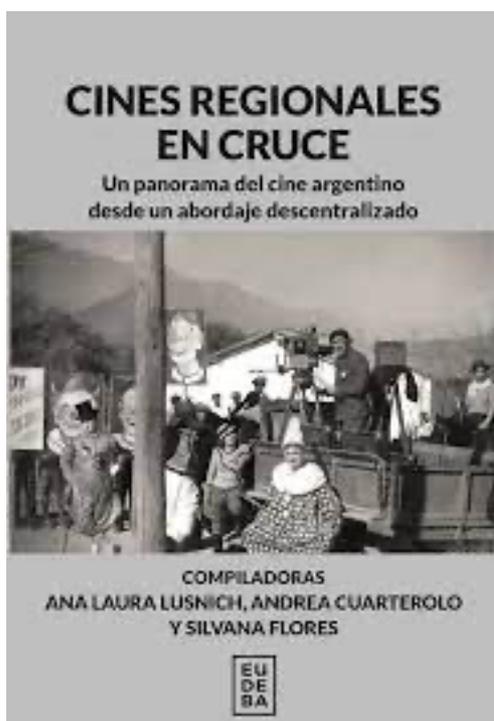


Sobre Ana Laura Lusnich, Andrea Cuarterolo y Silvana Flores (comps.).
Cines regionales en cruce. Un panorama del cine argentino desde un
abordaje descentralizado. Buenos Aires: Eudeba, 2022, 344 pp. ISBN: 978-950-2332-77-2.

Por Fabio Fidanza*



Las historias del cine argentino centraron su análisis en la producción realizada en la metrópoli nacional, Buenos Aires, y ocasionalmente dedicaron espacio a algunas producciones realizadas en el interior del país, cuya realización fue entendida como anomalía, como una rareza dentro una cinematografía cuyo centro neurálgico se encontraba en la capital de la Nación. Esto tuvo como consecuencia que el cine producido en otras regiones quedara por fuera de los relatos que dominaron la historiografía del cine nacional. *Cines regionales en cruce*

tiene como propósito, al igual que otros trabajos de producción reciente, saldar una deuda pendiente con ese “otro cine”.

En la Introducción, las compiladoras exponen el posicionamiento teórico que atraviesa los diferentes capítulos. A diferencia de una serie de libros contemporáneos dedicados a la producción audiovisual de una provincia en particular, el libro compilado por Lusnich, Cuarterolo y Flores se propone un desafío mayor: realizar una análisis comparado y descentralizado de la producción regional de todo el país desde los años silentes hasta la actualidad. Para ello parten de la noción de región a la que entienden como un sistema abierto que no está definido por las limitaciones que imponen lo geográfico y la

administración estatal territorial, sino que, por el contrario, debe ser comprendido de forma dinámica, en tanto está atado a elementos heterogéneos (económicos, culturales, etc.) que lo vuelven variable. Por ello, atentos a la movilidad de las regiones, el proyecto también aborda la noción de cruce, teniendo en cuenta lo intrarregional y lo interregional. Desde esta perspectiva, el libro se detiene en la producción audiovisual regional con el fin de detectar la constitución de formas narrativas y espectaculares propias de cada región, y en la construcción de identidades locales o regionales, sin dejar de lado otros aspectos centrales de la actividad cinematográfica: la distribución, la exhibición y la formación de recursos humanos.

La primera parte de la compilación, titulada “Historias”, consta de cinco capítulos. Los distintos apartados tienen como propósito estudiar una diversidad de obras, realizadores e instituciones que quedaron por fuera de la historia del cine nacional. Cada uno de ellos colabora con la visibilización de producciones realizadas al margen del Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA). En el primero, Andrea Cuarterolo y Emiliano Jelicié se abocan al estudio de la etapa silente, deteniéndose en tres ciudades de la región centro (Córdoba, La Pampa y Rosario), a las que entienden como núcleos de producción alternativos a Buenos Aires. Demuestran que Rosario, el más significativo de los tres, fue el segundo polo de producción de la época. Los autores llevan adelante tanto un análisis de los films como de las condiciones de producción, sin dejar de lado otros fenómenos significativos para la comprensión del temprano desarrollo del cine en la región, como son la creación de revistas dedicadas al quehacer cinematográfico y la presencia de amplias redes de distribución de películas. Entre las ideas más relevantes del artículo se encuentra aquella que propone la existencia de una serie de modelos opuestos en la producción de la región. En sintonía con lo sucedido en la capital, una serie de realizadores retomó el modelo del *film d'art*. Este modelo, impulsado por los sectores acomodados con el propósito de reconocerse en la pantalla, se opuso a aquel que adoptó novelas camperas y

gauchescas, pero también al desarrollado por figuras como Camilo Zaccarí Soprani quien contrarrestó el pintoresquismo de esas producciones por medio de la incorporación de elementos cosmopolitas y la realización de obras encuadradas dentro de los géneros hollywoodenses.

En el capítulo 2, Constanza Grela Reina, Alejandro Kelly Hopfenblatt e Ivan Morales, se detienen en la producción realizada durante el período 1933-1956, es decir, aquel que se inicia con las dos primeras producciones sonoras, y finaliza con la crisis del sistema de estudios. Los investigadores entienden que el cine realizado en el interior del país a lo largo de los años que duró, lo que los historiadores llamaron cine clásico-industrial, es un objeto fragmentario y desperdigado en el territorio. A diferencia de lo señalado por Cuarterolo y Jelicié, los autores señalan que no es posible determinar la existencia de polos. Por el contrario, la producción es dispersa y discontinua, aunque tuvo ejemplos destacables como lo fue el caso de Film Andes. Si bien los realizadores locales buscaron diferenciarse de lo producido en la metrópoli, el peso del modelo elaborado por Buenos Aires resultó difícil de eludir. Dado que el objetivo era la exhibición comercial, y que el público estaba acostumbrado a los patrones impuestos por el modelo elaborado desde la ciudad, las provincias que quisieron realizar un cine redituable no tenían más opción que imitar los films de la capital. La impronta porteña también se hizo presente por medio de la participación en los equipos técnicos y artísticos de profesionales provenientes de Buenos Aires ante la falta de personal idóneo en las provincias. El peso del modelo también se aprecia en el tratamiento visual. La adopción de un estilo visual elaborado partiendo de modelos internacionales, llevó a las provincias a oscilar en no filmar sus propios paisajes y retratarlos sin expresar una identidad regional.

En el capítulo 3, Ana Laura Lusnich y Javier Cossalter se concentran en la producción realizada en el noroeste y nordeste entre 1950 y 2000, con el fin de analizar por qué tuvieron un desarrollo tardío, en relación a otras regiones del

país, y que llevó a que se diera un crecimiento discontinuo en etapas posteriores. Como punto de partida de su análisis llevan adelante una serie de consideraciones en lo relativo a los condicionamientos geográficos, económicos, políticos y culturales. El NOA y el NEA presentan grandes complejidades ligadas a la historia de cada región, que explican el desarrollo asimétrico que se dio tanto entre las dos regiones, pero también al interior de cada una de ellas. Sin embargo, son regiones con un rico panorama artístico-cultural regional. Es este ámbito del que emergieron los primeros en incursionar en la realización de obras cinematográficas. Estas experiencias fueron de carácter amateur y están muy vinculadas a la representación y problematización de lo local. Prueba de ello es *Cerro Guanaco* (José Ramón Luna, 1959), la primera película del NOA que narra el periplo de una caravana de arrieros que atraviesa Catamarca en época del carnaval. El campo intelectual, con la Universidad como espacio central, fue el otro ámbito del cual emanan los cineastas de esta camada. En las décadas del ochenta y noventa, se produjo un paulatino camino hacia la profesionalización y hacia un estadio más sostenido de producción cinematográfica. En este período, se destacan una serie de “realizadores-faro” (Gerado Vallejo, Miguel Pereira y Alejandro Arroz en el NOA, y Jorge Castillo en el NEA) y los grupos de cineastas de organización autogestiva (Wayruro Comunicación Popular en Jujuy). Es necesario también destacar la importancia de la televisión local que, ante la falta de recursos tecnológicos, funcionó como una alternativa para producir películas. Si bien hasta promediar la primera década de los 2000 la producción fue discontinua, las transformaciones acaecidas en el campo del audiovisual nacional, relativas a las formas de producción y consumo, permitió un desarrollo progresivo y más equitativo de las cinematografías provinciales y regionales.

El capítulo 4, a cargo de Micaela Conti, Victoria Lencina y Fabián Soberón, está dedicado a las cineastas mujeres. Si bien una serie de publicaciones recientes rescatan del olvido a las pioneras del cine argentino y revalorizan la obra de

diversas autoras, en su gran mayoría estas pertenecen al AMBA. Con el propósito de combatir la invisibilización y el anonimato que sufrieron un gran número de realizadoras del interior del país, los autores llevaron adelante un mapeo histórico de la producción realizada por mujeres y de las redes audiovisuales nacionales, regionales y provinciales de mujeres e identidades disidentes. Señalan que, si bien la historia de las mujeres detrás de cámara está signada por discontinuidades, producto de las condiciones desiguales de acceso a los diferentes espacios que la industria cinematográfica habilitó para ellas, su ausencia en los estudios sobre cine argentino también se debe a procesos de invisibilización por parte de los investigadores que tendieron a omitir la obra de las mujeres en el campo del cine y el audiovisual regional. Esta situación cambió, producto de un proceso de expansión y diversificación de los espacios cinematográficos para las mujeres, que terminó consolidándose en la primera década del siglo XXI, y que se inició en los ochenta con la creación de la asociación civil La Mujer y el Cine y del festival homónimo. También resultaron importantes en este proceso los diferentes colectivos audiovisuales de mujeres que tejieron redes de trabajo e intercambio con otros movimientos sociales con perspectiva de género pertenecientes a otros sectores de la sociedad argentina. Es necesario destacar también los cambios tecnológicos que permitieron mayor accesibilidad a bajos costos y la elaboración de políticas públicas particulares de cada región del país, que estimulan y fomentan la producción audiovisual de género en las provincias.

En el capítulo 5, Anabella Castro Avelleyra, Carla Grosman, Liza Nannetti y Jorge Sala se detienen en las condiciones que posibilitaron la creación de las sedes regionales de la ENERC, así como también en la producción de las sedes. El objetivo del capítulo es doble. Por un lado, analizar los alcances y las limitaciones del proyecto iniciado por la escuela de cine dependiente del INCAA en el año 2014, y por el otro, detectar las formas y las variantes en que lo regional aparece en los cortometrajes de los alumnos de las sedes regionales. De acuerdo con los autores, la fundación de estas sedes tuvo como propósito

concretar una real federalización de la producción audiovisual y de la formación de profesionales que superara el centralismo de la Ciudad de Buenos Aires que primó históricamente en la enseñanza de cine en el nivel superior. Si bien los resultados de la creación de las diversas sedes resultan auspiciosos, los problemas que surgieron en la puesta en marcha y posterior desarrollo de las sedes Patagonia Norte y Patagonia Sur dan cuenta de las limitaciones del proyecto. A pesar de estas limitaciones, las escuelas en funcionamiento lograron su cometido de diversificar la formación, y ya hay varias cohortes de egresados. Los investigadores seleccionaron un conjunto de cortometrajes de graduación de las diversas sedes, y a partir de un análisis formal y temático de los mismos, llegaron a la conclusión de que es posible encontrar en ellos la voluntad de construir una nueva mirada y contar nuevas historias, de distanciarse de la tradición y del pintoresquismo sin desdeñar el lugar de origen. Encuentra en los cortometrajes una relación ambivalente con lo local. Existe un interés por dar cuenta del entorno inmediato, pero de forma oblicua. Se lo deforma, se lo tuerce para poder abordarlo de forma crítica.

En la segunda parte, “Géneros y narrativas”, los apartados abordan modalidades temáticas y espectaculares recurrentes en el cine regional. El primero de ellos, escrito por Valeria Arévalos, se detiene en el cine de terror producido por fuera de AMBA. Este trabajo no se circunscribe a una sola región, sino que, por el contrario, desde el comparatismo analiza los modos en que cada espacio abordó el terror y cómo recuperó e incorporó historias y mitos regionales a este género. La autora identifica dos momentos en la historia del cine terror regional. En el primero de ellos, que se extiende entre 1934 y 1997, la producción fue inestable. El segundo, que se inicia en 1997 y continúa hasta la actualidad, la producción fue *in crescendo*. Esto se debió a una serie de factores entre los que la investigadora destaca la emergencia de plataformas de difusión por Internet y el surgimiento de múltiples festivales de cine dirigidos al género de terror, fantástico y bizarro. A la hora de analizar el tratamiento estético-narrativo de estas películas, la autora encuentra como propio de este

cine la preeminencia de tópicos como la naturaleza, lo fantástico y la violencia. En el tratamiento de estos temas, las particularidades de cada región cobran vital importancia. En los films en donde la naturaleza ocupa un lugar central, el paisaje local recibe un tratamiento especial. Es el elemento a partir del cual se construye el horror. En aquellos films en donde prima lo fantástico, la autora detecta una tensión entre lo local y lo regional. En algunas realizaciones, lo autóctono es revalorado por medio de alusiones a la mitología y al folclore zonal; en otras, es el imaginario universal, como es el caso de los zombis, los vampiros o las brujas, el que es tomado como modelo.

El segundo capítulo de este apartado está a cargo de Cleopatra Barrios, Pablo Lanza y Franco Passarelli. En él se analiza el cruce de los cines regionales con la religión popular, realizando tanto un mapeo del audiovisual religioso como un análisis detenido de tres directores pioneros (Hugo Reynaldo Mattar, Jorge Omar Ott y Ana Zanotti), que resultaron señeros en lo que respecta al cine que abordó la religión popular. Al igual que en el texto de Arévalos, los autores llevan adelante un trabajo comparativo, pero con el propósito de establecer vinculaciones entre las lógicas de producción de las obras audiovisuales seleccionadas y la construcción representacional de lo local y lo regional. Pero también hay en el texto una voluntad de comprender la complejidad de los fenómenos religiosos aludidos en los films a los que entienden como un espacio en el que se articulan diferentes identidades culturales. Esa mixtura también se hace presente en los cortometrajes a nivel temático, en tanto parten de lo religioso para problematizar otros aspectos (culturales, sociales, políticos) de la vida en el territorio. En el apartado cartográfico señalan que, si bien existieron algunos films pioneros en el NOA y el NEA entre los cincuenta y los sesenta, el cine argentino regional comenzó a visibilizar con fuerza prácticas religiosas populares entre las décadas del setenta y noventa, siendo en la mayoría de los casos films de carácter autogestivo. Prima en ellos una “mirada antropológica” que buscaba contextualizar y situar este tipo de prácticas devocionales no tradicionales. Las

producciones posteriores al giro digital se apartan de las narrativas de corte pedagógico de los films antropológicos, para construir una mirada localizada otorgándole un espacio significativo a los testimonios de los devotos y al componente festivo de los rituales. Las películas de los pioneros, por su parte, retratan figuras y rituales de religiosidad popular en tensión con los discursos legitimados institucionalmente. Ponen en crisis las representaciones homogeneizantes y simplificadoras que históricamente circularon en torno a la religiosidad popular y las identidades que construyen en torno a lo territorial.

La tercera parte del libro lleva el nombre “Cruces” y aborda de forma global una serie de problemáticas que conciernen a la producción audiovisual de todas las regiones. El primero de los capítulos, elaborado por Silvana Flores, Julia Kejner y Jimena Trombetta, es de carácter historiográfico y propone un estado del arte acerca de lo escrito sobre cine regional en el país durante las últimas cuatro décadas. Las autoras señalan que la dimensión regional de los estudios sobre cine es relativamente tardía, a diferencia de lo que sucedió en otras disciplinas, como la Historia y la Literatura. No fue hasta entrados los años ochenta que la perspectiva regional fue tomada en cuenta como abordaje historiográfico. Sin embargo, hasta los años 2000 son excepcionales los textos que dan conocimiento de los cines regionales. Es recién a partir de 2010, producto del crecimiento de los cines regionales y de la federalización del sistema científico, que aparecen escritos que procuran construir una mirada regional y se abandona el panorama provincial. En la década en curso aparecen atisbos de una perspectiva interregional, que, desde el comparatismo, problematiza la producción y la circulación entre regiones de lo realizado por cineastas locales.

En el siguiente capítulo, Pamela Gionco, Ramiro Pizá y Pedro Sorrentino, se detienen sobre el relevamiento de la producción de cines realizado por fuera del AMBA desde 1986 a la fecha, llevado a cabo por los investigadores participantes del libro. Su propósito es dar cuenta de progresiones, regularidades, particularidades y tendencias de la producción audiovisual en la

Argentina. Luego de describir las complejidades que implicó el proceso de relevamiento y de hacer particular hincapié en la falta de acceso a datos que permitan realizar análisis más contundentes, los autores se detienen en los resultados más significativos del trabajo realizado por el grupo de investigadores. En primer lugar, llevan adelante un análisis estadístico de la producción por región, concluyendo que las que presentan mayor producción son Buenos Aires y Centro, mientras que NOA presenta la menor producción total. En segundo lugar, se detienen en el devenir histórico de la totalidad de obras relevadas. Concluyen que en la primera mitad del siglo XX se dio una producción inestable y esporádica, donde se destacan las regiones Buenos Aires y Centro, mientras que, en el siglo XXI, se dio una producción continua y creciente en todo el territorio nacional. En lo que respecta al metraje en todas las regiones, más de la mitad de las producciones registradas son cortometrajes. En lo que hace a las tipologías de los films, los resultados no son tan homogéneos. En Buenos Aires y Cuyo priman las ficciones, en cambio en Centro y del NEA dominan los documentales. Tampoco lo son en relación con las tecnologías de generación de imagen. Con respecto al estudio de las fuentes de financiamiento, la información es escasa y de difícil acceso. Sin embargo, es posible afirmar que en el país predomina la iniciativa privada por sobre la estatal.

En el siguiente capítulo, Pamela Gionco y Teresa Nóbili, se detienen sobre la legislación audiovisual nacional y provincial. Señalan las autoras que, aunque existen leyes provinciales y tratados de colaboración entre provincias y regiones, la gran mayoría de las leyes que regulan la actividad audiovisual son de carácter nacional. Son estas las que tienen una mayor injerencia en la producción de obras audiovisuales fuera de AMBA. Esto se debe a que estas normas, en tanto tienen alcance nacional, permiten que las provincias se adhieran, y al hecho de que establecen una mayor financiación. A lo largo del trabajo, las investigadoras, llevan adelante un recorrido cronológico de las

leyes nacionales con el propósito de establecer sus alcances en la producción regional y sus repercusiones en las normativas locales.

En el último capítulo del libro, Ignacio Dobrée, Gustavo Escalante y Brenda Schmunck analizan la importancia de los festivales para el audiovisual regional. Sostienen que uno de los elementos que resultaron centrales para la existencia y el desarrollo del cine regional además del trabajo de realizadores y realizadoras, fueron las pantallas que difundieron estas obras, así como también los públicos que accedieron a ellas. El sistema centralizado de la exhibición cinematográfica que prioriza la exhibición de producciones de origen industrial-comercial perjudica al cine regional. Las muestras y los festivales regionales funcionan como alternativas para la difusión de obras alternativas al cine dominante y permiten que estas producciones se encuentren con su público. Los autores demuestran que los festivales también resultaron importantes para el cine regional en tanto operaron como espacios de intercambio entre cineastas, así como también como ámbitos de capacitación, producción y reflexión.

*Fabio Fianza es Licenciado y Profesor en Artes con orientación en Artes Combinadas (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Es integrante del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine – ClyNE, de la misma universidad. Publicó artículos en diversos libros y revistas. Actualmente es becario doctoral de la UBA. E-mail: fabiofianza26@gmail.com