



Afuera, resto, etcétera. El relato seriado audiovisual en la provincia de Misiones en la segunda década del S. XXI

Outside, rest, etc. The audiovisual serial story in the province of Misiones in the second decade of the 21st century

Mauro Horacio Figueredo

• maurofigueredo.cc@gmail.com

• <https://orcid.org/0009-0008-5429-5410>

Universidad Nacional de Misiones; Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.
Argentina

DOI: <https://doi.org/10.63376/spilquen.v28i1.6390>

RESUMEN

En este trabajo nos proponemos cartografiar seis relatos seriados producidos en la segunda década del siglo XXI en la provincia de Misiones a través de fondos de fomento y financiamiento estatal. Ellos son: *Mañana siesta tarde noche* (Bellocchio, 2011), *Casi un mismo techo* (Rovira, 2014) *Urú y otros relatos de la tierra roja* (Guerín, 2017), *Manduricio* (Acosta-Bellocchio, 2017), *Todo lo que me gusta* (Acosta-Rovira, 2018) y *La encrucijada* (González-Lértora-Coutinho, 2020). Buscamos, a partir del concepto de región (Heredia, 1994; Lusnich-Aisberger, 2021; Aguirre-Bradford, 2022), indagar la dialogización entre el formato, las condiciones de posibilidad y producción y los juegos de fricción estético-políticos que surgen a partir de estas condiciones.

Recibido
25|05|2024

Aceptado
20|02|2025

PALABRAS CLAVE

Series web; Semiosis; Frontera; Condiciones de producción.

ABSTRACT

In this paper we propose to map six serial stories produced in the second decade of the 21st century in the province of Misiones through development funds and state funding. These are: *Mañana siesta tarde noche* (Bellocchio, 2011), *Casi un mismo techo* (Rovira, 2014) *Urú y otros relatos de la tierra roja* (Guerín, 2017), *Manduricio* (Acosta-Bellocchio, 2017), *Todo lo que me gusta* (Acosta-Rovira, 2018) y *La encrucijada* (González-Lértora-Coutinho, 2020). Based on the concept of region (Heredia, 1994; Lusnich-Aisberger, 2021; Aguirre-Bradford, 2022), we seek to investigate the dialogue between the format, the conditions of possibility and production and the games of aesthetic-political friction that arise from these conditions.

KEY WORDS

Web series; Semiosis; Border; Production conditions.

INTRODUCCIÓN

Into the wild: el otro relato de la tierra roja

“Si no hubieran algunas personas -no hace falta que sean muchas- que se interesan, apasionan incluso, por la cartografía, tendríamos un serio problema”.

Murakami

Por múltiples razones (que no es la intencionalidad de este trabajo monográfico reponer), la información existente acerca de la producción audiovisual en la provincia de Misiones resulta todavía exigua y secundaria¹, lo cual restringe el análisis tanto de las condiciones de producción y de sus modalidades de recepción como de su estética², pues, como sabemos, toda estética no podría existir escindida de su política, ni de su ética (Grüner 2002). Es por tal motivo que el objetivo de este trabajo es *cartografiar*³ series audiovisuales producidas en la provincia en los últimos 15 años. Este recorte temporal responde al auge y la proliferación del relato seriado en el período mencionado a raíz de líneas de fomento y financiamiento estatales: TDA e INCAA. Si bien ha habido producción serial en épocas anteriores ésta resulta menor y fragmentaria, y no es posible hallar trabajos de investigación acerca del formato⁴.

Al parecer, todo este panorama visibiliza una discusión muy viva entre, al menos, dos posiciones. Por un lado, la necesidad “de generar políticas culturales que fomenten la presencia activa de un Estado atento que regule el mercado y allane el campo de las desigualdades, propiciando así la participación de todo el espectro de

¹ Aunque exigua, es cierto, podrían mencionarse las pioneras lecturas del campo audiovisual de Marcelino García orientadas hacia la semiosis social de medios y memoria; la tesis de grado de Gilda Pernigotti acerca de la constitución del campo; los trabajos de investigación de María Millán en el marco del proyecto de investigación “Entre pantallas y receptores” -dirigido por Marcelino García-; las preocupaciones sobre el documental de Sebastián Korol y los trabajos sobre educación de Sergio Benítez. También cabe mencionar que otros investigadores como Liliana Daviña, Nora Delgado y Oscar Zamboni tienen inscriptos en la Secretaría de Investigación y Postgrado de la UNaM proyectos de investigación cuyas aristas principales se ocupan del cine y del documental.

² Conuerdo en que se puede hablar de una cierta constelación identitaria que suele repetirse en la tradición audiovisual, ya que “muchos audiovisualistas buscaron dar cuenta/narrar lo que pasa en su tierra, estos relatos identitarios configuraron junto a otros muchos lo que podría denominarse retórica de la misioneridad (García 2012)” (Millán-Casales-Alfaya 2018:84).

³ Depetris Chauvin en *Geografías íntimas*, señala un particular movimiento de sentido de la última película de Jonathan Perel, *Toponimia* (2015): “...recupera esta doble forma de entender la construcción de un espacio, desde la perspectiva de la visión y de la narración que introduce el montaje y, al mismo tiempo, reformula algunos de los sentidos de ‘cartografía filmica’ abordados por Conley y Bruno al someter el ‘impulso cartográfico’ del cine a la dinámica de lo que Castro llama ‘atlas’ y que los cartógrafos que estudian los procedimientos metodológicos en la lectura de mapas denominan ‘serie’ (Lois 2015)” (Depetris Chauvin, 2019:191)

⁴ Sin dudas, el primer antecedente de la producción serial en ficción lo representa Literatura y vida (Carrizo, 1984, SiPTed). Cuatro capítulos en los que se realiza la transposición de cuentos de Horacio Quiroga y Raúl Novau

actores culturales” (Córdova 2019:213). Por el otro, sobre todo en la actualidad, indexa la fagocitación de discursos de postura “anti intervencionistas” que ignoran la realidad de las condiciones de producción del medio audiovisual, que se vinculan fuertemente con una concepción libreempresista (Gettino 2016) y con una noción distorsionada de la “cosa” pública.

Pongamos a un costado esta discusión porque los datos son significativos. Al realizar un relevamiento de las producciones audiovisuales en Misiones hemos constatado que en las últimas dos décadas se ha incrementado la producción audiovisual. Se produjeron y coprodujeron alrededor de 13 películas, 13 series, 22 cortos y 10 documentales. Probablemente, este acontecimiento tiene mucha relación con dos regulaciones que enmarcan el campo audiovisual argentino: la ley 23.377, de 1994, y la ley 26.522, de 2009, Ley de Servicios y Comunicación Audiovisual (LSCA), sustentadas en estrategias de fomento y financiamiento antes mencionadas; con las Universidades (CIN) y con el irregular avance tecnológico de la red 2.0 (páginas web, plataformas como UNaM-Transmedia). No obstante, este marco regulatorio nacional se cimienta sobre la base de un desarrollo del campo audiovisual misionero a partir de instituciones contemporáneas y pioneras como el IAAviM (Instituto de Artes Audiovisuales de Misiones) y el Sistema Provincial de Teleeducación y Desarrollo (SiPTeD); los Espacios INCAA⁵ en Misiones —ubicados en Iguazú, Oberá y Posadas— y del Festival “Oberá en cortos”⁶. Dichas instituciones, en determinados períodos con más intensidad que en otros, han llevado a cabo políticas culturales en torno a las producciones locales.

Específicamente, en relación con la producción de series hemos podido corroborar las siguientes: *Mañana siesta tarde noche*⁷ (Bellocchio 2011), *La riña* (González 2011), *Aquellos días felices* (González 2012), *Casi un mismo techo* (Rovira 2014), *7 vuelos* (Gularte 2017), *Urú y otros relatos de la tierra roja* (Guerín 2017),

⁵ “Así, los espacios INCAA distribuidos en todo el territorio argentino se constituyen en una primera medida para que el cine nacional permanezca en cartel, en muchos casos se estrene y llegue a varios rincones del país. Además, establecen modos de circulación de los estrenos y aportan diversidad al cine que se puede ver en distintos puntos del país” (Gómez-Aon, 2012:122-3).

⁶ El festival Oberá en cortos es un acontecimiento cultural significativo que logró instalarse como evento estable en la provincia (Millán-Casales-Alfaya, 2018:82)

⁷ A partir de aquí utilizaremos la nomenclatura “MSTN” para mencionar la serie.

Manduricio (Acosta-Bellocchio 2017), *Todo lo que me gusta*⁸ (Acosta-Rovira 2018); *La encrucijada* (González-Lértora-Coutinho 2020), *@marga* (Correa 2022) y *Mata salvaje* (Echeverría 2024).

Todas estas producciones dan cuenta del momento más álgido de producción audiovisual en Misiones en formato de relato seriado, lo que nos brinda un total de 10 series de ficción entre el 2011 y el 2024, casi una serie por año, y ubica a Misiones en tercer lugar junto a Córdoba y Mendoza con un 20% de la producción nacional. Sin embargo, nuestra cronotopía cartográfica no abarca la totalidad de las producciones mencionadas sino sólo alguna de ellas⁹.

Para efectuar esta cartografía es casi imprescindible realizar una lectura, a contrapelo, del campo cultural argentino en el que se inscriben estas producciones, esto es, las condiciones de posibilidad que, a través de financiamientos, concursos y capacitaciones, habilitó un formato específico, las series y las series webs en consonancia con el desarrollo mundial del relato seriado. ¿Qué resonancia podría rastrearse entre el interés peculiar por las series en el marco de las plataformas *on demand* y la apuesta estatal? ¿Qué miradas tienen los realizadores audiovisuales locales acerca del formato? ¿Cuáles son las condiciones de producción sobre las que encarnan estas producciones?

En este sentido, para analizar las condiciones de producción en el territorio audiovisual misionero tendremos que pensar una dinámica de cruces y empalmes entre disciplinas, líneas teóricas y metodologías (Bajtín 2013). En otras palabras, articular trabajos científicos (sobre todo aquellos que nos enseñan a poner en perspectiva la producción audiovisual en el contexto nacional) con entrevistas

⁸ De aquí en más utilizaremos la nomenclatura “TLQMG” para referirnos a la serie.

⁹ El criterio de selección de series se basa en que las mismas deberían tener, al menos, un 80% de producción local entre director, actores y equipo técnico. Por eso, descartamos las dos series de Maximiliano González, oriundo de Misiones, pero con asiento jurídico en La Plata. De hecho, se suscitó toda una polémica (que no prosperó en la denuncia) por su inclusión en la región del NEA, porque González presentó el domicilio de su madre, en Pto. Iguazú, para presentarse por el NEA y esto generó indignación en los productores locales. Además, una de sus producciones, *La riña* (2011) es realizada íntegramente con actores y equipo técnico de la Capital Federal. Tampoco tomamos *7 vuelos* (Gularte, 2017), *Mata salvaje* (Echeverría, 2024) y *@marga* (Correa, 2022), aunque no descartamos su inclusión en posteriores trabajos. La anteúltima todavía no se estrenó y la última tiene un formato distinto, ya que es una microserie, y responde a otro tipo de financiamiento: la UNaM-Facultad de Artes y Diseño.

indirectas¹⁰ a productores locales. Para la reconstrucción de las condiciones de producción ha sido imprescindible el aporte de conversaciones, entrevistas y charlas informales con realizadores locales que gentilmente nos brindaron su palabra.

De esta manera, podremos caracterizar el ecosistema digital (Calvi-Cardoso 2019) y distinguir, desde una dimensión dialéctica, las fricciones, las contradicciones, las relecturas que se entretajan en relación con las condiciones de producción. La noción de ecosistema digital resulta clave porque busca comprender la integración del “conjunto de actores, intereses y ámbitos que caracterizan las dinámicas en las que se conciben y diseñan los universos por los que se desarrolla la comunicación en lenguaje audiovisual” (Calvi-Cardoso 2019:32). Desde esta perspectiva, se busca trascender la mirada analógica que analiza los productos culturales como eslabones de una cadena de valor que el mercado tracciona mecánicamente (ibídem 2019).

Una mirada centrada exclusivamente en el mercado emborrona partes fundamentales de la semiosfera, nodos que inciden directamente en sus condiciones de producción: las leyes que los regulan, las vinculaciones entre realizadores, los puestos de trabajo, las capacitaciones que genera y las puestas a prueba de dimensiones estéticas realizadas en función de las condiciones de producción estipuladas, es decir “la base del valor creado por el sector como bienes y servicios culturales en una sociedad” (ibídem 2019:32).

Para llevar adelante nuestro trabajo, buscamos realizar una dialogización entre el formato en sí, las condiciones de posibilidad, las condiciones de producción y los juegos de fricción estéticos que surgen a partir de estas condiciones. Por consiguiente, metodológicamente hablando, más allá de que es necesario tener presentes las regularidades -genéricas, simbólicas, ideológicas, identitarias-, esto es, el orden, las correlaciones, las posiciones en el campo cultural, más significativo para este trabajo en particular es destacar los cortes, las rupturas y las discontinuidades. Éstas, a partir de los límites propios de las regulaciones y formas peculiares de

¹⁰ Las entrevistas indirectas -aún pendientes de transcripción- las hemos realizado entre diciembre de 2019 y diciembre de 2023. Tratamos de abarcar la totalidad del espectro estético y de las condiciones de producción. Ellos son: Elián Guerín, Sergio Acosta (en dos oportunidades), Diego Bellocchio, Guillermo Rovira (en dos oportunidades) y Victoria González.

producción, generan las condiciones de los funcionamientos, agenciamientos y transformaciones en dicho campo (Foucault 2011:51 y 55).

HEGEMONÍA Y GLOBALIZACIÓN EN DIÁLOGO CON LA SERIALIZACIÓN REGIONAL

Así presentado el objetivo y el corpus, ¿no es acaso el formato serie el “faro” estético de los tiempos contemporáneos? ¿Es el dispositivo un síntoma de época entre el *fandom*, la adicción y el estado comatoso (Han 2020)? ¿O bien, el formato series es la que más se adapta a las categorías de lo posmoderno: lo fragmentario, el arte de los ganchos (Jost 2015), el pastiche, el uso aleroso de la *remake* (Jameson 2012), la postproducción (Borriaud 2002)? En consecuencia, ¿serían las series el mecanismo comunicacional por excelencia?, esto es, ¿estar “actualizado” en el mundo contemporáneo es, en efecto, “hablar de lo que la gente habla” por y a través de series (Cascajosa Virilio 2016)? ¿Las condiciones de producción en Argentina se alejan estrepitosamente del *mainstream*? Y si es así, ¿a raíz de la intervención estatal es una falta que en la “periferia” podría convertirse en posibilidad?

Más allá de estas preguntas, lo concreto es que el corazón de las series como formato está estrechamente ligado a la gran industria cultural estadounidense. En realidad, entonces, lo que percibimos como líneas de fuga no son sino la norma del sistema, y lo que vemos como excepcional no son sino aristas afuncionales y asistemáticas que operan como formas/modos de deconstrucción de un lugar de enunciación (Aisberger 2021), es decir, como formas de reescribir el formato según las modalidades de producción y las características propias de los contextos regionales.

Está claro, al menos, la desigualdad en las condiciones de producción y la necesidad de incorporarse a un mercado global. Aquí cabría preguntarse, además, ¿qué posibilidades tiene la industria cultural (Córdova 2019) nacional de proponer modelos estéticos, no que rivalicen, pero sí que propongan otras miradas con relación a este vórtice omnívoro del aparato hegemónico del *mainstream*? ¿Si a la falta de experticia se le suma la precariedad de los fondos y los vaivenes políticos en qué

terminan convirtiéndose estas propuestas audiovisuales? ¿Qué pasa con series que no tienen el apoyo incondicional de las preferencias del mercado? ¿Qué matrices estéticas narran y reflejan y refractan las identidades regionales? (Calvi-Cardoso 2019:32).

Tal y como lo vemos, esta cristalización del gusto, de las preferencias, de las formas de entender y de participar en consumos culturales nos permite percibir cierta atmósfera que se genera en torno a la producción audiovisual y sus condiciones de producción, siempre en dialogización con la irradiación de los puntos hegemónicos de la gran industria cultural norteamericana (Córdova 2019:208). Nos muestra, además, que el análisis de la praxis del relato seriado resulta reduccionista si es pensada únicamente desde dimensiones estéticas del formato, pues se trata, más bien, de entender la multiplicidad de relaciones entre lo estético y las condiciones de producción (Suárez 2018). Asimismo, da cuenta del rol fundamental que cumple la participación estatal en el sostenimiento de la vitalidad del *ecosistema digital* (Cardoso-Calvi 2019).

Por último, las prácticas audiovisuales en relación con el formato se construyen sobre un proceso de semiosis del “entremedio”: entre literatura y su transposición; entre sus variantes narrativas y temáticas recurrentes; entre las mitologías orales y sus metatransformaciones; entre medios, memorias y performatividades de realización (García 2019; Rincón 2006; Del Coto-Varela, 2012). Por lo tanto, también es necesario reconocer que las dimensiones históricas —en la caracterización del contexto actual de las series— no explican unívocamente cierta profusión del relato seriado.

DIALÉCTICA DE LA FRONTERA: ACERCA DE LAS LÍNEAS TDA/INCAA

“Me vuelvo a la frontera, me vuelvo a la excepción”

Gabo Ferro

El desarrollo del campo audiovisual misionero tiene que ver, sobre todo, con la reglamentación de la Ley 26.522 (LSCA). Justamente, a partir de esta última regulación podría pensarse un enclave de vasos comunicantes entre la participación estatal SATVD-A (TDA/INCAA), y las condiciones de posibilidad para la producción tanto a realizadores con experiencia, como de aquellos sin antecedentes. Esta regulación, sustentada en la diversidad ideológica e identitaria de las regiones, incorporó nuevos actores al orden establecido al entretorsearse con el desarrollo institucional del campo audiovisual misionero.

Y es este el punto efectivo de nuestra red de indagación, ya que en el 2010 se lanza el denominado Plan piloto dividido en polos regionales y articulado con las universidades. Este plan fue pensado específicamente desde la producción independiente, de la ficción y del documental, convocó a jurados prestigiosos, a capacitadores y tutores; desarrolló líneas de investigación y facilitó la instalación de nuevas tecnologías (Calvi et al 2012:40-1). De hecho, una de las producciones de nuestro corpus, *Casi un mismo techo* (Productora de la tierra, Rovira, 2014), realizó su *teaser* en el CePA (Centro de Producción Audiovisual) instalado en la ciudad de Oberá, pues el plan también consistía en la utilización de estos polos tecnológicos equipados con diferentes elementos de un estudio de cinematográfico¹¹.

Aun teniendo presente las diversas líneas que habilitó el Plan piloto, a nosotros particularmente nos interesan dos líneas de ficción, cuyos formatos seriados transcurrieron por lógicas de producción diferentes. Por un lado, el Consejo Asesor del Sistema Argentino de TV Digital Terrestre (SATVD-T), junto al Consejo Interuniversitario Nacional (CIN) generaron el proyecto de Series de Ficción en Alta Calidad y Definición (Full HD) para TV Digital dirigido a canales de televisión abierta y productoras. Por el otro, en consonancia con el plan piloto y bajo el paraguas de SATVD-T, el INCAA desarrolla un concurso para series, en una primera instancia y, para series web, en una segunda. Es evidente, en la reglamentación de la ley, la búsqueda estética fundamentada en el acervo cultural de cada región. Como opina Leonardo

¹¹ Pero aun antes que esta producción viera la luz, la región del NEA fue partícipe de un ciclo serial de documentales, 4 capítulos, -uno por provincia- con Otro extremo (Diego Bellocchio, Otra escuela, 2011), un documental sobre deportes extremos.



Murolo (2019:78), la reglamentación redonda no sólo en puestos de trabajo sino en la diversificación narrativa, ya que buscaba que las “historias que se contaran tuvieran un carácter federal y no fueran, como hasta ese momento, porteñocéntricas”.

Ahora bien, en el primer lanzamiento del plan resultaron ganadoras dos series del NEA, *Payé* (Gómez Montero-Moriones, 2011, Corrientes) y *Mañana siesta tarde noche* (Bellocchio, 2011, Misiones). Adscribimos a la posición de muchos investigadores en la medida en que un cambio de paradigma, regulado legalmente, implica una modificación en la manera de hacer y ver productos audiovisuales, por ende, de narrar (Calvi et al 2012:46). Sin estas bases no es siquiera concebible pensar un proyecto audiovisual federal. Sin embargo, aún dadas las condiciones, la puesta en funcionamiento del plan suele chocar con límites propios de cada región y con condicionantes en cuanto a su implementación.

Primero, los convenios y sindicatos que regulan la producción de las dos líneas antes mencionadas eran distintos y, claro está, el presupuesto que manejaban era diferente dadas las circunstancias del formato.

Segundo, el director de la serie *Casi un mismo techo*, Rovira, posee una visión más negativa acerca de la Ley de Medios. Nos dice, “yo, generalmente, hablo del fracaso del LSCA”, pues, señala que el formato queda desfasado de la televisión y de las plataformas: “Un contenido difuso que no sirve ni para lo uno ni para lo otro. Súper atado al formato televisivo. 26 minutos con una pausa en el medio y otro bloque de 13 minutos”.

Tercero, luego de la apuesta estatal en la realización de una primera temporada, el siguiente paso consistía en la búsqueda, de los propios realizadores, de fondos y pantallas asociadas para la producción de una segunda temporada. El proyecto termina siendo insostenible por los altos costos que tienen los productos audiovisuales. Si el Estado no interviene en la habilitación de nuevos fondos que faciliten una segunda temporada es muy difícil sostenerlo a nivel local, y menos aún si los canales locales no destinan todo un *staff* de técnicos, camarógrafos, etc. en dicha producción.

Cuarto, la implementación del plan visibiliza las tensiones ideológicas que rememoran viejas reyertas entre centro y periferia (Gettino 2016) y deja truncas las vías de distribución y recepción de la producción audiovisual nacional (Córdova 2019).

PERFORMATIVIDADES EN OFF

Casi un mismo techo es una de las primeras series producidas en Misiones (Figura 1). Genera cierta experiencia de cómo lidiar con los fondos y con los tiempos exigidos que luego será recapitalizada por TLQMG. Plantea una cierta continuidad entre actores, guionistas, directores y modos de producción. La historia narra los enredos que se tejen entre los habitantes de un pequeño barrio en las afueras de un pueblo cercano a la Triple Frontera. Víctor, oriundo de Rosario y proveniente de una ONG, arriba a Misiones junto a su hija Brisa para hacerse cargo de una reserva ecológica. A partir de esta llegada no tardan en producirse, con paso de comedia, los amores, las confusiones y el típico tráfico de mercancías de las zonas fronterizas.

Figura 1. Frame promocional.



Fuente:

Guillermo Rovira (director de la serie) describe la idea general del proyecto como una producción pensada para explotar los formatos de la televisión de estudios. Es decir, una especie de *sitcom* con aires particulares de la región: número acotado de actores, dos o tres locaciones y reducción al mínimo de los exteriores. La cuestión de lo económico marca los ritmos de las condiciones de producción de la serie, ya que

poseía un presupuesto muchísimo más acotado que la línea INCAA, en consecuencia, el guion con el que se realizó el *teaser* sufrió modificaciones. Ciertos personajes tuvieron que desaparecer de la idea primigenia o recortar sus participaciones, incluso parte del equipo técnico interpretó algunos papeles —Bellocchio (director de fotografía) tiene una participación marginal y Rovira (director) interpreta a Suárez, un personaje con pocas participaciones, pero clave en el entramado narrativo, en tanto que Axel Monsú (director de arte) es Mario, el ex de María—. Así, Miltón Rosés reescribe el guion y Guillermo Rovira lo va corrigiendo y puliendo al mismo tiempo y lo adaptan al presupuesto del que disponían. Además, pergeñan una logística particular para cumplir con el contrato. La Productora de la tierra consigue como préstamo tres casas de un barrio de IPRODHA¹², a estrenar, en la localidad de Puerto Esperanza (a más o menos 300 km de la capital). Dos casas se utilizaban como las locaciones principales y en una de ellas se guardaban los elementos necesarios para la filmación (luces, cámaras, decorados, vestuarios, etc.), se almorzaba o se cenaba allí, se ensayaban algunas escenas y se avanzaba, luego de la filmación, con el montaje casi en paralelo. El exterior se filmaba en una zona de monte alejada de la locación (Figura 2).

Figura 2. Frame promocional



Fuente: Facebook de la serie: <https://www.facebook.com/casiunmismotecho/>

¹² Son barrios creados en función del desarrollo habitacional de la provincia de Misiones. Tienen una serie de requisitos para acceder a las viviendas, pero generalmente son entregadas a trabajadores estatales e informales que puedan dar cuenta de un ingreso mínimo para hacerse cargo de la hipoteca



Como vemos, tanto lo presupuestario como el formato establecen las reglas de juego de las condiciones de producción y constituyen un andamiaje que implica distintos procesos que se realizan casi en simultáneo, como así también de roles que se intercambian o se superponen: los roles de guionista y director suelen coincidir (Barnes-Borello 2014:27); reescritura del guion acorde con el presupuesto; rodaje — los plazos del cumplimiento del contrato son acotados, se dispone sólo de un mes para la filmación de 12 capítulos—; búsqueda de un elenco afín, espacios y locaciones; montaje en simultáneo (el montajista recibe el material, lo sincroniza y hace el primer corte, después de la jornada de filmación se visualiza y se decide si se vuelve a filmar); el tiempo para ensayar las escenas se vuelve mínimo o inexistente. Surge, entonces, una especie de híbrido, entre el *teaser* del plan piloto y el nuevo guion.

Aunque se mantiene el elenco, sobre todo actores de un grupo de teatro comunitario “La murga del monte” (Oberá), se suman algunos actores ya con experiencia en el medio audiovisual que habían trabajado con el director en otras oportunidades (Camila MacDonald y Cristian Harika, por ejemplo). De manera que conviven actores provenientes del teatro con algunos que ya tienen un cierto recorrido en el medio audiovisual. Algo similar también sucedió con otras producciones. *Mañana siesta tarde noche*, al tratarse de una de las series pioneras en el plan y de la nueva generación de realizadores contaba con muy pocos actores con experiencia — fundamentalmente teatral— y algunos de ellos no eran siquiera actores profesionales sino personalidades del medio local (Luis Stivala -gestor cultural o Marlene Butoff — periodista—, entre otros) lo que subraya que las *performances* son muy disímiles unas con respecto a otras.

Manduricio, realiza un *mix* entre actores con experiencia y otros venidos del ámbito teatral. Sergio Acosta, nos contó que la diferencia entre experiencias retrasaba el rodaje porque había escenas que se tenían que filmar muchas veces. Si la deficiencia técnica y actoral resultan evidentes, también lo es la singularidad y la creatividad (Murolo 2019:53-4).

Manduricio, en efecto, narra la historia de Marcelo Fabián Gómez, quien fuera considerado, por algunos, como el primer asesino serial de la provincia de Misiones,

por tanto, reformula la referencialidad al desplegar aspectos cercanos a un thriller psicológico y no hacia la linealidad de los acontecimientos. En tanto que, *MSTN* (Figura 3), se construye sobre el cruce entre el acervo cultural de la mitología del NEA y subgéneros de la industria cultural como el gore o el slasher. Nos propone, desde una suerte de continuidad con las bases culturales de los mitos, una semiosis de lo aterrador -algo que, de alguna manera, ya se encuentra en el sustrato de las estructuras narrativas mitológicas de la región (Pombero, Caá-Porá, Manguruyú, etc.)- pero que la serie reelabora en un pacto de recepción visual que difiere de la mitología.

Figura 3. Frame promocional



Fuente: Misiones Online: <https://misionesonline.net/2023/06/30/cine-de-misiones-diego-bellocchio-2/>

Esto evidencia la hegemonía en la producción del relato seriado si lo pensamos en relación con los grandes centros de producción, y lo es más aún en cuanto a las tecnologías básicas que se requieren para llevar adelante un proyecto audiovisual (Gettino 2016:74). Sobre todo, si tenemos en cuenta que *MSTN* es una serie de terror, lo que conlleva gastos significativos en efectos especiales, en vestuarios y locaciones. Tanto Diego Bellocchio (*MSTN*) como Victoria González (*La encrucijada*) nos advierten que de las 10 historias -exigencia del concurso- la mitad o un poco más de la mitad son consideradas como logros audiovisuales. *El resto*, dada la temporalidad y las restricciones económicas, termina siendo casi un relleno con algunos puntos

destacables, pero, al mismo tiempo, una gran territorialidad estética de experimentación y capacitación.

La mayoría de los productores locales —casi todos— no ven esto como una falta, es decir como una carencia, sino como potencialidad y como forma estética de puesta en cuestión al *statu quo* de la producción local (Suárez 2018). El capítulo 10: “05:55 -Asombrados-”, de *MSTN*, narra cómo una pandemia de zombis arrasa con la ciudad capital. En la primera escena de este capítulo vemos a un zombi calzándose unas alpargatas. Bellocchio afirma que este símbolo buscaba cuestionar una idea muy arraigada en la producción regional, a saber, que en estas latitudes “si no hay alpargatas y canoas, no sirve”. Asimismo, en términos generales, se intentaba plasmar que la música que escuchaba su generación (Deffton, Portishead, Tool, etc.) y el cine que miraban —*It* (Wallace, 1990), *La casa de los 1000 muertos*, (Rob Zombie, 2003)— venía “de afuera”, de la gran industria cultural.

Esta apreciación estética pone en vilo al reduccionismo folklórico propio de una concepción acotada del concepto de región (Aguirre Bradford 2022; Aisberger-Lusnich 2021) y, a la vez, problematiza la noción de campo, es decir una cierta tradición tanto local como regional en las que podrían rastrearse continuidades y discontinuidades. La serie propone un juego permanente con lo ‘alosemiótico’ (en el amplio sentido del término) y se sostiene no desde el calco (Deleuze 2002) con las producciones de la industria cultural sino desde su mestizaje.

Podríamos pensar, entonces, a *MSTN* como un laboratorio de formación, de ideas, de capacitación. El director de la serie hace énfasis en la oportunidad que habilitó el plan piloto, en el que su materialización implicó “un aprendizaje para todos”, pues “El premio nos permitió ir construyendo algo que no estaba construido acá. (...) no teníamos una escuela para saber cómo se hacían las cosas. Por eso muchas cosas fueron resueltas con sentido común. Una gran escuela entre aciertos y errores”. Esta opinión, matiza, relee y repiensa un adjetivo tan tajante como “fracaso” de la ley de LSCA y ofrece, en su reconocimiento, los límites y las posibilidades del plan audiovisual nacional y supone que, si bien los recursos económicos eran acotados, la flexibilidad en el hacer matiza las condiciones y las transforma en un laboratorio.



Las posiciones en torno a las condiciones de producción mapean un rizoma en el que se entrelazan y articulan lo estético, el formato, lo económico, las reglamentaciones y dan cuenta de los modos de producir y hacer asistemático, hecho de aprendizajes y errores, discontinuo, cuyas desterritorializaciones señalan los cortocircuitos y las intermitencias de los bordes culturales y marca, a fuego, la asimetría entre regiones (Cao-Vaca 2006).

SERIES WEB EN MISIONES. FORMATO RESITUADO ¿TODO LO SÓLIDO SE DESVANECE EN EL AIRE?

Después de haber caracterizado el contexto de producción y trazar algunos itinerarios por la producción del relato seriado es tiempo de ocuparnos específicamente de un formato peculiar: las series web. Sobre todo, si tenemos en cuenta que la mayoría de los relatos de nuestro corpus fueron realizados bajo estas condiciones de producción (*Manduricio*, *Urú...*, *TLQMG*, *La encrucijada*). El proceso de las series web está atado al desarrollo de la web 2.0, por tanto, "... no son ni cine ni televisión, pero a la vez suponen una versión de aquellos con la incorporación de características de internet" (Murolo 2019:19). Es un formato pensado para ser reproducido en cualquier dispositivo (tablets, neetbooks y celulares) y vinculado a páginas web, redes sociales o canales especializados (Cont.ar, UN3, FWTV, UNaM-Transmedia, IAAViM, etc.)¹³. Por consiguiente, la interacción que buscan este tipo de productos, su construcción estética y su secuencialidad están desarrollados en función de un espectador distraído que probablemente esté haciendo otra cosa mientras mira un capítulo (uso acotado de los planos, una o dos locaciones, duración, colores, iluminación, usos del videograph, etc.) (Murolo 2019:19 y 27).

De ahí se deduce que las series web se recrean a partir de géneros clásicos, que pueden ser distinguidos por el espectador —la comedia, el policial y el drama, en el caso de las series misioneras—. Asimismo, también podríamos apuntar que la

¹³ La mención de estas páginas no desconoce el fuerte impacto que las políticas rabiosamente neoliberales han generado en la exhibición de estas producciones, ya que todas o casi todas ellas han sido dadas de baja. Hoy resulta muy difícil visualizarlas si no es a través de sus propios productores



lógica de la serie web es la que más se adapta a las condiciones de producción de la región ya que, sustentada en la regulación del LSCA, funciona como una especie de usina para noveles/jóvenes realizadores audiovisuales, quienes no encuentran cabida en el mercado laboral del cine o de la televisión (Murolo 2019:66). Territorio fértil para guionistas, directores, actores, productores, técnicos, montajistas, fotógrafos, etc.; sienta precedentes y antecedentes —necesarios para determinados tipos de concursos— y permite reelaborar las vertientes tradicionales del relato audiovisual de la región: nuevas realidades, imaginarios sociales o nodos temáticos prototípicos.

La ventana que abre el concurso del INCAA a realizadores y productores sin experiencia habilita la posibilidad de tutorear a quienes están dando sus primeros pasos en el campo audiovisual. *La encrucijada* (2020), un drama de diez episodios autoconclusivos en el que cada uno de ellos plantea una problemática de elección (en torno a la sexualidad, el amor, la política, la moral, etc.), se realizó con un régimen tutorial en el que el aval lo brindaban productores con experiencia (Figura 4). En este caso en particular Gastón Gularte y Sergio Acosta y el equipamiento lo facilitó Detrás del sol producciones (productora perteneciente a Gastón Gularte y Lucía Alcaín).

Figura 4. Frame promocional



Fuente: página web del IAAViM: <https://www.iaavim.gob.ar/?p=9720>

El auge de la producción de series web en Misiones abarcaría los años 2017 y 2018. Tres de ellas se estrenaron en 2017 y una en el 2018¹⁴. No obstante, dos de ellas fueron filmadas en el 2018, pero por la tardanza del envío de las partidas o por incumplimientos en los contratos multinacionales se estrenaron en el 2020 y/o se estrenarán el 2024, respectivamente. Nos referimos a *La encrucijada* (Drama) y *Mata salvaje* (Policial). *Mata salvaje* merece un párrafo aparte porque se filmó íntegramente en la Triple Frontera y surge a través de un convenio con casas productoras brasileñas y paraguayas (Productora de la tierra, Al mango y Koreko gua). Todavía no tiene fecha de estreno material en una pantalla asociada, pero se estima que en el 2024 estaría llegando a plataformas o canales locales. Este auge en la producción coincide con el maltrecho contexto nacional —ralentización de financiamiento, caída de planes de

¹⁴ Las producciones audiovisuales del relato seriado a nivel nacional pasaron de un módico 2 (dos) en 2008 a 47 (cuarenta y siete) en 2018, su pico más alto (Murolo 2019:113)

fomento, reducción abrupta de personal, propiciado por un gobierno de corte neoliberal (Murolo 2019:79)¹⁵ —

Más allá de esto, algunos realizadores locales, como Guillermo Rovira, ven al formato como ajeno a la matriz identitaria de la narrativa nacional dada la fuerte tradición de éste en la industria cultural estadounidense. Rovira señala que es muy difícil “encontrarle la identidad” a este tipo de productos, además de lo dificultoso de “agarrarle la mano” a algo que está muy aceitado en la cadena de montaje de la gran industria. Y es que, más allá del presupuesto, las series son un trabajo de especialistas (guionistas, técnicos, montajistas, sonidistas, etc.). Manifiesta que en Misiones se suele escribir un guion para una película y cuando se abren ventanas de concursos se realiza un proceso quirúrgico de desmantelamiento a fin de que las producciones puedan ingresar en el formato serie y en las regulaciones de los concursos.

Ya no tenemos, entonces, una búsqueda estética intrínsecamente relacionada con las leyes del formato, sino más bien un producto en cuyas líneas se experimenta con opciones estéticas muy ligadas al cine. Si tuviésemos que visualizar a *Urú...* (cuyo caso coincide con lo manifestado) según las coordenadas esbozadas más arriba, las mismas resultarían insuficientes. *Urú...* exige para ser disfrutada de las lógicas del cine: carece de centro narrativo, por ende, del típico *cliffhanger* y no puede “leerse” de un modo secuencial (Figura 5). El mecanismo de fuera de campo establece tensiones interpretativas que le dan carácter metafórico y difuminan la secuencia en pos de lo alusivo. La serie despliega su arco narrativo en el derrotero de un escritor, Sergio, quien se cruza con diferentes historias, propias y ajenas: tipos de amores, de vínculos familiares, de trabajo, de la realidad de la región, de su infancia o hechos del pasado, a saber: Ismael, devenido en vagabundo, emigra del campo a la ciudad. Escapa del *delirums tremens* y del dolor de la pérdida de su perro, Toribio. Sergio, sus merodeos en torno a la escritura, su propia vida (la relación con su madre, la ruptura con su novia y los misterios que rodeaban a la figura de su padre). Y, por último, la peculiar historia del “Mencho” Gómez, su “endemoniada” profesión de urú y el crimen que lo llevó a huir

¹⁵ Sergio Acosta advierte que, pese a que los números todavía siguen siendo positivos en relación con este tipo de políticas, lo que sucede, en realidad, es que los contratos se firmaron en el período anterior y que, además, hubo que marchar y plantarse frente al ajuste propiciado por el gobierno de turno.

de Misiones. Estas historias “despuntan”, se interceptan entre sí, se cierran y vuelven a abrirse en otras circunstancias y bajo otras experiencias dando cuenta de la carencia de un centro narrativo específico.

Figura 5. Frame promocional



Fuente: Informe barrial: <https://www.informeradial.com.ar/serie-web-uru-otros-relatos-la-tierra-roja>

Por otra parte, las series y lo tecnológico vienen a constatar un proceso de quiebre con el cine en torno a los circuitos económicos, las modalidades de creación, recepción, producción y distribución. También lo son en cuanto a cierta ritualidad: las elecciones de lo que visualizamos, las entradas, la sala oscura, el silencio compartido con una ristra de extraños, y, desde luego, las dimensiones de la pantalla, en definitiva, la suspensión de las leyes del mundo base en pos del contrato ficcional que propone el film (Murolo 2019:15; Onandia-Macedo 2013:189).

Podría decirse que las series a las cuales nos referimos se estrenaron “casi” por única vez como eventos cinematográficos —se come, se dan entrevistas, se charla (antes y después)—, para ser emitidas en internet o en pantallas televisivas y luego —algunas de ellas— yacen alojadas en variopintos canales de distribución (YouTube, UNaM transmedia, Cont.ar o CineAr play, etc.). Pero la noción de evento remarca otra cuestión. Luego del estreno acaso vegetan olvidadas en alguna que otra plataforma si no es por puro interés investigativo (a veces, como es el caso de *MSTN*, tienen la suerte de reestrenarse en canales locales), pues el número de visualizaciones resulta



exiguo. Esto pone énfasis en la dimensión política de la apuesta de los realizadores locales: compartir un encuentro, formar parte de un acto público, en cierta forma, lo político en el amplio sentido del término, que convierte el hecho de estar juntos en una cuestión social. Y, de esta manera, pone en jaque las lógicas del formato al acercarlas al cine y posibilita releer las condiciones de producción más cercanas al largometraje, aunque la matriz de su formato indique otra cosa. Son producciones del entremedio: ni cine, ni TV, ni serie/serie web sino una especie de híbrido que se ciñe más a la experiencia colectiva y al uso político de la visualización¹⁶ (Deleuze-Guattari, 1990). Tanto Manduricio¹⁷ como *Urú...* dada la complejidad que proponen demuestran que no solamente se modifican las condiciones de producción en relación con los formatos en sí, sino la concepción del hacer. La necesidad de producir encuentra brechas, ventanas, formas de trabajar el relato. Se trata de “Cometer películas”, como diría Guillermo Rovira en la presentación de su ópera prima, *Le Blu*, en el festival Oberá en Cortos, en 2017.

ESTRATEGIAS DE DISTRIBUCIÓN Y GRADO CERO

Un caso particular en la escena del relato seriado lo ocupa *TLQMG* (Acosta-Rovira, 2018) —un territorio estético de cruces entre el *sitcom*, la comedia de enredos y el drama—. Su personaje principal (Daniel), a punto de cumplir 30 años y llevando toda una vida en relaciones heterosexuales, se enamora de su nuevo compañero de trabajo (Javier), lo cual pone en cuestión la heteronorma (Figura 6)

¹⁶ Aquí debemos sortear la verdad de perogrullo: claro, el cine es siempre colectivo, pues, aunque se encabalga sobre un director éste es sólo una parte de un engranaje más complejo entre productores, actores, guionistas, banda de sonido, montajistas, y un largo etcétera (Barnes-Borello, 2014:44; Felicci- Tarín, 2009:12).

¹⁷ La miniserie solo consta de solo 4 (cuatro) capítulos de -más o menos- 12 (doce) minutos cada uno -cabe mencionar que la restricción temporal es una exigencia del mencionado concurso del INCAA-.

Figura 6. Frame promocional.



Fuente: Instagram de la serie: https://www.instagram.com/tlqmg_tv_serie/

Uno de los requisitos del concurso del INCAA, en el que esta serie resultó ganadora, era que para que se baje la última partida se debía enviar un máster a la institución y dar constancia de un estreno técnico. El estreno técnico se realizó en la Sala de Prosa del Parque del Conocimiento (evento cinematográfico) y la pantalla asociada en la que finalmente se estrenó fue Canal 12 (Posadas).

La serie tuvo un estreno accidentado ya que si bien el canal llega a toda la provincia funciona como una especie de vórtice de comunicación del partido político hegemónico (La Renovación) y tiene, más allá de la inversión y modernización de sus

recursos y *staff*, un corte decididamente conservador en sus contenidos y plano en su postura ideológica. El canal decidió proyectar dos capítulos por sábado a las 12 de la noche. Día y horario, al menos incómodo, para visualizar la serie. Aun así, tuvo una relativa repercusión, pero abruptamente la comisión directiva del canal decidió no emitir el capítulo final porque éste coincidía con la etapa final de “La estudiantina”¹⁸. Pese a las intensas protestas del productor, aquellos televidentes que lograron sintonizar con la serie no pudieron ver el último capítulo y aún hoy en día muchos de ellos se encuentran en la misma situación porque el último capítulo se proyectó dos semanas después. Luego, la serie fue vendida a Glow Star Media.

La encrucijada, debido a la pandemia Covid-19, se estrenó en YouTube y su lógica de visualización no fue pensada por capítulos semanales, sino que se subió en su totalidad a la plataforma. El canal tiene 179 suscriptores y las visualizaciones oscilan entre los 50 y 100. Esto contrasta con las visualizaciones de series web producidas en la capital federal. Según los datos que nos brinda Leonardo Murolo (2019:44): *Amanda O* y *Embarcados*, por ejemplo, tienen más de 5000000 reproducciones. Tendríamos aquí un problema en el campo de la recepción de las producciones misioneras digno de atender y que explica, en parte, la apuesta por el «evento» antes que la lógica de la «plataforma» o de la posibilidad de lo transmediático.

A diferencia de estas producciones, la TDA tenía más comprometido el circuito de visualización porque *Casi un mismo techo* se estrenó en simultáneo en toda la región del NEA. Durante los tres meses que duró la primera temporada, fue transmitida por Canal 12 (Misiones), y a nivel regional TeleCinco (Corrientes), Chaco TV, Lapacho TV (Resistencia) y Canal 11 (Formosa).

Por otra parte, *TLQMG* propone una dinámica diferente en cuanto a los circuitos de distribución, ya que fue pensada, desde su génesis, según una cierta lógica cultural neutra que busca reducir al mínimo las particularidades regionales: en las

¹⁸ La estudiantina es un evento tradicional de la ciudad de Posadas. Se realiza en el mes de septiembre/octubre. Al mejor estilo de un evento de carnaval se desfila, se baila y se tocan instrumentos, se incluyen carrozas y trajes alegóricos a la temática abordada. Se trata de una competencia que premia a los mejores de cada rubro e incluye premios para las instituciones escolares.

enunciaciones, consumos culturales y costumbres propios de la región. Lleva la historia narrada a una suerte de grado cero con el objetivo de trascender las pantallas del mercado local (Suárez 2018).

En términos estéticos, establece una dialogización más explícita con relatos seriados del mainstream como *Mad men* (Weiner), *Please like to me* (Thomas) y *Bojack horseman* (Bob-Waksberg). Entonces, es factible pensar en correlatos que podría realizar un espectador transnacional con la serie en sí. Está claro que las condiciones de producción no se ciñen en lineamientos “impuestos” por una cierta regionalidad, sino que se sujetan a claves universalistas típicas del *mainstream*, esto es, para que las historias funcionen y recauden es necesario que su lenguaje sea universal, que los relatos abarquen temáticas actuales y, sobre todo, que ideológicamente no se subraye una posición explícita.

Al respecto, su productor y guionista, Sergio Acosta, manifiesta que “uno aprende a escribir y producir, pero carece de las herramientas para distribuir”. Esa experiencia se construye con información y participación. Eventos como “Ventana azul Florianópolis” o el “Mercado de las tres fronteras”, entre otros, operan como muestrarios para un posible posicionamiento en el campo audiovisual no-regional.

La falta de experiencia en este campo manifiesta Acosta, subraya que una de las aristas fundamentales de la producción audiovisual se encuentra en la distribución y, por consiguiente, en la exhibición/recepción (Gettino 2016:79). En efecto, “Tanto la distribución como la exhibición son parte fundamental de la cadena de valor de la actividad cinematográfica y también el talón de Aquiles de las políticas públicas de la región” (Córdova 2019:225). De hecho, ya Gettino (2016:86) manifestaba que la potencialidad de la industria cultural norteamericana no estaba en su *hardware* sino en su *software*, en la diversificación de las “ventanas de comercialización de productos”. (Figura 6).

Figura 7. Captura de Pantalla



Fuente: UNaM-Transmedia: <https://transmedia.unam.edu.ar/manduricio/>

Otras cuestiones para tener en cuenta son los distintos tipos de agenciamientos entre directores/realizadores; la recurrencia a ciertas tramas/temáticas referenciales/históricas del tejido estético de la región que se traduce en aprendizajes, relecturas y formas de hacer, y el juego estético de cruces entre personajes/actores dentro del mundo diegético. *Manduricio* (Figura 6) comienza con su personaje principal corriendo por un descampado. Aturdido, se detiene frente a aguas turbias, y cuando se da cuenta que tiene un puñal en la mano lo arroja sorprendido. *Urú y otros relatos de la tierra roja* finaliza con la escena del “Mencho” Gómez, luego de haber asesinado al Gringo (su patrón) en una confusa situación, huyendo despavorido por el monte. Los dos tienen las manos manchadas de sangre y emprenden una fuga luego del crimen. Desconocen su porvenir y se dedican, en el oficio de peón, a algunas actividades que rodean al “oro verde” (tareferos, capangas, mensúes, la profesión “diabólica” del urú -Rodolfo Walsh dixit-). Los dos han asesinado a sus patrones y, curiosamente, se llaman Gómez y son interpretados por el mismo actor: Cristian Salguero (*El jardín de Bronce* HBO, *Un gallo para Esculapio* TVpública, *La patota*, entre otras). Este *crossover* da cuenta de un nodo estético fundamental en la narratología del NEA: el yerbal, y nos muestra no sólo la dinámica del territorio ficcional, sino la grafía propia de su mundo posible configurado desde

cruces y preocupaciones estéticas recurrentes entre producciones de la región. Estos movimientos estéticos no sólo reconfiguran los nodos temáticos del NEA, sino que ponen en evidencia al igual que otras regiones (NOA y Patagonia), la explotación, la expropiación y la depredación de la biosfera.

Sergio Acosta escribió el guion de dos series: *Manduricio* y *TLQMG*. La primera la codirigió junto a Diego Bellocchio. Aquí se dio una especie de división de tareas y, en consecuencia, de fusión de sus respectivas capacidades como productores, directores y guionistas. Acosta se ocupaba del radio actoral y Bellocchio puso su experiencia al servicio de la técnica de los encuadres y planos y su impronta en la marca estética del horror¹⁹. Este vínculo entre ambos realizadores también posibilitó un *crossover* entre personajes que pasan de *MSTN* a *Manduricio* ampliando el arco narrativo de la región y otorgando así una línea temporal entre producciones —Los oficiales de policía de *MSTN* son los mismos que tendrán conflictos con el detective Castels en *Manduricio*— En definitiva, un mundo posible.

Prosigamos. *TLQMG*, exigía, al igual que las series de la industria cultural la figura del creador, *show runner*, por tanto, la dirección estuvo a cargo de Guillermo Rovira. La experiencia que tenía este director en *Casi un mismo techo* genera la logística que permite desarrollar en tiempo récord la producción —sobre todo porque el género tiene relaciones tangenciales con la *sitcom*—. Por sugerencia de Rovira se recurre a actores, ya para esa altura, con probada experiencia en el medio audiovisual (Miltón Rosés -coguionista de *Casi un mismo techo*, devenido ahora personaje principal; Cristian Harika, Cristian López, Esteban Masturini y otros actores que ya habían trabajado en otras producciones como Bárbara Hobecker (*Ahora después*), María Bernardini (*Manduricio*, *Aquellos días felices*).

La diferencia comienza cuando se cuestionan las dicotomías entre *ver* y *hacer* (Rancière, 2009) y se redistribuyen las posiciones en el campo audiovisual. Es decir,

¹⁹ Recordemos que este director construyó su carrera fundamentalmente sobre el género de terror (“Pálido reflejo” -epidemia zombi generada por un mosquito, en clara alusión al dengue- “Respiro” -alegoría de ritual satánico-, “Legiones” (coproducción) -Un chamán deberá usar sus poderes para rescatar a su hija- y próxima a estrenar “Mitra, apaga la luz para poder ver” —la protagonista, Lucía, una joven psicóloga que asiste a víctimas de violencia en un pueblo sórdido argentino. Una noche es abusada sexualmente por un adorador del diablo, al tiempo da a luz al posible anticristo-).



cuando dejamos de pensar en grandes empresas y consumidores de contenidos de plataformas o en navegantes de una grilla inconmensurable de opciones sino más bien en “‘trabajadores’ (...) que desarrollan una tarea calificada con determinadas reglas de juego que les permiten el sustento” y “posibilidades de desarrollo profesional” y desestabiliza la noción del mero negocio (Calvi-Cardoso 2019:33).

CONSIDERACIONES FINALES

*“Sin imágenes propias, no existe la posibilidad
de dar vida plena al imaginario de cada individuo”*

Gettino

Al ingresar a la capital de Misiones, Posadas, por cualquiera de sus accesos Sur/Oeste, ya sea desde el interior del país, de la provincia o del Brasil pueden verse varios carteles enormes que ostentan la leyenda: “IMAX: el mejor cine, y es nuestro”. La pregunta es evidente, o por lo menos debería serlo, ¿qué hace que una empresa multinacional canadiense (*Imax corporation*)²⁰ pueda ser considerada, desde el aparato publicitario del gobierno provincial, como un emprendimiento propio? Esto nos llevaría -más allá de su evidente paradoja-, al menos a priori, a considerar que

...la producción cinematográfica argentina, en el marco de lo que piensan los propios actores de esta actividad, hay una discusión muy viva sobre las características de la producción cinematográfica en el país: si se trata de una actividad industrial o, por el contrario, de una actividad artesanal; si hay un verdadero mercado para las películas que se producen o si, en realidad, se produce con objetivos meramente artísticos (Barnes-Borello-Pérez Llahí, 2014:19).

²⁰ “Estas proporciones se extendían a todo el mercado cinematográfico nacional. Es decir, la absoluta mayoría de los ingresos existentes en boleterías se dirige hacia las empresas que no han invertido en el país ningún capital fijo, y cuyo interés por el desarrollo de una industria cinematográfica nacional es nulo. Sólo los empresarios de exhibición han construido algunos edificios o locales, que en momentos críticos fueron convirtiéndose en depósitos o supermercados” (Gettino 2016:76)



Esa discusión “con ribetes especulativos”, continúan los autores, tiene incidencia directa en las condiciones de trabajo y por ende en salarios, inversiones y acciones publicitarias y, a la vez, construye las posibilidades de cómo el aparato estatal provincial podría operar en función de financiamientos a los realizadores audiovisuales locales. Desde esta mirada, se plasma una concepción no sólo especulativa sino material de los márgenes culturales en relación con los centros hegemónicos: sobran las ideas, pero faltan los recursos para llevarlas a cabo y no queda más que *aggiornarse*. Por tanto, esconde, en su dicotomía, una situación más profunda acerca de las condiciones de producción audiovisual (Gettino 2005; Calvi-Cardoso 2019).

Sin embargo, como vimos anteriormente, esto no parece ser la “única” condición del campo cultural misionero. Y menos aún si tenemos presente, por un lado, la Ley de medios y su articulación con instituciones, universidades, festivales, plataformas y espacios que gestionan y abonan las condiciones de posibilidad. El Espacio INCAA de Posadas tiene, por ejemplo, un ciclo de cine regional “Cine Mandioca” que se propone proyectar cortos y largometrajes filmados en Misiones y utiliza como pantalla la del IMAX (!?)²¹ o el festival de Oberá en cortos que, aún con algunas salvedades, visibiliza la producción local.

Y tampoco lo es en relación con la profusión de una generación de realizadores y productores audiovisuales contemporáneos: Yamila Bernashpol, Diego Bellocchio, Iñaki Echeverría, Macarena Rodríguez, Sergio Acosta, Elián Guerín, Guillermo Rovira, Santiago Carabante, Ana Espinoza, Victoria González, Axel Monsú, Aroon Lértora, Nahuel Coutinho, por nombrar solo algunos. Y otros con vasta experiencia: Gastón Gularte, Maximiliano González y Ana Zanotti. La noción de *ecosistema digital* (Barnes y Borello), en este sentido, es clave para intentar comprender el tejido complejo entre la producción y los productores.

En este orden de cosas, más que ver con nitidez y decidir entre una serie de oposiciones, nos encontramos con fricciones, mestizajes, emplazamientos e

²¹ Al día de la escritura de este artículo este espacio ha sido dado de baja. No obstante, el ciclo continúa con sus proyecciones en el marco institucional del Parque del Conocimiento y en formato de Cine club,

hibridaciones que caracterizan los modos y las condiciones de producción audiovisual. Podríamos decir que, si bien algunos productores misioneros ven en LSCA un desfase otros, en cambio, lo perciben como un laboratorio y como una forma en la que la falta redonda en capacitación y oportunidad. Se releen y se repiensen los límites del Plan Audiovisual Nacional y se ensayan variables que luego serán recapitalizadas en ulteriores producciones.

Como decíamos en la introducción, este escenario plantea una discusión muy actual acerca de la función del Estado en el sostenimiento de la actividad cultural en torno a la producción audiovisual, al no relegarla a una mera función de mercado, de ganancia. Pero también intuye formas de autogestión que no necesariamente dependen de los mecanismos de gestión estatales.

En efecto, una de las exigencias de las convocatorias para la habilitación de la última partida era un estreno técnico. Los realizadores misioneros aprovecharon esta posibilidad convirtiendo este estreno técnico en un «evento cinematográfico» en sí mismo. Acaso a sabiendas de la imposibilidad de que se visualizaran sus producciones en las plataformas *on demand* transformaron este evento en una cuestión política en el amplio sentido del término.

Esto quizás explique por qué el cine es “lo aspiracional” y la serie “la excusa”. Los realizadores audiovisuales manifiestan que es difícil encontrarle la identidad a este tipo de formatos, además de la cuantiosa diferencia económica y la especialización que se requiere para llevarlo a cabo. Entonces, la serie se escribe con guion de cine. Se la corta y cuando aparecen las ventanas de los concursos se la estrena (está claro que esto no se dio en todos los casos tratados).

Si, como decíamos más arriba, la aspiración es el cine entonces es lógico suponer que tampoco importa tanto la «secuencialidad». Las series son autoconclusivas o carecen del típico gancho que mantiene en vilo a los espectadores. Por tanto, juegan más en el fuera de campo, es decir en las tensiones interpretativas que le dan carácter metafórico, rizomático. Esto implica que la deficiencia en la técnica y el amateurismo actoral son suplantados por la originalidad de la propuesta estética, aunque ambas se han ido puliendo con el paso del tiempo.



Asimismo, si tanto lo presupuestario como el formato marcan los ritmos de las condiciones de producción, es posible pensarlas como un andamiaje que implica distintos procesos/dimensiones que se realizan en simultáneo y de roles que se intercambian o se superponen: reescritura del guion; búsqueda de elenco y locaciones acordes con el presupuesto; nulo o mínimo espacio para ensayos; rodaje y montaje en simultáneo. Guionistas y directores intercambian sus roles y aportan aprendizaje y experiencia a cada uno de los rubros: redes de solidaridad en torno a los avales para el concurso y el préstamo de equipos; trabajo estético de relectura de los nodos temáticos fundamentales de la región; cruces entre personajes/actores en los universos diegéticos propuestos.

Finalmente, un dato no menor es el cambio en la orientación estética de algunas producciones más contemporáneas. Es decir, mientras algunas apelan a dimensiones dialécticas de la regionalidad, otras, en cambio, operan con cierto grado cero de la historia y neutralidad en el uso del discurso a fin de trascender el mercado local (*TLQMG* y *La encrucijada*). El resultado de la ecuación que obtenemos de esta especie de punteo multiacentuado es que las condiciones de posibilidad nos brindan un panorama en el que la apuesta estatal redunda en oportunidades y consolidación del campo audiovisual. Si bien el formato está atado a la industria cultural las particularidades en las producciones misioneras lo ponen en fricción con formas de visualización, con los modos de producir y con maneras de narrar que cuestionan los órdenes establecidos, las correlaciones y las posiciones del campo cultural.

REFERENCIAS

1. **Acosta, S.-Bellocchio, D.** (Directores). *Manduricio* [serie web]. SA cine-Estudio Rodante. 2017,
2. **Aisberger, A.** “Un cine de Crespo. Estrategias de construcción de una enunciación regional” en *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual*, 2021, N°19. <https://caiana.caiana.com.ar/dossier/2021-2-19-d09/#_edn16 el 01/03/2024>.
3. **Bajtín, M.** [1982] “Hacia una tipología de las ciencias humanas” en *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI. 2013.
4. **Bellocchio, D.** (Director). *Mañana siesta tarde noche* (Bellocchio, 2011) [serie]. Montecine producciones. 2011.
5. **Barnes, C.; Borello, J.; Pérez Llahí, A.** “La producción cinematográfica en la Argentina: Datos, formas de organización y tipos de empresas” en *H-industri@*, Año 8, nro. 14, 2014.
6. **Berini, E. (editor)**. Después del nuevo cine. Diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo. Buenos Aires, EUFyL. 2018.
7. **Bourriaud, N.** *Postproducción. La cultura como escenario: modos en el que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2002.
8. **Cardoso, L.-Calvi, G.-Triguboff, M. (comp.)** *Políticas de producción audiovisual en la era digital en América Latina*. Buenos Aires: Octubre. 2019.
9. **Cascajosa Virino, C.** *La cultura de las series*. Barcelona: Laertes. 2016.
10. **Coutinho, N.-Lértora, A.** (Directores). *La encrucijada* [Serie web]. Detrás del Sol producciones. 2020.
11. **Del Coto, M. R.-Varela, G.** (eds.) “Introducción” en *Ficción y no ficción en los medios. Indagación semiótica sobre sus mixturas*. Buenos Aires: La crujía. 2012.
12. **Deleuze, G.-Guattari, F.** *Kafka por una literatura menor*. México, Nueva Era. 1990
13. **Depetris Chauvin, I.** Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017). 2019. Pp. 189-201. Pittsburgh, Estados Unidos: Latin America Research Commons. DOI: <https://10.25154/book3>. Licencia: CC BY-NC 4.0
14. **Foucault, M.** [1970] *Arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI. 2011.
15. **García, M.** “Mass-mediación: formatos y dispositivos. Ponencia”. Congreso Internacional de semiótica, 2019.
16. **Getino, O.** *Cine argentino, entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ciccus. 2016.
17. **Gómez, L. (comp.)** *Construyendo historia(s) ver para creer en televisión. Relatos y narrativas en la televisión digital argentina*. La Plata: Ediciones EDP. 2012.
18. **Grüner, E.** “Foucault: una política de la interpretación” en *Foucault, M. Freud, Nietzsche, Marx*. Bogotá, Revista ECO. 2002.
19. **Guerín, E. (Director)**. Urú y otros relatos de la tierra roja [Serie web]. Cooperativa superficie. 2017.
20. **Han, Byung Chul.** *La expulsión de lo distinto*. Buenos Aires: Herder. 2020.



21. **Jameson, F.** *Posmodernismo. La lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: La marca. 2012. Vol. 1.
22. **Jost, F.** *Los nuevos malos*. Buenos Aires: Librería. 2015
23. **Lusnich, A. Carterolo, A.-Flores, S. (comp.)** *Cines regionales en cruce. Un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado*. Buenos Aires: Eudeba. 2022.
24. **Lusnich, A.-Aisberger, A.** "Reflexiones en torno al cine y región: el cine argentino desde una perspectiva local" en *Folia Histórica del Nordeste*. 2021 (40).
25. **Millán, M.-Casales, M.-Alfaya, S.** "La producción audiovisual misionera: exploraciones iniciales en instancias de recepción" en *Folia Histórica del Nordeste*. 2018 (31).
26. **Murolo, L.** *Series web en Argentina*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes. 2019.
27. **Onaindia, J. -Macedo, F.** "La industria audiovisual" en *Palermo Business News*, 2013 (8).
28. **Rancière, J.** "El espectador emancipado" en *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial. 2009.
29. **Rovira, G. (Director).** *Casi un mismo techo* [Serie para televisión]. Productora de la tierra. 2014.
30. **Rovira, G. (Director).** *Todo lo que me gusta* [Serie web]. SA cine. 2018