

La conformación de un cine de consumo masivo en el noroeste argentino durante la última década

The Formation of a Mainstream Cinema in Northwestern Argentina Over the Last Decade

Jorge Sala*

Recibido: 15/05/2024 | Aceptado: 20/07/2024

Resumen

Desde los años 2000 la producción audiovisual de las provincias argentinas tuvo un importante crecimiento cualitativo. Este aumento estuvo acompañado por la falta de políticas de exhibición comercial, creando una situación paradójica. En ese contexto aparecieron algunas películas que se propusieron romper ese círculo vicioso. El artículo examina el surgimiento y desarrollo de una tendencia innovadora: el cine masivo regional. Se pondrá el foco en tres producciones gestadas en el noroeste argentino (NOA): *Ángel propio* (Guillermo Cau, 2015, Jujuy), *Badur hogar* (Rodrigo Moscoso, 2019, Salta) y *El motoarreatador* (Agustín Toscano, 2018, Tucumán). Se tomarán tres ejes de análisis: la inscripción genérica de las películas, las formas de representación de lo urbano y el uso del lenguaje local. El artículo expondrá cómo tales recursos constituyen las claves desde las que las películas apuntaron a la masividad comercial.

Palabras clave: Cine regional; Masividad; Noroeste argentino

Abstract

Since 2000s, the regional cinema has seen significant qualitative growth. This increase was accompanied by the lack of trade display policies, creating a paradoxical situation. In this context, some films aimed to break this vicious circle. The article examines the emergence and development of an innovative trend – regional mass-consumption cinema – focusing on three productions developed in the Argentine Northwest: *Ángel propio* (Guillermo Cau, 2015, Jujuy), *Badur hogar* (Rodrigo Moscoso, 2019, Salta) and *El motoarreatador* (Agustín Toscano, 2018, Tucumán). Three axes of analysis will be taken: the specific genre inscription of this films, the representation of cities and the use of local language. Based on these elements, the commercial strategies implemented by the films will be exposed.

Key words: Regional Cinema; Mainstream; Argentine Northwest.

* Argentina. Doctor en Teoría e Historia de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Investigador Asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET). Profesor Regular de la Universidad de Buenos Aires y la Universidad Nacional de las Artes. Es autor del libro *Escenas de ruptura. Relaciones entre el cine y teatro argentinos de los años sesenta* (2020).

Superar el oxímoron

Todo artículo académico exige la incorporación de algunas palabras clave. Cláusulas ineludibles dentro del pacto establecido por cualquier publicación de este tipo, las *keywords* son, al menos en lo que refiere a la propia experiencia, un elemento al que generalmente se le presta una nula atención. Sin embargo, ellas detentan una razón de ser que bajo ningún punto de vista resulta menor. Destinadas en principio a facilitar las operaciones de búsqueda digitales, asumen también otro papel central como efectivos vehículos ordenadores de expectativas de lectura. Los datos materializados allí traducen (o deberían traducir) filiaciones teóricas, delimitaciones de corpus y herramientas de análisis. En otras palabras, lo que allí se exhibe remite a una perspectiva alrededor de un problema específico y sus modos de abordaje.

“Mainstream” y “Cine regional” fueron aquí dos de las elegidas para oficiar de núcleos condensadores de varias ideas que vendrán a continuación. Más allá de la capacidad, propia de toda palabra clave, de funcionar como una suerte de *trailer* textual que anticipa contenidos, resultaría oportuno detenerse un momento en las implicancias que el cruce de ambos campos semánticos suscita. Agregar el adjetivo “masivo” para caracterizar un tipo de obras audiovisuales provenientes de provincias como Jujuy, Salta o Tucumán moviliza dos tipos de visiones. Por un lado, una posición para la cual postular la existencia de un “mainstream del NOA” sería un exceso retórico, un oxímoron. Para esta línea, la pretendida masividad de esas películas resultaría imposible, habida cuenta del carácter minoritario y, en un gran número, ajeno a los gustos populares que definieron históricamente a las producciones regionales. Por el contrario, la segunda perspectiva -que es la que aquí se defenderá- se asienta en la idea de que el estado actual de desarrollo cuantitativo y cualitativo y, asimismo, estético y comercial visible en el audiovisual de varios lugares del país hacen posible pensar en la emergencia de una noción distintiva: la de *cine regional masivo*.

En su libro *Cultura Mainstream* (2011) el sociólogo Frédéric Martel señala cómo los fenómenos culturales de masas tendieron a propagarse globalmente incorporando creaciones provenientes de zonas geográficas lejanas (en todo sentido) a los centros habituales. Esta internacionalización radical podría admitirse, en parte, como una de las razones que explican la existencia en el noroeste argentino (NOA) de algunas propuestas gestadas bajo el deseo de obtención de una aceptación masiva. En los últimos años, la aparición de un conjunto de películas portadoras de rasgos similares en lo relativo a su adscripción genérica, a un marcado anclaje en las formas de habla locales y en lo que atañe a su inscripción en ámbitos urbanos tuvieron como meta superar significativamente el número habitual de espectadores. Indagar en esas esas cuestiones, tomando como casos singulares tres títulos -Ángel propio (Guillermo Cau Juliá, 2015, Jujuy), *Badur hogar* (Rodrigo Moscoso, 2019, Salta) y *El motoarrebataador* (Agustín Toscano, 2018, Tucumán)- podrá echar luz sobre las estrategias puestas en juego por sus artífices en la búsqueda de abandonar el lugar de “pariente pobre” asociado mayoritariamente al cine realizado en las provincias.

Un horizonte abierto

Desde mediados de la década del noventa el audiovisual producido en áreas externas al Área Metropolitana de Buenos Aires (AMBA) experimentó un crecimiento de dimensiones significativas. Al abaratamiento de costos motivado por la implantación del video y los medios digitales se sumó, ya adentrado el siglo XXI, la implementación de políticas públicas que tuvieron como consecuencia la creación de polos audiovisuales regionales. La tendencia federalizadora propulsada desde el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), basada en la concreción de líneas de financiamiento, créditos y concursos específica y equitativamente distribuidos, recibió un espaldarazo fundamental con la promulgación de la Ley de Servicios de Comunicación audiovisual en 2009, la que sirvió de marco para la consolidación de productoras que pudieron trazar líneas de trabajo continuas.

A partir de alcanzar una estabilidad económica en las distintas provincias tendió a perfilarse, en algunos casos por primera vez, la existencia de unos campos audiovisuales autónomos, algo prácticamente inimaginado en etapas anteriores. Sobre esa base material y como una réplica menor pero no por ello menos significativa de lo que ocurrió en esa época con la consolidación del Nuevo Cine Argentino, la aparición de una camada de directores, actores y técnicos nóveles hizo posible que se empezara a hablar, más o menos tímidamente, de un *Nuevo Cine*, ya sea Tucumano, Cordobés, Salteño, etcétera.

El contexto relativamente favorable en el que provincias como Chaco, San Juan o Tierra del Fuego pudieron dar a conocer producciones capaces de ir un paso más allá del amateurismo y el voluntarismo hasta entonces imperante dejó al descubierto también una contracara para nada auspiciosa. El despliegue de fondos estatales no terminó nunca de configurar una política destinada a resolver las formas de circulación de los materiales y, sobre todo, a fomentar una relación fructífera con el público. Desde los noventa y aún en la actualidad los audiovisuales originados en las distintas regiones se caracterizaron por su crecimiento numérico sin haber podido captar una parcela de público significativa que estuviera dispuesta a pagar una entrada. En líneas generales, el panorama resulta paradójico: una gran cantidad de obras financiadas tuvo como su principal receptor una audiencia extremadamente escueta y atomizada. Esto, que replica lo que sucede con los estrenos porteños en los que un número pequeño de títulos concentra el grueso del consumo sobre el total de las ficciones nacionales, se magnifica en las provincias. Además de tener que afrontar una batalla desigual respecto a los títulos más populares del mercado, estas también corrieron (y corren aún hoy) con la desventaja de carecer del aparato publicitario de las grandes productoras, del poder de convocatoria de estrellas como Ricardo Darín o Guillermo Francella y, asimismo, no han contado con presupuestos que posibilitarían desarrollar algunos efectos visuales costosos y de alto impacto capaces de competir con los *blockbusters* internacionales o nacionales.

Como exponentes germinales de una tendencia en desarrollo, Ángel propio, *Badur hogar* y *El motoarrebataador* se nuclean alrededor de un idéntico deseo congregante: superar el estigma de lo minoritario. Como se verá a continuación al recuperar algunas declaraciones de intención de sus artífices, la llegada al gran público fue el motor principal de las búsquedas emprendidas en cada caso. Vistos en conjunto, los films en cuestión son mojones de un camino aún no del todo definido. No obstante, la notable presencia de tres procedimientos narrativos y estilísticos comunes -la apelación a formatos genéricos, el

emplazamiento urbano de los relatos y el interés por explorar el habla local- conforman los signos definitorios de este movimiento en ciernes. El objetivo del presente trabajo radica en observar los usos particulares de estos aspectos en dichos films.

La apelación a modelos temáticos reconocibles

Una de las razones del éxito de los diversos géneros cinematográficos estuvo históricamente asociada a su capacidad de configurar un reaseguro doble, tanto en lo que refiere a sus condiciones de producción como en lo que respecta a su consumo. Por un lado, los géneros establecen un conjunto de rasgos recurrentes convertidos en herramientas utilitarias por los creadores para economizar ideas en lo que refiere a la construcción de tramas y motivos visuales; al mismo tiempo, debido a su carácter tipificado, las narraciones amparadas en modelos conocidos con anterioridad facilitan la identificación y la aceptación por parte de unos receptores que, en consecuencia, tienden a definir sus gustos sobre la base de la adhesión a las pautas provistas por determinados formatos específicos. Su naturaleza acumulativa y repetitiva, así como su cualidad predecible (Altman, 2011) se encuentran en las bases de su popularidad y permanencia a lo largo de más de cien años.

Como es de sobra conocido, economía y estandarización, prerrogativas obligadas de todo esquema industrial en general, constituyeron históricamente unos pilares centrales para la edificación del mainstream cinematográfico cuyo centro irradiador fue, prácticamente desde siempre, Hollywood.

Ángel propio, *Badur hogar* y, en menor medida, *El motoarrebataador* coinciden en su abierta reivindicación del papel aglutinador y convocante propio de los géneros. La decisión de entablar una relación dialógica con tales modelos, lejos de aparecer como una apuesta meramente celebratoria, cobra un matiz singular al situarla dentro de los contextos específicos que dieron cabida a dichas propuestas. En un número decididamente mayoritario, las películas que conformaron la tradición audiovisual del noroeste argentino estuvieron ligadas al realismo. Desde Jorge Prelorán en adelante, la condición referencial de las imágenes obtuvo un lugar preponderante. Esta tendencia, a la que podría adjudicarse el nombre de “imperio de lo testimonial” demostró una preferencia por el documental, por los dramas sociales y por filmaciones de tipo etnográfico. Tomando en cuenta la existencia de esa suerte de canon precedente, la decisión de Rodrigo Moscoso y de Guillermo Cau Juliá de que *Badur hogar* y Ángel propio se abastecieran narrativamente de los parámetros de la comedia romántica o de enredos resulta un gesto innovador con relación al pasado. En tanto modelo antirrealista y, además, vinculado a expresiones comerciales provenientes de Hollywood, así como del cine industrial argentino, su inscripción en los casos mencionados funciona como un movimiento a contrapelo del canon.

A diferencia de las anteriores, *El motoarrebataador* traza una relación productiva con el registro realista, pero lo hace trastocando la condición testimonial. En este sentido, su inscripción plantea un posible linaje. Ahora bien, el realismo en el film de Toscano es efecto de la inclusión de dos claves genéricas contrapuestas. La relación que une a Miguel (el ladrón que da título al film) con Elena a partir del robo de su cartera apela en muchos momentos a procedimientos propios de la comedia; en igual medida, el desenvolvimiento de la trama se vale de unos recursos relacionados con el cine de suspenso. La imposibilidad

de enmarcarla dentro de un modelo predeterminado hizo que fuera ubicada bajo la ambigua rúbrica de “comedia dramática”. En una entrevista publicada con motivo del estreno del film, Agustín Toscano remarcaba la posición oscilante y multivalente de *El motoarrebataador*: “La comedia dramática es esa bolsa que puede llenarse de películas que no se definen por ningún género. Sin embargo, me gusta cómo suena la reunión del concepto de comedia con su supuesto antagónico el drama”.¹

Lejos de representar un problema, la indefinición constitutiva, convertida en principio rector cumplió una función capital debido a su capacidad de captación de intereses diversos. Inclinandose del lado de la ambivalencia el film ofreció un abanico amplio que posibilitó complacer demandas múltiples. Relato poliédrico, *El motoarrebataador* parte de acontecimientos verídicos incorporados al relato bajo la forma del testimonio (de ahí la importancia dada, por ejemplo, al registro documental de la huelga policial vivida en Tucumán durante 2013); y, en simultáneo, aquellos datos extraídos de la crónica delictiva local operan como sustento para el despliegue de lo risible y del *thriller*.

Ángel propio y *Badur hogar* entablan una relación más ortodoxa con los elementos identitarios del modelo de referencia. Género urbano, cosmopolita y burgués por definición, la comedia romántica se sitúa en las antípodas del exotismo rural pauperizado, indigenista o bien proletario característico de gran parte de las producciones provenientes de Salta y Jujuy. El hecho de que ambas provincias no contaran con antecedentes temáticos cercanos determinó, al mismo tiempo que la fundación de un gesto innovador, la conformación de un elemento determinante a la hora de explotarlas comercialmente.

A partir de una excusa argumental deudora del fantástico, *Ángel propio* narra el encuentro amoroso de dos adolescentes, Víctor y Belén. Cumpliendo con una de las reglas básicas de la comedia romántica, aquella que determina que la pareja protagonista debe estar necesariamente atravesada por un antagonismo o una disparidad inicial, el conflicto en este caso se asienta sobre el hecho de que ambos personajes provienen de épocas distintas. Al cumplir 18 años, Víctor se desmaya en un bar en el que festejaba bebiendo la que parece ser la primera cerveza de su vida. El cartel que sitúa la acción en 1943 opera como una indicación temporal de base. Sin ningún tipo de mediación narrativa, Víctor despierta en el baño de una disco en 2013. El estado de confusión y desconocimiento con relación a ese presente que es, por otra parte, el propio de los espectadores traza las distintas situaciones.

Estableciendo un parentesco directo con otros exponentes del género como *La casa del lago* (Alejandro Agresti, 2006) o *Kate y Leopold* (James Mangold, 2001), Cau Juliá convierte al anacronismo en el principio constructivo preponderante. Sobre la base de las confusiones propias del encuentro entre dos tiempos disímiles se despliegan varios momentos que definen el tono liviano de la propuesta. El juego de seducción de la pareja protagonista cobra fuerza sobre el trasfondo de esa incomprensión inicial. Esto se apoya en uno de los parámetros centrales del género mediante el cual busca exteriorizar cómo la expresión del amor romántico se sobrepone a cualquier tipo de disparidad originaria.

¹ Arahuete, Pablo (2018): “Los que nacen sin techo están obligados a asumir la desigualdad como una fuerza del destino. Entrevista a Agustín Toscano”, en *Cinefreaks*, disponible en Agustín Toscano: Los que nacen sin techo están obligados a asumir la desigualdad como una fuerza del destino. | CineFreaks.net (último acceso: 20/05, 2024).

A diferencia de las propuestas de Toscano y Moscoso en las que lo social se visibiliza como una variable significativa, la película de Cau Juliá prescinde conscientemente de toda manifestación relacionada con el entorno inmediato. Una decisión amparada en su inscripción dentro del terreno de lo fantástico en el que su verosimilitud se compone de ángeles de la guarda o trastocamientos temporales. Su película celebra la idea de entretenimiento entendido como una forma de evasión de la realidad circundante. Más allá de la intención de formular algunas reflexiones morales hacia el final de su recorrido, estas no establecen anclaje alguno que inscriba problemáticas de su presente histórico. En una provincia como Jujuy, atravesada en 2015 por conflictos políticos y sociales de gran magnitud,² Ángel propio se postulaba como un objeto capaz de suturar esas fisuras ofreciendo al gran público una instancia momentánea de olvido.

Con un mayor conocimiento sobre los géneros en los que abreva su película, Rodrigo Moscoso elaboró la trama de *Badur hogar* apelando a dos modelos históricamente hermanados. En ella se dan cita tanto los lineamientos relacionados con la comedia romántica como aquellos que remiten a la tradición de la *Screwball Comedy*, particularmente en lo que atañe a las características de su protagonista femenina. Identificado como un cineasta rupturista que integró la primera camada del por entonces efervescente Nuevo Cine Argentino con su ópera prima *Modelo 73* (2001), su segundo largometraje significó un alto grado de sorpresa, sobre todo para la crítica especializada. La abulia o, más exactamente, la plasmación de la pérdida del tiempo típicamente adolescente determinante en la definición del comportamiento de los personajes de su primer largo se sustituye en *Badur hogar* por un ritmo acelerado, alocado, propio de la comedia de enredos. Así también, la construcción de acciones débiles y su pérdida de sentido se transforma en este caso en un relato organizado a partir de una estructura narrativa clásica.

La mención comparativa pretende, más que acentuar el distanciamiento entre las dos películas, introducir otra cuestión. Uno de los principales problemas del NCA, sobre todo en sus primeros años, se vinculó a su escaso impacto en el gran público, convertido en una barrera infranqueable. Las propuestas surgidas del movimiento, exceptuando unos pocos títulos, no lograron atraer a un número significativo de espectadores que estuvieran situados por fuera de los nichos de consumo del cine de arte. Un ejemplo de esta dificultad puede observarse justamente en lo que fue el recorrido público de la ópera prima de Rodrigo Moscoso. Presentada en el BAFICI en 2001, la película obtuvo una recepción favorable por parte de la crítica especializada; en paralelo, el director fue rápidamente incluido como un integrante del emergente NCA. Estas instancias legitimadoras no tuvieron un eco en la distribución. *Modelo 73* se estrenó comercialmente recién en 2005 en el MALBA. Estas restricciones determinaron que tuviera una circulación pública extremadamente escueta.

Resulta prácticamente imposible no relacionar la intencionalidad explícita de *Badur hogar* al proponerse lograr una recepción más amplia sin considerar la experiencia minoritaria que la precedió. Este exponente del *mainstream* salteño, entonces, puede ser leído como un gesto rectificador. “Quería hacer una película amable con el público -afirmó

² 2015 fue el año en el que Gerardo Morales ganó las elecciones como gobernador. Perteneciente a las filas del radicalismo, Morales quebró una larga sucesión de gobiernos peronistas. A su vez, su llegada al poder extremó las tensiones con los movimientos sociales, disputa que tuvo uno de sus puntos más álgidos con la detención de Milagros Sala, máxima líder de la organización de desocupados Tupac Amaru.

Moscoso en una entrevista- pero sin entregarme a los clichés de este tipo de historias”³. En un movimiento oscilante entre la aceptación de las claves narrativas de la comedia romántica y la posibilidad de reintroducir públicamente algunas marcas autorales (la ciudad de Salta como emplazamiento determinante, el lugar de los objetos devenidos fetiches, la construcción del punto de vista sobre un sujeto mediocre o, más precisamente, “quedado”) fueron los cimientos de su propuesta. El cruce entre ambos puso en evidencia también un doble objetivo: complacer al gran público y volver a seducir a los críticos especializados y a los consumidores del cine de arte después de largos años de ausencia.

Más allá de postular una visión personal acerca de la comedia romántica, el empleo del género efectuado por Moscoso puede ser interpretado como una operación de corrimiento, o más bien de ensanchamiento de las fronteras habitualmente trazadas para el cine regional. En su estudio sobre la película, Iván Morales (2021) plantea cómo el director “se sirve de los recursos de la comedia para hacer risible todo intento de convertir a la imagen (cinematográfica) de la salteñidad en una identidad fija condenada a repetir eternamente las mismas prácticas, tradiciones, paisajes, tópicos y personajes” (Morales, 2021:151). Como refiere el autor, en Moscoso, al igual que en Cau Juliá y Toscano, la utilización del género estuvo atravesada por un dilema inscripto en las propias imágenes. Si la adscripción genérica implicaba una apertura hacia el exterior sobre la base de la adopción de lo foráneo ¿de qué manera se inscribía lo local? En otras palabras ¿resultaba factible edificar una comedia romántica o un *thriller* que, más allá de recurrir a fórmulas temáticas al uso pudiera redireccionarlas para el armado de unas ficciones en las que también tuviera lugar la aparición de imágenes propias, autóctonas? Como se verá a continuación, los tres directores ensayaron unas respuestas no necesariamente coincidentes que tomaron a la ciudad y al habla regional como sus zonas de expresión.

La ciudad como enclave conflictivo

La asimilación que las tres películas exhiben con relación a los procedimientos tipificados provistos por los géneros debe admitirse como un indicador fehaciente de la existencia de una tendencia regional en ciernes. Aun cuando la inclinación coincidente a este tipo de modalidad narrativa se perfila como uno de los rasgos más innovadores con relación a las experiencias pretéritas, esta estuvo acompañada también por otras decisiones alrededor de ciertos aspectos formales. Examinar las modalidades de inclusión utilizadas por los directores en su determinación por convertir a sus películas en objetos de consumo masivo resultará revelador de su carácter bifronte: si bien la delimitación de operaciones comunes permitirá observar zonas de convergencia que fortalecen la idea de existencia de un movimiento, su desmontaje analítico hará posible apreciar su uso diferencial implementado en cada caso. Lo que se busca, por tanto, es determinar no solo lo coincidente, sino también expresar mecanismos singulares y no compartidos.

Como se mencionó al principio, la decisión de anclar los relatos en el entorno urbano es uno de los rasgos comunes presentes en estos films. Antes de ingresar de lleno en

³ Diego Brodersen: “Cine salteado”, *Página 12, Suplemento Radar*, 12/05/2019, Disponible en Cine salteado | El cine de Rodrigo Moscoso, de modelo 73 a Badur Hogar | Página12 (pagina12.com.ar) (último acceso: 25/05/2024).

el examen del tratamiento visual dispuesto en cada caso resulta pertinente esbozar algunas ideas generales sobre dos aspectos nodales. En primer lugar, aparece el problema del papel que lo espacial asume dentro de las producciones regionales como un vehículo central de expresión de lo identitario. Ligado con lo anterior, en segundo término, es importante dar cuenta de las características mediante las cuales se estructuró históricamente en las regiones un pensamiento sobre lo espacial que podría definirse como canónico. Por más de un siglo este inscribió un *modo de ver* que aún en la actualidad produce efectos concretos en sus receptores. En suma, al considerar la incidencia de ambas cuestiones pueden comprenderse de una manera más cabal las implicancias concomitantes producto de la inclinación compartida hacia lo urbano presente en las películas en cuestión.

Con relación al primer punto hay que partir de una premisa: Espacio y Región son términos prácticamente hermanados. Sin embargo, al observarlos de manera autónoma estos revelan lo asimétrico de su relación: el espacio, entendido bajo criterios amplios, no requiere obligatoriamente del anclaje en una región singular para producir significados; por el contrario, las múltiples conceptualizaciones teóricas sobre esta última la muestran atravesada por una dependencia directa hacia lo espacial convertido este en una referencia ineludible. Esta cuestión aparece, incluso, en definiciones más recientes.⁴ Así, aunque en su gran mayoría ellas desplacen abiertamente el lugar de lo material palpable (territorial, natural) para adoptar unas caracterizaciones que colocan en primer plano sus aspectos lingüísticos, culturales o de diversa índole, la mención a lo espacial pervive. Esto puede verse, por ejemplo, en las ideas de Pablo Heredia, uno de los referentes principales en el estudio sobre el tema cuando define a las regiones como “*espacios* culturales imaginados colectivamente como *escenarios* en donde se despliegan identidades (prácticas y pertenencias culturales) que se reconocen comunes para la mayoría de los miembros que los habitan” (2004:103). El subrayado de la frase me pertenece; pensar una región es, entonces, delimitar un espacio; y también, empleando un término caro al mundo de las ficciones audiovisuales, construir un escenario.

Si la continua necesidad de aludir a lo topológico para la conceptualización de lo regional es la prueba del alto nivel de dependencia, esta asume un grado aún mayor en lo que respecta a los audiovisuales regionales. Ya desde sus expresiones más tempranas el cine producido en las provincias manifestó una clara preocupación por dejar asentadas unas marcas que permitieran establecer la identificación inmediata de los lugares de procedencia de las obras. Bajo esta idea, los directores otorgaron un rol protagónico a la filmación en locaciones. En gran medida esto se debió a una reivindicación de su cualidad referencial, entendida como el vehículo más fértil de transmisión de singularidades autóctonas. El espacio en la pantalla fue, entonces, un soporte a partir del cual se gestaron diversas poéticas históricas, así como reflexiones y polémicas. Como un ejemplo de esto basta con revisar las obras principales de algunos referentes internacionalmente reconocidos: de Fernando Birri a Miguel Pereira, o de Jorge Prelorán a la temprana Lucrecia Martel, puede comprobarse cómo en sus films las distintas locaciones son los núcleos depositarios de preocupaciones estilísticas de diversa índole.

⁴ Un recorrido exhaustivo sobre las transformaciones históricas de los conceptos de “región” y “regionalismo” en la teoría literaria puede encontrarse en Molina y Burlot (2018).

Su significativa capacidad de transmisión de valores narrativos, expresivos y simbólicos se encuentra modulada por un conjunto de variables que moldean sus formas. Aunque estas son de carácter general y, por tanto, no pueden pensarse como rasgos privativos de lo regional, es en este ámbito donde su expresión cobra un sentido especial. En primer lugar, la condición referencial de los espacios reales activa operaciones que pueden ir de la identificación o *reconocimiento* (característica, aunque no excluyente, de las acciones esperables en el público local) al aprendizaje o *conocimiento* (también definitoria, aunque no de manera unívoca, en los espectadores foráneos). Por otra parte, la construcción de imágenes sobre el terruño por parte de realizadores locales lleva implícita, por lo general, una carga afectiva ligada a la experiencia.

La configuración histórica de un canon que signó las representaciones de las regiones estuvo determinada, como se sabe, por una diferenciación fundante con relación a ese centro identificado con Buenos Aires. La capital se conformó como territorio urbano, en tanto el resto del país se erigió bajo diversas expresiones de la naturaleza no invadida por la gran metrópoli. Deudora de una larga tradición literaria y plástica cuyos antecedentes más lejanos se remontan al Siglo XIX (Arancibia, 2015: 92), el ensalzamiento del exotismo rural fue uno de los cimientos de esa lógica canónica. Inscribir la fisonomía de cada provincia era equivalente a exhibir sus paisajes característicos. Bajo esta premisa, la magnificación de la belleza natural adquirió un rol preponderante. Con sus variantes, el pintoresquismo campero convertido en marca identitaria de lo regional configuró dos líneas-fuerza: en primer lugar, formuló la demarcación de un pensamiento alrededor de lo espacial que decantó en la conformación de postales turísticas; en segundo término, su carácter prácticamente unívoco estableció verdaderas barreras para la inscripción audiovisual del entorno urbano.

Volviendo a las películas en cuestión, puede verse, como ya se mencionó, cómo estas coincidieron en su decisión de anclar sus relatos en la ciudad. Convertidas en un *locus* prácticamente excluyente, las imágenes obturan o bien reducen al mínimo la aparición de paisajes naturales en los tres casos. A simple vista podría considerarse que una de las razones que condujo a los cineastas a optar por formular de tal manera sus puestas en escena fue una consecuencia de la abierta adscripción de sus propuestas con relación a unos géneros netamente urbanos. Sin embargo, al vincularlas a la tradición iconográfica precedente su sesgo polémico se observa de un modo más fuerte. No se trató, cabe aclarar, de un gesto inaugural y, por lo tanto, carente de experiencias previas. Como afirma Víctor Arancibia (2015) en los últimos veinte años la producción cinematográfica y televisiva del NOA buscó construir otro tipo de representaciones relacionadas con la región que abogaron por un franco distanciamiento del pintoresquismo rural.

La opción compartida de situar las acciones respectivamente en San Salvador de Jujuy, Salta Capital y San Miguel de Tucumán, es decir en los principales conglomerados urbanos, aunque no resulta un factor innovador en sí mismo, adquiere un sentido mayor de novedad en tanto forma parte de las estrategias implementadas por unos films que tuvieron como destinatario potencial al público masivo. Se trató de una apuesta con cierto grado de riesgo, en tanto para las películas en cuestión el hecho de inscribir las ciudades significó optar por el abandono total de la explotación preciosa del paisaje, un recurso que en el pasado había demostrado su probada eficacia en términos comerciales. Si la filmación del entorno natural había constituido, por mencionar un ejemplo, una de las

razones principales del éxito de un film como *La deuda interna* (Miguel Pereira, 1988) a escala internacional, la decantación hacia lo urbano proponía localizar el atractivo comercial de las películas bajo coordenadas radicalmente opuestas. A su vez, las ciudades, emplazamientos tradicionalmente negados por el canon regional, hacen especialmente visibles las tensiones entre lo local y lo cosmopolita (Morales: 2020) por su misma aparición. Estas llevan a preguntarse de qué manera unos relatos urbanos -y de género- expresan cuestiones ligadas a las identidades autóctonas sobre la base de elementos considerados ajenos; a su vez, plantearía interrogantes acerca de cuáles serían sus estrategias puestas en juego para satisfacer las expectativas del público foráneo mediante estas imágenes.

De las tres, *Ángel propio* es la única que formula una representación de la ciudad preocupada por subrayar continuamente una relación no ambigua con su referente real. Ya desde los planos iniciales, cuya función es la de enmarcar las acciones, San Salvador de Jujuy aparece construida desde una mirada que parte de una reivindicación de lo patrimonialista (García Vargas, 2010). La secuencia de montaje que oficia de apertura presenta una sucesión de imágenes de la casa de gobierno, la catedral y la Plaza Belgrano, a las que minutos más tarde se agregan otras que exhibe la peatonal homónima (centro neurálgico de San Salvador) o la antigua estación de trenes por la que circulan los protagonistas. Los planos vectorizan en este caso una definición clara sobre lo urbano al ser dispuestos como enclaves visuales que los expone como variaciones de unas postales turísticas ya muchas veces vistas. La ciudad recortada en *Ángel propio*, en sintonía con lo que se mencionó anteriormente acerca de su inscripción genérica, parte del borramiento de las fisuras sociales o de conflictos como los que podrían surgir de la exhibición de zonas periféricas. Las imágenes preciosistas, cercanas a lo publicitario, concuerdan con esta decisión de convertir el film en un producto de puro entretenimiento.

En el film de Cau Juliá no aparecen signos en los que pueda advertirse una voluntad rupturista ni innovadora en términos visuales. En comparación con los otros casos analizados aquí, su propuesta resulta retardataria. Los emplazamientos elegidos en *Ángel propio* para inscribir lo urbano son refuerzos de lo localista que hacen de esos monumentos inamovibles, patrimoniales, su principal bandera. Ahora bien, la inclinación a adoptar una estética de esta clase puede interpretarse como el resultado de una consciencia cabal sobre los destinatarios de su propuesta. Para el director, la seducción de un público mayoritario debe efectuarse a partir de lo ya conocido o, en otras palabras, sobre las bases del reconocimiento de las pautas provistas por el canon.

Cabría preguntarse por qué razones esta inclinación hacia lo patrimonialista fue una estrategia de obtención de masividad por parte del film. Podrían considerarse dos cuestiones. No contar con una presencia en festivales internacionales de renombre y, a su vez, carecer de estrenos comerciales en provincias ajenas a la propia, son dos hechos que motivaron a que las pretensiones de masividad de *Ángel propio* tomaran al público jujeño como su receptor prácticamente único. Siendo esta una diferencia con lo sucedido con las otras dos realizaciones, Cau Juliá no tuvo que enfrentar la dicotomía entre lo local y lo global que la representación de la ciudad podía significar. De ahí se desprende que haya privilegiado, por sobre toda posible disrupción, el reconocimiento inmediato del espacio para satisfacer a sus potenciales consumidores.

De un modo radicalmente opuesto al anterior, las ciudades inscriptas en los films de Moscoso y Toscano eluden la demarcación de referencias visuales asociadas a lo patrimonial. Con mayor énfasis en *Badur hogar* que en *El motoarrebataador*, en ambas lo urbano carece de hitos, de marcas de reconocimiento innegables. Al no proveer pistas que den cuenta del anclaje preciso de los emplazamientos encuadrados por la cámara las operaciones de identificación de los espacios quedan dirigidas de un modo restrictivo. Los únicos espectadores capaces de reconocer los lugares filmados son aquellos que los conocen de antemano. Como resultado de tales operaciones sustractivas, las ciudades en estos films poseen la capacidad de asumir, aunque sea momentáneamente, el lugar de significantes parcialmente vacíos. Adoptando esta forma, unos espectadores provenientes de ciudades muy distantes a Salta o San Miguel de Tucumán podían establecer unas atribuciones múltiples sobre aquello que veían. Lo que se deduce de estas decisiones sobre el tratamiento espacial es su clara voluntad de privilegiar, de un modo más o menos fuerte, su carácter ambiguo. Al no detentar unas marcas preclaras, las imágenes son pasibles de relocalización en ámbitos geográficos múltiples en la mente de un número amplio de receptores.

El film de Moscoso evade la figuración de emplazamientos postales de Salta. Hay aquí una abierta oposición con relación al imaginario colectivo dominante. Si, desde hace décadas, la capital provincial en la que transcurre *Badur hogar* es concebida como “el” lugar principal capaz de proveer un disfrute turístico de tipo urbano, la sustracción visual sobre lo patrimonial puesta en práctica por el director escapa de este designio.

Aunque se vislumbra un deseo de operar sobre la base de una ambigüedad constitutiva, lo que Moscoso procura es volver visible una concepción distinta sobre la ciudad. En su puesta los lugares que conforman esa particular visión sobre la capital aparecen determinados por la clase a la que pertenecen sus protagonistas. Como un relato sobre una capa social sin mayores problemas económicos, *Badur hogar* no se detiene a exhibir la periferia o los márgenes. O, en todo caso, Moscoso se preocupa de elaborar imágenes que refieren a bordes de otro tipo. Los barrios privados surgidos en las últimas décadas son, en sí mismos, unos no-lugares ajenos a la conflictividad social inherente a lo urbano. Esas otras periferias, territorios dominados por uno de los sectores presentes en el film, magnifican la idea de ambigüedad espacial de la que este hace gala. Otro tanto ocurre al observar la casa de Luciana, situada en un emplazamiento que, como el de los *countries*, aparece ubicado a mitad de camino entre lo rural y lo urbano.

De las tres películas, *Badur hogar* es la que articula de modo más consistente un engarzamiento de la ciudad con el paisaje natural. La escena de la declaración amorosa de la pareja protagonista resulta capital en este sentido. Situada en un mirador, el recorte expone las curvas de la geografía, la altura del cerro que posibilita una visión de la ciudad a gran escala. Es la única que podría acercarse en todo sentido a una postal turística, cuestión refrendada por los diálogos en los que se alude a la belleza del paisaje y a la calidad de sus comidas. Pero nuevamente, en términos específicamente visuales la ciudad, convertida en una figura abstracta en la que solo se percibe la multiplicidad de sus luces encendidas, carece de coordenadas que redundan en una evidente opacidad referencial.

Mientras la porción urbana que Moscoso torna visible se restringía a los espacios dominados por los sectores sociales dominantes, *El motoarrebataador* efectúa un recorte

por el vértice opuesto. Aquí la periferia no solo ocupa el centro de la escena, sino que deviene un núcleo que excluye en un fuera de campo total aquellos espacios que podrían asociarse con otras clases ajenas a lo marginal. Sin apelar en ningún momento a un preciosismo “*for export*”, no hay vestigios posibles para un establecimiento de postal turística alguna. Pautados por su condición marginal, los personajes se mueven en espacios cuyas figuraciones aparecen como conjugaciones que materializan sus propias carencias. Los *monoblocks* de paredes descascaradas, las casillas en barrios de emergencia e incluso la casa de Elena rezuman esas faltas desde una perspectiva que abiertamente se inclina por la vaguedad con la que se asumen sus coordenadas.

De modo similar a lo que ocurre con *Badur hogar*, la ciudad de *El motoarrebataador* estuvo construida partiendo de formas que apuntan a una recepción múltiple y no enraizada en lo local. Los emplazamientos encuadrados podrían asimilarse a otros tantos procedentes de otras urbes atravesadas, al igual que San Miguel de Tucumán, por un alarmante crecimiento del delito y la violencia. Sin embargo, no es factible afirmar que Toscano pretende con ello eliminar coordenadas de reconocimiento. Lo que intenta, en todo caso, es lograr que los espacios que conforman su ciudad sean pasibles de una adaptación que las torne comparables o próximas a otros territorios ajenos. En este sentido, las imágenes documentales proyectadas en la televisión cumplen una función central de anclaje que no solo delimita una geografía concreta, sino que ubica las acciones ficcionales dentro de un contexto local portador de rasgos precisos. El film recorta una urbe en la que el acento está puesto en la representación de la pobreza y la violencia. De esta forma, la mención al barrio Ejército del Norte en el que se produce el saqueo a una heladería cumple esa doble función que, al mismo tiempo que ancla el relato alrededor de un referente local, traba una relación indisoluble entre la realidad tucumana de esos años con los elementos que componen la trama ficcional.

El examen de las modalidades de representación de las ciudades en los tres films permite constatar la presencia efectiva de unas estéticas antinómicas dentro del cine masivo regional. La convalidación del canon tradicional, visible en Ángel Gris, pone de manifiesto la productividad que, aún en la actualidad, exhiben unos códigos que podrían calificarse como remanentes. Como contrapartida, el distanciamiento que *El motoarrebataador* demuestra con relación a la demanda de preciosismo, así como la ambigüedad constitutiva del espacio creada en *Badur hogar* conforman dos vertientes rupturistas respecto de la tradición. Sería interesante observar, partiendo de la existencia simultánea de lo viejo y lo nuevo, cómo ambas pueden incidir, en mayor o menor grado, en las expectativas de ese gran público al que las películas buscaron seducir. En un reportaje a Rodrigo Moscoso con motivo del estreno de su segundo film este tema aparece de forma explícita:

- *Badur hogar* ha ganado un premio del INCAA, pero contrariamente con lo que suele pasar con las películas de las provincias, el paisaje no es protagonista. Si bien es claramente salteña ¿por qué tomaste esta decisión de que no apareciera tanto el entorno, digamos, rural?

- En realidad, no sé si funciona tan así. En ese pensamiento está un poco oculto un preconceito me parece, y que es el de que las películas se producen desde productoras de Buenos Aires, que tienen que viajar al interior y que si no filman paisajes no rinde. ¿Para qué te vas a ir a Salta si vas a filmar un mercadito o una

calle de una zona residencial? Y no es eso, porque la película está hecha desde una productora de allá, desde un director y actores de allá y con historias que son de Salta, y la película necesita mostrar lo que necesita mostrar para contar esa historia. Obviamente se ve el paisaje urbano, que es una ciudad linda y que está integrada al paisaje, que está rodeada de cerros, que salís y en 10 minutos estás en el campo. Muestra el paisaje que tiene que mostrar para contar esa historia, que a la vez es medio universal porque es una comedia de un personaje de mediana edad, en crisis de identidad y existencial. Y es una historia de amor básicamente.⁵

El fragmento citado puede ser leído como indicador de las fricciones que todo apartamiento del canon promueve. En este sentido, la expresión del entrevistador en el que resuena un leve desconcierto podría ser pensada como un correlato hipotético de un modo de recepción desilusionada. La respuesta de Moscoso reclama, como se desprende del análisis precedente, un destino diferente para las imágenes urbanas. Lo que deja traslucir la pregunta también refiere al hecho de que aquellos films portadores de ciertos grados de innovación corren el riesgo de quedar situados en una zona problemática al momento de obtener una aceptación positiva por parte del gran público. El canon, aún cristalizado o remanente, todavía podía permanecer inconscientemente internalizado en aquella parcela multiforme de espectadores que, cabe recordarlo, no tenía por qué tener conocimiento alguno sobre los cambios y debates suscitados en el cine regional durante los últimos años. Pocos, o más probablemente muchos de ellos -esto no puede llegar a saberse con certeza-, demandaban para este cine la elaboración de unas imágenes que resaltarán la belleza natural, que definieran con claridad los rasgos locales o que dieran cabida a sus monumentos más conocidos.

El habla local como operación de anclaje

Los aspectos estudiados en los apartados anteriores aparecen unificados por un denominador común. Los diversos mecanismos narrativos y visuales conjugados con vistas a la materialización de películas de género de corte urbano ponen sobre la mesa la siempre problemática relación entre lo local y lo global. Dicotomía omnipresente en toda producción artística autopercebida como regional, esta presenta unas aristas singulares, sobre todo teniendo en cuenta el hecho de que se trata de un cine con pretensiones de masividad.

Mirada de manera autónoma, la adopción de rasgos pertenecientes a la comedia romántica se recorta como una estrategia tendiente a inclinar la balanza del lado de lo foráneo. Más aún, la inscripción celebratoria de sus procedimientos que *Ángel propio* y *Badur hogar* proponen se erige, sin duda, como una abierta negación de la tradición local cuya preminencia se ubicó históricamente del lado de lo que aquí se denominó como el “imperio de lo testimonial”. Por su parte, la inclinación por una figuración de lo urbano en la que prevalece lo ambiguo opera en un mismo sentido.

⁵ S/F: “Los salteños se van a reconocer mucho en esta película”, *El Tribuno de Salta*, disponible en <https://www.tribuno.com/salta/nota/2019-5-21-11-15-0--los-saltenos-se-van-a-reconocer-mucho-en-esta-pelicula> (último acceso: 25/05/2024)

La voluntad de satisfacer a un público *multi-target* situado más allá del entorno local o nacional generó un riesgo relativo al borramiento de la procedencia de las películas. Es aquí donde la inclusión de unas formas de habla enraizadas en el territorio resuelve aquella indefinición que esos otros elementos activan.

La incorporación del lenguaje autóctono no aparece como un rasgo innovador incorporado por esta tendencia. Su uso, así como su constancia, se establece como un signo característico de las películas del noroeste, visible (o, mejor dicho, audible) incluso en las más antiguas. Podría afirmarse, de hecho, que la importancia otorgada a la inscripción de la lengua vernácula es un factor común que permitiría unificar unas poéticas que, en lo relativo al trabajo sobre otros aspectos de la puesta en escena, exhiben claros puntos de divergencia.

Ya en *Los dueños* (2013) -ópera prima realizada en colaboración con Ezequiel Radusky-, Agustín Toscano demostraba una preocupación por asignarle un lugar significativo a los giros verbales locales. En ese film inicial, la construcción de una palabra situada aparece como el vehículo más apto para la expresión de una *tucumanidad* inconfundible. En su análisis sobre esta película, Víctor Arancibia señalaba que el habla tucumana “es un guiño de localización fuerte pero a la vez es una forma de mostrar un punto de contacto que atraviesa las clases y las pertenencias” (2015: 135). Esta definición sobre la lengua es extensible al uso que hacen de ella los tres films analizados. Sin embargo, es en *El motoarrebataador* donde esta asume un lugar radicalmente diferencial con relación a los demás. En *Badur hogar y Ángel propio* lo distintivo del habla queda definido por la aparición de los acentos característicos, por algunas expresiones acotadas y no a través de la utilización dramática de un vocabulario extraído de los respectivos *slangs* locales. El carácter vernáculo en ambos casos ocupa un lugar secundario que no interfiere en aquello que sus tramas desean comunicar. Por el contrario, Agustín Toscano no solo presta atención a la manifestación del acento característico que, en su caso y debido a la procedencia marginal de sus personajes, adopta una forma exacerbada singular. En *El motoarrebataador*, el uso de términos recurrentes –“ura” o “aca”, entre otras– emerge como signo que acentúa situaciones dramáticas clave. En un momento álgido de la trama Miguel le espeta a Elena:

¿Vos te pensas que yo no me doy cuenta que esta casa no es tuya? Vieja chamuyera, vieja manyin. Si vos sos una empleada.... ¿Qué no te has visto las manos cómo tenés? De tanto fregar, de tanto usar la escobita... me van a chupar el pingo vos y la otra...!Qué me vienen a tratar de pelotudo a mí!. Se van a quedar solas las dos. A ver cómo hacen, a ver cómo viven en el aca las dos... vieja de mierda.

¿Cómo traducir a otros idiomas algunas de las palabras definitorias de un estado de ánimo? ¿De qué manera trasladar las resonancias de aquellas formas verbales del odio? Sin establecer concesiones comerciales, Toscano construye una frontera infranqueable a través del lenguaje. Una línea divisoria demarcatoria de los lugares asignados para propios y ajenos.

El triunfo de David

“Quiero que haya polémica” fueron las palabras con las que Agustín Toscano resumía sus expectativas personales cifradas ante el estreno de *El motoarrebataador*. Inmediatamente Toscano agregaba: “Me gustaría almorzar con Mirtha Legrand, pero sí acepta antes verla y dar su opinión al aire. Quisiera una remake dirigida por Scorsese o Sean Baker”.⁶ De su respuesta pueden extraerse dos claves de lectura ligadas por el denominador común de la trascendencia: la primera -de tipo intelectual-, el director fantasea con la aceptación de unos espectadores capaces de discutir los aspectos sociales o políticos de su propuesta; la segunda, en cambio, permite vislumbrar el deseo de inscribir su película como un fenómeno popular. Una fantasía en la que se conjugan, en partes iguales, la aceptación por parte del gran público nacional (reificado en la figura de Mirtha Legrand) con un impacto de dimensiones considerables a escala internacional.

Las películas analizadas, entendidas como ladrillos de un edificio en construcción de proporciones todavía indefinidas llamado *Cine masivo regional* o, más precisamente, *Cine masivo del NOA* se erigen sobre unos cimientos aspiracionales que se advierten en las ideas explicitadas por Agustín Toscano. El “deseo”, una palabra clave utilizada repetidas veces aquí, define unas búsquedas aunadas tanto por el posibilismo como por la incertidumbre referida a sus alcances efectivos.

Aún sin haber alcanzado una recepción de grandes dimensiones, el uso tripartito de los géneros, del emplazamiento urbano y del habla local, definidos aquí como basamentos del cine masivo del noroeste, hicieron tambalear la polaridad entre lo local y lo foráneo. Si entendemos a la región, siguiendo la definición de Laura Aguirre, como “algo que se construye como diferencia con respecto a un centro, y, en ese sentido, resiste a la centralización de la cultura mostrando sus tensiones” (2021: 365), los procedimientos tomados en cuenta en el presente estudio hicieron viable un cuestionamiento a dicha lógica. Porque estos no fueron operaciones de diferenciación o resistencia sino, por el contrario, se instituyeron como acciones encaminadas a la construcción de una cercanía. A través de su uso las películas establecieron un reclamo de igualdad que podría sintetizarse de la siguiente forma: “Jujuy, Salta y Tucumán son parte de una región capaz de dar a conocer un cine de género y urbano como el porteño, como el del mundo”.

Una nota de color, aunque no por ello menos significativa o sintomática permitirá cerrar el recorrido. A mediados de 2020 Ángel propio se repuso en el Canal 7 de Jujuy en un formato episódico de cuatro capítulos dentro del programa *Vamos al teatro*. Germán Romano, conductor del ciclo y actor secundario del film, expresó su sorpresa por la enorme cantidad de mensajes recibidos con motivo de la proyección del largo en la televisión pública. Cabe recordar que en ese tiempo la provincia se hallaba transitando, al igual que lo que sucedía en el resto de Argentina, por las imposiciones restrictivas propias del momento más álgido de la pandemia. Sin duda colaboró en el éxito de las emisiones, imposible de cuantificar debido a que Jujuy carece de mediciones de *rating*, el hecho de haber podido contar con un público cautivo (literalmente cautivo). Más allá de lo coyuntural, lo sobresaliente del caso refiere a otro aspecto. Esa porción significativa de

⁶ S/F: “Entrevista a Agustín Toscano. Director de *El motoarrebataador*” disponible en #CANNES71 | Entrevista a Agustín Toscano, director de *El motoarrebataador* - A Sala Llena (último acceso: 25/05/2024).

espectadores que se decidió a apostar por la ficción jujeña pudo haber destinado su tiempo libre a consumir la infinidad de títulos disponibles en los canales de cable o a volcarse por la oferta todavía mayor provista por las plataformas de *streaming*. Vista a través de esta luz, la lucha desigual que enfrentó a un David absolutamente menguado con relación a un Goliath esponsorado por Netflix, Star, Flow y otras señales realza la modesta victoria obtenida por el film de Cau Juliá. El despliegue de imágenes de una ciudad que sus habitantes no podían entonces transitar libremente, sumado a la posibilidad de volver a escuchar los sonidos de su particular forma de hablar y, sobre todo, a las ganas de entretenerse en un contexto indudablemente hostil, fueron los factores principales de su éxito.

Bibliografía

- Aguirre, L. (2021). “La literatura regional como problema teórico. Figuraciones del espacio en la literatura chaqueña contemporánea”, en Alejandro Reyero et al. *Mirada, memoria y territorio: desplazamientos epistémicos, estéticos y patrimoniales en Latinoamérica*, Resistencia, Instituto de Investigaciones Geohistóricas: 359-378.
- Altman, Rick (2011). “Los géneros de Hollywood”, en Gian Piero Brunetta (dir.) *Historia mundial del cine*, Vol. 1, Estados Unidos, Tomo 1, Madrid, Akal: 609-622.
- Arancibia, V. (2015). *Nación y puja distributiva en el campo audiovisual. Identidades, memorias y representaciones sociales en la producción cinematográfica y televisiva del NOA (2003-2013)*, Universidad Nacional de La Plata. (Tesis doctoral inédita).
- García Vargas, A. (2010). “San Salvador de Jujuy: una, otra, esta ciudad”, en Alejandra García Vargas (Ed.) *Ciudad. San Salvador de Jujuy como texto*, San Salvador de Jujuy, Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy: 15-24.
- Heredia, P. (2004). “¿Existen las regiones culturales? Introducción crítica y proyecciones de los estudios geoculturales”, *Silabario*, 7, agosto: 103-311.
- Martel, Frédéric (2011). *Cultura mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*, Madrid, Taurus.
- Molina, H. B. y Burlot, M. L. (2018). “El regionalismo como problema conceptual”, en Molina, H. B. y Varela, F. I. (Eds.) *Regionalismo literario: historia y crítica de un concepto problemático*, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo. Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado.
- Morales, I. (2021). “Badur hogar. Una apuesta cosmopolita para el cine regional”, *Folia Histórica del Nordeste*, 40: 149-162.