

Cine de producción autogestiva en Tucumán: tres narraciones de la violencia

Self-managed production cinema in Tucumán: Three narratives of violence

Fabián Soberón

• fsoberon2003@yahoo.com.ar
• <https://orcid.org/0009-0006-9859-4637>
Universidad Nacional de Tucumán. Argentina

DOI: <https://doi.org/10.63376/spilquen.v28i1.6344>

RESUMEN

A partir del 2012 surgió en la provincia de Tucumán lo que se conoce como el Nuevo Cine Tucumano. En los últimos diez años se desarrolló un campo audiovisual incipiente. En este período surgió un cine de bajo presupuesto, asociado a una concepción de cine autogestivo. Este artículo explora las modalidades de producción autogestiva en el contexto del cine tucumano contemporáneo. Según nuestra hipótesis en el cine contemporáneo tucumano existe —de parte de ciertos realizadores— el deseo de apartarse de las formas establecidas por el mercado audiovisual. En este caso, se desarrolló un cine autogestivo como una reacción estética a las pautas de financiamiento estatal (INCAA). Por otra parte, jóvenes directores llevaron adelante sus proyectos a pesar de las dificultades económicas y de las limitaciones técnicas y productivas. A la primera submodalidad la llamamos “producción autogestiva como decisión estética”. A la segunda posibilidad la denominamos “producción autogestiva por falta de financiamiento”. Como ejemplos de las dos submodalidades abordaremos las realizaciones de los directores Verónica Quiroga, José Villafañe y Franco Mirra Giollitto. Los tres cortometrajes trabajan distintos modos de narración de la violencia. Analizaremos las modalidades narrativas de los cortometrajes siguiendo el trabajo realizado por David Bordwell en su opus *La narración en el cine de ficción*. El estudio de los tres casos, en consideración de los modos de producción y las modalidades narrativas, nos permitirá mostrar que el modo de producción no condiciona de forma coactiva el tipo de narración elegida por los realizadores.

PALABRAS CLAVE

Producción; Autogestivo; Contemporáneo.

ABSTRACT

In the last ten years, it developed in Tucumán an incipient audiovisual field. In this period, a low-budget cinema emerged, associated with a conception of self-managed cinema. This article explores the modalities of self-managed production in the context of contemporary Tucumán cinema. According to our hypothesis, in contemporary Tucuman cinema there are two sub-modalities: on one hand we have certain filmmakers that have the desire to establish some distance from established forms by the audiovisual market. In this case, an self-managed cinema was developed as an aesthetic reaction to state funding guidelines (INCAA). On the other hand, young directors carried out their projects despite economic difficulties and technical and production limitations. We call the first self-managed sub-modality "self-managed production as an aesthetic decision". We call the second possibility "self-managed production due to lack of financing". As examples of these sub-modalities, we will focus on the productions of directors Verónica Quiroga, José Villafañe and Franco Mirra Giollitto. The three short films work with different ways of

Recibido
25|05|2024

Aceptado
26|11|2024

Publicado
29|05|2025



narrating violence. We will also focus the narrative modalities of short films, following the analysis made by David Bordwell in his opus *Narration in Fiction Cinema*. The study of the three cases, in consideration of the modes of production and the narrative modalities, will allow us to show that the mode of production does not coercively condition the type of narrative chosen by the filmmakers.

KEY WORDS

Production; Self-managed; Contemporary.

INTRODUCCIÓN

*La maldad existe en el mundo para suscitar
no la desesperación sino la actividad.
No debemos someternos a ella
sino esforzarnos por evitarla.*

Robert Malthus, Primer ensayo sobre la población

El presente trabajo analiza el cine autogestivo de Tucumán tomando tres cortometrajes contemporáneos que trabajan con distintas expresiones de la violencia: *Sangre de mi sangre* (2023), dirigido y producido por Franco Mirra Giollitto; *Recuerdo de mis 15* (2018), dirigido y producido por Verónica Quiroga y Vanessa Pedraza y *Elvira en el río loro* (2009), dirigido y producido por José Villafañe. Para ello vamos a considerar las concepciones de cine independiente y anómalo propuestas por los autores Eduardo Russo y Gonzalo Aguilar. A partir de estas definiciones vamos a proponer nuestras categorizaciones considerando las particularidades de la producción autogestiva. Preferimos el concepto de cine autogestivo y no cine independiente porque entendemos que en Argentina el cine independiente recibe —o puede recibir— subsidios del INCAA o de una institución provincial. En nuestro estudio los cortometrajes han sido producidos de forma autofinanciada. Según nuestra hipótesis en el cine contemporáneo tucumano existen dos submodalidades de cine autogestivo: 1) autogestivo como decisión estética; 2) autogestivo por falta de financiamiento. En el primer caso se trata de un cine que se aparta de las formas establecidas por el mercado audiovisual; es una producción que surge como una reacción estética a las pautas de financiamiento estatal (INCAA). En segundo lugar, jóvenes directores llevan adelante sus proyectos a pesar de las dificultades económicas y de las limitaciones técnicas y productivas.

Además, vamos a tomar el discurso de los propios realizadores en tanto y en cuanto son la fuente para conocer el *modus operandi* en la producción contemporánea. Con sus propias palabras los realizadores nos darán el testimonio para pensar cómo se articulan los modos de producción en el marco del cine realizado en Tucumán.

En la segunda parte del trabajo abordaremos las modalidades narrativas de estos cortometrajes a partir de la concepción propuesta por David Bordwell en su opus *La narración en el cine de ficción*. A partir del análisis de los modos de producción autogestiva y de los modos narrativos estableceremos algunas conclusiones parciales sobre tres casos de cine autogestivo de Tucumán. Nos interesa destacar que la modalidad de producción no condiciona el tipo de narración y las elecciones estéticas de los realizadores.

UN BREVE RECORRIDO EN EL TIEMPO

En los extraños días de la cuarentena del 2020, la Asociación civil "Tucumán audiovisual"¹ y el diario *El tucumano* organizaron un ciclo (el primero) sobre el cine tucumano contemporáneo, es decir, el cine surgido en 2012 con la aparición de *Los dueños* (Radusky y Toscano, 2012), película considerada inaugural por una parte de la crítica del cine de Tucumán de las dos primeras décadas del siglo XXI². El ciclo proyectó en *streaming* la mayor parte de la producción audiovisual de la provincia y permitió verla en dos meses. Esta muestra nos ayudó a enumerar (un ejercicio aparentemente menor) y a catalogar las realizaciones. Pudimos desglosar y empezar a pensar el cine de la zona.

Las películas proyectadas en el ciclo fueron sesenta y tres. Se pudieron ver siete largometrajes documentales, tres largometrajes de ficción, veintisiete cortos de ficción, diecisiete cortometrajes documentales, cinco docuficciones y tres medimetrajes documentales. En el corpus que circuló por *streaming* se encontraban películas que fueron realizadas con subsidios internacionales, otras que fueron financiadas con subsidios del INCAA y de otras instituciones privadas y estatales y, en tercer lugar, películas (principalmente cortometrajes) que fueron realizados sin el

¹ En 2017, un grupo de trabajadores audiovisuales autoconvocados obtiene personería jurídica y empieza a llamarse Asociación Tucumán Audiovisual. Desde ese marco, elaboran un proyecto de ley para el sector audiovisual. El proyecto fue presentado a las autoridades de la Legislatura provincial. De esta manera toma forma la Ley de Promoción de la Actividad Audiovisual de Tucumán.

² Los artículos de Pedro Gómez y Pedro Ponce Uda han reflexionado sobre las contingencias que hicieron posible el surgimiento del cine contemporáneo en Tucumán. Me refiero al texto "La posibilidad de un campo cinematográfico tucumano", de Pedro Gómez, y "El nuevo cine tucumano recuerda sus vidas pasadas", de Pedro Ponce Uda, publicado por revista La Papa (2020).



apoyo de instituciones estatales o privadas. De las sesenta y tres piezas cinematográficas el 50% es independiente, el 20% fueron subsidiadas por el INCAA y otras instituciones y cerca del 5% es de coproducción internacional. Esta muestra nos da información suficiente para sopesar la importancia en términos de volumen de la producción autogestiva entre el 2012 y el 2020.

El número de las producciones autogestivas fue importante hasta el año 2020, y siguió siéndolo después de ese año. En aquel año pandémico pensamos que la cantidad de las producciones autogestivas requería un estudio específico. Entre 2012 y 2020, la premiación del cine tucumano en el circuito internacional, la incidencia de la Escuela de Cine, Video y TV de la UNT en la formación de profesionales, en su aumento y de las políticas de federalización de la producción audiovisual generaron cambios notorios en el campo audiovisual de la provincia. Así, era necesario indagar cómo se había modificado el ámbito de la producción autogestiva.

Hemos elegido indagar en la producción autogestiva porque representa el mayor porcentaje de la producción audiovisual de la provincia y porque no existen – hasta la fecha– estudios que profundicen en el análisis de dicha modalidad de producción.

TRES CASOS

En el cine contemporáneo de Tucumán (2012-2023) existen –de parte de ciertos realizadores– dos maneras de producir películas por fuera de las condiciones del audiovisual con financiamiento estatal. Por un lado, algunos cineastas desarrollaron en los últimos años un cine autogestivo como una reacción estética a las pautas de financiamiento estatal (INCAA). Por otra parte, jóvenes directores llevaron adelante sus proyectos a pesar de las dificultades económicas y de las limitaciones técnicas y productivas. A la primera modalidad la llamamos “producción autogestiva como decisión estética”. A la segunda modalidad la denominamos “producción autogestiva por falta de financiamiento”.



En este artículo vamos a estudiar los dos modos de cine autogestivo y vamos a relacionar el cine autogestivo con los cuatro modos de narración propuestos por Bordwell en *La narración en el cine de ficción* (1996). Bordwell propone cuatro modos históricos de narración: la narración clásica, la narración de arte y ensayo, la narración histórico materialista y la narración paramétrica. Considerando los modos de producción autogestiva y los modos de narración (Bordwell, 1996) vamos a estudiar tres cortometrajes tucumanos:

a) *Sangre de mi sangre* (2023), dirigido y producido por Franco Mirra Giollitto

b) *Recuerdo de mis 15* (2018), dirigido y producido por Verónica Quiroga y Vanessa Pedraza

c) *Elvira en el río loro* (2009), dirigido y producido por José Villafañe.

Hemos seleccionado estos cortos porque entendemos que representan de forma clara las submodalidades de cine autogestivo referidas en nuestra hipótesis. Además, los tres trabajan con las diversas representaciones de la violencia en la sociedad tucumana contemporánea: violencia familiar, violencia de género, violencia de Estado.

Según el investigador Eduardo Russo, el cine independiente (en el contexto cinematográfico norteamericano), es el cine hecho por un director que no posee conexión con Hollywood (Russo 2005: 137). De este modo, entran en esta categoría todas las películas denominadas *indies*, un sinnúmero de películas financiadas con variados recursos (públicos y privados), y que luego negocian con Hollywood. En este sentido, dice Russo, buena parte de las películas que se estrenan en salas comerciales poseen un origen independiente. Russo sostiene que, con el paso del tiempo y fuera de Hollywood, “esta modalidad de realización de bajo presupuesto y ejecutada hasta con dificultades técnicas comenzó a erigirse en un nuevo estándar de producción y hasta en grandes negocios” (Russo 2005: 137). Continúa Russo: “Para el resto del mundo, lo de independiente tiene un sentido más impreciso y a la vez más radical”, es decir, se relaciona con la experimentación y el cine entendido como arte. Sin embargo, más adelante, el autor sostiene que la expresión parece enfocarse “desde el ángulo

de la producción y del inevitable componente de industria que compete al cine, hasta en sus modalidades más artesanales” (Russo 2005: 137). Siguiendo a Russo pensamos al cine autogestivo como aquel que se hace por fuera de la industria y sin los subsidios provistos por la principal institución argentina del sector: el INCAA. A diferencia de lo que ocurre con una buena parte de la producción argentina que recibe subsidios del INCAA y que adopta, en algunos casos, una concepción independiente en términos estéticos, el cine autogestivo tucumano se aparta del modelo de producción con subsidios estatales.

El investigador Gonzalo Aguilar propone llamar cine anómalo al cine hecho por fuera del INCAA y sostiene que no es un cine que se enfrenta a un orden, sino que se hace al margen de él (Aguilar 2017: 212). Aunque el cine tucumano autogestivo no es mencionado en el artículo de Gonzalo Aguilar se podría pensar como anómalo el cine tucumano hecho por fuera del INCAA ya que, además, es un tipo de cine que "crea nuevos circuitos a medida que se exhibe: en un museo, en un centro cultural, en una sala de cine, en un festival" (Aguilar 2017: 213). Como ejemplos de cine autogestivo podemos mencionar los cortometrajes de los directores y productores Franco Mirra, Verónica Quiroga, José Villafañe, Mariana Klyver, Alex Acosta y Bonzo Villegas, entre otros realizadores tucumanos. En estos casos, se trata de producciones realizadas por exalumnos o egresados de la Escuela Universitaria de Cine, Video y TV que trabajan de forma autogestiva, por fuera del INCAA, y que fueron exhibidos en espacios alternativos.

En “(A manera de prólogo) Revisar el cine de los noventa”, Emilio Bernini sostiene que el cine de los años noventa en Argentina (llamado Nuevo Cine Argentino) fue estudiado por la crítica estableciendo una oposición tajante entre el cine de la década del noventa y el de la década anterior (los años ochenta). Esta tendencia primó al comienzo. La mirada oponía tradición frente a modernidad, producción precaria frente a producción internacional. Al revisar la situación desde otra perspectiva se puede ver que el cine argentino de los noventa no fue realizado todo de una manera homogénea. De este modo, la primera asociación del cine de los noventa con la categoría de cine independiente fue apresurada e insuficiente. Desde la mirada de la crítica internacional,

el cine de los noventa dejó de estar relacionado necesariamente con lo independiente. Se trata de un cine “de orden mundial, que responde en distintos niveles a expectativas ya no vinculadas únicamente a lo nacional sino a lo global que se ha estudiado, y sigue estudiándose en academias argentinas y del mundo, y que incluso tiende a redefinirse, a movilizar sus sentidos en diversas lecturas; si, incluso, lo alternativo y lo independiente que habría venido a constituir ese cine es parte integrante de un mercado común mundial, ¿cómo seguir pensando entonces en un nuevo cine cuyas características no harían más que volver a presentar, mutatis mutandis, aquellas propias del cine moderno?” (Bernini 2018, 16).

El planteo de Emilio Bernini nos parece atinado y nos ayuda a precisar el concepto de cine autogestivo en Tucumán. ¿Forman parte los cortometrajes del cine tucumano contemporáneo del cine visto desde una perspectiva globalizada? Si bien es cierto que ciertos cortos de cine autogestivo han ganado premios en festivales internacionales, no es el caso de que se puedan pensar con las categorías con las que son evaluadas las películas del cine de los noventa en Argentina. Podríamos decir que los cortos tucumanos no han sido beneficiados por los estudios de la crítica hegemónica y que, por tanto, no entran dentro del nuevo cine en el sentido de lo que ya ha sido pensado y discutido. Se podría decir que el carácter de autogestión de los cortos tucumanos es un tipo de producción que no se ha metamorfoseado después de un periodo de experimentación o de industrialización. La producción contemporánea en Tucumán no ha pasado por una nueva etapa (o segunda ola según la terminología usada por Suárez) por la que han pasado las películas posteriores al cine de los noventa. Esto refuerza la idea de que se trata de una independencia distinta a la que han transitado las películas del nuevo cine de los noventa.

Las producciones tucumanas autogestivas (o anómalas, según la conceptualización de Aguilar) no han pasado por los concursos organizados por el INCAA y tampoco han sido financiados por estamentos estatales o por instituciones privadas. Los cortometrajes *Un favor* (2019), *Responsables* (2021) y *Sangre de mi sangre* (2023), dirigidos y producidos por Franco Mirra, fueron producidos por Vox, la productora fundada por el realizador tucumano y con la colaboración del equipo

técnico. En el caso del cortometraje *Recuerdo de mis 15*, dirigido y producido por Quiroga y Vanessa Pedraza, estamos también frente a una producción realizada por fuera de los subsidios otorgados por el INCAA y motorizado por la productora fundada por las directoras. En este marco de producción, Quiroga y Pedraza han dirigido o coproducido todas sus obras sin ningún tipo de apoyo institucional, salvo el caso excepcional del cortometraje *Silicona líquida* (2020), rodado en España y financiado por diversas instituciones de Tucumán y España³. El director José Villafañe ha realizado el corto *Elvira en el río Loro* (2009) sin financiamiento del INCAA⁴.

MODOS DE PRODUCCIÓN AUTOGESTIVA

El campo de la producción autogestiva es heterogéneo. Por tanto, no se puede hablar de cine autogestivo a secas como si se tratara de una categoría única para analizar la diversidad productiva. Por ello, hemos pensado en dividir en dos subcategorías la producción autogestiva en Tucumán. Las dos submodalidades son:

a) modo autogestivo como elección estética: la primera submodalidad considera a los cortos que fueron realizados de forma explícita y con clara intención por fuera de los subsidios otorgados por el INCAA o por otra institución oficial. Esto implica una opción de producción que rechaza, en cada caso, el apoyo de las instituciones. La elección de producción supone una toma de decisión estética; los realizadores entienden que los subsidios limitan la producción en cuanto a los plazos de realización y que restringen las piezas audiovisuales a ciertas temáticas y modos de abordaje estético.

b) modo autogestivo por falta de financiamiento: una parte de los directores de cine tucumano que se presentan a los concursos del INCAA o a otros concursos no obtienen los subsidios requeridos. Aunque no han ganado dichos concursos realizan

³ Hasta el presente, *Silicona líquida* (2020) es el único corto con apoyo de instituciones estatales y privadas: Legislatura de la provincia de Tucumán, Ente Cultural de Tucumán, ECAM (Escuela de Cine y Audiovisuales de Madrid) y personas físicas.

⁴ José Villafañe es un realizador tucumano que ha estrenado películas en Tucumán y fuera de la provincia. Como él mismo afirma, ha dirigido y producido trabajos autogestivos y también con subsidios otorgados por el INCAA. Según el realizador, el tipo de producción depende de las condiciones para cada realización.



las piezas con fondos propios. Esto implica que un porcentaje alto de los cortometrajes de cine autogestivo son producidos siguiendo un criterio de autofinanciamiento.

Para estudiar estas submodalidades vamos a considerar el análisis de tres casos de la producción contemporánea. Como ya dijimos, vamos a relacionar las modalidades de producción autogestiva con los modos narrativos propuestos con Bordwell con el objetivo de mostrar que los modos de producción no condicionan las elecciones narrativas y estéticas. Los tres casos que analizaremos son:

a) *Sangre de mi sangre*, dirigido y producido por Franco Mirra Giollitto: modo autogestivo por falta de financiamiento y modo de narración clásica. Además, en este caso estudiaremos cómo se materializa la violencia familiar.

b) *Recuerdo de mis 15* (2018), dirigido y producido por Verónica Quiroga y Vanessa Pedraza: modo autogestivo por elección estética y modo de narración clásica. Además, en este caso analizaremos cómo se expresa la violencia de género en una sociedad machista.

c) *Elvira en el río Loro* (2009), dirigido y producido por José Villafañe: modo autogestivo por elección estética y modo de narración de arte y ensayo. Además, en este corto analizaremos cómo se expone la violencia de Estado.

LA VIOLENCIA FAMILIAR:

UN RELATO CLÁSICO CON MELOGRAMA A LO ARONOFSKY

Sobre *Sangre de mi sangre*, Dir. Franco Mirra Giollitto, 2022

Hay dos planos que sintetizan el drama de este cortometraje dirigido y producido por Franco Mirra Giollitto. En el primero vemos a una madre que tiene en sus brazos a su hijo en la noche tucumana. El encuadre con ángulo bajo es tan nítido como el drama que narra. La madre tiene la cara llena de moretones: son las huellas de una golpiza previa. El joven está dormido, drogado, perdido en los brazos de su madre. En el segundo plano, la mujer está dormida (realmente dormida) y él llega de noche a casa y la luz azul que inunda la escena dibuja y concentra la atmósfera: el hijo se apiada de



la madre mientras ella no sabe nada. Él la cubre con una colcha. Estos planos con roles invertidos muestran la incómoda situación que viven los cuerpos y las mentes cuando uno de ellos está enfermo.

La relación entre madre e hijo es tensa. Maxi, el hijo, solo está interesado en la droga y busca todos los medios para conseguirla. Le compra al Burro, un dealer homosexual que vende su mercancía blanca a cambio de sexo. La madre apela a las diversas posibilidades que tiene a mano para recuperar a su hijo. Se pelea con Maxi, discuten, él la amenaza incluso con un cuchillo. Y nada parece alcanzar para mejorar la salud del joven. Ella se duerme en el trabajo porque no puede dormir tranquila. Él está dominado por el vicio. Más adelante la madre consigue la asistencia de la Trabajadora social, pero él le roba el celular para venderlo con el propósito de conseguir dinero para alimentar su vicio. La desmejora crece a tal punto que la madre se enferma. Y no sabemos qué ocurrirá con esa enfermedad.

El tratamiento visual del cortometraje apela a los planos más abiertos para mostrar el entorno familiar y el espacio del delito: una plaza nocturna y los frentes de viviendas, lugares en los que el joven roba. Los espacios íntimos están narrados con planos cerrados. En una conversación que empieza bien y termina en pelea, los primerísimos primeros planos llegan al grado máximo de atención: los ojos de los personajes funcionan como sinécdoque del drama visual y mental.

En dos momentos del cortometraje el *flashback* compara el presente con el pasado anhelado y perdido. La música de Damián Paz Villafañe apunta a enfatizar las emociones en los diversos momentos de la narración. El montaje realizado por Leandro Herrera es preciso: acelera y ralentiza de acuerdo con las necesidades del relato. Los encuadres de Marina Chocobar agregan un toque esteticista (en ciertos planos) al drama humano: colores y texturas se suman para recordar que el cine es fundamentalmente una narración de imágenes y sonidos. El uso de cámara en mano en algunas tomas refuerza el tono dramático de las escenas más inquietantes. La felatio es un ejemplo del cuidado trabajo fotográfico: el logrado fuera de campo aumenta el morbo de la revulsiva situación.



El tono del relato está elaborado a partir de las actuaciones de Liliana Juárez y Alex Guersman. Liliana Juárez compone a una madre abnegada y tortuosa con la puesta de un cuerpo y de un rostro que contienen con pericia las emociones en las escenas de calma y que exhiben sutilmente el miedo y la angustia en los momentos de dramatismo. Si el espectador se detiene en el rostro de Liliana Juárez podrá percibir que condensa los vaivenes emocionales de la historia. Alex Guersman interpreta con vigor a ese joven atrapado por algo que no puede controlar. No solo importan los gestos y las alteraciones que le imprime al personaje de Maxi sino también los sonidos que emite en las situaciones más alarmantes.

Con una apelación al thriller y con atención al relato de frustrada iniciación, *Sangre de mi sangre* construye un corto pletórico de realidad: una narración que sigue la estética clásica (una curva dramática que sigue las líneas del drama clásico del cine industrial) sazonada con ciertos toques melodramáticos propios del cine de Darren Aronofsky.

MODO DE PRODUCCIÓN AUTOGESTIVO POR FALTA DE FINANCIAMIENTO INSTITUCIONAL: LA AUTOFINANCIACIÓN

Una parte importante de los cortometrajes de cine autogestivos son producidos siguiendo un criterio de autofinanciamiento (Mauro, 2020). Los tiempos del cine autogestivo son diferentes a los de las producciones subsidiadas. La etapa de preproducción se hace un poco más larga de lo habitual ya que el director/productor debe conseguir los equipamientos técnicos, el elenco y los recursos humanos de una forma menos costosa y con préstamos o alquileres bajos. El rodaje suele ser breve (solo algunos días) ya que el alquiler de los equipos obliga a trabajar a contrarreloj y el personal técnico y el elenco suelen trabajar ad honorem. Esto implica una lógica de trabajo que depende de la buena voluntad. Al no ser contratados, los técnicos trabajan con tiempos más laxos y esto puede enlentecer el rodaje. La postproducción suele ser larga e implica la necesidad de solucionar los errores o los problemas que no han podido resolverse en el rodaje. Como el presupuesto es bajo no se puede volver a



rodar y entonces el director y el montajista deben resolver los inconvenientes en esta etapa.

Los tres cortos dirigidos por el director y productor Franco Mirra Giollitto fueron realizados con fondos propios. Es decir, el director no se valió de apoyos obtenidos en Concursos del INCAA ni de financiamiento del Estado provincial. Esto implicó producir los cortometrajes en los tiempos acotados por el presupuesto con el que contaba el mismo director. *Sangre de mi sangre* forma parte de una serie denominada por el director “Trilogía de la paternidad”. En el caso del corto *Sangre de mi sangre* contó con la coproducción ejecutiva del director y del actor Alex Guersman, actor tucumano radicado en Inglaterra. En un período de visita a Tucumán, el actor le propuso a Franco Mirra Giollitto invertir en la producción de un cortometraje. Franco Mirra Giollitto ya había escrito el guion. El director manifestó en la entrevista realizada en el marco de esta investigación que poner dinero de su bolsillo no es un gasto sino una inversión: “Cuando pongo de mi bolsillo no lo veo como un sacrificio o gasto, sino como una inversión. Creo que si uno ama lo que hace y te apasiona, se puede visionar todo lo que puede lograr e invertir en ello con gusto” (Soberón, 2023).

En comparación con los otros cortos de la Trilogía, *Sangre de mi sangre* fue el cortometraje más costoso. Fue realizado durante cuatro días en el tiempo de la pandemia de COVID 2019 y eso implicó costear los insumos de salud del protocolo propio del COVID. El equipo técnico trabajó *ad honorem*, “por amor al arte” (Soberón, 2023). El director dijo que en el mundo audiovisual tucumano “la mayoría de las ficciones vienen acompañadas de una publicidad, spot, videoclip o algo que tenga un fin económico. Entonces cuando surgen proyectos con el fin de hacer arte y que tenga el fin de ser exhibido y disfrutado se suele aprovechar la oportunidad” (en Soberón 2023). En las declaraciones del director se puede observar que establece una distinción entre el cine entendido como arte y el cine realizado con fines meramente comerciales. En este sentido, si bien entendemos que el corto no ingresa en la submodalidad de cine como decisión estética porque no fue realizado por fuera de las



reglas del mercado audiovisual, observamos que el corto fue producido con el objetivo de disfrutar de la actividad entendida como arte⁵.

El cine dirigido por Mirra Giollito se desarrolla según la ya larga tradición de cine autogestivo. Uno de los principios que guía el modo de trabajo del director es la forma cooperativa en términos de reparto de las ganancias: “Si algunas de las producciones lograban algún premio económico, se lo iba a repartir al equipo. Pasó con el caso de *Responsables*, ya que lo subimos a una plataforma online que cobraba una entrada virtual para verlo y esa recaudación, pudimos dársela a los actores” (en Soberón 2023). Es decir, según la modalidad de autofinanciamiento, se tomó una decisión de distribución del dinero obtenido por la venta de entradas: el dinero es repartido en todo el equipo. Este modo de trabajo implica que los costos son asumidos por el director y, en este caso en particular, por el actor Alex Guersman, inversor independiente. Las ganancias, en cambio, son repartidas entre los miembros del equipo de trabajo. Debemos agregar que, aunque el director considera en sus declaraciones que lo hecho es hecho por amor al arte, el modo autogestivo implica un tipo de trabajo basado en la autoexplotación. Se trata, como sostiene Karina Mauro de una “actividad artística... en condiciones de precariedad, informalidad y gratuidad, con el objeto de obtener placer” (2020: 13). Es probable que el objetivo último de este modo de producción y de trabajo busque “prestigio, reconocimiento o experiencia de cara a un posible reclutamiento futuro” (Mauro 2020: 13).

LA VIOLENCIA DE GÉNERO:

UN RELATO CLÁSICO SOBRE UN DRAMA ACTUAL

Sobre *Recuerdo de mis 15*, Dir. Verónica Quiroga y Vanessa Pedraza, 2018

Recuerdo de mis quince (Dir. Verónica Quiroga y Vanessa Pedraza) es un corto que representa la violencia machista en Tucumán. Desde el inicio se respira una tensión atípica. En la primera escena, la madre y la abuela festejan el cumpleaños de Matías. Cumple quince años. Fuera de campo se escucha la voz del padre. El padre le regala

⁵ En contraposición con lo que sostiene el director del cortometraje *Sangre de mi sangre*, la investigadora Karina Mauro sostiene que para sostener sus proyectos “los artistas deben multiplicar sus puestos de trabajo o emprender proyectos autogestionados que, detrás de una autonomía e independencia ilusorias, culminan muchas veces en situaciones de precariedad” (2020: 20)



un par de medias de fútbol. Es curioso: en ese gesto se cifra el primer rasgo de la tensión creciente. El joven recibe el par de medias con desconcierto, con desinterés. Cuando el padre descubre que Matías tiene las uñas pintadas, se desata la violencia física. Vemos el látigo en la mano y luego el relato se interrumpe. Un cuadro negro pone fuera de la diégesis lo peor: el castigo. La idea de dejar fuera de la narración el castigo refuerza, estratégicamente, el relato de la agresión.

En un segundo escenario vemos que un grupo de travestis trabaja en una oscurificada calle barrial. Matías está sentado con dos amigos maricones (así son llamados los amigos por el padre). El primer plano que muestra la escena es clave: la cámara está detrás de los tres jóvenes. En el fondo, apelando a la posibilidad de la profundidad de campo, vemos que caminan, tranquilos, los travestis. Este plano marca el punto de vista. ¿Cómo se ven los travestis desde la perspectiva de los jóvenes? ¿Podríamos suponer, aquí, que los jóvenes aspiran al trabajo futuro, buscan trabajar como los travestis en el presente? En los primeros segundos de la escena todo ocurre según un aparente clima de trabajo hasta que aparecen los policías vestidos de civil.

Por una elipsis nos enteramos de que el jefe del grupo ha trasladado a dos de los chicos y al travesti en el auto. Sacan a los tres del vehículo y el jefe maltrata a uno de los travestis. Los chicos de quince solo miran. Pronto, el jefe toma de los brazos a Matías y lo conduce hasta un espacio de tierra en el parque. El travesti protesta y le pide que deje al más joven.

El jefe, con bigote y camisa blanca, arquetipo del varón machista que desprecia las identidades de género distintas a la cisonormatividad, agarra del brazo a Matías y simula el baile del vals sin música. Desde fuera de la diégesis, escuchamos, pronto, un vals. La irónica realidad del vals extradiegético es más dura que la ficción: la música del vals se impone y, por un instante, dudamos si el gesto del jefe es solo una burla o el inicio de un escenario que será redirigido hacia la violencia mayor. El policía empuja a Matías con el revólver en la mano: lo conduce al lado de una virgencita. Luego se



quita el pantalón y le exige a Matías una acción vil y despreciable. El acto en concreto, nuevamente, queda fuera de campo y la estrategia refuerza la violencia⁶.

Pocas veces se ha visto tanta agresividad contenida y explícita en un cortometraje. Y entendemos que el desasosiego del espectador ante el crecimiento de la tensión es mayor por el trabajo medido y oportuno con el fuera de campo.

MODO DE PRODUCCIÓN AUTOGESTIVA COMO DECISIÓN ESTÉTICA

La productora y directora Verónica Quiroga empezó trabajando como productora de proyectos de otros directores. Después de varios años de aprendizaje encaró sus propios trabajos como directora. Desde los inicios de su propia producción escribió y dirigió los guiones relacionados con la problemática de la violencia de género. Tomó la decisión de trabajar con el modo de producción autogestivo. Según Nicolás Suarez (en su artículo “¿La estética es el modo de producción?”), la segunda oleada de directores del NCA trabajó con una precariedad voluntaria, a diferencia de la primera oleada (Suárez 2018: 39-43). Siguiendo la terminología de Nicolás Suárez, la directora Verónica Quiroga eligió la precariedad como marca estética de su producción. La precariedad no fue una consecuencia sino el punto de partida de su proyecto estético. Dice Verónica Quiroga en la entrevista realizada en el marco de este trabajo: “el cine independiente no solo me dio un estilo, sino que me permitió descubrir la sinergia en el arte y también me impulsó a ser lo que soy hoy como autora y como persona” (en Soberón 2023).

Verónica Quiroga y Vanessa Pedraza fundaron Locomotora Films, una productora de cine autogestivo. Desde los inicios de la productora decidieron hacer cine por fuera de las convocatorias oficiales del INCAA y de los subsidios provinciales. La mayoría de sus cortometrajes (salvo el caso de *Silicona Líquida* que fue producido

⁶ En este periodo del corto presenciamos dos elementos que dibujan, en una conjunción, los rasgos de lo que hemos denominado en otro trabajo “gótico del norte argentino” (¿Gótico del norte argentino?, Viceversa, 2019): la estética gótica surge, en este caso, de la conjunción entre religión y homosexualidad. Religión y homosexualidad no conviven en el gótico como dos aspectos vistos como excluyentes: en la propuesta gótica, la solidaridad religiosa (la compasión por el otro) avala y ampara el rechazo del joven marica y refuerza el gesto despectivo del policía hacia lo otro. La desviación sexual, nos dice el gótico, se corrige con la norma de la iglesia y con la bendición de la Virgen.

con el financiamiento de un premio obtenido en España) fueron realizados con fondos propios. Lo autogestivo es para ellas una identidad cultural, es decir, no solo se vincula con el modo de producción cinematográfico, sino que implica una manera de concebir la cultura. Dice Quiroga: “Lo independiente del cine que hacemos en Locomotora Films nos dio lo más valioso que tenemos hoy como artistas y como personas y es la identidad, somos nacidas, aprendidas y nutridas de lo independiente, y eso se refleja desde la manera de producir hasta las temáticas que abordamos” (Soberón 2023).

Rodada en pocas locaciones, *Recuerdo de mis 15* trabajó con un presupuesto acotado y con la presión de terminar el corto en poco tiempo. Si bien el tratamiento estético expresa claramente lo que se había propuesto en el guion, se percibe la incidencia del presupuesto exiguo en la puesta en escena. Hubo una dedicación especial al cuidado en las líneas de diálogo, ya que se trata de un cortometraje que expone una problemática sensible y que trabaja con un conflicto humano contemporáneo: la violencia de género. En este sentido el realismo de las actuaciones es una elección que se acomoda a la escasez de presupuesto.

LA VIOLENCIA DE ESTADO

Sobre *Elvira en el río Loro*, Dir. José Villafañe, 2009

Con material de archivo como trabajo de base, el corto de José Villafañe trabaja con una idea de ficción verdadera. Es decir, el corto ensaya una idea que entra en el marco de lo que hemos llamado “crónica fusión”. La “crónica fusión” es un formato amplio que incluye a los géneros y registros diversos sobre el sustrato de la crónica. Es, sobre manera, la mezcla de la ficción con una idea amplia y hospitalaria de la crónica: es un macrogénero contemporáneo que pone en cuestión los límites de la crónica o el documental clásicos. No importa si lo que narra es verdadero. Lo que verdaderamente importa es que hay un referente y que ese referente está ahí, como una cosa en sí. Y la realidad se desplaza en los bordes difusos de la ficción. La realidad late como un corazón delator en el cuerpo autónomo y heterodoxo de la ficción.

En este contexto teórico, el cortometraje de Villafañe propone una lectura posible (desde la invención de un discurso verbal) a partir de una realidad dada, del hecho concreto, histórico, de la dictadura militar tucumana entre 1975 y 1983. Con el material de archivo, y por el poder deíctico de las imágenes, se señala, se alude, de modo inmodificable, a esa realidad, esa equis inaccesible (en términos kantianos). El pasado (para aquellos que no fuimos testigos de esos hechos) se convierte en un miasma inaccesible. Tenemos los testimonios, tenemos los relatos, las fotos, los escritos. Pero ese material diverso y complejo sigue siendo un discurso a posteriori. La realidad ha pasado, ya es pasado y forma parte de un pretérito no vivido.

En este sentido, los archivos (que documentan una parte de ese complejo y profundo pasado) ponen sobre la mesa de montaje una pista de lo real ya sucedido. La voz *en off* (interpretada por la escritora María Belén Aguirre) construye un relato ficcional. Ella habla. Y debemos decir que la propia voz de la María Belén Aguirre de carne y hueso cita un diálogo en el que alude a su propio nombre: Belén, la Belén de la ficción audioverbal. Ella habla, esa voz habla y elabora un discurso ficcional sobre la base del punto de vista de un hipotético camarógrafo que fue testigo incierto (y que fue asesinado) de esos hechos terribles y crueles. Ahora bien, es precisamente la ficción del relato *en off* la encargada de dar vida a los fragmentos, a los documentos audiovisuales dispersos. La ficción se ocupa de dotar de sentido a esas piezas deshilvanadas. Por eso creemos que *Elvira en el río Loro* es un discurso múltiple armado con la voz frenética y arltiana de la ficción y con los restos dispersos de la crónica audiovisual. El corto pone sobre la pantalla una “crónica fusión” que acentúa más la invención que la iconicidad de las imágenes. De este modo, la ficción recupera su antiguo poder de persuasión. Desde la ficción, la crónica (el documento disperso y roto) se vuelve más verdadera.

MODO DE PRODUCCIÓN AUTOGESTIVA COMO DECISIÓN ESTÉTICA

El cortometraje *Elvira en el río loro* elabora una narración audiovisual a partir de archivos encontrados en el Archivo de Canal 10 de Tucumán. En este sentido el punto de partida es un material ya hecho. La particularidad de este tipo de cine es que se



propone dar nuevo sentido a lo que fue realizado por otro realizador en un contexto distinto. Desde el punto de vista del presupuesto, el *modus operandi* reduce los costos del proyecto. Con los archivos recuperados (digitalizados), el director y productor procedió a escribir (en coautoría con la escritora María Belén Aguirre) el guion verbal con la nueva historia. De esta manera, se generó un texto audiovisual diferente en conjunto con los archivos fílmicos digitalizados. Tal como se ha entendido el cine autogestivo en distintos contextos, en Tucumán este modo de trabajo fue el elegido para llevar adelante este proyecto. Haciéndose eco de las modalidades de producción autogestivas de otras latitudes, el director y productor Villafañe realizó un cortometraje que, a la vez que usa un material ya producido y con ello trabaja con bajos costos, resignifica el material encontrado y produce otro sentido para las imágenes. Se podría decir que *Elvira en el río Loro* hace de la precariedad un valor estético. Parafraseando el título del artículo de Suárez (2018) la estética está dada por el modo de producción.

La autofinanciación es la marca primordial del cine autogestivo. El corto de Villafañe fue realizado con escasos recursos económicos y técnicos ya que requirió de un proceso de digitalización del material fílmico, la grabación de la voz en off del texto (con la voz de María Belén Aguirre) y el posterior proceso de postproducción de imagen y sonido, realizado por José Villafañe como jefe de las áreas técnicas. Es decir, escaso recurso humano y escaso presupuesto. Estamos ante lo que podríamos denominar un cine verdaderamente precario, hecho con mínimos recursos. En este sentido, comparte características de producción con una parte del llamado Nuevo cine argentino. Nicolás Suárez resume al comienzo de su artículo “¿La estética es el modo de producción?” esta clave de análisis. Cita a Quintín para decir que en el Nuevo Cine Argentino “la pobreza... es la materia misma de las películas” (Suárez 2018: 35). Para Aguilar, “las condiciones precarias pueden ser consideradas estimulantes desde el punto de vista estético” (Cit. en Suárez 2018: 35). José Villafañe hace de lo precario una estética. Sin embargo, podríamos distinguir entre la precariedad del cine de los noventa y la precariedad del corto de Villafañe ya que entendemos que la precariedad de *Elvira en el río Loro* se ubica en los márgenes (respecto del centro argentino de

producción: Buenos Aires) de los circuitos de producción y distribución del cine argentino contemporáneo.

El proceso de producción fue reducido y simple: pocas personas coordinaron los esfuerzos a partir de un proyecto estético claro. Lo que modificó la perspectiva sobre la realización del corto fue la idea y la concepción material de esa idea. El corto surge, entonces, con el trabajo de un reducido equipo técnico, el presupuesto mínimo autofinanciado y un trabajo de realización de pocos días. No hubo rodaje y eso abarató aún más los costos.

Dice José Villafañe: “Creo que los/as productores/as son una especie de traductores/as. Toman un proyecto escrito y lo traducen a las circunstancias locales, al contexto político social, a las cosas que pueden conseguir, a las cosas que ya tienen a mano, a los favores que pueden pedir, a los favores que pueden cobrar” (Soberón 2023). Se trata, entonces, de un cine hecho con ayuda y colaboración de técnicos, allegados, especialistas que trabajan *ad honorem*, como un favor o por el interés de ver realizada una película y sin la expectativa de una ganancia económica. El director Villafañe ve en la precariedad menos una falla que una virtud. Sostiene que “proyectos que se producen con bajo presupuesto tienen un mayor contacto con la realidad, al no poder financiar decorados, salen en busca de ellos y trabajan con lo que encuentran. Esto contiene un elemento clave en una producción de este tipo, adivinar al otro, es adelantarse a las posibilidades, a lo que puede ocurrir” (Soberón, 2023).

LOS MODOS DE NARRACIÓN

A continuación, vamos a estudiar los modos narrativos explorados por David Bordwell. Nos parece importante poner en relación los modos de producción con los modos narrativos. El objetivo de esta vinculación es demostrar que el modo de producción autogestivo no condiciona necesariamente el modo narrativo de la película realizada. Aunque el cortometraje haya sido producido de forma autofinanciada la narración puede ser clásica, paramétrica, de arte y ensayo o experimental. En este sentido,



podríamos conjeturar que el modo de producción no determina de forma coactiva el tipo de narración elegida por los realizadores.

En su libro *La narración en el cine de ficción*, David Bordwell propone una taxonomía para analizar los modos narrativos. El modo de narración clásica presenta a “individuos psicológicamente definidos que luchan por resolver un problema claramente indicado o para conseguir resultados específicos. En el transcurso de esta lucha el personaje entra en conflicto con otros o con circunstancias externas” (Bordwell 1996: 157). La historia termina con una victoria o una derrota y, en la mayor parte de los casos, con la resolución del problema. El medio causal principal es el personaje, un individuo que tiene rasgos y conductas evidentes. Esta definición de Bordwell nos permite caracterizar a la forma narrativa de los cortometrajes de Franco Mirra Giollitto y de Verónica Quiroga.

En el corto *Sangre de mi sangre*, dirigido por Franco Mirra Giollitto, el personaje es el eje de construcción narrativa y es la causa de los sucesos que ocurren. El personaje interpretado por Alex Guersman entra en conflicto con su madre, la asistente social, sus amigos y también consigo mismo. Tanto él como el personaje de la madre tienen objetivos específicos. Tanto él como el personaje de la madre producen efectos en el otro y la historia termina con una derrota. El corto tiene una resolución clara y contundente y podríamos decir que concluye con una derrota.

En *Recuerdo de mis 15*, dirigido por Quiroga y Pedraza, el personaje tiene conflicto con su padre (y, a través de él, con lo que él representa en la sociedad conservadora del NOA). El conflicto atraviesa toda la narración. Todo conspira contra el personaje principal. El conflicto del personaje determina el tipo de curva dramática. En este sentido, la narración es lineal, los personajes conducen las acciones y generan un enigma (breve) que posteriormente se resuelve en el final. La historia termina con un cierre conclusivo: una derrota.

A diferencia de lo que veremos en el ejemplo de la narración de arte y ensayo, en estos cortos el decurso de la narración se estructura a partir del conflicto con los otros personajes y con el entorno. La forma general es lineal en ambos cortos y las líneas causales terminan cerrándose al final del relato. El enigma y el conflicto que se

abren en los cortos se resuelven al final como “la conclusión lógica de una serie de acontecimientos, el efecto final de la causa inicial o la revelación de la verdad” (Bordwell, 1996: 159). En ambos cortos, las tres posibilidades que propone Bordwell se dan a la vez: en *Recuerdo de mis 15* y en *Sangre de mi sangre* el final es la conclusión lógica de los acontecimientos previos, es el efecto de una causa primera y es también la revelación de una verdad.

La narración clásica está basada en un observador invisible, dice Bordwell. Los hechos ocurrieron antes de que la cámara los captara. Y este observador invisible precisamente es un requisito para generar la idea de la narración que fluye de forma transparente ante los ojos del espectador, aunque Bordwell advierte que la idea de la transparencia lleva a un equívoco, sobre todo porque se trata de una construcción espacial y temporal que tiene sus códigos. Lo que observamos en los cortos de Mirra Giollitto y de Verónica Quiroga es que precisamente están organizados a partir de la idea del observador invisible ya que la instancia narración fluye y no hay nada que impida el decurso del relato audiovisual. No hay preguntas ni dudas que interrumpan la idea de la narración continua y transparente. Veremos que la narración de arte y ensayo sí se pregunta por la forma de construcción e incluso expone en la representación misma, de cierta manera, algún indicio sobre cómo está construido el ensayo cinematográfico o el *film* de arte.

Bordwell sostiene que la narración de arte y ensayo surgió como una alternativa al modelo hollywoodense. En este tipo de narración “el argumento no es tan redundante como en el *film* clásico”; “hay lagunas permanentes y supresiones”; “la exposición se demora y distribuye en alto grado; la narración suele ser menos motivada genéricamente” (Bordwell 1996: 205). Para el autor, el realismo del cine y de arte y ensayo no es más real que el del cine clásico; es solo un canon diferente de motivación realista e implica un nuevo tipo de verosimilitud. La construcción de la narración incluye preguntas o cuestionamientos, busca que el espectador se pregunte: ¿cómo se cuenta la historia? ¿Por qué se elige esta manera de narrar? En términos generales, Bordwell afirma que este tipo de *film* aumenta el grado de ambigüedad,



cultiva la opacidad como un elemento narrativo fundamental y sigue la estela de las artes rupturistas del siglo XX en las que la ambigüedad es clave.

En este sentido, el cortometraje de José Villafañe trabaja con ciertos rasgos atribuidos por Bordwell al cine de arte y ensayo. Se podría decir que *Elvira en el río Loro* se aparta del modelo narrativo clásico: no está centrado en las acciones de un personaje que lidia con un conflicto con otros personajes o con el entorno. Se trata de una narración armada con archivos encontrados en Canal 10 (de Tucumán) y montado con una voz en off que narra una serie de sucesos ficcionales. Si bien los sucesos siguen un orden causal, responden más bien a una aleatoriedad dictada por la conciencia de un narrador omnisciente (encarnado por la voz en off) que dialoga con las imágenes de archivo y que cuenta una historia focalizada menos en los hechos que en los estados mentales del narrador. El corto, entonces, cultiva la ambigüedad como su principal motor organizativo y destila un rechazo del modo narrativo centrado en un personaje y su conflicto. No hay acciones convencionales narradas a través de imágenes y sonidos. En todo caso, las acciones son verbalizadas por la voz en off y están sujetas a la arbitrariedad de la narración que sale de esa mente total que es el sonido de la voz.

Si consideramos los dos modos de producción autogestivos analizados anteriormente en el cine tucumano contemporáneo y los cuatro modos narrativos propuestos por Bordwell, podemos establecer que en los casos estudiados el cine autogestivo en la producción adopta modos narrativos clásico y de arte y ensayo.

Desde el punto de vista de los modos de producción los tres cortos se inscriben en el cine autogestivo. Pero desde el punto de vista narrativo la elección de una modalidad de producción no implica necesariamente una modalidad alternativa al modo de narración clásica.

El primero de los cortos estudiados (*Sangre de mi sangre*) forma parte de lo que hemos denominado el modo autogestivo por falta de financiamiento y el segundo de los cortometrajes (*Recuerdo de mis 15*) forma parte de lo que hemos denominado cine autogestivo como elección estética. Según nuestro análisis, el corto dirigido por Mirra Giollitto es autogestivo por falta de financiamiento, pero desde el punto de vista



narrativo sigue el modo clásico. El corto dirigido por Verónica Quiroga y Vanessa Pedraza, aunque es autogestivo por una decisión estética, desde el punto de vista narrativo sigue el modo de narración clásico. En cambio, el corto dirigido por José Villafañe es autogestivo por decisión estética y es de arte y ensayo desde el punto de vista narrativo.

El análisis de los casos nos permite pensar que el modo de producción no condiciona en un sentido estructural o determinista el modo narrativo. Si bien los tres cortos fueron realizados de forma autogestiva, las modalidades narrativas adoptadas varían en cada caso. En el estudio de los tres casos no se puede afirmar que la producción condiciona las elecciones estéticas.

CONCLUSIONES

Los tres cortos trabajan con la violencia, la brutalidad, la falta, el dolor, es decir, con las distintas formas del mal. De alguna manera, procesan las formas del daño en el mundo contemporáneo. El daño y el dolor en el seno de una familia hecha de madre e hijo (*Sangre de mi sangre*), el sufrimiento de parte de un hijo frente a un padre que no lo comprende y lo destruye (*Recuerdo de mis 15*) y la eliminación de una vida en el marco de un estado de desprotección (*Elvira en el río Loro*).

Los tres directores y productores han elegido problemas de nuestro tiempo y han hecho sus cortometrajes autogestivos en el marco de un campo audiovisual incipiente, en contra de los obstáculos y en el contexto de un país que fomentaba el cine y que albergaba diferentes modalidades de producción. Estos cortometrajes autofinanciados muestran aspectos de la realidad social tucumana con una perspectiva que se sale de los cánones establecidos por la producción nacional. Nos referimos a que el cine producido y distribuido desde la ciudad de Buenos Aires no cuenta las formas de la violencia en una ciudad de provincia, y no lo hace por la razón de que el cine tiene la posibilidad de contar historias rodadas en el seno de su comunidad de origen.



En este sentido, entendemos que los cortometrajes analizados en este artículo y rodados en la provincia de Tucumán dan cuenta de las modalidades de cine autogestivo en una provincia que se encuentra al margen del centro de la producción argentina y, a la vez, muestran las formas de la violencia en una ciudad de provincia (con las particularidades de la violencia en una sociedad conservadora). De alguna manera, las breves películas cuentan aspectos de historias silenciadas en el marco del cine producido desde Buenos Aires. El cine autogestivo en sus dos submodalidades expresa eso que quedaría oculto de otra manera. Se podría decir que la forma de producción autogestiva permite dar visibilidad a ciertos asuntos o problemas, más allá de las posiciones estéticas de cada realizador. Asimismo, al poner en relación los modos de producción autogestivo con los modos narrativos (expuestos por Bordwell) nos permitió mostrar que el modo de producción autogestivo no condiciona de forma determinista el tipo de narración y la concepción estética de la pieza. Aunque el cortometraje haya sido producido de forma autofinanciada la narración puede ser clásica, paramétrica o experimental. En este sentido podríamos afirmar que el modo de producción no determina el tipo de narración elegida por los realizadores.

Nicolás Suárez (2018) realiza un análisis del Nuevo Cine Argentino y de las relaciones entre modos de producción y deriva estética. En ese marco, considera que la recepción internacional de las películas argentinas contemporáneas (posteriores al Nuevo Cine Argentino) modificó el estatus de la idea de precariedad: "Para el caso argentino, en consecuencia, las relaciones entre renovación estética y precariedad se revelarían menos como datos de la realidad que como resultado de una máquina social productora de carencias, lo que a menudo es también como decir de pobreza" (Suárez 2018: 43). En el caso del cine tucumano contemporáneo estamos claramente ante un cine que no sigue las pautas estéticas del Nuevo Cine Argentino y que, además, está fuera de la órbita temporal de aquel Nuevo Cine. Podríamos pensar que el cine tucumano en la submodalidad autogestiva como elección estética tiene cierta proximidad con la estética de la precariedad de la segunda ola del Nuevo Cine

Argentino (con esta expresión nos referimos a lo que Suárez denomina segunda ola)⁷. Sin embargo, las condiciones de producción son diferentes ya que en el caso de la segunda ola estamos ante largometrajes realizados con subsidios del INCAA y en el caso del cine tucumano autogestivo estamos ante cortometrajes producidos sin subsidios del INCAA, incluso por fuera del INCAA de forma voluntaria y decidida.

Este trabajo ha intentado mostrar con qué idea de lo autogestivo trabajan los productores tucumanos que parten de un estado de precariedad. Estos cortos fueron producidos en oposición a las reglas del cine como industria en un contexto en el que no existe un campo audiovisual constituido. En el caso de la submodalidad autogestiva por falta de financiamiento (estudiada en el corto de Franco Mirra Giollitto) estamos ante un caso atípico dentro del esquema de pensamiento del Nuevo Cine Argentino, ya que se trata de un cine que adopta esa opción frente a los avatares de la producción y no como una oposición ideológica y/o estética al mercado o el cine industrial. Se trata de un cine que se hace a como dé lugar, es decir, en contra de las restricciones económicas, de logística, y de otro tipo de obstáculo.

Sostiene Nicolás Suárez: “Parte de la riqueza del nuevo cine argentino tal vez radique en su capacidad de conjugar dos acepciones de lo precario. Por un lado, el sentido platónico, negativo, de la carencia como falta. Por el otro, el sentido productivo, lacaniano, de la carencia como el motor del deseo entendido en tanto fuerza positiva” (Suárez 2018: 43). Si tomamos las dos acepciones que propone Suárez, está claro que el cine autogestivo contemporáneo de Tucumán trabaja con la segunda acepción, la que ve en la falta, en la precariedad un motor, un impulso para la realización cinematográfica. No sólo porque los directores jóvenes realizan el cine a como dé lugar sino porque hacen de la falta un problema narrativo y proponen una estética a partir de la precariedad. Pensamos particularmente en los cortometrajes de José Villafañe y Verónica Quiroga. En el caso del corto de Mirra Giollitto, la falta se convierte en una plataforma para pensar un modelo de cine clásico sin industria. En

⁷ Podríamos mencionar como ejemplos de la segunda ola del NCA a las películas realizadas por Pampero Films: *Historias extraordinarias* y *La Flor*.

este sentido, el corto trabaja a partir de un oxímoron. Quizás parte de esa contradicción se vea en el planteo estético del corto.

En los últimos diez años el cine de Tucumán alcanzó notoriedad internacional y una ampliación del público. El aumento en la producción y el cambio en la recepción se debieron a múltiples factores. Uno de ellos fue el creciente aumento de la producción autogestiva. La visibilidad de las películas realizadas con subsidios del INCAA (y de las escasas películas de coproducción internacional) tiene por detrás el alto número de películas que fueron autofinanciadas. Esto significa que el cuerpo que sostuvo el crecimiento del sector se relaciona con la autogestión y a partir de una producción basada en la precariedad.

La indagación en la producción de cortometrajes nos da una pista para indagar en el modo de producción autogestiva de largometrajes, pero no nos explica cuáles son las condiciones y los resultados de estos largometrajes autogestivos. La presente investigación nos abre una puerta y plantea preguntas para seguir indagando en la producción autogestiva del cine de Tucumán y del Noroeste argentino.



REFERENCIAS

1. **Aguilar, Gonzalo.** “¿Qué fue el Nuevo Cine Argentino?” Iribarren, María (coor.), *La imagen argentina. Episodios cinematográficos de la historia nacional*. Buenos Aires: Ciccus. 2017, 197-219.
2. **Altabás Fernández.** “Ciro. Autofinanciación y crowdfunding: Nuevas vías de producción, distribución y exhibición del cine español independiente tras la crisis financiera española”. *Historia y Comunicación Social*, Universidad Europea de Madrid. 2014, 19: 387-399.
3. **Aumont, Jacques y Marie, Michel.** *Diccionario teórico y crítico del cine*. Argentina: La Marca. 2006.
4. **Barnes, Carolina; Borello, José y Pérez Llahí, Adrián.** “La producción cinematográfica en la Argentina. Datos, formas de organización y tipos de empresas”, *H-Industri@*. 2014, 8 (14).
5. **Bordwell, David.** *La narración en el cine de ficción*. España: Paidós. 1996.
6. **Bordwell, David y Thompson, Kristin.** *El arte cinematográfico*. España: Paidós. 1995.
7. **Campos, Minerva.** “El Pampero Cine: producir al margen y otros modos de subversión”. *Archivos de la Filmoteca*. 2019(76).
8. **Gómez, Pedro.** “La posibilidad de un campo cinematográfico tucumano”. Inédito.
9. **Mauro, Karina.** “Arte y trabajo: indagaciones en torno al trabajo artístico y cultural” en *Revista Latinoamericana de Antropología del trabajo*. 2020. N°8. ISSN 2591-2755.
10. **Mauro, Karina.** “Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico” en *Dossier de telonde fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*. 2018. N°27. ISSN 1669-6301.
11. **Ponce Uda, Pedro** “El nuevo cine tucumano recuerda sus vidas pasadas”. La Papa (Tucumán). 2019.
12. **Russo, Eduardo.** *Diccionario de cine*. Argentina: Paidós. 2005.
13. **Soberón, Fabián.** Entrevista personal a Franco Mirra Giolitto. 2023.
14. **Soberón, Fabián.** Entrevista personal a Verónica Quiroga. 2023.
15. **Soberón, Fabián.** Entrevista personal a José Villafañe. 2023.
16. **Suárez, Nicolás.** ¿La estética es el modo de producción? Emilio Bernini (comp.). *Después del nuevo cine. Diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: EUFyL. 2018.