

caiana

Victoria Julia Lencina

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Descentralizando la ciudad de Buenos Aires: Raúl
Perrone, José Celestino Campusano y Rosendo
Ruiz

Descentralizando la ciudad de Buenos Aires: Raúl Perrone, José Celestino Campusano y Rosendo Ruiz

Victoria Julia Lencina
Universidad de Buenos Aires, Argentina

“Todo eso empezó porque yo veía unas cosas en la tele que no me representaban”

Raúl Perrone

“Decidí autogestionar mis ideas y generar cine porque ante el canon vigente no me resultaba conveniente ir a productoras con mi proyecto, corría el riesgo que desvirtúen algo”

José Celestino Campusano

“Me di cuenta hace poco que la mayoría del cine argentino es de Buenos Aires. Y si se filma fuera de Buenos Aires todo pasa a ser campo”

Rosendo Ruiz

Naturalizar la exclusión es una forma de abuso ideológico. En el enunciado “Nuevo Cine Argentino” se advierten mecanismos y modos de

naturalización que pretenden que lo singular se muestre, vía sentido común, como nacional, federal e inclusivo. El corpus de películas¹ que integran ese fenómeno surgido en la década del noventa fue producido y filmado en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, por graduados de instituciones de enseñanza del oficio cinematográfico que quedan geográficamente ubicadas en el centro de esa ciudad: la Fundación Universidad del Cine (FUC), la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), dependiente del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), y el Centro de Investigación y Experimentación en Video y Cine (CIEVyC). Además, estas películas fueron legitimadas por el concurso de cortometrajes *Historias breves* organizado por el INCAA en el marco de la entonces sancionada Ley de Cine² y por las revistas especializadas más importantes del momento –*Film* y *El Amante Cine*–, que consideraban que se estaba ante un momento de corte, ruptura y renovación promisorio (**Fig. 1**). Así se advierte un equívoco en la expresión “Nuevo Cine Argentino”, en tanto se trata únicamente de un “Nuevo Cine Porteño”: hecho en tierra porteña por porteños, y sobre la vida de los porteños. Roland Barthes refiere que lo que lo llevó a escribir *Mitologías*, a reflexionar sobre los mitos de la vida cotidiana francesa, fue

un sentimiento de impaciencia ante lo ‘natural’ con que la prensa, el arte, el sentido común, encubren permanentemente una realidad que no por ser la que vivimos deja de ser absolutamente histórica (...) y quería poner de manifiesto el abuso ideológico que se encuentra oculto en la exposición decorativa de lo *evidente-por-sí-mismo*.³

La presencia de lo “argentino” –en la denominación “Nuevo Cine Argentino”– adquiere un valor equivalente a lo “nacional”. Ese atributo es engañoso, torpe y doloroso, debido a que refiere unívoca y exclusivamente a lo “porteño”, expulsando de su categoría al cine realizado en las provincias y en el propio conurbano bonaerense.⁴ El abuso ideológico del que habla Barthes podría traducirse aquí en una fragilidad e inconsistencia de las políticas públicas para materializar una inclusión regional a lo nacional –concretando de esta manera los pilares del federalismo–.

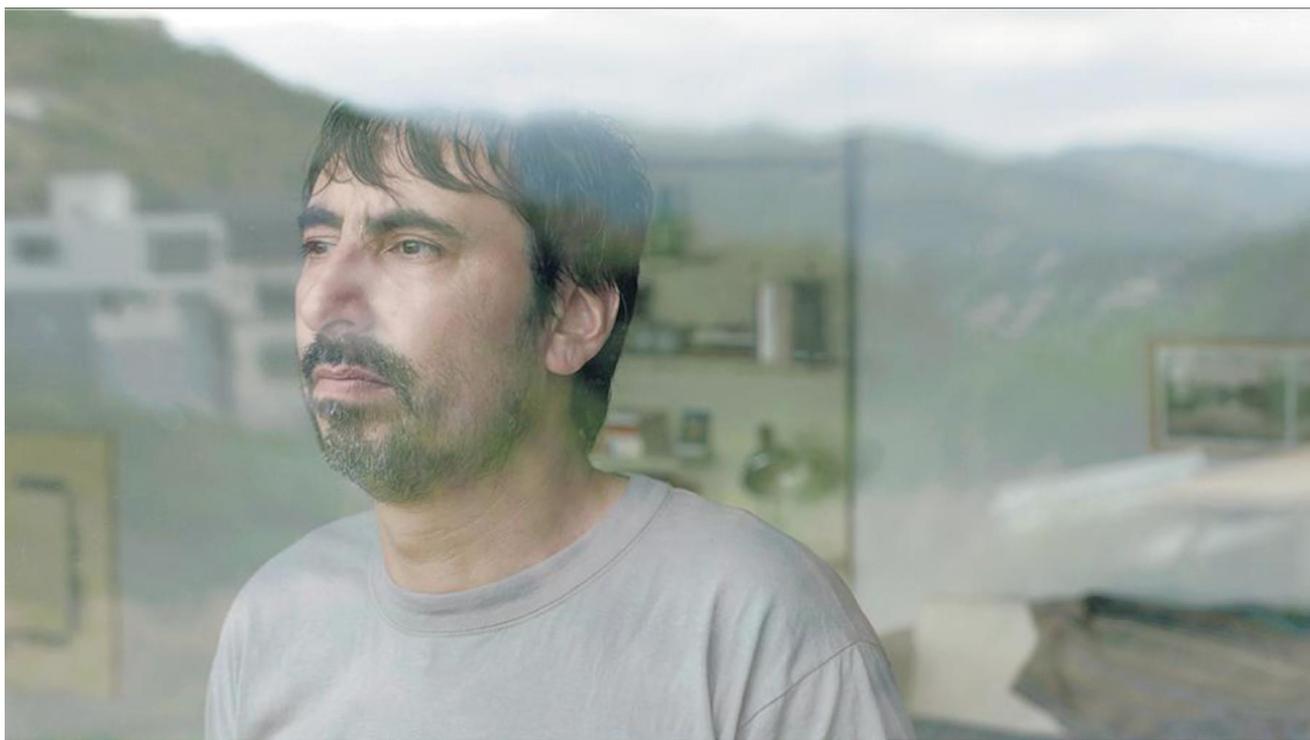


Figura 1. Rosendo Ruiz, *Casa propia*, fotografía, 960 x 540 cm, Recuperado de *Pagina12*, 18 de mayo 2018. <https://www.pagina12.com.ar/132341-un-relato-que-mueve-a-la-introspeccion>, Buenos Aires.

Como señala Ana Wortman al estudiar las clases medias y sus hábitos, los consumos culturales y su difusión están cada vez más focalizados en las zonas céntricas o residenciales de las clases altas, ya que “asistimos a un trazado en virtud de un proceso de acentuación de la desigualdad social”.⁵ En efecto, la homogeneización del territorio nacional a través del uso y empleo de un concepto globalizador “Nuevo Cine Argentino” remite a los centralismos fundacionales, es decir, a una lógica cultural en la que el “centro articula la diversidad regional, no hacia la integración de una red heterogénea entre las regiones, sino centrífugamente hacia él mismo”.⁶ De este modo, se les asigna a las provincias una función de alteridad y una etiqueta: “el Otro interior de la Nación”.⁷

La perspectiva federal que dispone el *slogan* “Nuevo Cine Argentino” resulta, entonces, relativa en tanto acentúa la dicotomía centro/periferia y las tensiones existentes entre nación y región dentro de la producción y distribución cinematográficas del país. La supremacía de Buenos Aires, en este sentido, determina un federalismo siempre acotado. Es interesante analizar, a modo de ejemplo, ese gesto político de la crítica especializada que a partir de 2011 con el impacto local y la visibilidad

nacional alcanzadas por la película *De caravana* (Rosendo Ruiz, 2010) comenzó a avivar la idea de un “Nuevo Cine Cordobés”; y luego, en 2013, alentó el surgimiento de un “Nuevo Cine Tucumano” tras el reconocimiento internacional obtenido por *Los dueños* (Agustín Toscano y Ezequiel Radusky, 2013) en el Festival Internacional de Cine de Cannes. ¿A qué se debe esa singularización de las provincias respecto de lo nacional? ¿Por qué las denominaciones cine “tucumano” o “cordobés” llevan el rótulo de la desviación respecto de lo “argentino”?

Esa sorpresa en los límites del lenguaje permite advertir una transmutación en tanto que ya no se refiere a lo nacional, sino a lo particular, a lo específico, a provincias del país y a ciudades capitales. Es importante señalar que estos fenómenos se dinamizan en Córdoba capital y Tucumán capital y que no llegan a incluir en el mapa audiovisual al conjunto de sus provincias, sino solamente a sus ciudades capitales. Incluso, podríamos pensar que ese singular “cordobés” o “tucumano” devienen formas reflexivas que buscan despegarse y cuestionar el gentilicio argentino. Entonces, al cine realizado en las provincias se lo comienza a reconocer, desde la prensa y crítica especializada, a partir de su discriminación, separación e individuación

respecto de lo nacional. Al decir “Nuevo Cine Cordobés” o “Nuevo Cine Tucumano” ya no se refiere a una totalidad que identifica al conjunto del país, sino a un *locus* diferencial, a una otredad imprevista, que pone en suspenso las certidumbres, desestabiliza ese pretendido federalismo de la etiqueta “cine argentino” y disloca las estructuras jerarquizadas o “centralistas” porteñas.

El geógrafo Rogério Haesbaert concibe las regionalizaciones como un “proceso analítico de reconocimiento de la diferenciación del espacio geográfico”.⁸ Mauricio Tossi, a su vez, postula que una región

surge de un híbrido proceso de construcción, destrucción y reconstrucción de diferencias y jerarquías territoriales, y también de la puesta en diálogo de segmentos y nodos de producción específicos, líneas o redes de circulación y zonas reticulares, es decir, ámbitos que tienen voluntad o vocación de ser ordenadores espaciales, independientemente de su vecindad o proximidad.⁹

De este modo, las regiones son producto y productoras de procesos de diferenciación espacial, resultantes de sus desigualdades materiales y de poder. Sin embargo, las denominaciones “Nuevo Cine Cordobés” y “Nuevo Cine Tucumano” se despegan de lo regional; destacan el valor de las ciudades capitales de ambas provincias, que marcan un sello, diferenciándose de las otras localidades e incluso de sus regiones de pertenencia –Centro y Cuyo–, con lo que la discusión se complejiza. No se trata únicamente de un debate sobre lo federal y/o lo regional *versus* la ciudad capital, sino también de un problema más complejo interno a cada provincia.

Llegados hasta aquí nos encontramos con un esquema de centralización porteño de la producción cinematográfica y, a su vez, con fenómenos cinematográficos provinciales que restringen la vertiente a sus respectivas ciudades capitales, sin llegar a representar al conjunto de su provincia y menos aún a lo regional. En este panorama, con la intención de advertir aquellas alternativas que procuran quebrarlo desde las provincias, proponemos pensar el monopolio de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y sus

mecanismos. Para ello resulta fundamental incluir en el debate a directores del conurbano bonaerense y a un cineasta cordobés quienes, luego de los surgimientos de los “nuevos cines” de los noventa y del 2010, permiten advertir unos primeros intentos por dislocar la hegemonía audiovisual porteña. En el panorama actual del cine gestado por fuera de la ciudad de Buenos Aires emergen las figuras de Raúl Perrone, José Celestino Campusano y Rosendo Ruiz, cuyos modos de producción, circulación y estilos tienden a quebrar el esquema centralista porteño, destacando el valor de lo local desde Ituzaingó, Quilmes y Córdoba Capital.

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

Por su parte, siguiendo la herencia de Perrone, José Celestino Campusano abona a posicionar a la localidad de Quilmes en el mapa nacional y articula redes de trabajo cooperativas impulsando la creación de Clúster Audiovisuales provinciales, motivando el surgimiento de un “cine comunitario”. Por último, Rosendo Ruiz intenta quebrar el esquema de hegemonía audiovisual porteña al visibilizar la ciudad de Córdoba en sus películas, y también al fomentar cuatro modos de financiación y producción alternativos: alianzas cooperativas con festivales y productoras, subsidios del INCAA y el respaldo de escuelas e instituciones estatales, de los cuales surgen los “talleres de creación audiovisual”. La inclusión de vecinos y vecinas de las localidades de Ituzaingó, Quilmes y Córdoba Capital es una constante en las películas de estos

tres directores, así como también cobran una especial importancia las representaciones no porteñas de estas ciudades, generando imágenes que escapan a los estereotipos de los barrios del conurbano y las ciudades del interior, usualmente identificadas como espacios peligrosos, campesinos y/o más pequeños al de la ciudad de Buenos Aires. En este sentido, el presente artículo propone realizar una revisión de los modos de producción, circulación y de los estilos propuestos por estos tres directores que abonaron a quebrar el esquema centralista porteño, creando nuevas dinámicas y perspectivas relacionadas con lo local.

El anti-cine: Raúl Perrone

Raúl Perrone es un cineasta e historietista oriundo de Ituzaingó –localidad ubicada al oeste de la provincia de Buenos Aires–, cuya producción se caracteriza por experimentar con el material audiovisual y filmar la vida cotidiana de jóvenes en dicha ciudad. Las películas de Perrone se destacan por radicalizar los formatos y ponerlos en variación, desarrollando una estética particular vinculada a su faceta como artista plástico. En la década del ochenta, se desempeñó como dibujante en las revistas *Gol* y *El gráfico* y en los diarios *Cronista comercial* y *Tiempo Argentino*. A finales de esta década, con la aparición del video hogareño, demostró interés por filmar en formatos alejados al 35 mm, indagando en el Súper 8 y el video experimental, lo cual lo llevó a presentarse en reiteradas oportunidades en UNCIPAR.¹⁰ Su obra ganó gran notoriedad con el estreno de *Labios de churrasco* (1994) en las funciones de medianoche del Cine Lorca, seguida de las secuelas *Graciadio'* (1997) y *5 pal' peso* (1998), que integran “la Trilogía de Ituzaingó” debido a su continuidad espacio-temporal y de elenco.

La propuesta de hacer películas independientes en la ciudad de Ituzaingó, alejado de los grandes centros productivos de la ciudad de Buenos Aires, surgió a contrapelo de las imágenes del conurbano bonaerense que veía en la pantalla grande y en la televisión. El propio director lo expresaba del siguiente modo:

Todo eso empezó porque yo veía unas cosas en la tele que no me representaban. A mí me parecía que todas las cosas que se daban de pibes de barrio ocurrían en San Telmo, entonces,

esos pibes no tenían calle. [...] Yo arranqué por ese lado, ¿por qué no filmar en mi ciudad? Primero, porque soy un vago que no me gusta moverme de acá, básicamente es eso; y, también, es una cuestión de tranquilidad de que [los vecinos] me puedan abrir sus casas y ese tipo de cosas. [...] Y yo empecé a mostrar un poco eso: otro conurbano. No era el conurbano que la gente podía esperar. Para mí, el conurbano no es una villa.¹¹

Para Perrone, registrar las calles empedradas de San Telmo y mostrar jóvenes deambulando por ellas, como solían hacer muchas telenovelas en los noventa, no era equivalente a visibilizar las historias de los sectores populares. También es importante la observación que realiza el director sobre el conurbano como algo diferente a una villa. Esa frase no busca desentenderse de una otredad suburbana que, en sus películas, irrumpe y nos hace extraños a nosotros mismos. Filmado desde la perspectiva centralista, el conurbano deviene espacio amenazante y excluido, es esa zona contaminada de vida y de muerte, de peligros e ilusiones, cuyos personajes suelen ser “pibes-chorros”, inmigrantes ilegales, provincianos ingenuos, transexuales, prostitutas, taxiboyos o expresidarios que, con su presencia, conmocionan las normas dispuestas por el *statu quo*. En ese acto desestabilizador, devienen otredad. De hecho, como demostramos en un trabajo anterior, las representaciones que procuró el Nuevo Cine Argentino sobre la marginalidad crecieron y echaron raíces en los estereotipos y *clichés*.¹² Y justamente, como plantea Alexandra Kohan, el estereotipo “aplaca ese encuentro contingente y sorpresivo con ese otro, con esa otredad que nos habita y atraviesa”.¹³ Entonces, podríamos suponer que cuando Perrone se propuso fomentar la producción cinematográfica en la localidad de Ituzaingó, se encontró ante dos preguntas: ¿cómo hacer cine en el conurbano sin contar con apoyo de entes privados o estatales? ¿Y cómo visibilizar el conurbano sin estigmatizarlo?

A lo largo de su trayectoria se advierte la configuración de manifiestos de protesta contra los centralismos y convencionalismos cinematográficos. En principio, Perrone no se formó en las casas de enseñanza del oficio cinematográfico que otorgan subsidios y becas, y realizan concursos con el objetivo de ayudar a sus egresados en la concreción de su ópera prima.¹⁴

Es un autodidacta con el deseo pulsional de hacer cine en el barrio que lo vio nacer. La marginalidad¹⁵ desde la que filma implica una ruptura de lazos comunitarios con los sistemas centralistas de producción, exhibición, circulación y legitimación de las películas. Perrone elige conscientemente la ruta del autoabastecimiento. Declina las ofertas del INCAA y de productoras privadas, a la vez que mantiene una relación dual con el modelo de festivales nacionales e internacionales, aceptando una recepción crítica heterogénea.¹⁶

La radicalidad de su discurso cinematográfico se consolida mediante su Decálogo, los enunciados “Las Ganas que Te Deseo” y “Anti-Cine”, el concepto “película-taller” y la temática de la marginalidad juvenil. En 1998, redactó un Decálogoparódico, emulando al Manifiesto Dogma 95 y el Voto de Castidad ambos daneses,¹⁷ en el que se desarrolla una ética autónoma según la cual todos podemos hacer cine con los materiales audiovisuales que disponemos en nuestros hogares. Se trató de una lista de diez consideraciones que el director sostenía –y sostiene– a la hora de filmar:¹⁸ la utilización de sonido directo y desprolijo, la realización de un rodaje rápido e improvisado, la predominancia de exteriores, la participación de actores profesionales y no-profesionales, la inclusión de músicos de *rock* y vecinos del lugar. En 2012, Perrone realizó una actualización del Decálogo y le agregó algunas consideraciones en *birome*. Así lo definía el director:

El decálogo fue una gastada a los críticos. A todos los tarados que decían que filmaba en video y cómo iba a hacer para estrenar. Me parece que el paso del tiempo hizo que ese Decálogo fuera tomado mucho más en serio por muchos pibes de toda Latinoamérica. Ellos lo tomaron como un Decálogo de guerra. O sea, como un cine de guerrilla.¹⁹

El gesto revulsivo e innovador propuesto por el Decálogo tiene que ver con la auto-conciencia desde la cual se filma; es decir, la puesta en evidencia del bajo presupuesto con el que se está haciendo cine. Pero, sobre todo, con la inclusión de los cuerpos que habitan, transitan y viven en Ituzaingó, en el corazón del conurbano. La decisión de trabajar con vecinos y vecinas del lugar provoca un desborde de presencias que restringen el señalamiento peyorativo y obsceno con el que convencionalmente se designa a la

“otredad”. Por ejemplo, en el Tríptico conformado por las películas *Luján* (2009), *Los actos cotidianos* (2010) y *Al final la vida sigue, igual* (2010), cuando Perrone registra casi a modo documental los actos cotidianos de la familia de Galván; al octogenario vecino de Ituzaingó de bastón y bigotes, lo filma con una iluminación natural, apelando al contraluz y a sombras que tienen su referencia en la obra de Vermeer y Rembrandt. Se advierte así una deformación del estereotipo en tanto se sale del horizonte de expectativas, del área de lo pretendidamente esperable. Galván y su familia no son representados en su otredad amenazante, sino como una alteridad que introduce una inquietud. Esos “otros” están en el lugar de lo cotidiano, lo habitual, ya no de lo extraordinario y anormal. De este modo, el otro nos descoloca y nos sume en un vértigo: en el de la caída de las referencias y de los *clichés*. Esta es una de las razones por las que el Decálogo deviene “cine de guerra”. Busca descolocar los sentidos fijos y coagulados de cómo se hace cine y se representa a la “marginalidad” del conurbano.

El 8 de enero de 2021, Perrone publicó en sus cuentas de Instagram y de Facebook una nueva lista con diez acciones que él no emplea a la hora de filmar. Este novedoso material podría denominarse como el “Manifiesto del No”.²⁰ Cada línea que lo integra permite percibir la emergencia de un estado de ánimo y de una actitud. La figura del cineasta como rebelde antisocial que hace cine independiente desde los márgenes busca provocar hasta el extremo, llevando así a conmocionar todo un sistema de reglas y autoridades. Si lo habitual en un *set* cinematográfico centralista porteño, subsidiado por el INCAA o una productora privada, es que haya *catering*, pruebas de cámara, plan de rodaje, guiones y ensayos, Perrone lo desafía con la expresión de un NO rotundo, definitivo e inquebrantable.

Tanto el Decálogo, su reactualización y su variante reciente llevan en el centro la transgresión que encarna su propia emancipación. Son espacios de protesta y autenticidad, de rebelión y utopía, de hartazgo y esperanza. Estimulan la imaginación, afirman que se puede hacer cine independiente en localidades de las provincias sin caer en reduccionismos mediáticos ni en representaciones estereotipadas.

El nombre *Las Ganas que Te Deseo* no solamente identifica a su productora independiente, sino que también define su lema de realización cinematográfica. Perrone no cuenta con el ingreso monetario suficiente para llevar adelante una superproducción, por eso apela al sonido *off* y al fuera de campo. Se trata de sonidos e imágenes que reemplazan a aquellos objetos o locaciones que no se pudieron conseguir por cuestiones económicas o legales. Por ejemplo, la película *CUMP4RSIT4* (2016) plantea un conflicto entre campesinos y patrones a principios del siglo XX. La imagen del campo con sus animales y rebaños se construye en una maqueta, con estructuras de cartón, vacas y ovejas de juguete. En ningún momento, Perrone fue a filmar a otra locación que no fuera la de Ituzaiingó –y en esta ciudad no hay campo–. Estos atributos de la puesta en escena trastocan el imaginario social del espectador. Como expresa Fernando Martín Peña: “fiel sólo a su deseo, Perrone no obedece manuales ni mandatos y nunca hace lo que se espera de él [...] Ojalá el deseo de Raúl Perrone nunca alcance satisfacción”.²¹

El enunciado “Las ganas que te deseo” no es más que una expresión inconsciente: para quienes habitan en la periferia de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y cuentan con bajos recursos, el cine es un terreno a ser conquistado, un objeto de deseo. Lo que se precipita en esa relación de dos –director y cine– es una inadecuación, una disparidad: lo que le falta al director para hacer una “superproducción” no necesariamente es lo que el cine pueda proveerle. Entonces, el cine es eso que se desea, pero cuya satisfacción pareciera quedar inconclusa. “Las ganas que te deseo” deviene así una ironía respecto a las condiciones “desprolijas” desde las cuales se hace cine. Quizás se desearía filmar la llanura y los montes campesinos *in situ*, o realizar *travellings* sobre vías con el fin de asegurar la máxima suavidad del movimiento, pero las condiciones económicas restringen la concreción de ese deseo. “Las ganas que te deseo” es un enunciado sugerente que combina dos intertextos: el *slung* barrial y la tradición del realismo sucio.

A principios de 2020, Perrone denominó a su trabajo como “anti-cine”. Esta categoría, que acompaña la presentación de sus películas, consolida una declaración de principios del Decálogo de 1998: la idea de ser un “anti-industria” y desviarse de los sistemas de producción y circuitos de exhibición centralistas

porteños. A su vez, el enunciado “anti-cine” hace visible una problemática vigente en la crítica cinematográfica contemporánea: la necesidad de clasificar las películas por tipologías y géneros. A lo largo de su filmografía, Perrone indaga en la experimentación del material audiovisual lo que le permitió generar imágenes novedosas y también fomentar un híbrido entre la ficción y el documental. Definir si alguna de sus películas pertenece a alguna de estas categorías es una batalla perdida.

El propio director lo expresaba del siguiente modo: “¿es un documental o una ficción? Me parece que hay que terminar con esa discusión. Es lo mismo que pasa con los géneros sexuales: ¿es mujer u hombre? Ya está, esa discusión no va más”.²² Si el paradigma naturalizado de un director “profesional” implica: graduarse de una escuela de realización cinematográfica, producir películas dentro de un circuito comercial y de una tipología y género determinados, utilizar con iluminación artificial, cámaras digitales y actores profesionales, lograr participación en festivales y obtener de premios internacionales, Perrone proclama lo suyo como “anti-cine”.

Siguiendo esta lógica descentralizada y rebelde, en el año 2000 Perrone fundó el taller “Vení y hace tu película con Raúl Perrone” en el Espacio Cultural Carpanelli. Se trata de un taller intensivo de dirección, guion y actuación frente a cámara que cuenta con el respaldo del Municipio de Ituzaiingó y que se dicta de manera gratuita. La propuesta del taller se orienta a una organización cooperativa donde todos los que integran el rodaje cinematográfico donde las tareas se reparten de manera equitativa. Por ejemplo, el que hoy es productor mañana es actor, y el que hoy es actor mañana pasa al área de fotografía. Sobre el taller, Perrone dice: “el resultado no es individual, es un equipo laburando. Les enseño a que el trabajo en cine es un trabajo cooperativo. El taller funciona como una cooperativa. Esa es mi propuesta “anti-cine”. Se trata de un cine de guerra, porque yo voy contra la industria”.²³

La particularidad de estas películas-taller es que su exhibición, distribución y circulación no es en salas comerciales, sino en festivales y plataformas audiovisuales. Se estrenan la gran mayoría en el Festival Internacional de Cine de Ituzaiingó y quedan exhibidas por tiempo ilimitado en el canal de YouTube “Taller del Perro”. Por último, la película-taller funciona

como un catalizador en tanto posibilita el ingreso de los alumnos a los equipos de rodaje y edición de las producciones de Perrone. Los integrantes de estos grupos no superan las diez personas y se intercambian los puestos de trabajo de modo rotativo, de modo que se deja el lugar a los nuevos ingresantes del taller siguiente. Por eso, algunos de los títulos de *Las Ganas que te Deseo* están acompañados por el logo del taller: muchos de sus alumnos o exalumnos colaboraron en cámara, edición, música o actuación.

Cine comunitario y red de clústers: José Celestino Campusano

La infancia de José Celestino Campusano transcurrió en un gimnasio de boxeo en la localidad de Quilmes –situada al sur de la provincia de Buenos Aires– al que asistían sus padres y hermano. Las películas de Leonardo Favio, Leopoldo Torre Nilsson y Lucas Demare le llamaban la atención en tanto se “gestaba [una] particular mixtura entre [la] fascinación por la cultura popular (radioteatro, héroes mitológicos) y la intelectualidad porteña de una época en espíritu de cambio”.²⁴ A comienzos de la década del ochenta, estudió la carrera de Realización Cinematográfica en el Instituto de Arte Cinematográfico de Avellaneda (IDAC). En 1991, luego de una importante inversión de dinero, compró una cámara y salió a filmar por Quilmes y también por las localidades aledañas de Wilde, Don Bosco, Ezpeleta, Bernal y Sarandí. Se dio cuenta que para contar historias no tenía que ir muy lejos porque estaban en su propio barrio. Campusano lo sintetiza de la siguiente manera: “yo creo que no hay nada más político que mostrar la verdad. Nuestro cine tiene el desafío de estar basado en anécdotas reales; después, incluir a la comunidad en materia de personificaciones y en materia de producción”.²⁵

En 2006, crea la productora Cinebruto orientada a “forjar una sólida corriente narrativa de espaldas a las modas y linajes actorales”.²⁶ Al igual que la propuesta cinematográfica de Perrone en Ituzaingó, el registro y abordaje de las temáticas marginales en el conurbano bonaerense se realizan incluyendo a los vecinos y vecinas del barrio. De este modo, las distintas representaciones que procuran sus películas ponen en conflicto la lógica de los estereotipos, es decir, “las representaciones cristalizadas (y) esquemas culturalmente preexistentes, a través de los cuales cada uno filtra la realidad del

entorno”.²⁷ Ese modo de representar se enfoca en narrar las vidas de los grupos desplazados e invisibilizados –los motoqueros, la comunidad LGBTIQ o los gauchos de San Vicente y Cañuelas– sin estigmatizarlos ni idealizarlos. Los conflictos que anudan las tramas emergen a causa de los prejuicios sociales sostenidos por las clases más acomodadas.

El objetivo primario que tiene Cinebruto, entonces, es apostar por un registro audiovisual que muestre a los sectores populares y las locaciones más humildes tal como son. La decisión de incluir un equipo técnico y actores y actrices no profesionales oriundos de un barrio popular promueve un gesto político: compartir un imaginario común. Y, a su vez, significa la caída de los sentidos fijos y coagulados respecto a estos sectores, que en el imaginario social suelen estar asociados a la villa, el peligro y la cumbia. Campusano elige como locación principal de sus películas ese territorio del conurbano bonaerense donde lo urbano deviene rural. En ese espacio fronterizo se delinean tensiones entre las instituciones –la policía, la justicia– y los/as habitantes del lugar. A su vez, en la banda sonora de películas como *Vikingo* (2009) o *Fango* (2014) se escuchan canciones de *metal-trash* o *tango-trash* que quebrantan el horizonte de expectativas del público.

Campusano advierte un aspecto hegemoneizador y totalizante: “de repente, productoras de Palermo y Colegiales manejan el criterio estético, la forma de contar, la progresión de planos del cine de un país. Es una cosa aberrante”.²⁸ Irónicamente, en referencia al Nuevo Cine Argentino agrega: “es un Nuevo Cine Porteño, pero de dos barrios: Palermo y Colegiales”.²⁹

Al parecer, el desafío que llevan adelante los directores locales ya no pasa solo por una cuestión económica –en términos de producción y rodaje–, sino también por la estructura centralista, fija e inamovible de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, que configura imágenes estereotipadas de las provincias y localidades. Es interesante la diferencia que señala Campusano entre dos zonas de la provincia de Buenos Aires: su centro –la ciudad de Buenos Aires, “lo porteño”– y su periferia –el conurbano, las villas, los barrios, los sectores populares, el campo–.

A propósito de esta problemática, es menester destacar una diferencia entre Perrone y Campusano en relación con “reclamos” y luchas locales. En la década del noventa, Perrone manifestaba con rabia sentirse agotado de ver, en el cine y la televisión, caracterizaciones del conurbano que no lo representaban. Como consecuencia, fundó su productora Las Ganas que te Deseo, publicó los mencionados manifiestos contra la industria, dicta talleres gratuitos de oficio cinematográfico y elige desligarse de los circuitos de producción y exhibición convencionales. En Campusano, ese gesto de “guerrilla” muta hacia los conceptos de “cine comunitario” y “clúster audiovisual”. El director de Quilmes ya no opta por una emancipación virulenta y radical del sistema de producción y exhibición, sino por una puesta en diálogo entre las partes integrantes. La productora Cinebruto se plantea como un espacio comunitario en el que se fortalecen “el trabajo colectivo y cooperativo como herramienta esencial y necesaria para producir cine”.³⁰ Se trata de un modo de organizar la producción a partir de conductas asociativas, estableciendo vínculos con productoras, instituciones nacionales y organismos del circuito oficial y comercial.

Cinebruto tiene 19 producciones en su haber, de las cuales 10 contaron con el apoyo del INCAA. *Fango* (2012) recibió el apoyo de Cinectud España, el Clúster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires (CAPBA) y el INCAA. *Vil Romance* (2008) y *Vikingo* (2009) contaron con el apoyo del INCAA, el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, Cinecolor y Kodak. *Fantasmas de la ruta* (2014) es una serie producida dentro del marco de la segunda edición del Plan Operativo de Promoción y Fomento de Contenidos Audiovisuales Digitales que impulsan conjuntamente el INCAA y el Consejo Asesor del Sistema Argentino de Televisión Digital Terrestre (SATVD-T); y fue ganadora del Concurso Series de Ficción para Productoras con Antecedentes y forma parte del Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino (BACUA) impulsado por la Presidencia de la Nación. *El sacrificio de Nehuén Puyelli* (2016) repite el apoyo del INCAA al que se le suma la participación de la productora Lahaye y el Clúster Audiovisual de Bariloche (CLAB) al CAPBA y a Cinebruto. *El perro Molina* (2015), amparado en el INCAA cuenta, además, con el sostén del Municipio de Marcos Paz, el

CAPBA y la productora MP Film TV. *Placer y martirio* (2015) contó con el respaldo del INCAA y el CAPBA. *El azote* (2017) recibió el apoyo del INCAA, el CAPBA, el CLAB, la productora Lahaye, la distribuidora Compañía de Cine, el Municipio de Bariloche y el sello discográfico Alud Arte Sonoro. *Hombres de piel dura* (2019) repite el apoyo del INCAA y cuenta con el sostén del CAPBA, el Municipio de Marcos Paz, la productora MP Film TV, la distribuidora Compañía de Cine, la asesoría y producción técnica de Gandhi Equipos y el sello discográfico Alud Arte Sonoro. *Bajo mi piel morena* (2020) fue respaldada por el INCAA, el programa audiovisual Avellaneda Filma³¹ –promovido por la Secretaría de Comunicación Institucional de la Municipalidad de Avellaneda–, el CAPBA, la productora Lahaye, la distribuidora Compañía Cine y la asesoría y producción técnica de Gandhi Equipos.

Este rasgo asociativo de producción cinematográfica muestran que, a diferencia de Las Ganas que te Deseo, Cinebruto no es una productora marginada o fuera del sistema. Este flujo de intercambios tampoco la vuelve una productora meramente comercial; por el contrario, como advierte Jimena Trombetta, “los apoyos institucionales no definen ni los contenidos ni las prácticas comunitarias”.³² Las organizaciones financistas no inciden en la estructura del guion de las películas, solamente ofrecen una ayuda económica para que los proyectos puedan concretarse.

De hecho, las temáticas de marginalidad juvenil, violencia de género, visibilidad de las disidencias sexuales que edifican las películas de Cinebruto coincidieron con el momento en el que esos movimientos comenzaron a ser apoyados. Recordemos que en 2010, durante la presidencia de Cristina Fernández de Kirchner, se aprobó la Ley de Matrimonio Igualitario; en 2015, cuando los femicidios entraban en la agenda pública, surgió el movimiento social Ni Una Menos;³³ y en continuidad con los reclamos feministas, en 2018 la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito organizó un pañuelazo frente al Congreso de la Nación, convocando gran cantidad de personas. Cinebruto no está desatenta a los fenómenos sociales emergentes, sino que busca comprometerse íntegramente con ellos y visibilizarlos en la pantalla grande.

El 28 de enero de 2013, la conformación del Clúster³⁴ Audiovisual de la Provincia de Buenos

Aires (CAPBA) en El Pato, partido de Berazategui, aglutinó en una misma agrupación a cineastas, técnicos, productoras y distribuidoras, haciendo propia la tendencia estética y de producción de Cinebruto. La nómina de fundadores de esta asociación sin fines de lucro incluyó a José Celestino Campusano (presidente), Mario Altschuler (vicepresidente), María Soledad Bianchi (secretaria de la asamblea), y Horacio Florentín y Gonzalo Rafael Padín (asambleístas). La junta dispuso diversos convenios con productoras, distribuidoras y asesoras, tales como Estudio Chroma, Noño, Escafandra RV, Cijetango, Inimaginaria, Alud Arte Sonoro, MVM, Helkin, Titanio, Gandhi equipos y Lahaye. Como señala Jimena Trombetta:

[...] el mapa del CAPBA se entrelaza mediante convenios con instituciones de diversas características, las cuales les brindan diferentes funciones y espacios para sus actividades. Entre estas se ubican las oficinas Festivales Buenos Aires (FEBA), la Asociación Argentina de Teledifusoras Pymes y Comunitarias (AATECO), el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, Parques Nacionales Bariloche, el Teatro Universidad Nacional de La Plata y la plataforma No solo en Cines.³⁵

Es interesante destacar que, en el CAPBA, ninguna de las productoras ni de los directores y directoras que los integran definen la estética y la narrativa de los proyectos cinematográficos que se llevan a cabo. Al igual que en los proyectos de Cinebruto, el guion deviene espacio donde se da la irrupción de lo inédito y lo “improductivo”. Se trata de un espacio-riesgo que se precipita como resistencia a los saberes que inmovilizan, esos que pretenden normativizar, generar estructuras y controlarlo todo. Al gozar de libertad para configurar los personajes marginales y empatizar con lo que le sucede a la comunidad, se desplaza la lógica de los estereotipos. Representar la vida de un joven que habita en el espacio fronterizo de lo urbano y lo rural no implica necesariamente abusar de su condición marginal para fines comerciales.

El cine de Campusano y también el del CAPBA no pretenden recaudar grandes sumas de dinero a partir de la espectacularización de las marginalidades o disidencias sexuales, sino que

buscan que los vecinos y vecinas de un barrio puedan verse y sentirse identificadas con las representaciones que de ellos/as se hace en la pantalla grande. Ese es el “cine comunitario” al que aspiran Cinebruto y el CAPBA. En palabras de Horacio Campodónico, se trata de un movimiento

[...] que sienta las bases de [una] praxis renovadora, y se erige en calidad de manifiesto estético donde se involucra tanto a los sujetos sociales que participan de la producción del filme, como también a aquellos que serán movilizados a implicarse activamente desde la recepción, impactando de este modo sobre el sitio del espectador pasivo, base de sustentación del modelo comunicativo implementado por el cine-espectáculo.³⁶

Las películas-taller de Rosendo Ruiz

Los años 2011 y 2012 fueron claves para la producción cordobesa. El estreno en salas comerciales, circuitos de festivales y hasta en la cartelera porteña, de películas como *De Caravana* (Rosendo Ruiz, 2011), *Hipólito* (Teodoro Ciampagna, 2011) y *El invierno de los raros* (Rodrigo Guerrero, 2011) comenzó a incentivar el surgimiento de un Nuevo Cine Cordobés. Como señala Cecilia Gil Mariño “estos filmes despertaron la idea de que podía romperse el esquema centralista porteño de la producción cinematográfica”.³⁷

Estas películas fueron producidas gracias al apoyo del INCAA y al convenio con la Agencia de Córdoba Cultura. Desde el año 2008, mediante el Decreto 1748/08 la provincia destinaba Aportes Reintegrables para la Industria Cinematográfica Cordobesa, con el objetivo de apoyar la producción audiovisual local. El fondo de fomento consiste en un crédito de 800 mil pesos, a tasa cero, que la Agencia otorga a las productoras que hayan obtenido la declaración de interés por parte del INCAA a partir de la preclasificación necesaria para comenzar el proceso de realización del filme –preproducción, rodaje y posproducción–. En este sentido, el incremento de la producción cinematográfica cordobesa se debió en gran parte a los programas del INCAA, los concursos federales, el Raymundo

Gleyzer, las óperas primas, y las convocatorias para la TDA, entre otros.

La Municipalidad de Córdoba señala que, en 2017, el 60 % de las productoras cuenta con organismos de fomento. En el caso de la productora y distribuidora cordobesa El Carro, presidida por Rosendo Ruiz e Inés Moyano, ha desarrollado diversos modos de financiamiento de las películas y propuesto distintos esquemas de trabajo –algo semejante a lo de Campusano en Cinebruto y el CAPBA–. Si en los noventa, Perrone impulsó propuestas para visibilizar al conurbano en la pantalla grande y, años más tarde, Campusano impulsó el surgimiento de un “cine comunitario”, en 2010 Rosendo Ruiz se preguntó:

¿por qué no filmar la ciudad de Córdoba? Yo me di cuenta hace poco que la mayoría del cine argentino es de Buenos Aires. Y si es fuera de Buenos Aires, es campo. Y Córdoba tiene ciudad y tiene campo. Yo soy cordobés, vivo en Córdoba y mis primeros espectadores son mis vecinos, mi pueblo, mi ciudad. Siento mi responsabilidad de artista. Hago historias como reflejo a la sociedad.³⁸

La idea de filmar en espacios naturales, equiparando ciertas locaciones con postales turísticas es la principal crítica que le realizan los/as directores/as provinciales al cine porteño –o, mejor dicho, al punto de vista porteño sobre las provincias–. Al igual que en Perrone y en Campusano, el desafío cinematográfico no conlleva únicamente generar ámbitos alternativos de producción, circulación y legitimación de las obras, sino también provocar una ruptura radical con las imágenes con las que se suele representar a las provincias. Por ello, a excepción de *Todo el tiempo del mundo*, centrada en un grupo de chicos que buscan una ciudad en las sierras, los proyectos de El Carro se focalizan en la capital de Córdoba.

El proceso de construcción de la ciudad argentina a través de Buenos Aires se encuentra muy consolidado en el cine nacional y, por lo general, no es usual ver ciudades capitales de las provincias en la pantalla grande y menos aún escuchar a actores locales emplear sus tonadas características. Ruiz sostiene la importancia de pensar “la ciudad [de Córdoba] como un personaje más”³⁹ a partir de su arquitectura, su música –el cuarteto–, sus costumbres –el

priteado o Fernet con Coca– y de su tonada (fácilmente reconocible, se distingue de otros acentos locales de Argentina). La representación de la ciudad de Córdoba que realiza Ruiz delinea a una gran urbe con sello local y no necesita incluir imágenes de las sierras para certificar que se trata de una producción cordobesa. De esta manera, sus películas fueron las primeras en hacer fisura en el esquema centralista porteño al buscar paisajes y personajes de escenarios urbanos de Córdoba capital con el objetivo de reconfigurar el mapa audiovisual nacional y promover una identidad local.

Nos proponemos ahora hacer hincapié en los rasgos asociativos y flujos de intercambio que establece El Carro con otras instituciones, con el objetivo de advertir cuatro esquemas de producción y financiación divergentes. En principio, distinguimos que *De Caravana* (2011) y *Casa propia* (2016) fueron realizadas con la colaboración de la Agencia Córdoba Cultura, que organizó una serie de clínicas de capacitación para presentar proyectos a concursos del INCAA. Sin embargo, *Tres D* (2014) fue el resultado de una asociación entre amigos cineastas de Rosendo Ruiz con la productora del Festival Internacional de Cine Independiente de Cosquín (FICIC), que proveyó logística, hospedaje y comida. En palabras del director: “Hicimos *Tres D* en cuatro días en Cosquín sin nada de dinero. Lo que hubo que poner, lo pusimos nosotros; pero tuvimos alojamiento y comida. Del equipo técnico nadie cobró nada, fue todo de onda”.⁴⁰ Este modelo alternativo de financiamiento combina la autogestión –parte del equipo técnico estaba integrado por amigos/as que aportaron cámara y sonido, y los gastos de producción se solventaron a través de un fondo económico común– con el apoyo de un organismo público como el FICIC.

Por otro lado, a partir del 2014, El Carro comenzó a desarrollar una nueva arista, a través de la producción de Talleres de Creatividad Audiovisual en distintos ámbitos. El planteo que proponen es simple: “aprender a filmar haciendo una película”.⁴¹ Inés Moyano y Rosendo Ruiz consideran que la accesibilidad y la alta portabilidad que ofrecen las nuevas tecnologías digitales, como los *smartphones* y *tablets*, posibilita que muchas personas, sin tener conocimientos previos ni estudios específicos, se familiaricen con la construcción de imágenes, acercándose a los procesos de producción del

cine. Junto al realizador Alejandro Cozza y a un equipo profesional de tutores armaron un grupo para el dictado de los talleres. Proponen un proyecto pedagógico de trabajo cooperativo en el que la idea y el guion de la futura película surge del común acuerdo entre el grupo de trabajo, siempre guiados por los profesores. La metodología del taller consigna que, al inscribirse, cada participante especificará el área de trabajo en la cual le interesaría participar – dirección, producción, sonido, arte, fotografía–. Como describe su página web:

[...] una vez cerrado el guion, cada área comienza con la preproducción de la película, con la exigencia y rigurosidad de un trabajo profesional, siempre acompañado por sus respectivos tutores. Los profesores están presentes en el rodaje, pero los responsables de llevarlo adelante son los alumnos desde sus respectivos roles.⁴²

Así, en el 2014, El Carro realizó dos de sus primeras Película-Taller: *Todo el Tiempo del Mundo* y *El Deportivo*; y en el 2015, presentó *Maturitá* y *Camping*. Estos proyectos de corte pedagógico tienen dos tipos de financiación divergentes. *Maturitá* y *Todo el tiempo del mundo* se realizaron en asociación con el colegio Dante Alighieri de la ciudad de Córdoba a partir de un taller de cine extracurricular coproducido por el colegio. Los recursos financieros fueron principalmente aportados por el colegio y algunos *sponsors* que consiguieron para poder tener un buen nivel de calidad. *El deportivo*, *Camping* y *El último cuadro de luz Belmondo* son el resultado del Taller de Creatividad Audiovisual para adultos y se financiaron con la cuota mensual que los talleristas pagaron a lo largo de once meses para poder participar de ese proyecto pedagógico. Al igual que en los talleres escolares, estuvo coordinado y dirigido por Rosendo Ruiz, Alejandro Cozza e Inés Moyano. Ruiz aclara que no son películas que hacen los alumnos, sino que él es el director y todos los integrantes del taller participan en las diferentes áreas: son sus películas a pesar de que son producidas en un esquema de trabajo colectivo y cooperativo.

Estos distintos modelos de producción y financiación alternativos no abarcan proyectos comerciales o con fines de lucro. Es por ello que la distribución, circulación y exhibición de los

filmes son en festivales o en salas como el cineclub Hugo del Carril. Como señala Pedro Sorrentino:

[...] el ámbito de cineclubes no sólo [cumple] la tarea de divulgación e intercambio de ideas en torno a propuestas cinematográficas muy diversas, sino que también constituyó un espacio de formación para nuevos realizadores locales. Estos realizadores encontraron un ámbito de reunión en estos espacios para luego constituir grupos de producción y realización de obras cinematográficas.⁴³

Rosendo Ruiz fue fundador, programador y sostén del Cinéfilo Bar y Alejandro Cozza –crítico y director de cine– creó el Video Club Séptimo Arte en 2002, con un catálogo alternativo al de la cadena de *blockbusters* para alquiler de películas. Es interesante que ambos cineastas hayan creado este tipo de ámbitos de intercambio de experiencias cinematográficas y de circulación alternativa de los filmes, y que años más tarde hayan impulsado un espacio de formación, producción y distribución también alternativo como son los Talleres de Creatividad Audiovisual.

Al igual que en el caso de Campusano, la conducta asociativa, el trabajo colectivo y cooperativo devienen herramientas necesarias para producir cine en las provincias. El flujo de intercambios culturales entre organismos sociales, instituciones comerciales y productoras privadas llega a conformar una red pedagógica orientada a la formación y enseñanza del oficio cinematográfico. El concepto de la “película-taller” ya se rastrea a comienzos del 2000 en la actividad de Raúl Perrone en un espacio cultural perteneciente a la Municipalidad de Ituzaingó. Se trató de un llamado incipiente a ensayar circuitos propios y autónomos de producción y exhibición. La necesidad de visibilizar y posicionar a distintas localidades de las provincias interpretadas como “el otro interior de la nación” en el mapa audiovisual nacional fue un arduo camino que comenzó en los noventa con Perrone, se diversificó con Campusano y se expande con Ruiz.

Consideraciones finales

Las conclusiones de este artículo no son un apartado cerrado debido a que el propio fenómeno de ruptura del esquema centralista porteño de producción cinematográfica está siendo revisado y problematizado por los/as cineastas de las provincias.⁴⁴ Aun así, podemos sostener que, a comienzos de los años noventa, la radicalidad una nueva geoestética de Raúl Perrone inauguró un camino posible para que surgieran otros/as cineastas locales dispuestos a motivar un cambio en el mapa audiovisual argentino. Ese gesto revulsivo de hacer películas en una localidad del conurbano bonaerense sin financiación del INCAA o de entes privados, marcó un primer intento por quebrar el monopolio de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Siguiendo esta herencia, promediando los años 2000 José Celestino Campusano visibilizó otra localidad del conurbano bonaerense y creó una productora orientada a fortalecer el trabajo colectivo y cooperativo como herramienta para producir cine.

A diferencia de la productora de Perrone, Campusano organizó la producción a partir de conductas asociativas, estableciendo vínculos con productoras, instituciones nacionales y organismos del circuito oficial y comercial. Poco menos de una década más tarde, la configuración del CAPBA amplió esa tendencia a otros actores de la producción cinematográfica. Si bien el flujo de intercambios explorado por Campusano implica alianzas con el INCAA, el carácter cooperativo del vínculo entre productoras y técnicos oriundos de Quilmes ya conlleva en su seno un gesto desestabilizador del esquema centralista porteño en tanto destaca el valor de lo local a la vez que promueve la no intervención de las instituciones oficiales en el guión. De este modo, al igual que en Perrone, las representaciones de Quilmes escapan a los estereotipos de barrios del conurbano que, desde una perspectiva porteña, tienden a vincularse con espacios precarizados y peligrosos.

Por último, el hallazgo de Rosendo Ruiz será el de posicionar a la ciudad de Córdoba en el mapa audiovisual nacional mediante la combinación de dos legados: el de Perrone con la creación de Talleres de Creatividad Audiovisual, cuyas películas se exhiben en cineclubes y festivales; y el de Campusano retomando el carácter asociativo y cooperativo del vínculo entre distintos agentes creadores. En ese flujo de intercambios, tanto Perrone como Ruiz

promueven circuitos pedagógicos autónomos que se desvían del esquema centralista porteño – las principales escuelas y universidades del oficio cinematográfico se encuentran en la ciudad de Buenos Aires y en las capitales de algunas provincias–. A su vez, Ruiz también se distancia de la representación estereotipada de la ciudad de Córdoba delineada por el cine porteño. No la representa en su carácter de postal turística, sino como una gran urbe que valora sus localismos.

Generar dislocaciones y desestabilizaciones del esquema centralista porteño de producción y distribución cinematográfica no es tarea sencilla. Sin embargo, estos directores se animaron a problematizarlo y cuestionarlo, intentando generar nuevos circuitos autónomos y propios. Es arriesgado pensar un pronóstico de años venideros, pero podemos afirmar que el fenómeno descentralizador ha llegado para quedarse y es imparable.

Notas

1 *Rapado* (Martín Rejtman, 1991), *Picado fino* (Esteban Sapir, 1993), *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1998), *Silvia Prieto* (Martín Rejtman, 1999), *Sólo por hoy* (Ariel Rotter, 2001), *Vagón fumador* (Verónica Chen, 2002), *Un día de suerte* (Sandra Gugliotta, 2002), *Sábado* (Juan Villegas, 2002), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), *Tan de repente* (Diego Lerman, 2003), *Nadar solo* (Ezequiel Acuña, 2003), entre otras. Cabe destacar que sólo dos producciones fueron filmadas en el noroeste argentino: *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) y *Modelo 73* (Rodrigo Moscoso, 2001). Sin embargo, se advierte que los lugares de enunciación privilegiados responden a la visibilización de una clase media acomodada. A su vez, los actores y actrices elegidos para los papeles protagónicos son porteños/as, borrando cualquier tipo de localismo en los tonos de voz. De este modo, parecería que “lo nacional” equivale a “lo porteño”, evidenciando una fuerte tensión entre centro/periferia.

2 En 1994, se produjo una transformación en la legislación cinematográfica con la sanción de la Ley 24.337 mediante la cual el Instituto Nacional de Cinematografía (INC) fue reemplazado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA). Como señala Gustavo Aprea: “En realidad este nuevo marco legal genera algo más que un cambio de nombre. Implica el reconocimiento de que el cine se desarrolla en un ámbito más amplio que el de las salas cinematográficas convencionales y forma parte del espacio audiovisual del país. [...] A través de esta instancia, el INCAA pudo brindar préstamos y subvenciones para películas, establecer asociaciones financieras con productores y otorgar premios”. Gustavo Aprea, *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*, Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2008, p.21.

3 Roland Barthes, *Mitologías*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1999, p. 6.

4 A las producciones de Raúl Perrone –Ituzaingó–, César González –Villa Carlos Gardel, Morón–, José Celestino Campusano –Quilmes– o las de Fabio Junco y Julio Midú –Saladillo– no se las incluye en la categoría, a pesar de que proponían nuevas rutinas de rodaje y edición contemporáneas a este fenómeno renovador. Quizás se deba, en parte, a que adoptaban algunas mecánicas propias del circuito independiente.

5 Ana Wortman, “Identidades sociales y consumos culturales: el consumo de cine en la Argentina”, *Revista paraguaya de sociología* vol. 42 n° 122-123, enero-agosto 2005, pp. 91-108. Disponible en: <https://www.soc.unicen.edu.ar/index.php/component/content/article?id=405:articulowortman>, (acceso: 19/10/2021)

6 Pablo Heredia, “Regionalizaciones y regionalismos en la literatura argentina. Aproximaciones a una teoría a la luz de las ideas y las letras en el siglo XXI”, en Marta Elena Castellino (ed.), *Literatura de las regiones argentinas II*,

Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, 2007, pp. 155-182.

7 Beatriz Ocampo, *La nación interior: Canal Feijóo. Di Lullo y los Hermanos Wagner. El discurso culturalista de estos intelectuales en la provincia de Santiago del Estero*, Buenos Aires, Antropofagia, 2005, p.13.

8 Rogério Haesbert, “Lógica zonal y ordenamiento territorial: para discutir la proximidad y la contigüidad espaciales”, en *cultura y representaciones sociales Vol. 8 núm. 16*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, <http://www.culturayrs.org.mx/index.php/CRS/article/view/375/375>, (acceso: 19/10/2021).

9 Mauricio Tossi, “Estrategias de regionalización en la historiografía del teatro argentino”, *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, vol.10, n°20, Universidad de Los Andes, Bogotá, 2019, pp.45-65. [uniandes.edu.co](http://www.uniandes.edu.co), (acceso: 8/10/2021).

10 La Unión de Cineastas de Paso Reducido se creó en 1972, teniendo como sede el Teatro Florencio Sánchez (Boedo, CABA). El 24 de junio de ese mismo año se realizó la función inaugural en el cine Nueva Chicago. A partir de esa fecha, se fomentó la proyección de películas, los días sábados, con asistencia de los directores para incentivar el intercambio verbal y debate con el público. La institución prosigue en actividad llevando adelante un festival internacional anual de cortometrajes en la ciudad de Villa Gesell. Para más información, véase la página oficial de la organización, disponible en <http://uncipar.com.ar/>, (acceso: 19/10/2021).

11 En Victoria Lencina, “Cada día ladra más fuerte: entrevista a Raúl Perrone”, en <https://www.hacerselacritica.com/cada-dia-ladra-mas-fuerte-entrevista-a-raul-perrone-por-victoria-lencina/>, (acceso: 8/10/2021).

12 Victoria Lencina, “Seres disfuncionales. La representación de lo marginal en la trilogía de Raúl Perrone: *Labios de churrasco* (1994), *Graciadio'* (1995) y *5 pal' peso* (1998)”, *Argus-a* vol. VI n°23, febrero 2017, en <http://www.argus-a.com.ar/archivos-dinamicas/seres-disfuncionales.pdf>, (acceso: 8/10/2021).

13 Alexandra Kohan, “No sos vos, soy yo”, *El Diario Argentino*, 9/2/2021, https://www.eldiarioar.com/opinion/no-sos-vos_129_7204054.html, (acceso: 8/10/2021).

14 La Fundación Universidad del Cine (FUC) cumplió un rol central en la promoción de nuevos talentos a través del concurso de cortometrajes *Historias Breves*, que muestra la obra de graduados de dicha institución y de otras como la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), dependiente del INCAA, y el Centro de Investigación y Experimentación en Video y Cine (CIEVyc).

15 La marginalidad para Bauman contempla dos factores complementarios: a) designa a todas las personas que dejaron de realizar contribuciones útiles y productivas al sistema; b) señala una ruptura de los lazos comunitarios, Zygmunt Bauman, *Trabajo, consumismo, nuevos pobres*, Barcelona, Gedisa, 1999. A su vez, siguiendo a Howard Becker, la marginalidad se corresponde con una actitud de desviación a las reglas sociales establecidas, respetadas por todos, lo que lleva a una desestabilización de las conductas sociales “normales”. Como si hubiera un paradigma de lo “natural”, Howard Becker, *Outsiders: hacia una sociología de la desviación*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.

16 A pesar de que Perrone, en reiteradas entrevistas, se manifieste en contra del “lobby” de los festivales, hay que señalar que sus películas siempre han tenido pantalla en el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI) y suelen participar en festivales internacionales como, por ejemplo, en el Festival de Cine Independiente de Lima (Perú).

17 Véase el Manifiesto Dogma 95 y el Voto de Castidad, en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, n°5, 2004, pp.116-118.

18 Decálogo de Raúl Perrone, 1998: 1) Filmar con una sola cámara. 2) Cagarse en el formato: si lo que tenés para decir no se sostiene en VHS, tampoco se va a sostener en Beta, en Super 8, en 16, ni en 35 mm. 3) Utilizar muchos exteriores para no discutir con el director de fotografía (y además para ahorrar luz). 4) Utilizar sonido directo. Si es muy bueno, ensuciarlo. 5) Tirar una sola toma, en caso extremo dos. 6) Trabajar con actores y actrices creíbles, con músicos de rock y siempre con cuatro o cinco vecinos. 7) El equipo técnico no debe superar las diez personas. 8) El rodaje durará como máximo, ocho días. 9) Grabar la música en un porta-estudio, si pasa algún carro o ladra un perro, mejor. 10) Pase lo que pase, terminar la película. Disponible en: <http://www.marienbad.com.ar/documento/decalogo-raul-perrone-1998-2012>, (acceso: 19/10/2021).

19 En Victoria Lencina, “Cada día ladra más fuerte: entrevista a Raúl Perrone”, *op. cit.*

20 1) No hago guiones (ortodoxos). 2) No hago casting. 3) No ensayo. 4) No hago pruebas de cámara. 5) Mezclo actores con gente sin experiencia. 6) No busco locaciones (las encuentro). 7) No hago plan de rodaje. 8) No les cuento la totalidad de la película a los que actúan ni a los que forman el equipo técnico. 9) No tenemos catering (pero comemos). 10) No tengo ni idea de cuándo termina el rodaje. Disponible en: <https://www.instagram.com/p/CJyv8qBA7yE/>, (acceso: 8/10/2021).

21 Fernando Martín Peña, “Raúl Perrone: el deseo en estado puro”, *Film*, año 6 n° 36, 1998, pp.34-56.

22 En Victoria Lencina, “Les pibes y Pasolini: una charla con Raúl Perrone”, en <https://radiografica.org.ar/2020/08/23/les-pibes-y-pasolini-una-charla-con-raul-perrone>, (acceso: 19/10/2021).

23 *Idem.*

24 Alberto Farina, *Leonardo Favio*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993, p.10.

25 Emilio Bernini, “Qué puede un lumpen. Gracia, justicia y heterogeneidad”, *Kilómetro 111, ensayos sobre cine*, n° 13, Buenos Aires, 2015, pp. 147-170.

26 Disponible en la página oficial de la productora, <https://cinebruto.com/>, (acceso: 8/10/2021).

27 Ruth Amossy y Anne Herschberg, *Estereotipos y clichés*, Buenos Aires, Eudeba, 2001, p.31.

28 En Victoria Lencina, “José Celestino Campusano: sacarle el apoyo a las películas medianas y chicas significaría la muerte del cine argentino”, en <http://www.portalsur.com.ar/2019/09/12/cine-jose-celestino-campusano-sacarle-el-apoyo-a-las-peliculas-medianas-y-chicas-significaria-la-muerte-del-cine-argentino/>, (acceso: 19/10/2021).

29 *Idem.*

30 Alejandro Olivera, “La productora Cinebruto, las películas de José Campusano y la experiencia del Clúster

Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires”, en Andrea Molfetta (org.), *Cine comunitario argentino: Mapeos, experiencia y ensayos*, Buenos Aires, Teseo, 2017, p. 140.

31 En palabras de Iñaki Echeverría, Secretario de Comunicación Institucional de la Municipalidad de Avellaneda: “El 80 % o 90 % de las productoras que hacen cine están, lamentablemente, ubicadas en Capital Federal. Avellaneda estratégicamente está a diez minutos del Obelisco (...), lo que intentamos es visibilizar la cantidad de locaciones que tiene Avellaneda que no es solamente lo que tiene a priori en la cabeza alguien de afuera que son fábricas abandonadas, Dock Sud, el sector fabril, la Ribera, la Isla Maciel; sino que tiene locaciones para cualquier película o cualquier publicidad que quiera desarrollarse”, en Victoria Lencina, “Avellaneda Filma: cine local, memoria e identidad”, en <http://www.portalsur.com.ar/2019/10/02/avellaneda-filma-cine-local-memoria-e-identidad>, (acceso: 18/10/2021).

32 Jimena Trombetta, “Mapeo de las producciones del Clúster Audiovisual de la Provincia de Buenos Aires (CAPBA) en los festivales”, *Folia histórica del Nordeste* n° 40, **Instituto de Investigaciones Geohistóricas**, Universidad Nacional del Nordeste, 2021, en <https://revistas.unne.edu.ar/index.php/fhn/article/view/4716>, (acceso: 8/10/2021).

33 La consigna “Ni una menos, vivas nos queremos” marcó un hito en la historia del feminismo y de la sociedad argentina en su conjunto. Para más información, véase María Florencia Alcaraz, *iQue sea ley! La lucha de los feminismos por el aborto legal*, Buenos Aires, Marea, 2018; Teresa De Lauretis, “Ni una menos: se realizó la maratón contra los femicidios”, en <http://www.laizquierdadiario.com/Ni-una-menos-se-realizo-la-maraton-contra-los-femicidios> (acceso: 8/10/2021).

34 Consideramos Clúster al “desarrollo, dentro de una misma área geográfica, de un conjunto de firmas de una misma rama o sector económico, que compiten y/o se complementan (por encadenamientos productivos), con lo que contribuyen significativamente al desarrollo regional, en virtud de complementariedades y sinergias que potencian sus operaciones individuales y colectivas”. Enrique Sánchez Ruiz, “El audiovisual y el desarrollo económico regional en Jalisco”, en “El audiovisual y el desarrollo económico regional en Jalisco”, *Revista*

Internacional de Comunicación y Desarrollo vol 2 n° 9, Universidad de Santiago de Compostela, diciembre 2018, pp. 126-144,

<https://revistas.usc.gal/index.php/ricd/issue/view/405>
(acceso: 8/10/2021).

35 Jimena Trombetta, “Mapeo de las producciones...”, *op. cit.*

36 Horacio Campodónico, “Argentina”, en Dragón Gumucio (Comp.), *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*, Bogotá, FSCL-Fes Communication, 2014, p.75.

37 Cecilia Gil Mariño, “Dios ya no atiende en Buenos Aires. Políticas de promoción y fomento a la industria audiovisual en Córdoba en el bienio 2016-2017: experiencias horizontales de trabajo y reglamentación gubernamental”, en Clara Kriger (ed.), *Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina*, New York, Peter Lang Publishing, Inc., 2019, p. 28.

38 Victoria Lencina, “Entrevista a Rosendo Ruiz”, mimeo, 2018.

39 Cecilia Gil Mariño, *op. cit.*, p. 42.

40 Victoria Lencina, “Entrevista a Rosendo Ruiz...”, *op. cit.*

41 Disponible en: <http://elcarrocine.com/>, (acceso: 8/10/2021).

42 *Ibid*

43 Pedro Sorrentino, “Cine en Córdoba: el entramado detrás de un hito”, en

<http://ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura>,

(acceso: 8/10/2021).

44 El 1 de diciembre de 2020 la Asociación de Realizadores Audiovisuales de Salta (ARAS) y la Asociación de Directores de Cine Proyecto Cine Independiente Asociación Civil (PCI) organizó un conversatorio llamado “Hacia un cine realmente federal” en el cual distintos/as directores/as de las provincias debatieron sobre el monopolio audiovisual en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Lencina, Victoria Julia; “Descentralizando la ciudad de Buenos Aires: Raúl Perrone, José Celestino Campusano y Rosendo Ruiz”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. No 19 | Primer semestre del 2022: pp. 86 - 100.

Fecha de Recepción: 23 de marzo de 2021

Fecha de Aceptación: 21 de octubre de 2021