada en Ciencias de la Comunicación, Facultad de Comunicación y Ciencias Sociales, UBA. Docente de las materias Introducción al Cine y a las Artes Audiovisuales e Introducción a los Lenguajes de las Artes Combinadas, carrera de Artes, FFyL, UBA. Investigadora del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), radicado en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz” de la misma casa de estudios, en el que también se desempeña como Secretaria Académica. Fue becaria doctoral UBACyT y becaria pos doctoral CONICET. Sus investigaciones se concentran en el estudio de la migración cubana en el cine contemporáneo.

## Cossalter, Javier

Licenciado en Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Doctor en Historia y Teoría de las Artes y Pos doctor en Ciencias Humanas y Sociales, UBA. Jefe de Trabajos Prácticos en la asignatura Introducción al Cine y a las Artes Audiovisuales, carrera de Artes, FFyL, UBA. Investigador Asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), radicado en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, FFyL, UBA. Secretario general de la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLa).

## Cuarterolo, Andrea

Licenciada en Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Doctora en Historia y Teoría de las Artes, UBA. Investigadora Independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Profesora de la carrera de Artes, FFyL, UBA y de la Maestría en Historia Pública y Divulgación de la Historia de la Universidad Nacional de Quilmes. Co dirige el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), con sede en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, FFyL, UBA y la Asociación de Estudios sobre Precine y Cine Silente Latinoamericano (PRECILA). Es directora, junto a Georgina Torello, de *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica*.

## **Fidanza, Fabio Nicolás**

Licenciado en Artes, Orientación Artes Combinadas, y Profesor en Educación Media y Superior en Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Doctor en Historia y Teoría de las Artes, UBA. Docente en escuelas de nivel medio de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y Profesor en la carrera de Artes, FFyL, UBA. Investigador del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE), radicado en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, FFyL, UBA.

## **Figueredo, Mauro Horacio**

Profesor y Licenciado en Letras y Magíster en Semiótica discursiva, Universidad Nacional de Misiones. Ayudante de Primera de la materia Comprensión y producción del discurso (UNaM) y Profesor Adjunto de Lingüística, Universidad Católica de las Misiones. Doctorando en Ciencias Sociales y Humanas (UNaM) y Becario Doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). En la actualidad integra el proyecto de investigación Metamorfosis del Contar VII, conducido por el Dr. Marcelino García en el marco del Laboratorio de Semiótica (UNaM). Investigador externo del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE), radicado en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, FFyL, UBA.

## **Flores, Silvana**

Licenciada en Artes, Orientación Artes Combinadas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Doctora en Historia y Teoría de las Artes, UBA. Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Co dirige el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), con sede en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, FFyL, UBA. Docente de Semiología de UBA XXI. Forma parte de la Comisión Académica de la Maestría en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino. FFyL, UBA. Codirectora de la revista *Imagofagia* de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (ASAECA).

## **Gionco, Pamela**

Licenciada en Artes y Profesora en Educación Media y Superior en Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Diplomada en Preservación y Restauración Audiovisual, UBA. Diplomada en Humanidades Digitales, Universidad de Ciencias Sociales y Empresariales. Docente en las carreras de Artes y Bibliotecología, FFyL, UBA. Investigadora del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), con sede en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, FFyL, UBA.

## **Grela Reina, María Constanza**

Licenciada en Artes y Profesora en Educación Media y Superior en Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes, UBA. Becaria Doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Profesora de la materia Introducción al Cine y a las Artes Audiovisuales en la carrera de Artes, FFyL, UBA. Investigadora del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), con sede en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, FFyL, UBA.

## **Laguarda, Paula Inés**

Licenciada en Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata. Doctora en Ciencias Sociales y Humanas, Universidad Nacional de Quilmes. Investigadora Adjunta del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Profesora Adjunta Regular de Cultura y Comunicación y Jefa de Trabajos Prácticos Regular de Metodología de la Investigación Histórica, ambas cátedras de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa. Docente de la Especialización en Historia Regional e integrante de la Comisión de Posgrado en la misma institución. Directora de la revista *Quinto Sol*. Investigadora externa del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), radicado en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, FFyL, UBA.

## **Lanza, Pablo Hernán**

Licenciado en Artes, Orientación Artes Combinadas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Doctor en Historia y Teoría de las Artes, UBA. Becario Posdoctoral de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica. Jefe de Trabajos Prácticos, carrera de Artes, FFyL, UBA. Profesor de la Maestría en Periodismo Documental, Universidad Nacional Tres de Febrero. Investigador del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE), radicado en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, FFyL, UBA.

## **Lencina, Victoria Julia**

Licenciada en Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes, UBA. Becaria Doctoral UBACyT. Investiga las representaciones de la marginalidad juvenil en el Cine del Conurbano Bonaerense (1994-2020). Formó parte del proyecto “Film censorship in Argentina (1969-1984)”, enmarcado dentro del “Modern Endangered Archives Program” de la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA) y ejecutado en el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken. Investigadora del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE), radicado en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, FFyL, UBA. Crítica de cine en Radio Gráfica (FM 89.3) y en el portal Hacerse la Crítica.

## **Lema, Carlos Maximiliano**

Licenciado en Diseño y Producción Audiovisual, Universidad Nacional de Villa María. Docente e investigador de la misma carrera, perteneciente al Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Humanas. Actualmente realiza el Doctorado en Artes dictado en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba.

## **Lusnich, Ana Laura**

Licenciada en Artes, Orientación Artes Combinadas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Doctora en Historia y Teoría de las Artes, UBA. Investigadora Principal del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Profesora Titular Regular de la materia Introducción al cine y a las artes audiovisuales, carrera de Artes, FFyL, UBA. Desde 1997, dirige el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), con sede en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, FFyL, UBA. En agosto de 2024 asumió la Dirección del mencionado Instituto.

## **Ovejero, Verónica**

Licenciada en Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán. Profesora regular de las materias Historia Social General y Metodología de la Historia I, FFyL, UNT. Doctoranda en Humanidades por la FFyL, UNT. Integrante del Instituto de Investigaciones Históricas Dr. Ramón Leoni Pinto (INIHLEP, FFyL, UNT). Investigadora externa del Centro de Investigación y Nuevos

Estudios sobre Cine (CIyNE), radicado en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, FFyL, UBA.

## **Passarelli, Franco**

Licenciado en Antropología, Universidad Nacional de La Plata. Magíster en Antropología Visual, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) sede Ecuador, y Doctor en Historia y Teoría de las Artes, Universidad de Buenos Aires. Fue Becario Doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Forma parte del Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI), Chaco, donde tiene su lugar de trabajo. Investigador externo del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), radicado en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, FFyL, UBA.

## **Pizá, Ramiro**

Licenciado en Artes y Profesor en Educación Media y Superior en Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Adscripto de la asignatura Introducción al Cine y a las Artes Audiovisuales, carrera de Artes, FFyL, UBA. Obtuvo la beca Estímulo a las vocaciones científicas del Consejo Interuniversitario Nacional (2023). Investigador del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), radicado en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, FFyL, UBA.

## Rodríguez Romero, Matias German

Abogado, Universidad Nacional de San Juan. Becario Doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y doctorando en Derecho y Ciencias Sociales en la Universidad Nacional de Córdoba con el proyecto “Apología del Delito en el Cine Argentino: Representación de Delitos y Conflictos Legales en la Creación, Producción y Proyección de Cintas en la República Argentina”. Activista y director del espacio @abogadodelart. Ha publicado escritos literarios de ficción y de no ficción y artículos académicos en libros y revistas especializadas. Investigador externo del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), radicado en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, FFyL, UBA.

## Soberón, Fabián

Licenciado en Artes Plásticas, Técnico en Sonorización y Especialista en Gestiones Culturales, Universidad Nacional de Tucumán. Profesor Adjunto de Historia del Cine, Video y TV 1, Escuela de Cine, Video y Televisión, UNT, y Profesor Adjunto de Comunicación Audiovisual de la Facultad de Filosofía y Letras de la misma universidad. Escritor, cineasta, crítico literario y de cine. Investigador externo del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), radicado en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, FFyL, UBA. Ha publicado once libros, entre ellos dos dedicados al cine del NOA y el cine tucumano.

## **Sorrentino, Pedro Ernesto**

Licenciado en Cine y Televisión, Escuela de Artes, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Córdoba. Diplomado en Estudios Avanzados (DEA), Universidad Autónoma de Barcelona. Magíster en Comunicación Audiovisual, Universidad Internacional de Andalucía. Profesor Titular Regular, Departamento de Cine y TV, Facultad de Artes, UNC. Investiga y dirige equipos de investigación acreditados abocados al estudio de la historia del cine argentino contemporáneo. Ha sido Director del Cine Club Universitario (2008-2012), Secretario de Extensión de la Facultad de Artes (2012-2015), se desempeñó como responsable a cargo del Centro de Conservación y Documentación Audiovisual (CDA FFyH y FA de la UNC) (2016-2018) y Subsecretario de Cultura de la Universidad Nacional de Córdoba (2016-2022). Actualmente está a cargo de la puesta en marcha del Centro Cultural de la UNC, Paseo de la Nueva Andalucía. Investigador externo del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE), radicado en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, FFyL, UBA.

## **Trombetta, Jimena Cecilia**

Licenciada en Artes y Profesora en Educación Media y Superior en Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Doctora en Historia y Teoría de las Artes, UBA. Co coordinadora y Ayudante de Primera en el Instituto de Artes del Espectáculo, FFyL, UBA. Integrante del grupo CIyNE del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, FFyL, UBA. Docente en la Universidad de Palermo y en enseñanza media. Autora de artículos y coordinadora de publicaciones nacionales e internacionales.



