



**UNSAM**  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE  
SAN MARTÍN

**Instituto de Altos Estudios Sociales  
Universidad Nacional de San Martín**

---

Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural

---

**De “la tierra de promisión” a la realización.  
Potencialidades y limitaciones del audiovisual en la Norpatagonia de la primera  
década del siglo XXI**

TESIS DE MAESTRÍA EN SOCIOLOGÍA DE LA CULTURA Y ANÁLISIS  
CULTURAL

Estudiante: Lic. Julia E. Kejner  
juliakejner@gmail.com

Directora: Dra. Paola Margulis  
CONICET, Instituto de Investigaciones Gino Germani  
Facultad de Ciencias Sociales  
Universidad de Buenos Aires

Co-directora: Esp. Griselda Fanese  
Facultad de Humanidades  
Universidad Nacional del Comahue

Buenos Aires, Argentina, 14 de marzo de 2018

**De “la tierra de promisión” a la realización.  
Potencialidades y limitaciones del audiovisual en la Norpatagonia de la primera  
década del siglo XXI**

**Resumen:**

La presente investigación indaga en las potencialidades y limitaciones del audiovisual realizado *en y desde* la Norpatagonia en la primera década del siglo XXI. La misma adopta el enfoque teórico-metodológico de la sociología de la cultura y la sociabilidad y asume una perspectiva a escala subnacional.

Para ello, en primer lugar, se historiza la práctica audiovisual en la Norpatagonia, analizando las relaciones entre *formaciones culturales, tradiciones e instituciones*. En segundo lugar, se estudian las políticas audiovisuales nacionales, provinciales y municipales que influyeron en el desarrollo de la Asociación de Realizadores Audiovisuales de Neuquén (ARAN), en tanto unidad de análisis de esta investigación. En tercer lugar, se aborda la red de relaciones de poder de la esfera artístico-cultural regional en la que se inserta esta asociación y las vinculaciones entre ella, los Estados subnacionales, la prensa local y las organizaciones artístico culturales de la sociedad civil. En cuarto lugar, se examinan las prácticas y discursos de ARAN dentro del mapa nacional y local, prestando especial atención a los rasgos que permiten caracterizar al audiovisual de la Norpatagonia. Finalmente, se sintetizan las posibilidades y los condicionantes del audiovisual en la región.

**Palabras clave:** audiovisual - formaciones culturales - Norpatagonia - sociabilidad

## **Agradecimientos**

En primer lugar, este trabajo debe mucho a la Universidad Nacional del Comahue, al Instituto de Altos Estudios Sociales y al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Estas tres valiosas instituciones públicas contribuyeron financiera y académicamente al desarrollo de esta investigación y la hicieron posible.

En segundo lugar, quisiera agradecer al equipo de dirección. A Paola Margulis, por sus lecturas rigurosas, su generosidad para enseñar, compartir saberes y abrirme nuevas puertas de conocimiento, así como por su calidez humana en el acompañamiento de todo el proceso. A Griselda Fanese, por enseñarme e iniciarme en la carrera de investigación, por promover mis estudios en el IdAES y, sobre todo, por ser una fuente de inspiración y motivación para indagar en temáticas regionales.

Agradezco también a los docentes María Graciela Rodríguez, Leticia Prislei y Mariano Mestman, por sus asesoramientos, y a mis compañeras/os de cátedra y de proyectos de investigación de la Facultad de Humanidades y de Derecho y Ciencias Sociales, de la Universidad Nacional del Comahue, quienes contribuyeron a mejorar ideas preliminares.

En tercer lugar, a quienes hicieron de Buenos Aires una hermosa estadía durante el cursado de la maestría: Laura Todoni, Fernando Cabrera, Florencia González, Mauro Sarquis, Mariana Fernández, Hernán Farias Dopazo y a las brujas murgueras (Julia, Marta y Yesi). También a mi hermana y mis padres por el apoyo económico y el incentivo a seguir estudiando.

Por último, pero no por ello menos importante, quisiera agradecer a María Gabriela Infante y Lucía Gentile porque iluminaron el camino en tiempos de opacidad. Y, fundamentalmente, a Alejandro Kejner, quien me acompañó y me ayudó en este proceso de maduración intelectual y laboral.

## ÍNDICE

Resumen.....	ii
Agradecimientos .....	iii

### **INTRODUCCIÓN. EL AUDIOVISUAL A ESCALA SUBNACIONAL: CONSTRUCCIÓN DEL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN**

1. Puntos de partida.....	1
2. Caminos y nuevos cauces: delimitando el objeto de investigación .....	4
3. Antecedentes de una incipiente línea de investigación .....	6
4. El “miraje” Norpatagónico: unidad de análisis y periodización .....	8
5. Lente teórico-metodológico .....	10
6. Metodología .....	15
7. Estructura de la tesis.....	18

### **CAPÍTULO I. HISTORIA DEL AUDIOVISUAL EN Y DESDE LA NORPATAGONIA. RELACIONES ENTRE TRADICIONES, INSTITUCIONES Y FORMACIONES**

1. Introducción .....	20
2. Orígenes del audiovisual: primeras prácticas.....	20
2.1 De pioneros y filmes fundadores.....	20
2.2 Procesos de capacitación, oficios y medios de distribución .....	23
2.3 Super-8: el primer agrupamiento y la creación de nuevos circuitos .....	29
3. La transición de los años 90’: recambio tecnológico y generacional.....	33
3.1 El video y las universidades: promotores de la experimentación .....	33
3.2 De lo rural a lo urbano, del discurso de lo real al de la ficción.....	36
4. La explosión de los años 2000: diversificación y gestación de formaciones culturales .....	38
4.1 Organización y procesos de formalización .....	38
4.2 Factores de emergencia y propagación del audiovisual .....	41
5. Conclusiones parciales: condiciones históricas de emergencia del audiovisual regional.....	44

### **CAPÍTULO II. REDES DE PODER E INTERCAMBIOS EN LA ESFERA CULTURAL NORPATAGÓNICA: ESTADO, CAMPO DE SOCIABILIDAD ALTERNATIVO Y CÍRCULOS PERIFÉRICOS**

1. Introducción .....	48
2. El Estado y sus políticas audiovisuales.....	50
2.1 Políticas audiovisuales nacionales tendientes a la descentralización.....	52
2.2 Las políticas culturales provinciales: la identidad de la ‘neuquinidad’ .....	55
2.3 Políticas municipales: cultura y turismo en Neuquén capital .....	58
3. Campo de sociabilidad alternativo: herencias, disputas y solidaridades .....	62
4. Intercambios con la prensa: el círculo periférico y la empresa cultural.....	70
4.1 La prensa como actor político esencial de la esfera cultural regional.....	71
4.2 Intercambios y relaciones de poder.....	78
5. Conclusiones parciales: estrategias y redes de poder.....	81

**CAPÍTULO III. ASOCIATIVISMO, UNA TÁCTICA PARA LA PRODUCCIÓN PROVINCIAL.  
ANÁLISIS DE LAS PRÁCTICAS Y DISCURSOS DE ARAN**

1. Introducción .....	83
2. Alicientes para la conformación de asociaciones audiovisualistas .....	84
2.1 El proceso asociativo en clave nacional: el caso de ARAN.....	84
Cuadro N° 1: Asociaciones audiovisualistas provinciales, según año. ....	84
2.2 Factores intra-regionales: hacia un campo laboral.....	89
3. Sociabilidad interna y móviles individuales .....	94
4. Análisis de las prácticas y discursos de ARAN .....	97
4.1 Producción: entre la identidad local y el reconocimiento .....	97
Cuadro N° 2: Características de la producción audiovisual de asociadas/os de ARAN, según año .....	101
Gráfico N° 1: Producción audiovisual de asociadas/os de ARAN, según año. ....	106
Gráfico N° 2: Películas realizadas y exhibidas en la Norpatagonia en el período 2001-2010 .....	107
4.2. Circulación: la pantalla como motor de la producción .....	110
5. Conclusiones parciales: condiciones de existencia del cine de provincia.....	114

**CONCLUSIONES. EL AUDIOVISUAL EN LA NORPATAGONIA DE LA PRIMERA DÉCADA  
DEL SIGLO XXI**

1. Puntos de llegada.....	117
1.1 Condiciones de gestación del audiovisual en la Norpatagonia .....	118
1.2 Formaciones, instituciones y redes de poder.....	119
1.3 Características del audiovisual en la Norpatagonia .....	121
2. Consideraciones finales.....	122

**BIBLIOGRAFÍA**

1. Bibliografía general.....	123
2. Material consultado .....	136
2.1 Estatutos y actas de asociaciones audiovisuales .....	136
2.2 Bibliotecas y archivos .....	136
2.3 Legislación .....	137
2.4 Páginas web.....	137

**LISTADO DE SIGLAS .....** 139

**ANEXOS .....** 140

Anexo I.....	141
Anexo II.....	145
Anexo III.....	147

## INTRODUCCIÓN

### **El audiovisual a escala subnacional: construcción del problema de investigación**

*Todas nuestras filosofías tienen de característico esto:  
que tratan al interior 'desde afuera', y sólo han sido capaces  
de ver 'desde adentro' a Buenos Aires. Por eso el enfoque recíproco  
no ha podido dejar de ser ingenuamente incomprensivo y excluyente*  
Bernardo Canal Feijóo

*Hay un espacio cultural que uno podría decir es subterráneo,  
pero que no está escrito en esa memoria que el país identifica como lo argentino*  
Alejandro Finzi

#### **1. PUNTOS DE PARTIDA**

Los trabajos del ámbito de la sociología de la cultura en general, y del cine argentino, en particular, se han focalizado principalmente en productores y campos culturales considerados centrales y consagrados nacionalmente. Como sostiene Gonzalo Aguilar, “la Historia del Cine, con mayúsculas, se construye con los grandes directores, las grandes películas y los hitos de la industria (...), pero el cine también está hecho de una serie de eventos que irónicamente podríamos llamar invisibles” (2014: 22). Dentro de esos invisibles se encuentra lo que se produce en las localidades y provincias del país que, desde una posición “extracéntrica”, también incide en la reproducción, circulación y apropiación cultural. Incide porque en las provincias la producción artística se realiza en relación y tensión con las grandes metrópolis internacionales, con la capital del país y con los problemas y entramados socioculturales locales. Sin embargo, poco se conoce de aquello que sucede en estos territorios.

De allí que aquí se propone una investigación interesada en indagar en las potencialidades y limitaciones del audiovisual realizado en la Norpatagonia<sup>1</sup>, en la primera década del siglo XXI. Dicho trabajo se realizará focalizando en las

---

<sup>1</sup> Norpatagonia refiere a la zona del Alto Valle de las provincias de Río Negro y Neuquén, pero también a un espacio de ligazón cultural, como se profundizará en las líneas siguientes.

producciones, mecanismos de distribución y organización que se dieron en torno a la Asociación de Realizadores Audiovisuales de Neuquén (en adelante ARAN), la primera organización formal de la provincia dedicada al audiovisual. Esto supone examinar las razones de emergencia y los modos de producción de un conjunto de realizadoras/es<sup>2</sup> audiovisuales que se organizan a sí mismos voluntaria e intencionadamente para realizar y difundir películas desde una geografía alejada de los principales centros de producción del país.

El objeto de estudio de esta tesis es el audiovisual a escala subnacional<sup>3</sup>, lo cual supone, como toda investigación a esta escala, “*deconstruir* los objetos de estudio contruidos en un nivel nacional” y “reconstruir las prácticas informales y la diversidad que emerge al ‘acercar’ el foco a los territorios provinciales, cuya historia y configuración política incide en las características de estas prácticas” (Mauro, Ortiz de Rozas y Paratz Vaca Narvaja, 2016). Así, el enfoque subnacional busca romper con la primacía de la matriz “porteño-céntrica”, que circunscribe su unidad de análisis a la ciudad de Buenos Aires, el conurbano bonaerense o la región pampeana, como si esa fuese la única manera de comprender la cultura nacional (Frederic y Soprano, 2005).

Encarar este tipo de trabajo implicará entonces analizar relacionalmente los discursos y prácticas de ARAN, los cuales hablan *en* y *de* un espacio regional propio, pero que a la vez, buscan dialogar con “el centro”. Ana Teresa Martínez (2013) sostiene que las producciones de los intelectuales de provincia tienen la necesidad de habar *de* y *en* el propio espacio y al mismo tiempo, necesitan decir algo que se entienda y sea reconocido en el centro. Esto es sugestivo para pensar a las/os realizadoras/es audiovisuales de la Norpatagonia, en tanto ellas/os producen *en* y *desde* la región, pero siempre con la expectativa de saltar el cerco geográfico o de llegar a Buenos Aires, tal como lo argumenta un realizador local: “hay que pensar en qué tipo de

---

<sup>2</sup> La lengua castellana tiene un sustrato sexista en la que el masculino opera como término no marcado. Con el objetivo de no ocultar el accionar de las mujeres audiovisualistas que forman parte del análisis de esta tesis, se utilizarán las barras y las referencias lingüísticas. Sin embargo, las mismas no se emplearan siempre, sino ocasionalmente a modo de respetar la economía propia del lenguaje académico.

<sup>3</sup> El concepto “subnacional” es recuperado de los estudios fundadores de esta perspectiva de investigación en Argentina (Frederic y Soprano, 2005) y se emplea aquí como forma de inscribir este trabajo dentro de aquella línea que continuaron desarrollando otras/os investigadoras/es en diferentes áreas del conocimiento. Al respecto, es necesario indicar también que se respeta el modo de nominar a la escala “subnacional” porque justamente el prefijo “sub” -que denota inferioridad o una ubicación “debajo” de otra- señala la condición de desigualdad de los territorios analizados en esta escala en relación a lo nacional.

película gustaría hoy afuera (...) hay que universalizar las historias porque si uno necesita difusión para una película, uno tiene que tender a Buenos Aires estando en el interior. Es una realidad” (M. Tondato, entrevista personal, 11 de enero de 2013).

De manera que, desde esta perspectiva subnacional, se pretende estudiar el audiovisual no tanto como complemento a lo ya dicho sobre el cine argentino; sino como otro punto de vista sobre el mismo aspecto (Martínez, 2013), es decir, como un modo de complejizar la historia cultural argentina, a partir de la incorporación de nuevas miradas sobre el tema. Como sostiene Ana Teresa Martínez, se trata de “abordar un punto de mira y un punto de vista” para descubrir por entre medio de la palabra de la provinciana o de la región aquello que se desprende de la particularidad del lugar (2013: 177), sin dejar de tener en cuenta, en el análisis, las relaciones y tensiones que se generan con el centro. En este sentido, se indagará en el audiovisual norpatagónico a través de examinar a ARAN, en tanto unidad de análisis que puede “hacer visible lo que el centro no ve, desde donde el centro no ve” (Martínez: 2013: 177).

Para esto, la presente investigación se ancla en una realidad regional, la Norpatagonia, y una provincial y local, Neuquén provincia y ciudad, pero no por ello se propone una pesquisa localista. Por el contrario, como sostiene Oscar Aelo (en Mauro, Ortiz de Rozas y Paratz Vaca Narvaja, 2016) lo “local” no es autosuficiente y no se explica sólo a sí mismo y, tampoco es un mero reflejo de procesos cuya interpretación reside en otro nivel; de allí que sea el conjunto de relaciones y entretrejos entre las distintas escalas lo que permita comprender la complejidad del tema de estudio que aquí convoca.

Este trabajo supone entonces apartarse de la formulación convencional del problema, y, en consecuencia, un ejercicio constante de repregunta por la escala de análisis, por el alcance de la investigación y por su validez, así como una reflexión sobre:

‘las complejas articulaciones y mediaciones que se producen -en situaciones determinadas- entre actores, instituciones e identidades que se definen oponiéndose e integrándose en relación con las representaciones y las prácticas sociales que asocian con el Estado-nación y la nacionalidad argentina, los estados provinciales y los provincialismos y regionalismos y los localismos’ (Frederic y Soprano, 2005: 45).

En pocas palabras, este trabajo pretende contribuir a los estudios sobre el audiovisual argentino a partir de un abordaje subnacional. El mismo no descuida las relaciones con actores que se encuentran en otras escalas, pero su centro de atención se halla en la producción norpatagónica y en las posibilidades y limitaciones de realizar audiovisuales *en y desde* allí.

## **2. CAMINOS Y NUEVOS CAUCES: DELIMITANDO EL OBJETO DE INVESTIGACIÓN**

El proceso a través del cual un tema se convierte en problema de investigación está necesariamente condicionado por el conjunto de conceptos, teorías y experiencias personales que adquiere quien investiga (Becker, 2009). La pregunta por el audiovisual en la Norpatagonia emergió a partir de escritos y reflexiones en el marco de becas de iniciación a la investigación de la Universidad Nacional del Comahue, en las que se analizaron las marcas identitarias en películas hechas *en y desde* la Norpatagonia (Kejner y Riffo, 2013; Fanese y Kejner, 2014, Kejner, 2011, 2012 y 2014). Para ello se empleó la perspectiva teórico-metodológica del Análisis Crítico del Discurso (Wodak y Meyer, 2003), en tanto herramienta para interpretar las representaciones sociales en los audiovisuales y cómo éstas se diferenciaban y/o reproducían los imaginarios dominantes de la Patagonia. En las conclusiones de dichos trabajos se lograba conocer críticamente el contenido de las películas regionales, pero no se profundizaba en las condiciones materiales de producción y circulación, en las características generales de dichas realizaciones, así como tampoco se daba cuenta de cómo y por qué ciertos actores habían logrado instaurar una práctica de consumo de cine en la región, distribuir sus películas y erigirse en realizadoras/es audiovisuales.

A partir de esas pesquisas iniciales, resultaba imperioso preguntarse por los procesos y las múltiples relaciones que habían permitido la emergencia de una gran cantidad de películas y nuevos medios de distribución en los primeros años 2000. Surgieron entonces nuevos interrogantes: ¿qué contexto y qué condiciones histórico-materiales son las que hacen posible el nacimiento de organizaciones audiovisualistas en la Norpatagonia, en la primera década del siglo XXI?, ¿qué relaciones establecen estas

organizaciones con las diversas instituciones y tradiciones regionales y nacionales?, luego, ¿cómo se vinculan las organizaciones audiovisualistas con otros actores de la esfera artístico-cultural regional para lograr sus objetivos? y, finalmente, ¿qué características tienen las personas agrupadas, qué factores propician su congregación y qué particularidades tienen sus películas?

Estas preguntas serán abordadas desde la sociología del audiovisual, en tanto constituye una entrada privilegiada para el abordaje de este objeto de investigación. Ésta, sostiene Pierre Sorlin (1985), es una forma de hacer historia del cine, pero se detiene específicamente en consideraciones sobre los frenos económicos y la influencia de la coyuntura política. La misma se ocupa de estudiar las relaciones entre los diferentes actores sociales involucrados, las diversas instituciones y formaciones (Williams, 2015), así como del análisis de los medios materiales de producción y circulación.

Se empleará un abordaje sociológico porque el mismo permite analizar el audiovisual de la Norpatagonia teniendo en cuenta tres cuestiones centrales: 1) las restricciones y los recursos (no sólo materiales) que propician y condicionan el hacer artístico-cultural en la región en una coyuntura particular, 2) la red de relaciones entre los diferentes niveles del Estado, el mercado y las organizaciones de la sociedad civil que influyen en la producción y circulación audiovisual a escala subnacional y 3) las características de los audiovisuales, marcadas en gran manera por el lugar desde dónde se producen.

Por último, la adopción de este enfoque descentralizado y sociológico responde también a que el mismo es relativamente novedoso en Argentina y ha sido poco explorado para pensar la producción cinematográfica del período. Tal como se observará en el próximo apartado, las investigaciones audiovisuales a esta escala comenzaron a realizarse recién a principios de los 2000 y las mismas son heterogéneas y heterodoxas en sus teorías y métodos de aprehensión.

### 3. ANTECEDENTES DE UNA INCIPIENTE LÍNEA DE INVESTIGACIÓN

En los últimos años, el interés académico por el audiovisual subnacional ha ido creciendo en distintos puntos del país. De manera un poco esquemática estos estudios se pueden organizar en cuatro grandes grupos: 1. los económicos, interesados en el potencial desarrollo del cine como industria cultural, 2. los histórico-sociológicos que reconstruyen procesos de gestación de cines y/o prácticas audiovisuales, 3. los políticos que se concentran en el análisis de las leyes audiovisuales provinciales y municipales, y 4. los discursivos, que abordan las representaciones sociales e imaginarios del audiovisual subnacional.

Algunos de los principales abordajes económicos han focalizado en los procesos de industrialización del cine en diferentes ciudades y provincias del país, desde los primeros años 2000 a la actualidad. En esta línea, Sebastián Propatto (2008) interpreta los factores directos e indirectos que promueven la constitución de la ciudad de Mar del Plata en un polo de producción audiovisual. Del mismo modo, Jorge Luis Motta y otros (2013) analizan cómo Córdoba capital ha dinamizado su industria a partir del desarrollo de competencias y producciones locales y de la mejora de la interacción entre las instituciones y las productoras. Raúl Bertone (2012), por su parte, diagnostica una creciente industrialización del cine en las ciudades de Santa Fe, Rosario y Venado Tuerto, a raíz del aumento cuantitativo y cualitativo de la producción de largometrajes, aunque con dificultades de comercialización. Por último, Gabriel Lerman y Julio Villarino (2011) abordan el paulatino cierre de salas de exhibición en las ciudades y provincias no metropolitanas, debido al aumento del precio de la entrada y de la segregación del público que generaron los complejos multipantallas.

En la perspectiva histórico-sociológica se ubican el libro de Jorge Etchenique y Cristhian Pena (2003) y la tesis de Javier Ozollo (2011). Los primeros estudian los procesos de creación de circuitos de cine y producciones locales por parte de realizadores e instituciones sociales en los territorios nacionales de La Pampa, a principios del siglo XX. El segundo autor explica la creación y el cierre de la empresa productora de cine *Film Andes*, en la provincia de Mendoza, a través del

análisis del comportamiento de las burguesías y la clase dirigente del país y de la región cuyana.

El tercer grupo bibliográfico lo constituyen los trabajos de políticas de medios. José Borello y otros (2013) analizan el impacto de la implementación de la ley de fomento a la industria del cine de San Luis. En el mismo sentido, Sandra Buso y María Cecilia Vila (2013) interpretan la “Ley de promoción y difusión del cine” de San Juan (Ley 7.415/2003), la cual a pesar de haber promovido algunas acciones conjuntas con el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (en adelante INCAA), nunca llegó a ser reglamentada. Finalmente, Leandro González (2013, 2014a, 2014b, 2017) aborda la legislación del cine subnacional en distintas provincias y municipios<sup>4</sup>, la cual entiende obedecería a una forma de dinamización de las economías regionales en directa relación con las productoras internacionales.

Por último, se encuentran los estudios del discurso. Al tratarse del enfoque más desarrollado, aquí se reseña únicamente la bibliografía sobre Patagonia. Por una parte, se registran tres libros que estudian las representaciones del cine que utiliza a la región como escenario de rodaje. El primero, de Juan Carlos Portás (2001), sistematiza el conjunto de películas filmadas en este territorio desde principios del siglo XX hasta 2001 y resume los imaginarios de la Patagonia que han prevalecido en el cine argentino. El segundo libro, de Paz Escobar (2011), se centra en el análisis de las representaciones dominantes de películas rodadas en esta región durante el período 1936 y 1974. En el mismo sentido, Andrés Levinson (2011) estudia los imaginarios de este territorio en la publicidad y en la crítica cinematográfica de la prensa porteña a principios del siglo XX.

Por otra parte, dentro del abordaje discursivo se encuentran las contribuciones de aquellas/os autoras/es que se detienen no tanto en la región como locación, sino en las características de los productos hechos en la Patagonia por sus propios residentes. En esta área, Juan Raúl Rithner (2009) releva las películas realizadas por grupos de audiovisualistas de la región y las clasifica según género y duración. Gonzalo Aguilar (2014) e Ignacio Dobrée (2014) analizan documentos fundacionales del

---

<sup>4</sup> González (2014a) estudia los casos de las provincias de San Luis, San Juan, Santa Fe, Córdoba, Mar del Plata, Mendoza, Río Negro, el municipio de Moreno y la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Concurso de Cine Independiente de Cipolletti<sup>5</sup>, el primero para problematizar la noción de “cine independiente” y el segundo para periodizar las distintas acepciones de “lo independiente” a través del análisis de “discursos escolta”. Daniela Dietrich (2009) interpreta marcas sexo-genéricas en películas de directoras mujeres asociadas a ARAN en el período 2001-2007. Por su parte, Tamara Falicov (2007) analiza la producción local y encuentra diferencias temáticas y narrativas en relación con las representaciones dominantes del cine foráneo. En esta línea se encuentran también los trabajos propios sobre el documental neuquino (Kejner, 2012) y la ficción regional que indagan en los mecanismos de producción y reproducción de los imaginarios dominantes de la Patagonia (Kejner y Riffo, 2011, Kejner y Fanese, 2014, Kejner, 2014 y 2016).

En resumen, este estado del arte refleja la existencia de un número considerable de material bibliográfico sobre cine subnacional, el cual presenta diferentes grados de profundidad. A excepción de unos pocos escritos, la mayoría son investigaciones embrionarias que describen las particularidades locales y logran establecer algunas articulaciones inter-escalas. No obstante esto, el recorrido indica el efectivo aumento de la producción subnacional a partir de los años 2000, así como el reciente, creciente y heterogéneo interés académico en dicho proceso.

#### **4. EL “MIRAJE”<sup>6</sup> NORPATAGÓNICO: UNIDAD DE ANÁLISIS Y PERIODIZACIÓN**

Para estudiar las condiciones y limitantes del audiovisual en la Norpatagonia, este trabajo se centra en el estudio de las prácticas y discursos de ARAN. Esta es una organización de la sociedad civil que se creó en Neuquén, a principios del siglo XXI, como resultado de un proceso de crecimiento del audiovisual regional, tal como se desarrollará en el capítulo siguiente. Se seleccionó esta asociación como unidad de análisis porque la misma fue la primera expresión formal en materia audiovisual de la provincia, la única que ha funcionado ininterrumpidamente más de una década, la

---

<sup>5</sup> El Concurso de Cine de Cipolletti, como se desarrolla con mayor profundidad en el capítulo I, es el evento de exhibición cinematográfica más antiguo de la Norpatagonia y fue gestado por los pioneros del cine de la región.

<sup>6</sup> “Miraje” es un concepto que se recupera de Bernardo Canal Feijóo (2010), quien lo empleaba para referir a la perspectiva desde dónde mirar y experimentar el territorio provincial para conocerlo y lograr una apropiación completa del mismo.

que mayor difusión y continuidad adquirió en la prensa local, y, finalmente, por ser una de las pioneras en el país en conformarse con identidad provincial, antecedendo la proliferación de asociaciones audiovisualistas que se crearon a raíz de la sanción de la Ley N° 26522, Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (en adelante LSCA), en el año 2009.

Si bien ARAN se radicó en Neuquén capital, su capacidad de acción directa no se circunscribe a esta ciudad y provincia, sino que alcanza a toda la Norpatagonia. Este es un espacio de ligazón cultural en donde un conjunto de producciones simbólicas y culturales circulan, trascendiendo los límites del norte de las provincias y ciudades de Río Negro y Neuquén. Se trata de un territorio en el que existe una red simbólica de circulación de bienes culturales alimentada por periodistas, artistas, hacedores culturales, organizaciones y colectivos. De allí que aunque la investigación se detenga particularmente en una asociación de Neuquén, el radio de lectura se extiende a la Norpatagonia.

Dentro de este territorio, la investigación se focalizará el decenio 2001-2010. El período comienza en 2001, no sólo porque es cuando se crea la asociación, sino también porque en ese año se produce una crisis política, social y económica a nivel nacional, en la que muchos medios de comunicación, y en especial los documentalistas audiovisuales, se posicionan junto a sectores populares y a movimientos sociales auto-organizados que ocupan las calles. En los primeros años 2000, la capacidad de representación de los medios masivos fue puesta en debate (Calicchio, 2004) y, al mismo tiempo, una relativa mayor accesibilidad a los medios de producción -debido a su abaratamiento y facilidad de uso- permitió un crecimiento plural de audiovisuales y audiovisualistas, entre los que se encontraban quienes producían *en* y *desde* territorios provinciales.

El período de estudio finaliza en 2010 por dos razones que se introducen aquí, pero que serán desarrolladas con mayor profundidad en las páginas siguientes. La primera obedece a que en ese momento se materializan las primeras acciones producto de la nueva LSCA (2009), las cuales propiciaron la creación de asociaciones audiovisuales provinciales en distintos puntos del país y generaron cambios en los modos de trabajo. La segunda razón se debe a que en 2010 ARAN merma su nivel de actividad, por una parte, debido a que algunos miembros ya no pueden invertir el mismo tiempo

que en 2001, ya sea porque se profesionalizaron, se insertaron laboralmente y/o porque cambiaron sus proyectos personales. Por otra parte, en 2010 aumenta la cantidad de productoras en la región y los planes de fomento nacional, lo cual genera que ARAN pierda protagonismo, porque ya no era un elemento ineludible para poder producir y distribuir filmes en la región.

## **5. LENTE TEÓRICO-METODOLÓGICO**

Este trabajo aspira a realizar una contribución a la historia de la cultura del país y, en particular, a la historia de los medios y del hacer artístico-cultural de la Norpatagonia. El mismo se efectúa a partir del análisis y contextualización de los discursos y prácticas de ARAN como “series de encuentros culturales” (Burke, 2007) entre los modos de producir audiovisuales de una región particular y los de otros territorios del país.

Aquí se entiende por discurso al conjunto del conocimiento societal que crea condiciones tanto para la formación de sujetos, como para la configuración de las sociedades. Siguiendo a Michael Foucault (2000), se concibe a los discursos como productores de realidades, verdades y sujetos y, por lo tanto, como elementos vinculados a la acción que están regulados e institucionalizados, es decir que ejercen su propio control de lo que acontece y del azar a través de principios de clasificación, de ordenación y de distribución (Foucault, 1990). Sin embargo, éstos no son simplemente “aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (Foucault, 1992: 6). De allí que estudiar los discursos de una asociación emergente como ARAN supone estudiar las películas que promovió, sus documentos constitutivos, así como sus modos de representarse y ser representada públicamente. La investigación se detiene en sus discursos porque su estudio permite comprender los mecanismos de poder que se activan para instaurar nuevas prácticas culturales en la Norpatagonia.

Las prácticas se comprenden aquí como el conjunto de expresiones que se dan en la vida cotidiana, que evidencian la huella de los movimientos sociales y los conflictos

biopolíticos (Méndez Rubio, 2012). Ellas encarnan las permanentes tensiones que son constitutivas de la cultura y la sociedad, y al mismo tiempo, son productoras de sentidos de experiencias concretas de los sujetos en su coyuntura y en relación con sus contextos. Por eso interesan aquí para conocer los modos en que es posible que surja un nuevo integrante de la esfera artístico-cultural regional y las maneras en que ese integrante logra insertarse y permanecer en ella.

De manera que se propone estudiar los discursos y prácticas de ARAN en su contexto histórico para conocer las condiciones de realización audiovisual subnacional. Para ello se emplea el enfoque teórico-metodológico de la sociología de la cultura. Ésta se concentra en el estudio de la producción de los sistemas significantes y las prácticas culturales manifiestas y en el análisis de las relaciones existentes entre *tradiciones, instituciones y formaciones* específicamente culturales, prestando especial atención a los medios materiales de producción cultural y a las formas culturales propiamente dichas (Williams, 2015).

Según plantea Raymond Williams, las *formaciones culturales* “son reconocibles como tendencias y movimientos conscientes (literarios, artísticos, filosóficos o científicos) que normalmente pueden ser distinguidos en sus producciones formativas” (2009: 141). Lo que las caracteriza es “una forma laxa de asociación, esencialmente definida por la teoría y la práctica compartidas, y sus relaciones sociales inmediatas con frecuencia no se distinguen fácilmente de las de un grupo de amigos que comparten intereses comunes” (2015: 56). Williams las delimita diferenciándolas de las instituciones:

Podemos proponer como distinción inicial la siguiente: por un lado, las relaciones variables entre “productores culturales” (un término, si bien abstracto, deliberadamente neutral) e instituciones sociales identificables; por otra parte, las relaciones variables en las que los “productores culturales” han sido organizados o se han organizado a sí mismos, es decir, sus formaciones (2015: 31).

Desde esta perspectiva, ARAN puede pensarse como una *formación cultural* en primer lugar, porque sus miembros se organizan a sí mismos sin vinculación directa con instituciones sociales y tienen en común una práctica y una única intención declarada: realizar películas *en* y *desde* la Norpatagonia. En segundo lugar, porque la asociación representa la conformación de una nueva generación de audiovisualistas

norpatagónicos auto-organizados y, al mismo tiempo una tendencia organizativa regida por la pertenencia provincial. En tercer lugar, ARAN se concibe como una formación porque su proceso gestacional señala la transición entre la producción colectiva, artesanal y a escala subnacional y la realización individual, ligada a la profesionalización y, en algunos casos, a la producción y distribución nacional. De esta manera, ARAN se interpreta como una *formación cultural* que se vincula favorable y conflictivamente con diversas *instituciones* y *tradiciones* de la Norpatagonia.

Williams (2009) sostiene que las *instituciones* “ejercen presiones inmediatas y poderosas sobre las condiciones de vida y sobre las condiciones en que la vida se produce; enseñan, confirman y en la mayoría de los casos finalmente refuerzan los significados, valores y actividades seleccionados” (2009: 157). Ellas, a diferencia de las *formaciones*, son relativamente estables y duraderas en el tiempo y tienen reconocimiento dentro del orden social prescripto. Esta tesis considerará las relaciones que involucran a las/os realizadoras/es locales con las siguientes *instituciones*:

- Organismos del Estado: el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), el Estado Nacional y las carteras de cultura del Estado provincial y municipal de Neuquén,
- Instituciones educativas públicas: la Universidad Nacional del Comahue (UNCo), el Instituto Universitario Patagónico de las Artes (IUPA), la Escuela de Bellas Artes (ESBA), la Escuela Superior de Música y demás institutos de formación terciaria en arte de la región, y
- Empresas de medios de comunicación: la prensa hegemónica regional (diario *Río Negro*) y los canales televisivos de la región (Canal 10, Canal 7, Radio y Televisión del Neuquén, Televisión Comunitaria Cipolletti),

Todas ellas se vinculan de una u otra manera con los/as productoras/es audiovisuales norpatagónicas/os y condicionan su accionar ya sea promoviendo su actividad o limitándola. De allí que el capítulo dos se detenga puntualmente en el estudio de la red de relaciones que teje ARAN con las instituciones mencionadas y con asociaciones artístico-culturales de la región, en tanto esta red es central para comprender la capacidad de acción de esta *formación cultural*.

En cuanto a la noción de *tradición*, Williams la entiende como “tradición selectiva”, esto es, “una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado, que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social” (2009: 153). Este concepto es “la expresión más evidente de las presiones y límites dominantes y hegemónicos” (Williams, 2009: 153) y resulta de gran utilidad para comprender el modo en que las/os realizadoras/es audiovisuales seleccionaron elementos del pasado para construir su propio *ethos*.

La noción de *ethos* está ligada a la formación de la identidad y se crea a través de representaciones estereotipadas en el discurso y en el cuerpo del enunciador históricamente especificado (Maingueneau, 2002), es decir, es tributario de un imaginario social y se nutre de los estereotipos y modelos culturales de su época (Amossy, 2000). A través de esta figura retórica es posible entonces reconocer elementos de la *tradición selectiva* presente en los discursos y observar qué aspectos se recuperaron de *formaciones culturales* más antiguas y de las *instituciones* para crear la imagen de las/os realizadoras/es audiovisuales norpatagónicas/os.

En síntesis, la perspectiva teórico-metodológica de la sociología de la cultura de Raymond Williams es medular para este trabajo porque permite identificar dos factores del audiovisual subnacional: uno, “la organización interna de la formación específica”; y dos, “sus relaciones declaradas y reales con otras instituciones del mismo campo o de la sociedad en general” (2015: 58).

Asimismo, esta perspectiva será complementada con la teoría de la sociabilidad, la cual se detiene también en las relaciones entre *instituciones* y *formaciones*, pero pone el foco en la forma específica en que se relacionan socialmente los grupos humanos, en el análisis de “la aptitud de vivir en grupos y consolidar los grupos mediante la constitución de asociaciones voluntarias” (Agulhon, 1994: 55). La sociabilidad busca comprender la creación y alimentación de espacios de puesta en común y debate en los que participan actores que se agrupan por edad, sexo y clase social y en los que se comparten y difunden valores, un tipo de consumo cultural, un cierto gusto por las relaciones urbanas. De modo que ella permite analizar cómo se configuran las asociaciones, esto es, la transformación de un grupo de “habitués” con prácticas en común en un grupo organizado, instituido, con estatuto y membresía (Agulhon,

2009) y, además de estos mecanismos de formalización, ella posibilita interpretar las formas de auto-reconocimiento de los miembros asociados y las marcas de distinción que ellas/os mismas/os crean en relación con su rol social y las prácticas que ejercen.

Sin embargo este enfoque no se detiene en el análisis micro de grupos sociales, sino que lee a través de ellos estados y momentos de la sociedad en coyunturas específicas. Maurice Agulhon (2009) argumenta que los círculos franceses de finales del siglo XVIII y principios del XIX merecían ser estudiados porque permitían conocer la difusión de los valores democráticos y la multiplicación de espacios de lectura y debate público. El trabajo de este autor, si bien se ubica en un contexto temporo-espacial muy lejano (la Francia de 1810-1848), brinda, sin embargo, pistas para estudiar los discursos y prácticas de ARAN en tanto testimonios de un modo determinado de producir y hacer circular bienes culturales en la región. Pues, ARAN como asociación constituyente y constituida por y en la esfera cultural norpatagónica puede arrojar luz sobre los vínculos, los hábitos de consumo, prácticas y costumbres que caracterizan a la región y los modos de organización artístico-cultural predominante en las provincias de Argentina, a principios del siglo XXI. Así, estas dos perspectivas, la sociología de la cultura y la sociabilidad, permiten identificar *instituciones*, formas de *sociabilidad* específicas y maneras en que las *formaciones culturales* se han organizado y vinculando mutuamente. Todas estas relaciones serán observadas en la esfera cultural norpatagónica en el capítulo dos.

El concepto de esfera cultural que se utiliza aquí se nutre de la teoría de los *campos* de Pierre Bourdieu, pero a la vez se diferencia de ella. Para Bourdieu, el *campo cultural* es un campo autónomo resultado del proceso de diferenciación en la división del trabajo social y

constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo (Bourdieu, 2002: 9).

Así, el campo *cultural* es un microcosmos con autonomía relativa, con normas propias que lo definen y diferencian de otros campos y es donde los actores sociales se organizan en función del capital cultural de que disponen (Bourdieu, 1997).

La noción de *campo* resulta útil para pensar un espacio de intercambio y negociación cultural en el que se evidencian las correlaciones de poder, según el capital de los

actores que compiten por la legitimidad cultural. Es por ello que se toma este concepto como referencia, más allá de que no se aplique plenamente a las características del espacio de producción audiovisual norpatagónico, mucho más reducido y en estado de conformación.

## **6. METODOLOGÍA**

Las investigaciones sobre formaciones culturales son escasas debido a que ellas implican ciertas complejidades metodológicas. Williams (2015) y Agulhon (2009) coinciden en que su poco desarrollo se debe a que han sido considerados temas menores y/o incómodos para la historia y la sociología por los cruces interdisciplinarios que conlleva este tipo de estudio y por la dificultad que implica su abordaje:

Al número relativamente pequeño de personas implicadas en muchas asociaciones y organizaciones culturales debemos añadir la característica de su duración relativamente breve, y con frecuencia extremadamente breve. Entre los grupos y asociaciones relativa o totalmente informales, la rapidez de su formación y disolución, la complejidad de las rupturas y fusiones internas pueden resultar desconcertante. Sin embargo, no hay ninguna razón para ignorar lo que, tomado como un proceso global, constituye un hecho social tan generalizado (Williams, 2015: 58).

Ese carácter relativamente indefinido de toda formación cultural es, precisamente, lo que caracteriza a los procesos de cambio, construcción y especialización de la práctica audiovisual en la Norpatagonia. En este sentido, lo complejo de indagar en territorios subnacionales se halla en la in-especificidad de las prácticas, en lo flexible y heterodoxo de los discursos y en la escasa teoría al respecto que obliga a “traducir” marcos teóricos capaces de dar cuenta de lo que aún no está consolidado, ni es estable y duradero; aunque no por ello menos válido.

Para lograr este cometido, las estadísticas de estrenos y de recaudación, y/o los guarismos sobre la publicidad y el público de las películas son importantes, pero es fundamentalmente el análisis histórico-sociológico de los procesos organizativos el que deja ver cómo grupos de productoras/es autogestionados instauran nuevas prácticas y discursos en la región. Es por ello que, con el fin de reconstruir la historia del audiovisual en la Norpatagonia, comprender la red de relaciones que teje ARAN

para constituirse en un nuevo actor cultural y analizar las prácticas y discursos de esta asociación, se elaboró un corpus heterogéneo de materiales. El mismo se compone de cuatro elementos. El primero es un conjunto de noticias publicadas entre enero de 2001 y diciembre de 2010 en las secciones “Cultura y Espectáculos”, la “Guía del Ocio” y el “Suplemento Cultural” del diario *Río Negro* y en la sección “Cultura” del periódico alternativo *8300*. Se escogió el diario *Río Negro* por ser un actor central de la prensa hegemónica y porque ocupa un rol protagónico en la configuración de la agenda cultural de la región (Bergonzi, 2004). Asimismo, el *periódico 8300* se empleó porque es el órgano de mayor antigüedad y sistematicidad de la prensa alternativa y porque destina un apartado especial al tratamiento de la producción artística regional.

La conformación de esta selección de noticias tuvo dos finalidades. En primer lugar, la prensa fue utilizada como fuente de información para identificar las películas que difundió la asociación y/o que produjeron sus asociados/as, para conocer la circulación de las mismas, como así también para detectar lazos y relaciones de ARAN con otros actores de la esfera cultural regional. En segundo lugar, estas publicaciones permitieron estudiar la relación estratégica de la asociación con la prensa, en tanto esta última es considerada un actor político (Borrat, 1989) central de la esfera cultural regional.

Un segundo elemento de este corpus son las películas relevadas a través de visitas a archivos documentales, bibliotecas privadas y públicas: archivo de Radio y Televisión del Neuquén, Archivo Histórico de la Provincia de Neuquén, Departamento de Medios Audiovisuales de la UNCo, archivo de ARAN y de realizadores audiovisuales particulares<sup>7</sup>.

El tercer elemento son los documentos legales, formales y públicos de la asociación y el Estado. Esto es, los folletos y videos publicitarios de los festivales de ARAN, su

---

<sup>7</sup> En Neuquén no existen archivos audiovisuales de acceso público y los acervos más grandes (los de Radio y Televisión del Neuquén, del Archivo Histórico de la Provincia del Neuquén y del Departamento de Medios Audiovisuales de la Universidad Nacional del Comahue) no cuentan con catálogos, ni métodos de visionado y/o copiado. Sin embargo, ésta no es una realidad particular de estos territorios. La falta de acceso y las paupérrimas condiciones en las que se archivan y preservan fuentes audiovisuales es una problemática que afecta a la Argentina en general y que ha ameritado incluso la publicación de una guía-libro para el investigador de medios audiovisuales (Romano y Aguilar, 2010). A este respecto, merece la pena citar las palabras de Mirta Varela: “intentar escribir una historia de los medios en la Argentina, donde los archivos no existen o están diezmados es una tarea tan tediosa, tantas veces frustrante y agotadora, que puede llevar fácilmente a ocultar o hacer a un lado los problemas metodológicos que supone escribir una historia de los medios” (2003: 7).

ex página web, su estatuto fundacional y su acta constitutiva. En cuanto a los documentos del Estado, se tomaron en cuenta los informes de gestión y las ordenanzas municipales y provinciales que registraron el accionar estatal en materia artístico-cultural en la región.

Por último, el corpus se completa con entrevistas semiestructuradas. Se consultó a integrantes y ex-asociadas/os de ARAN para indagar en la experiencia subjetiva en torno a la asociación; y, al mismo tiempo, para acceder al universo de significaciones de los actores: sistemas de representación, creencias, valores, normas, etc. (Guber, 2009). Estas significaciones son centrales para comprender quiénes estaban en condiciones de asociarse, cuáles eran sus trayectorias, procesos de educación y socialización y cómo eran los esquemas de pensamiento y valores que cooperaron e influyeron en la conformación y proyección de ARAN. Las entrevistas se realizaron a través de un muestreo intencional (Marradi, Archenti y Piovani, 2007) teniendo en cuenta la edad, las trayectorias profesionales y el nivel de estudio de las/os asociadas/os.

La decisión de realizar entrevistas se sostiene en el hecho de que es una de las técnicas más apropiadas para conocer, a través del relato de los actores, situaciones no directamente observables (Marradi, Archenti y Piovani, 2007). En este caso, se trata de acciones del pasado reciente que no fueron registradas, ni preservadas por documentos y/o archivos públicos. Dentro de este grupo se incluyen entrevistas a artistas de otras asociaciones artístico-culturales independientes de la región, trabajadores del ámbito de la cultura, realizadoras/es audiovisuales vinculadas/os a la producción en la Norpatagonia y representantes máximos de las carteras de cultura del Municipio y la Provincia de Neuquén.

Resta señalar, que la entrevista, en tanto técnica de recolección de datos, “presenta problemas potenciales de reactividad, fiabilidad y validez”, limitaciones como la “imposibilidad de observar los fenómenos en su ambiente natural” (Marradi, Archenti y Piovani, 2007: 220-221) y, además ciertas dificultades vinculadas al hecho de que involucra la memoria y los olvidos de las subjetividades participantes, lo cual genera, en muchos casos, “un divorcio parcial o total entre lo que se dice y se hace, entre lo verbal y lo real” (Cerdeña Gutiérrez, 1993: 276). En este sentido, si bien las mismas constituyeron una fuente prioritaria de esta investigación, ellas no se

apreciaron en términos de veracidad-falsedad, sino como el producto de individuos en sociedad y, por lo tanto, como materiales sujetos a análisis contextuales y comparaciones. De allí que los datos obtenidos de las entrevistas fueron complementados y contrastados con el resto de los elementos del corpus, es decir, con los documentos de ARAN, el corpus de prensa, los informes y documentos de gestión de los Estados locales y los mismos materiales audiovisuales visionados.

## 7. ESTRUCTURA DE LA TESIS

La organización de la tesis se estructura en tres capítulos. Luego de esta breve introducción, se aborda la historia del audiovisual en la Norpatagonia. Allí se realiza un recorrido que busca explicar, en términos generales, los factores que propiciaron la emergencia de la producción y distribución audiovisual en la región y, en lo particular, el contexto histórico nacional y provincial que promovió la conformación de ARAN. Para ello se indaga en las relaciones entre las *formaciones culturales* audiovisualistas que se conforman desde mediados del siglo XX hasta 2010 y las diversas *instituciones* que se van creando en la región y que se vinculan con ellas. A partir de esa periodización es posible comprender las características del audiovisual hecho *en y desde* la Norpatagonia en cuanto a los temas, modos de producción y actores principales.

En el segundo capítulo se abordan las relaciones de esta asociación con diversos actores sociales que limitan y/o impulsan su desarrollo. En primer lugar, se analizan las políticas audiovisuales nacionales y subnacionales y las vinculaciones de ARAN con los Estados nacional, provincial y municipal. En segundo lugar, se estudian los intercambios entre la asociación, las instituciones de educación superior y las organizaciones artístico-culturales de la sociedad civil. En tercer lugar, se interpretan las relaciones de ARAN con la prensa. El propósito de este capítulo es analizar las redes de poder que intervienen en la esfera cultural regional para comprender los condicionantes y alicientes para producir audiovisuales *desde y en* la Norpatagonia.

En el tercer capítulo se analiza la inscripción de ARAN en el mapa nacional en relación con asociaciones audiovisuales de otras provincias. Luego se interpretan las

características en común de quienes se asocian y cómo ellas le imprimen cierta particularidad a dicho agrupamiento. Finalmente, se identifica y describe la particular producción y distribución audiovisual que realiza ARAN. El objetivo es comprender el accionar de la asociación discutiendo el carácter de sus aportes culturales, en el contexto de su específica formación sociológica y su significación histórica.

Por último, se presentan las conclusiones que integran los resultados parciales de los capítulos precedentes. Allí se recuperan los hallazgos centrales de la investigación y las teorizaciones desarrolladas a lo largo de la tesis para comprender qué factores históricos y qué vinculaciones entre los diversos actores del quehacer audiovisual posibilitaron y en otros casos limitaron el desarrollo de un cine subnacional en la Norpatagonia.

## CAPÍTULO I

### **Historia del audiovisual *en y desde* la Norpatagonia. Relaciones entre tradiciones, instituciones y formaciones**

*Las relaciones del cine con la Patagonia  
se inician con un gran fuera de campo  
ya que lo esencial de la historia  
se encuentra en aquello que no podemos ver*  
Andrés Levinson

#### **1. INTRODUCCIÓN**

Las siguientes páginas proponen un recorrido histórico para comprender el proceso de conformación de ARAN, en tanto *formación cultural* de audiovisualistas que se constituye como tal a partir de 2001, pero cuyos antecedentes pueden rastrearse en los primeros años del siglo XX. Para ello se propone una periodización de tres momentos: 1) los orígenes del audiovisual en la Norpatagonia (1960-1989); 2) la transición de los 90' (1990-1999); y 3) la explosión de los años 2000 (2000-2010).

El objetivo es comprender cómo las vinculaciones entre *tradiciones, instituciones y formaciones culturales* permiten la emergencia del audiovisual realizado *en y desde* la Norpatagonia. A partir del estudio de esas relaciones se buscará conocer los alicientes y las limitaciones para el desarrollo del audiovisual en la región, prestando atención a los productores culturales, sus procesos organizativos y los modos en que se vinculan para producir desde un territorio provincial.

#### **2. ORÍGENES DEL AUDIOVISUAL: PRIMERAS PRÁCTICAS**

##### **2.1 De pioneros y filmes fundadores<sup>8</sup>**

---

<sup>8</sup> En este primer período histórico no se utiliza el masculino como *género no marcado*, sino que se emplea porque los protagonistas fueron todos varones, dato que señala la imposibilidad de acceso a la dirección audiovisual que tenían las mujeres.

La Patagonia ha sido objeto de filmación desde los primeros años del siglo XX. A raíz del interés del público extranjero y porteño por conocer territorios alejados, productores -en su mayoría inmigrantes (Schmoller, 2009), como el renombrado Federico Valle- realizaron vistas y registros de viajeros<sup>9</sup>. Éstos eran films descriptivos y pedagógicos que daban a conocer zonas inexploradas del país, las cuales se presentaban como exóticas. Por esto mismo estas películas eran consideradas un acto “patriótico”, en el sentido de que filmar en geografías lejanas implicaba un alto riesgo y porque a través de ellas extendían la presencia del Estado nacional (Levinson, 2011)<sup>10</sup>. Ellas fueron una de las primeras prácticas de registro audiovisual en Argentina y conformaron lo que Javier Campo (2012) llama “la prehistoria del cine documental”<sup>11</sup>, sentando así un antecedente fundacional en cuanto a las funciones de este cine y los modos de representar *en y desde* la región.

Los primeros audiovisuales hechos por realizadores que residían en la Norpatagonia también pretendían dar a conocer ‘nuevos’ paisajes e integrarlos al territorio nacional. En la década del 50’, primaron discursos que buscaban reforzar el sentido de pertenencia geográfica, así como ejercer una función de homogeneización económica y social para alentar la provincialización de Río Negro y Neuquén, que finalmente se obtuvo en 1955 (Iuorno, 2008a). En ese contexto, Lorenzo Kelly, un cipoleño aficionado al cine, filmó las primeras imágenes de comunidades y paisajes rurales, desconocidas por los centros urbanos del país e, inclusive, por una parte considerable de la misma comunidad norpatagónica. Años más tarde, se sumó a este trabajo Carlos Procopiuk, un bonaerense radicado en la región, y juntos conformaron una dupla que produjo más de cuarenta películas<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> De la productora Cinematográfica Valle se pueden listar las siguientes películas rodadas en la Patagonia: *Hacia el fin del mundo* (1921), *El paraíso ignorado* (1922), *La tierra del Futuro* (1922), *Viaje de pacificación del Dr. Carlés a la Patagonia* (1922), *La tierra del futuro* (1922), *La Argentina* (1925), *Entre los hielos de las Islas Orcadas* (1928) y *Lagos del sur* (1930). A pesar de que Valle fue la cinematográfica que más produjo en la región, también se registran filmes de otras productoras: *El cóndor de plata sobre la Tierra del Fuego* (1922/28), de Günter Plüschow, *Allá en el sur* (1922) y *¡Patagonia!* (1922), ambas de Arnoldo Echebehere, o *La jangada florida* (1922) e *Indios onas y yaganes* (1928/1932), de Alberto María Agostini. Un catálogo sobre películas rodadas en Patagonia puede consultarse en Portás (2001).

<sup>10</sup> Para un análisis del cine en la Patagonia como elemento de la tarea civilizatoria véase Cuarterolo (2007). Esta autora analiza las representaciones del documental *Terre Magellaniche* (1915-1930) para comprender la función del cine en relación al proceso de extinción de tribus indígenas en la Patagonia.

<sup>11</sup> Javier Campo entiende por “prehistoria del cine documental” a aquellos audiovisuales que se produjeron con anterioridad a la década del 60’ y que no constituyen un discurso documental, sino que son “meros registros miméticos ilustrativos de un relato” (2012:1).

<sup>12</sup> Otros realizadores del sur de la Patagonia, como Augusto Vallmitjana o Alberto María Agostini, produjeron diversos filmes desde los primeros años del siglo XX a la década del 50’ (Portás, 2001). Sin desconocer su labor,

Durante el período 1960-1980, Kelly y Procopiuk realizaron mayoritariamente documentales periodísticos televisivos (Campo, 2012), como *San Sebastián* (1968), *Artista de Bariloche* (1969), *Artistas y Artesanos del Bolsón* (1970), *Alas sobre el lago* (1973)”, por citar sólo algunos<sup>13</sup>. La intención comunicativa de esas películas era descriptiva e informativa y, aunque realizaban registros pretendidamente etnográficos, los filmes no presentaban una indagación profunda, ni reflexiva, como es de esperarse en el cine documental<sup>14</sup>.

Asimismo, sus primeras películas, al igual que las vistas y registros de principios de siglo, tenían una impronta pedagógica muy fuerte. Enseñaban las costumbres de comunidades alejadas de los centros urbanos y las valoraban en tanto características identitarias de la región. Sin embargo, a diferencia de los registros foráneos, en éstas no primaba tanto la mirada exótica, como una tendencia a rescatar lo rural con sus valores y modos de vida frente a los procesos de urbanización. Su interés por el tema del campo y la ciudad respondía a un clima de época, pero también a una voluntad de recuperar la tradición de registros y vistas que se había realizado a principios de siglo en la región. Pues, entre los 60’ y 80’ los procesos de urbanización generaron cambios tan abruptos en la Norpatagonia que llamaron la atención de estos cineastas. A raíz de la implementación de políticas desarrollistas -que implicaron la promoción de la industria y el crecimiento poblacional acelerado- desde mediados de la década del 60’ se produjo el abandono del campo y fuertes procesos migratorios en la región<sup>15</sup>. En ese contexto, las películas de Kelly y Procopiuk cumplían una doble función. Por un lado, al representar esos ‘otros’ territorios, sus películas propiciaban el conexionismo y la integración a través de la difusión de sectores rurales y de espacios geográficos/ turísticos inexplorados. Por otro lado, al retratar los caracteres representativos de las poblaciones y costumbres rurales, evidenciaban los cambios y riesgos ocasionados por la urbanización.

---

la investigación se detiene únicamente en los realizadores de la Norpatagonia porque son los que atañen al recorte espacial delimitado en este estudio.

<sup>13</sup> La excepción la constituye la primera película de Kelly, *El mensaje del viejo marinero* (1961), un cortometraje de ficción (Monti, 2009) que fue producido para ser estrenado en los cines locales porque en ese momento aun no existían las emisoras de televisión. Para un análisis sobre este film véase Kejner (2014).

<sup>14</sup> Los títulos y el fichaje de la filmografía de Kelly y Procopiuk puede consultarse en el Anexo I.

<sup>15</sup> El crecimiento de las ciudades norpatagónicas ha sido muy importante desde los años 60 hasta la actualidad. En 1960, el aglomerado urbano Neuquén, Plottier y Cipolletti registraba 36.600 habitantes, en 1970, 66.300 y en 1980, 138.000 (Fuente: Instituto Nacional de Estadística y Censos). En Neuquén, en el año 1977 había 10 veces más pobladores que en 1947 (Iuorno y Burd, 2004). En Río Negro el crecimiento fue menor en el período: de 134.350 habitantes en 1947, pasó a 383.354 en 1980 (Véase: <http://www.mineria.gob.ar/estudios/irn/rionegro/r-7local.asp>).

Así, el audiovisual del período 1960-1980 se caracteriza por abordar los cambios generados en el campo y la ciudad y por la intención de informar, enseñar y conectar distintos territorios y culturas. Las particularidades de este primer cine se explican por: 1) la tradición narrativa y temática que los registros de principios de siglo legaron, 2) la incipiente formación de los realizadores y, 3) los medios disponibles para difundir las películas y para insertarse laboralmente. Sobre el primer punto ya se han introducido algunos lineamientos en las páginas precedentes, mientras que los puntos 2 y 3, que implican indagar en la trayectoria de los cineastas, así como en los medios de circulación y de financiamiento, serán abordados en el apartado siguiente.

## **2.2 Procesos de capacitación, oficios y medios de distribución**

Cuando Kelly comenzó a filmar, esta era una práctica inédita en la región, por lo que su prematura vinculación con el cine puede entenderse por su trayectoria personal y familiar. Kelly nació en 1933, en la Lucinda, una colonia italiana cercana a Cipolletti, donde su padre se desempeñó como gerente de una empresa dedicada a la industria vitivinícola (L. Kelly, entrevista personal, 25 de julio de 2014). A los pocos años se mudó a Cipolletti y allí frecuentaba con tanta asiduidad el Cine Español<sup>16</sup> que logró convertirse en ayudante del proyectorista. Así, pudo tener un temprano acercamiento a los medios de difusión cinematográficos en parte, por su apasionado interés, pero también porque contaba con recursos económicos (al menos para pagar la entrada al cine). Pues Kelly provenía de una familia que integraba las incipientes fracciones burguesas locales, aquellas que se desarrollaron con la expansión agroindustrial entre 1920-1930.

Carlos Procopiuk también se acercó al cine desde su adolescencia. Nació en 1933, en la ciudad de Junín, provincia de Buenos Aires y a los pocos años se mudó a Cipolletti. Comenzó fotografiando barriadas y luego participó en un club de fotografía de esa misma ciudad<sup>17</sup>. En dicho espacio conoció a Kelly y, como no había

---

<sup>16</sup> En las ciudades más grandes de la Norpatagonia los primeros cines fueron construidos y gestionados mayoritariamente por la Asociación Española de Socorros Mutuos. En 1922 se inauguró el Teatro Español en General Roca (diario *La Mañana del Neuquén*, en adelante *LMN*, 25/10/09), en 1930 se construyó el cine-teatro de la asociación en Cipolletti (Blanco, 2003) y en 1938 se inauguró el Cine Teatro Español de Neuquén (*LMN*, 01/11/09).

<sup>17</sup> Carlos Procopiuk falleció en diciembre de 2007, con 74 años. Los datos sobre su persona han sido construidos a partir de la prensa local y de relatos de sus ex - compañeros de trabajo, Oscar Ceballos y Mario Fiorotto.

en aquel momento educación formal en la materia, ambos se involucraron en el mundo del cine de forma autodidacta<sup>18</sup>. Así, ellos comenzaron a producir audiovisuales en la región muy tempranamente, en tiempos en los que filmar no era una práctica muy extendida ni en la región, ni en el país. De hecho, es a partir de mirar una película de Kelly que Jorge Prelorán<sup>19</sup>, padre del documental etnográfico en Argentina, se inicia en el cine:

Y en una fiesta, en una casa de familia nos conocimos y él se enteró de que yo hacía cine y ahí empezó a hacer cine. O sea que yo soy gestor de Prelorán. [...] Prelorán empezó mirando el cine que hacía yo porque en esa reunión pasaban una película mía. ‘¡Ah!, pero esto es fácil’, dijo ahí Prelorán. Y cuando volvió a Buenos Aires empezó a filmar (L. Kelly, entrevista personal, 25 de julio de 2014).

En el mismo sentido, Prelorán confirma el relato de Kelly en una nota periodística en la que sostiene que él “descubrió su pasión por el cine en 1952, de manera fortuita, cuando realizó un viaje a Río Negro y conoció a un joven que hacía películas” (diario *Río Negro*, en adelante “RN”, 01/04/2009, 29/09/2010)<sup>20</sup>.

Esta particular relación de enseñanza-aprendizaje entre Prelorán y los cineastas norpatagónicos ha sido de mutua influencia<sup>21</sup>. Por una parte, la proyección de una película de Kelly motivó a Prelorán a estudiar cine en Estados Unidos y hacer de ello su profesión. Por otra parte, Prelorán invitó a Kelly y a Procopiuk a trabajar con él, así como les compartió los saberes aprendidos en instituciones formales<sup>22</sup>. De

---

<sup>18</sup> El lugar más próximo a la región para estudiar la carrera de realizador cinematográfico era en la Universidad Nacional de La Plata, a más de mil kilómetros. Carlos Procopiuk viajó a dicha ciudad para formarse, pero, según uno de sus compañeros de trabajo, no logró inscribirse a tiempo (O. Ceballos, entrevista personal, 08 de agosto de 2011).

<sup>19</sup> Jorge Ricardo Prelorán nació en 1933, en Buenos Aires, y falleció en Estados Unidos, en 2009. Su cine etnográfico fue el más experimentado de América Latina (Colombes, 1985); en total, filmó más de 50 películas de manera artesanal y fuera de los circuitos comerciales.

<sup>20</sup> La capacidad emprendedora e iniciática de Kelly es reconocida también por los cineastas locales quienes afirman que “Lorenzo fue el que empezó, incluso Prelorán empezó con Lorenzo Kelly” (D. Bello, entrevista personal, 01 de junio de 2011). Sobre el vínculo entre Kelly y Prelorán véase también las notas de los diarios *Tiempo Argentino*, 26/04/1985 y *La Prensa*, 17/11/1981.

<sup>21</sup> Jorge Prelorán además de filmar en la Patagonia una de sus películas más conocidas (*Araucanos de Ruca Choroy*, 1968) y de trabajar junto a Kelly y Procopiuk, también fue quien facilitó su cámara para que otros realizadores de la región pudieran registrar ciertos acontecimientos y experiencias relevantes. Un claro ejemplo son las imágenes que pudo tomar Raúl Rodríguez, realizador de Neuquén, sobre el proceso de alfabetización en Villa Obrera, Centenario, en la década del 70'. Estas imágenes luego fueron recuperadas por el Grupo Mascaró en la película *Uso mis manos, uso mis ideas* (2003).

<sup>22</sup> Kelly trabajó como asistente de dirección de Prelorán durante un año en Jujuy y alrededores, en donde produjeron más de treinta cortometrajes (L. Kelly, entrevista personal, 25 de julio de 2014 y diario *La Gaceta*, 30/03/2009). Ambos cineastas habían sido contratados por la Universidad Nacional del Tucumán en 1963 “para filmar películas y hacer series didácticas de diapositivas” (*La Gaceta*, 30/03/2009), para lo cual Kelly se capacitó en dicha institución (RN, 27/0692). Del mismo modo, Prelorán también le ofreció a Procopiuk, en reiteradas oportunidades, trabajar como camarógrafo de sus películas, y si bien realizaron algunas películas juntos,

manera que este documentalista bonaerense es una figura importante para los realizadores norpatagónicos porque con él compartieron tanto experiencia y formación técnica, como un interés común por retratar lo rural y lo marginal en su contexto natural<sup>23</sup>.

Además de los aprendizajes adquiridos junto a Prelorán, Kelly y Procopiuk también se fueron capacitando al incorporarse a los nuevos oficios audiovisuales que emergieron a mediados de la década del 60' en Neuquén. En 1965, en un contexto de expansión de la televisión argentina desde el punto de vista geográfico y del público (Varela, 2010)<sup>24</sup>, se constituyó el primer canal televisivo de la provincia: LU84, “Neuquén TV Sociedad Anónima”, hoy la señal de tevé Canal 7 de Neuquén. Un año antes, en 1964, se fundó la Universidad Provincial de Neuquén, luego Universidad Nacional del Comahue (UNCo), la cual a través de sus tareas de extensión, dispuso de presupuesto y equipamiento para producción audiovisual<sup>25</sup>. Ambas instituciones, el canal de televisión y la universidad, contrataron a Kelly y a Procopiuk, por ser de los pocos residentes con conocimiento en la materia.

Mirta Varela sostiene que en Argentina “la mayor parte del personal técnico y también los productores, actores, directores y escritores de esta primera etapa de la televisión no había trabajado previamente en ningún otro medio de comunicación” (2010: 9). Si bien esta autora llega a dicha conclusión a partir de un corpus de televisoras bonaerenses, los rasgos que ella identifica en este período son extensibles al canal televisivo de Neuquén en donde la mayoría del personal tampoco poseía

---

Procopiuk rechazó esas ofertas para emprender sus propios proyectos (M. Fiorotto, entrevista personal, 28 de octubre de 2014).

<sup>23</sup> Véase, por ejemplo, *Entre dos cordilleras* (1975), *San Sebastián* (1968) o la etnobiografía de *Elsa Escobar 'tejendera'* (1972), todas películas de Kelly y Procopiuk. Ellas retratan la vida de los crianceros, los pilquineros, los fieles y las costumbres ancestrales de quienes viven en cercanías a las localidades de Chos Malal, Las Ovejas y Huinganco (Neuquén). Asimismo, se caracterizan por dar a conocer las particularidades y los valores culturales de una población rural a partir de las memorias de una persona. Estas películas evidencian justamente el punto en común con Prelorán, quien siempre elige representar “seres humanos aislados de la sociedad urbana”, “en lucha y en armonía con la naturaleza” (Ríos, 1985: 106).

<sup>24</sup> La expansión de la televisión desde el punto de vista geográfico refiere a la creación de mayor cantidad de televisoras tanto en Buenos Aires, como en el resto del país. La expansión desde el punto de vista del público, se explica porque en la década del 60' se da “un segundo proceso de urbanización y [un] crecimiento de las clases medias urbanas que derivó en un cambio cualitativo del público” (Heram, 2009: 3).

<sup>25</sup> Si bien la Dirección General de Extensión Universitaria se constituyó como tal a partir de la nacionalización de la Universidad, en 1972, previo a este momento se realizaron tareas extensionistas con una orientación cultural-difusionista (Iuorno, 2008b), dentro de las cuales se incluía la producción y difusión audiovisual. La constitución de un departamento específico de medios audiovisuales se concretó recién en 1987, luego de que se recompusiera el grupo de trabajo extensionista que había sido expulsado de la universidad en 1974, cuando el gobierno dictatorial intervino la institución. Para un análisis de las políticas extensionistas de la UNCo véase (Iuorno, 2008b).

antecedentes laborales en medios. En este sentido, Kelly y Procopiuk eran una excepción porque contaban con experiencia previa a la constitución de la televisión local. Es por ello que ambos formaron parte de “Panorama Regional”, el primer noticiero, e integraron la camada inicial de camarógrafos de Canal 7 (diario *La Mañana del Neuquén*, en adelante *LMN*, 05/12/05 y *RN*, 03/10/1973). Asimismo, fueron fundadores del Departamento de Medios Audiovisuales, dependiente de extensión universitaria de la UNCo, en donde Procopiuk se desempeñó como director, desde 1986 a 2007 (M. Fiorotto, entrevista personal, 28 de octubre de 2014)<sup>26</sup>. De esta manera, al convertir su *hobbie* en un oficio -al colocar, editar y difundir sus películas en la televisión y la universidad- ambos cineastas sentaron las bases para un camino de inserción profesional en la región<sup>27</sup>.

En este sentido, estos primeros pasos del audiovisual norpatagónico fueron protagonizados por dos individuos con gran capacidad emprendedora, pero su labor se potenció no sólo por sus habilidades, sino también porque sus intereses coincidieron con los de un proyecto de Estado. Pues, a partir de 1960, los recientemente creados Estados provinciales impulsaron el desarrollo de elementos simbólicos para reforzar la identidad local. Como sostienen Graciela Iuorno y Diego Burd, en Neuquén, “se intentó dotar de una identidad al ‘migrante a partir de una serie de condicionamientos culturales que tienen al Estado como principal gestor (...) a través del escudo, la bandera y la canción provincial” (2004: 152). En el mismo sentido, la historiadora Norma García argumenta que el período 1960-1976 se caracteriza por debates y batallas culturales entre la memoria oficial y la memoria vencida o inhabilitada, que se expresaron en un “conjunto de narrativas sobre una particular identidad, la *neuquinidad*” (2008: 134). Es en pos de construir esa identidad, que los primeros gobiernos de la provincia consideraron prioritarios los

---

<sup>26</sup> Procopiuk se desempeñó como director del Departamento de Medios Audiovisuales de la UNCo hasta que en 1976, con la intervención de la dictadura militar en la universidad, lo despiden. En ese período se dedica al trabajo en agencias publicitarias, hasta que en 1986 vuelve a la universidad y rearma el espacio, donde trabajó hasta 2007, cuando falleció (M. Fiorotto, entrevista personal, 28 de octubre de 2014).

<sup>27</sup> Antes de la creación de Canal 7 y de la Universidad, Kelly y Procopiuk realizaban cortos comerciales en su propia productora, ubicada en Alem al 800, en Cipolletti (Monti, 2009). Asimismo, cuando aun no era posible vivir de la realización audiovisual, Kelly trabajaba vendiendo agroquímicos y fertilizantes (*RN*, 27/06/92).

proyectos de educación superior y de la televisión local<sup>28</sup>, ambas instituciones medulares en la construcción de discursos identitarios.

De modo que la capacidad de producir audiovisuales de Kelly y Procopiuk se expandió con la creación de instituciones educativas y culturales, las cuales respondieron a intereses privados y estatales, motivados por la necesidad de consolidar una identidad neuquina y por el pujante desarrollo industrial y cultural de la región<sup>29</sup>. En este sentido, la producción que ofrecían estos cineastas era favorable a aquellos tiempos porque satisfacía la grilla de programación de Canal 7 y, al mismo tiempo, atendía a los propósitos de la universidad de “desarrollar manifestaciones artísticas para inscribir a la institución en el imaginario social de los habitantes de la Norpatagonia” (Iurno, 2008b: 149). A este respecto, la casa de altos estudios buscaba instalarse como constructora de discursos identitarios para lograr aceptación en la comunidad regional y desalentar la tradicional migración de estudiantes a otras provincias<sup>30</sup>. De hecho, en el período 1971-1973 el rector de la universidad abrió dos cargos destinados exclusivamente al registro audiovisual de experiencias culturales regionales (Iurno, 2008b) para atender a tal fin. Es por ello que durante el período 1960-1980, Canal 7 y la universidad fueron los principales impulsores del audiovisual hecho en la región<sup>31</sup>. Ellas incorporaron las películas y saberes que estos realizadores venían produciendo de manera autónoma e incentivaron la actividad audiovisual, al institucionalizar y legitimar un oficio y un producto cultural regional.

Sin embargo, las películas de Kelly y Procopiuk no se realizaron mayoritariamente por encargo de la televisión o la universidad. Estos cineastas trabajaron como

---

<sup>28</sup> Prueba de la prioridad de estos proyectos educativos y culturales es que durante la década del 60', el gobierno municipal gestionó la cesión de tierras para la Ciudad Universitaria de la UNCo y la venta de terrenos para la instalación de Canal 7 de Neuquén (Iurno y Burd, 2004).

<sup>29</sup> Iurno y Burd afirman que los empresarios de Canal 7, como otros sectores poderosos de la ciudad, presionaron al Estado municipal para obtener beneficios en los impuestos o en la compra de tierras y, que las “decisiones del gobierno municipal, en cuanto al desarrollo de la ciudad estaban, en concordancia con los intereses de una promoción conjunta de actividad estatal y privada para el desarrollo industrial, continuación del pensamiento económico del ongiato” (2004: 202).

<sup>30</sup> Al ser una universidad nueva trabajó fuertemente durante los primeros años de su existencia para convencer a la población local para que no migrara a otras provincias para profesionalizarse. Prueba de ello es el comunicado que emitió la Dirección de Administración Académica de la UNCo en 1975, en el que se alentaba a estudiar en la región: “Joven aspirante a la universidad: no deserte de su terruño, 2500 vacantes lo esperan en la Universidad Nacional del Comahue”.

<sup>31</sup> Graciela Iurno (2008b) afirma que a partir de 1973, en la Universidad Nacional del Comahue se aumentó el presupuesto de la secretaría de extensión, se crearon nuevos puestos laborales, se coordinaron y articularon acciones con organizaciones sociales y se buscó construir una universidad al servicio del pueblo (y no transmisora de conocimientos al servicio de la dependencia), en concordancia con el proyecto político-cultural nacional del peronismo.

productores independientes, es decir que ellos mismos creaban y financiaban las películas que luego ofrecían al canal televisivo y/o que elaboraban en el marco de la universidad (L. Kelly, entrevista personal, 25 de julio de 2014). Su trabajo era, recuperando a Raymond Williams, artesanal y relativamente independiente, porque ellos dependían del salario de estas instituciones, “pero dentro de estos límites, su(s) obra(s) permanec(ían) bajo su dirección, en todas las etapas” (2015: 38). Esto no significa que los realizadores no tuvieran que hacer ciertas adaptaciones de acuerdo a los medios en los que sus películas podían distribuirse. De hecho, la primacía del formato expositivo, estructurado con *voz over*, y la preponderancia de documentos periodísticos, responden al lenguaje televisivo y, por tanto, a la necesidad de que las películas fueran aceptadas y difundidas por ese medio. De allí que se pueda afirmar que sus producciones no eran tanto documentales “de televisión”, como “para televisión”. Los “documentales de televisión” responden claramente a la estructura del canal, siendo gestados y desarrollados -al igual que otros contenidos de programación- en función de las necesidades y de los recursos técnicos y humanos de la institución mientras que los documentales “para televisión” “no dependen ni de la estructura técnica, ni del personal del canal por el que serán transmitidos, sosteniendo un acuerdo comercial -que más allá de las variaciones entre los diferentes casos- implica el compromiso de emisión del producto audiovisual concluido (Margulis P., 2014a: 61).

En pocas palabras, el período 1960-1980 fue el momento de iniciación del cine hecho en la Norpatagonia, el cual se caracterizó por la primacía de la temática del campo y la ciudad y por el documental periodístico y pedagógico *para* televisión. Este cine fue posible porque Kelly y Procopiuk sentaron las bases para la realización audiovisual en la región, pero también por el rol que jugaron dos instituciones, la universidad y la televisión local. Estas garantizaron las condiciones de vida de los cineastas, contribuyeron a su formación técnica, definieron una tipología de audiovisuales a difundir, y, fundamentalmente, expandieron y legitimaron esta práctica aun novedosa en la región. Así, estos realizadores y estas instituciones sentaron las bases y abrieron el camino para que, como se desarrollará en los apartados siguientes, en las próximas décadas nuevos actores organicen formaciones culturales.

### 2.3 Super-8: el primer agrupamiento y la creación de nuevos circuitos

En los años 80', la filmografía de Kelly y Procopiuk continúa siendo referente y testimonia un proceso de crecimiento cualitativo y cuantitativo del audiovisual regional. La misma incursiona en nuevos géneros, amplía la duración y expande sus posibilidades de distribución<sup>32</sup>, prueba de ello son *Al final de un frágil puente* (1981), *El pozo de las visiones* (1986) o *Francisco Flor y arcilla* (1983)<sup>33</sup>, todos medimetrojes ficcionales. Este crecimiento y diversificación en su producción se debe a la experiencia acumulada por los cineastas, pero también a la incorporación de un nuevo formato de filmación, al aumento de canales televisivos en la región y a la conformación del primer grupo de difusión y producción de cine independiente de la región, el Grusu8.

Hasta mediados de la década del 70' Kelly y Procopiuk filmaron en 16 mm.<sup>34</sup> -un formato menor que el costoso 35 mm. de las proyecciones comerciales-, en blanco y negro y sin sonido directo. Como no existían en la región centros de revelado, los cineastas tenían que viajar a Buenos Aires o Bahía Blanca, lo cual dificultaba y encarecía la producción local. A partir de la incorporación del super-8<sup>35</sup>, el costo de traslado y revelado se evitaron porque los cineastas contaban con un reproductor propio de ese formato. Asimismo, el super-8 implicaba la utilización de “equipos livianos, de manejo simple, utilizables inclusive por una sola persona con mínimos conocimientos técnicos” (Feldman, 2002), lo cual simplificó la filmación<sup>36</sup>. Este

---

<sup>32</sup> En el período 1960-1980 de las 8 películas visionadas de Kelly y Procopiuk, sólo 2 son medimetrojes (*Entre dos cordilleras* y *El país del viento*, ambas de 1975) y una sola es ficción, *El mensaje del viejo marinero* (1961). A partir de los años 80, en cambio, la mayoría son medimetrojes y de las 15 películas visionadas, 9 son ficción y 5 documentales (veáse Anexo I). Estos datos se construyeron en base al relevamiento y análisis de las películas almacenadas en el Archivo del Departamento de Medios Audiovisuales de la UNCo, en la Televisión Comunitaria de Cipolletti y en Radio y Televisión de Neuquén. Si bien a partir de contrastar y formular un listado de filmes de estos directores se listaron los nombres y años de estreno de 43 películas suyas, sólo fue posible visionar 23 de ellas. Es entonces a partir de estas 23 películas que se realiza la caracterización de las mismas.

<sup>33</sup> *Francisco Flor y Arcilla* fue protagonizada por actores de reconocimiento nacional y guionada por Juan Raúl Rithner, un distinguido dramaturgo local.

<sup>34</sup> El formato de 16 mm., “de anchura menor a la mitad del 35 mm., surgió como una alternativa más barata (no sólo es más estrecho sino que además tiene más fotogramas por metro) para el rodaje de noticias para la televisión” (Pérez-Gilaberte, 2003: 347). El mismo comenzó a utilizarse principalmente por aficionados, pero luego se convirtió en profesional, ya que conjugaba “ventajas técnicas, económicas y expresivas lo suficientemente poderosas como para transformarlo en el paso ideal para las expresiones cinematográficas independientes” (Feldman, 2002: 95).

<sup>35</sup> El super-8 es un “formato cinematográfico que utiliza película de 8mm. de ancho, que surgió en EEUU pensado masivamente para el formato doméstico, pero que se extendió a artistas y cineastas. Tuvo gran éxito hasta el surgimiento del video” (Sel, 2011: 47).

<sup>36</sup> Si bien el super-8 facilitó la realización porque evitaba los costes de traslado y de proyección, Ignacio Dobrée sostiene que para los cineastas norpatagónicos las copias en este formato “seguían siendo escasas y costosas y los realizadores trabajaban siempre desde los márgenes y con presupuestos ínfimos” (2014: 44).

pasaje del uso de una tecnología semi-profesional, como el 16 mm., a una *amateur*, como el super-8, se explica por la necesidad de abaratar costos y porque los cineastas priorizaron la cantidad de filmes que podían realizar, por sobre la calidad técnica; la cual si bien ya no cumplía con los estándares del cine profesional, sí lo hacía con los requisitos de sus principales canales de distribución (la universidad y la televisión)<sup>37</sup>.

Paralelamente a la incorporación de este formato de filmación, en la década del 80', se sumaron a la universidad y a Canal 7, canales televisivos de los estados provinciales: Canal 10, Radio Televisión de Río Negro, asentado en la ciudad de General Roca desde 1982 (y estatizado desde 1985)<sup>38</sup> y Radio y Televisión de Neuquén (en adelante RTN), radicado en la capital de Neuquén, desde 1986. La televisión, como sostiene Williams, se concibió principalmente para la transmisión y la recepción, con muy poca o ninguna definición de contenido previo, es por ello que “un recurso para la programación televisiva era el enorme repertorio de películas ya hechas” (2011: 85). En la región, ese repertorio lo proveyeron inicialmente Kelly y Procopiuk y luego los canales televisivos comenzaron a demandar mayor producción audiovisual, la cual incluso comenzó a realizarse por encargo<sup>39</sup>. Así, estas nuevas televisoras amplificaron los espacios de distribución y producción, al tiempo que propiciaron la consolidación del oficio de realizador audiovisual, al incrementar más puestos laborales vinculados a esta tarea.

De este modo, el paso del formato 16 mm. a super-8 y la incorporación de las televisoras estatales a la esfera cultural regional incentivaron la diversificación y la creatividad de la producción local, haciendo que aumente la demanda de películas y de realizadores, fortaleciendo el oficio del cineasta e impulsando un creciente interés

---

<sup>37</sup> A fines de los años 80 se registran dos películas de Carlos Procopiuk (*La tierra de nuestros hijos*, de 1988 y *El árbol de los abuelos*, de 1989) que se proponen como talleres de cine y video en distintos barrios de la región. Es a partir de ellas que se puede hipotetizar que desde mediados de esa década él y Kelly habían incorporado el video como formato de realización. Formato que en su caso tardaron en incorporar por el costo de las cámaras y porque, como testimonian los compañeros de trabajo de Procopiuk, éste era reticente a incorporar rápidamente los nuevos medios de producción y edición (M. Fiorotto, entrevista personal, 28 de octubre de 2014).

<sup>38</sup> Al momento de iniciar sus transmisiones la señal se denominaba LU 92 TV Canal 1 y en 1985, cuando la Legislatura de Río Negro autoriza la constitución de “Radio y Televisión de Río Negro Sociedad del Estado” pasa a llamarse “Canal 10” (Schleifer, 2016).

<sup>39</sup> *Historia de un hombre niño* (1987), *Viaje al corazón del pueblo* (1987) y *La ciudad fantasma* (1986) son ejemplos de producciones de Kelly y Procopiuk hechas especialmente para Canal 7. *El árbol de los abuelos* (1989), *La canción de madera* (1988) y *Charra Ruca* (1989) ejemplifican las películas hechas por estos realizadores dentro del Departamento de Medios Audiovisuales de la UNCo, aunque las editaron en Canal 7 y RTN.

y reconocimiento por la producción filmica local<sup>40</sup>. De hecho, es a partir de este interés y de la demanda de audiovisualistas por parte de las instituciones de la región que se crea el Grusu8.

Grusu8 fue el primer grupo de realizadores audiovisuales independientes de la región, que amplió la dupla Kelly-Procopiuk. El mismo se conformó a partir de un taller de manejo de cámara super-8 que dictó Kelly en 1980 (Dobrée, 2014)<sup>41</sup> y su nombre hacía referencia al formato de realización amateur con el que los aficionados que se aglutinaron allí se iniciaron en la filmación. Entre sus acciones, se destaca la realización del Concurso Nacional de Cine Independiente de Cipolletti<sup>42</sup> que se concretó por primera vez en 1983, con la vuelta de la democracia y su consecuente necesidad de expresión. El mismo constituyó el primer festival de exhibición y distribución de cine independiente de la zona que tuvo amplia proyección nacional y colocó “por primera vez a Cipolletti en el mapa del celuloide” (Aguilar, 2014: 24). Lo “independiente” del Concurso Nacional caracterizaba a un cine que no perseguía fines comerciales, que era popular (Aguilar, 2014), que se realizaba sin presupuesto, en condiciones precarias, pero que buscaba ser profesional y de calidad. El mismo implicaba películas marginales y “un proyecto realizado a pulmón”, que reclamaba el reconocimiento de organismos oficiales (Margulis P., 2014a). Cualidades que eran comunes tanto al Concurso, como al “heterogéneo movimiento de realizadores que se fue congregando en torno del super-8 en todo el país” (Margulis P., 2014a: 124).

Años más tarde, con la misma intención de amplificar los espacios independientes de distribución, Kelly creó, en colaboración con Alberto Vilanova y Aldo Pagano (integrante de Grusu8 y jurado del Concurso, respectivamente), un canal de televisión: la Televisión Comunitaria Cipolletti (en adelante TCC)<sup>43</sup>. Esta se sumó, en 1992<sup>44</sup>, al conjunto de televisoras locales, pero a diferencia de ellas, obedeció a la

---

<sup>40</sup> Prueba de este creciente interés por la actividad fueron los premios que recibieron Kelly y Procopiuk en el II Festival Argentino de cine no Profesional, Asofo 82, organizado por la Asociación Super Ocho Foto Oeste (RN, 25/05/82).

<sup>41</sup> Integraron el Grusu8 Lorenzo Kelly, Alberto Vilanova, Dragutín Klein y Carlos Gazzola (Dobrée, 2014).

<sup>42</sup> El Concurso de Cine lleva más de 30 años de proyección y es uno de los festivales de mayor antigüedad de la Argentina. Si bien tuvo algunas interrupciones, el mismo se sostuvo hasta la actualidad con una nueva generación de aficionados que, en 2003, recuperó el legado del Grusu8: el Grupo Cine Cipolletti, integrado por Francisco Caparrós, Juan Martín Villanova, Ignacio Dobrée y Pablo Gauthier (Kejner, 2014).

<sup>43</sup> Eduardo Fernández, Ramón Burgos, José Rivera y Federico Kelly también acompañaron el proyecto de creación de la TCC (Rotary Club, 2003).

<sup>44</sup> Si bien la televisoras comenzó a funcionar en 1992, en 1998 se conformó la Asociación Televisión Comunitaria de Cipolletti, con el objetivo de amplificar la audiencia y establecer un convenio legal con la biblioteca Bernardino Rivadavia, lugar físico desde donde se emitía el Canal (Monti, 2009).

búsqueda de espacios autónomos de circulación: “era comunitaria porque era de la comunidad y no era comercial. Y entonces, filmábamos lo que nos gustaba, ¿no? En ese tiempo, casi el único que filmaba era yo y entonces... taca, taca, taca... (sic) todos los días tenía que llenar con algo” (L. Kelly, entrevista personal, 25 de julio de 2014). La TCC fue una expresión particular por ser la primera televisora pública no estatal y comunitaria que se financiaba con impuestos municipales de pago voluntario<sup>45</sup>. De hecho, ella logró subsistir hasta la actualidad justamente porque el Concejo Deliberante de Cipolletti le otorgó subsidios directos de las tasas municipales, lo cual es un hecho inédito para la ciudad y el país. Esta especial adjudicación fue posible porque Kelly y Procopiuk ya habían adquirido cierto reconocimiento social y porque el primero había trabajado como director de la Cinemateca provincial, dependiente de la Subsecretaría de Cultura del gobierno de Río Negro<sup>46</sup>, lo cual le habría permitido tejer redes con la dirigencia política de Cipolletti.

En pocas palabras, en el período 1980-1992, la incorporación del super-8, la organización colectiva en Grusu8, la creación de televisoras públicas (las estatales y la comunitaria) y el Concurso de Cine permitieron aumentar la cantidad de producción audiovisual y de realizadores, diversificar los géneros y temáticas de las películas y expandir los circuitos de distribución. Este fue un período en el que mientras en el país crecía la televisión privada por cable y la satelital, multiplicando la posibilidad de acceso a películas de muy distinto tipo (Aprea, 2008), en la región ellos también crecían, pero el acceso a los filmes locales se consolidaba a través de un tipo de distribución pública e independiente.

---

<sup>45</sup> La TCC había dejado de funcionar en 1997 y fue a partir de los impuestos que se propuso reiniciar su actividad. El Concejo Deliberante de Cipolletti aprobó, en julio de 1998, una ordenanza que estableció la inclusión del TCC dentro de las organizaciones de la sociedad civil de la ciudad que eran subsidiadas a través de tasas retributivas. Esto generó gran polémica por la decisión de incluir algunas organizaciones y no otras y se acusó a la TCC de ganarse ese subsidio por destinar un espacio considerable de sus emisiones a los actos oficiales (*RN*, 31/07/1998).

<sup>46</sup> Kelly comienza a trabajar desde junio de 1987 en la dirección de la cinemateca provincial de Río Negro (*RN*, 15/01/1988). El realizador crea y difunde esta cinemateca a partir de sus propios materiales filmicos y de gestionar, desde dicha institución, fondos para la realización de nuevos materiales audiovisuales.

### 3. LA TRANSICIÓN DE LOS AÑOS 90': RECAMBIO TECNOLÓGICO Y GENERACIONAL

#### 3.1 El video y las universidades: promotores de la experimentación

Las películas realizadas durante las décadas precedentes permitieron figurar una profesión en un territorio en donde sólo se conocían imágenes del cine hollywoodense y del producido en Buenos Aires. La labor de Kelly y Procopiuk ejerció fuerte influencia en nuevas generaciones de realizadores porque probaba que era posible hacer cine en la región y que se podía vivir de esa actividad. En este sentido, se expresa Mario Tondato, realizador audiovisual de Neuquén:

Kelly y Procopiuk, cuando yo llegué a Neuquén, dieron una producción en el Aula Magna [...] [de la UNCo]. La filmaron en 16 mm. y la proyectaron en 16 mm. Hicieron todo el proceso, una película en colores, en el Aula Magna de la Universidad. No me lo esperaba, yo no sabía que... había un tipo acá, un tipo como nosotros, que... ¡ah, filma! (M. Tondato, entrevista personal, 11 de enero de 2013).

Estas proyecciones incentivaron a nuevos actores a tomar las cámaras, pero fue un nuevo cambio tecnológico<sup>47</sup>, el video, el que permitió que se amplifique aun más la cantidad de audiovisualistas y de películas en la región.

El video nació “para el registro de la vida cotidiana y *amateur*” (Taquini, 2008: 26), pero ya a fines de los 80', en Argentina, se utilizaba cinematográficamente (Campo, 2012). El mismo implicó el registro en cinta magnética, la eliminación del revelado y del trabajo de laboratorio (Feldman, 2014). Su utilización simplificó la tarea de pos-producción y el conocimiento necesario para grabar, aceleró los tiempos de realización y abarató el costo de las películas, haciendo cada vez más accesible la producción. En el país el uso ampliado de este formato por fuera de la televisión, se concretó a comienzos de los 80', cuando el cambio internacional era favorable a la moneda argentina (Taquini, 2008)<sup>48</sup>. En la región, la adquisición de cámaras de video no vinculadas a la producción para televisión se dio más extendidamente recién en los primeros años de la década del 90'. En ese momento, afloraron diversas/os

---

<sup>47</sup> “El cambio tecnológico puede definirse como toda modificación introducida en la actividad económica por nuevos productos, procesos de trabajo y formas de organización de la producción, que corresponden a las posibilidades técnicas (‘tecnologías en general’) y a los principios del beneficio (‘tecnología como capital’)” (Katz, 1999: s/d).

<sup>48</sup> Si bien el *video tape* se había incorporado en 1958 a la televisión argentina, el uso no televisivo fue mucho posterior (Varela, 2010).

realizadoras/es<sup>49</sup> locales, algunos motivados por el acceso al video y otros porque regresaban de estudiar en diferentes localidades con la necesidad de poner en práctica los saberes aprendidos en instituciones de educación formal.

Durante la década del 80' y los primeros años de los 90', por la acción oficial y la iniciativa privada, diversas escuelas de cine y medios de comunicación crecieron exponencialmente en Argentina (Varela, 2010 y Aprea, 2008) e incentivaron a muchos jóvenes a embarcarse en estos estudios. En la región, ante la falta de un mercado audiovisual consolidado, y al contar con el video, en tanto tecnología accesible y barata, las/os nuevas/os realizadoras/es comenzaron a ensayar de manera aislada e individual sus primeras películas. Eran producciones dispersas y heterodoxas que permiten definir a esta década como de entrenamiento y experimentación audiovisual.

Una figura clave de ese período de experimentación es el ya mencionado Mario Tondato. Él es un caso ejemplar por la sistematicidad de su producción y el reconocimiento regional que adquirió en el transcurso de los años. Asimismo, se destaca este cineasta debido a que es el único que, en el período 2001-2010, logró largometrajes con financiamiento internacional<sup>50</sup> y uno de los pocos que incursionó en la década del 90' estableciendo un puente entre Kelly y Procopiuk y la nueva generación de audiovisualistas que emerge en los años 2000.

Tondato nació en 1965, en Villa Regina, Río Negro y, al igual que Kelly, proviene de una familia vinculada a la fruticultura. Él tampoco se capacitó formalmente en cine, aunque en su época ya existían varios centros de formación audiovisual en el país<sup>51</sup>. A la inversa que Procopiuk<sup>52</sup>, Tondato comienza a producir películas a partir de su

---

<sup>49</sup> Entre las/os cineastas que por los años 90' se encontraban realizando películas desde la región se encuentran Paulo Campano, Guillermo Glass, Martín Ferrari, Paola Burgos, Mario Tondato, por citar solo algunos.

<sup>50</sup> Mario Tondato logró en los primeros años 2000 que su primer mediometraje y su primer largometraje sean financiados en un 50% por una productora española, *Adivina* producciones (Susana Maceiras – España).

<sup>51</sup> Entre las primeras instituciones de educación formal en medios audiovisuales se encuentra la carrera de realizador cinematográfico, de la Universidad Nacional de La Plata (1961) y la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC) (1965). Luego se fueron abriendo distintas carreras vinculadas a la formación audiovisual, la mayoría concentradas en Buenos Aires, como la “Carrera de Arte y oficios”, del Instituto de arte cinematográfico de Avellaneda (1979), o “Imagen y Sonido” de la Universidad de Buenos Aires (1989). La excepción la constituye el Departamento de Cinematografía de la Universidad Nacional de Córdoba, que se creó tempranamente en Córdoba capital (1966-1976 y 1987 hasta la actualidad) (Editorial Toma Uno, 2012). La descentralización y creación de carreras especializadas en audiovisual en diferentes puntos del país se concreta, mayoritariamente, recién a mediados de la década del 90'.

<sup>52</sup> Antes de dedicarse al cine, Tondato ya integraba la esfera cultural regional, en la que trabajaba como dibujante. De hecho, él produjo “Alquitrán”, la primera revista de historietas de la región (M. Tondato, entrevista personal, 11 de enero de 2013).

ingreso en 1983 al área de Cultura de la UNCo, en donde se desempeña hasta la actualidad como cineasta. Su trabajo es entonces lo que lo acerca a la realización audiovisual y ya no es la voluntad de sujetos aislados, sino que es un proyecto institucional lo que promueve su producción.

En este sentido, la universidad asume un rol protagónico en el desarrollo del audiovisual. Al Departamento de Medios Audiovisuales, dependiente de Extensión Universitaria, la UNCo suma el área de Cultura, donde también se destina un cargo audiovisual y medios de producción<sup>53</sup>. De manera que esta institución aumenta la cantidad de asalariados y de medios de producción audiovisual, al tiempo que destina fondos para patrocinar la realización de películas independientes. Esta promoción de la actividad puede comprenderse por la necesidad de la UNCo de recuperar y expandir espacios de comunicación y expresión censurados en los períodos predictatoriales y dictatoriales que finalizaron en 1983<sup>54</sup> y, nuevamente, porque la universidad necesitaba ganar legitimidad con la población local, frente a la ampliación de su oferta de carreras.

De modo que desde finales de los 80' y mediados de los 90', el video y las universidades son los principales impulsores del cine en la región. El video, con su bajo costo y relativa mayor accesibilidad, permitió la apertura expresiva-creativa a nuevas/os realizadoras/es y audiovisuales. Las universidades, por su parte, incentivaron la producción regional al formar a especialistas en la materia y, en el caso puntual de la UNCo, promovió la actividad al generar nuevos oficios y espacios de producción.

---

<sup>53</sup> En el Departamento de Medios Audiovisuales y en el área de Cultura trabajaron Procopiuk y Tondato, respectivamente, y si bien compartían el lugar de trabajo no se registraron películas en co-producción, ni actividades conjuntas, hasta los primeros años 2000, con la creación de la Asociación de Realizadores Audiovisuales de Neuquén.

<sup>54</sup> La UNCo, a diferencia de otras universidades, había sido intervenida antes de la dictadura de 1976, por un decreto del Poder Ejecutivo Nacional, a cargo de Isabel Perón (N° 2158, 30/12/74). Este decreto nombraba como interventor a Remus Tetu, quien controló, vigiló y “depuró” a docentes, no docentes y estudiantes, y quien, eliminó la investigación y todas las actividades vinculadas a las ciencias sociales (Rodríguez Zoya y Salinas, 2005). Así, Tetu allanó el camino para los gobiernos dictatoriales posteriores, los cuales dirigieron la universidad con rectores afines, sin necesidad de nuevos interventores. Dentro de esos “depuramientos”, como ya se ha mencionado, se encontraba Carlos Procopiuk, quien fue expulsado de la universidad en el proceso dictatorial y volvió a trabajar en el Departamento de Medios recién en 1986 (M. Fiorotto, entrevista personal, 28 de octubre de 2014).

### 3.2 De lo rural a lo urbano, del discurso de lo real al de la ficción

En los años 90', el documental continuó siendo imperante, pero la ficción creció y se diversificó. Muchas de las películas de este período son *sketchs* o ejercicios lúdicos apegados a la realización teatral, que se alimentan del humor y lo grotesco, como las primeras películas de Tondato, *Alquitrán en celo* (1991-1992), *Le Cul* (1995) o *El delator* (1997), por nombrar sólo algunas. Estas se caracterizan por romper la diégesis fílmica al transgredir las reglas convencionales del cine clásico y utilizar en reiteradas oportunidades la mirada directa de los personajes a la cámara. Asimismo, son protagonizadas por referentes de la televisión local, lo cual contribuye a la consolidación de profesiones nuevas y a la construcción de “estrellas” regionales. La retroalimentación entre estas películas y la televisión se debe a que esta última era el espacio de entrenamiento y/o de trabajo de los realizadores. De hecho, el mismo Tondato, además de trabajar en la Universidad, también se desempeñó en la conducción y producción de programas de televisión, como *El colectivo*, de RTN<sup>55</sup>.

Estos cortometrajes ficcionales tuvieron una circulación moderada, la cual comenzó a expandirse a partir de que *El delator* (1997) se difundiera en el programa “Luz, cámara, red” del canal nacional “Red de Noticias” (Falicov, 2007). Merece resaltarse la distribución por fuera de los canales locales porque esto le otorga mayor prestigio y legitimidad a las películas. Pues, los productores culturales de provincia, como sostiene Ana Teresa Martínez, emiten “enunciados bifrontes que se dirigen a la vez a espacios diversos” con la intención de expresar algo sobre el propio espacio, pero que se entienda también en el centro (2013: 178). Esto es lo que los cineastas locales denominan “hacer películas universales”: “Las películas que más pegan son las películas que son universales, no las que son más localistas, cuando vos contás una historia que puede ser adaptada a cualquier lugar del mundo a pesar de que, obviamente, va a tener sus cosas típicas de la región, ¿no?” (M. Tondato, entrevista personal, 11 de enero de 2013).

En esta tensión entre lo local y lo universal se encuentra la posibilidad de conformar un público y lograr reconocimiento en la esfera cultural regional. De hecho, es a

---

<sup>55</sup> Sobre la participación de Tondato en RTN véase el documental “RTN/25 años, Capítulo 3, bloque 2” disponible en: [https://youtu.be/TAcGekjlPNw?list=PLMMSk0P3iXPJpq\\_mffm4YCrFXs16-VCQe](https://youtu.be/TAcGekjlPNw?list=PLMMSk0P3iXPJpq_mffm4YCrFXs16-VCQe).

partir de *¡Reventó El Chocón!* (Tondato, 1999), una película basada en un mito local, que Tondato consigue prensa nacional y logra llenar el cine más grande de Neuquén: “Hasta *El delator*, todavía me iban a ver mi familia y mis amigos y los amigos de los amigos. Iba bastante gente, pero éramos todos conocidos. Con *¡Reventó El Chocón!* se llenó de gente. Estaba lleno de gente sentada en los pasillos” (M. Tondato, entrevista personal, 11 de enero de 2013). Este medimetraje recuperó la creencia regional de que la represa El Chocón puede fracturarse y provocar la inundación de todo el Alto Valle, y a partir de ella retomó elementos de identificación y reconocimiento local que interpelaron a nuevos y jóvenes espectadores. Así, esta película amplió y diversificó el incipiente público del cine regional, construido en las décadas anteriores, y a partir de su buena repercusión logró darle trascendencia al cine local por fuera de la región<sup>56</sup>.

*¡Reventó El Chocón!* también señala un cambio en el modo de abordaje y en la función del audiovisual que había predominado hasta los años 90. Pues, la relación campo/ ciudad continuó estructurando los temas regionales, pero aquí -a diferencia de las películas de Kelly y Procopiuk que se centraban en locaciones y personajes marginales- los protagonistas son ciudadanos alienados y avasallados por la vida urbana. Del mismo modo, el audiovisual abandona la función pedagógica para dar lugar a la parodia como crítica, a través de la ridiculización de las instituciones y de los valores legítimos de la década menemista, como la moda y el consumo (Kejner, 2014). Además, el cine expositivo, que buscaba reflejar la realidad de modo verídico, es reemplazado, en este período, por personajes grotescos y absurdos que rompen con toda pretensión de objetividad.

En pocas palabras, la década del 90’, a partir de una cierta democratización en el acceso a los medios de producción, fue propicia para la experimentación de un conjunto de realizadoras/es individuales, dentro de los cuales se destaca la labor de Mario Tondato. En ese proceso, el cine regional amplió sus temáticas y se permitió el desarrollo del humor y la representación no realista. Asimismo, si bien la televisión y la universidad continuaron siendo los principales medios de distribución y financiamiento indirecto, esta última cobró un rol protagónico al ampliar los espacios

---

<sup>56</sup> El diario *La Nación* publicó una nota sobre *¡Reventó El Chocón!* anunciando “el primer estreno de cine regional” en el Cine Teatro Español (diario *La Nación*, 09/06/00).

de producción audiovisual y formar especialistas. Este fue un período de ensayo en video, en el que realizadoras/es aún no agrupadas/os sentaron las bases de cierto conocimiento en la materia y amplificaron el público local.

#### **4. LA EXPLOSIÓN DE LOS AÑOS 2000: DIVERSIFICACIÓN Y GESTACIÓN DE FORMACIONES CULTURALES**

##### **4.1 Organización y procesos de formalización**

A fines de los años 90 y principios de los 2000, el crecimiento de las tasas de pobreza y de desocupación evidenciaban los síntomas de la crisis política, social y económica que estalló en 2001 en el país. Frente a este panorama, continuar realizando películas de manera independiente e individual se tornó difícil y, más para las/os audiovisualistas que no tenían oficios vinculados a esta actividad.

Paralelamente, en la región se produce un ajuste neoliberal tardío y un proceso de retirada del Estado como garante social que genera importantes modificaciones en las televisoras locales (Schleifer, 2016). Canal 10, el canal provincial de Río Negro, firma un contrato de conformación de una Unión Transitoria de Empresas con ARTEAR S.A., en el que se establece la compra de programación de esta última (Schleifer, 2016). Canal 7 de Neuquén, que pertenecía a un empresario local, es comprado primero por Telefe S.A. y, en 1999, pasa a manos del Grupo Telefónica. Estos dos cambios cercenan los espacios que anteriormente habían sido receptivos para la producción local y atentan significativamente contra la posibilidad de distribución de producciones regionales.

De modo que ante el impedimento de continuar produciendo películas individualmente y, frente a la limitación de los canales de distribución, las/os realizadoras/es regionales se vieron en la necesidad de generar sus propios espacios. En 2000, cineastas que habían hecho sus primeras películas durante los años 90, decidieron gestar “Realizadores Independientes de Patagonia” (en adelante RIPA)<sup>57</sup>. Este grupo se conformó con directores/as y productores/as cinematográficos/as de

---

<sup>57</sup> RIPA se une con la intención de hacer audiovisuales sobre la Patagonia, desde una mirada regional y generar la difusión necesaria para que se promueva el intercambio entre realizadoras/es. Continuó en actividad hasta al menos el año 2010. Véase: <http://realizadoresindependientes.blogspot.com.ar/>. Consultado por última vez el 08 de febrero de 2017.

Río Negro, Chubut y Neuquén, formados/as mayormente en escuelas de cine de Buenos Aires, Córdoba y La Plata, para promover la producción y el intercambio audiovisual desde una perspectiva regional. Se destacó por organizar muestras y espacios de distribución en distintas localidades de la Patagonia, pero su actividad fue mermando porque aglutinó a territorios tan distantes entre sí que era difícil la coordinación de acciones conjuntas.

A partir de esa primera experiencia, realizadoras/es más próximos espacialmente comenzaron a idear la creación de una agrupación de videastas independientes de Neuquén (D. Bello, entrevista personal, 01 de junio de 2011), la cual finalmente terminó de constituirse como Asociación de Realizadores Audiovisuales de Neuquén (ARAN), en junio de 2001. Este espacio se diferenció de RIPA por ser más localista -al definir una pertenencia provincial- y por ser más abierto en cuanto a sus integrantes, ya que incluyó no sólo a realizadoras/es, sino también al conjunto de artistas que hacen a la tarea audiovisual (maquilladores, actrices, gestoras/es culturales, etc.). Su objetivo se centró en promover la producción y en crear espacios de distribución, como el Festival “Imágenes de la Patagonia”, que se llevó a cabo durante nueve ediciones, de 2001 a 2010. ARAN surgió así como un espacio amplio de formación, producción, y, fundamentalmente, difusión del audiovisual regional, sin fines de lucro y sin definiciones estéticas, ni ideológicas.

Casi en paralelo, en 2002, se creó Ojo Izquierdo, un colectivo de arte y comunicación multidisciplinario de Neuquén, que articulaba y co-producía con el colectivo bonaerense *ContraImagen*<sup>58</sup>. Ambos eran brazos audiovisuales del Partido de los Trabajadores Socialistas (PTS), pero Ojo Izquierdo se originó fundamentalmente para difundir la presencia del partido en el conflicto de FaSinPat-Zanon (V. Deleonardi, entrevista personal, 19 de julio de 2010)<sup>59</sup>. A diferencia de los agrupamientos mencionados anteriormente, este se caracterizó por recuperar la tradición del cine militante de la década del 70', y por producir únicamente cine documental político. Sus integrantes eran en su mayoría militantes del PTS que

---

<sup>58</sup> *Contraimagen* se conforma en 1997, en la Escuela de Cine de Avellaneda de Buenos Aires. “Surge a partir de la fusión en el colectivo *Dziga Vertov Transpolación Latinoamericana*, a partir de la movilización contra la represión de Cutral Co y desarrolla una serie de actividades vinculadas a los derechos humanos en La Plata y en Neuquén” (De la Puente y Russo, 2012: 6).

<sup>59</sup> Ojo Izquierdo colaboró con la realización del *Noticiero obrero Kino nuestra lucha* (2001-2003); compuesto por: *La huelga de los 9 días, Zanon, Escuela de Planificación y Zanon es del Pueblo*. En este último corto, Ojo Izquierdo es co-realizador.

estudiaban en la Escuela de Bellas Artes de Neuquén y el referente de este espacio era Victorio Deleonardi<sup>60</sup>, quien trabaja como editor del Departamento de Medios Audiovisuales de la UNCo, desde 1994.

Por último, en 2008, se conformó una nueva agrupación con el objetivo de crear una empresa con fines de lucro. Más de una docena de jóvenes de entre 21 y 28 años, con formación universitaria y/o experiencia laboral en distintos medios de comunicación, se aglutinó en la Cooperativa Audiovisual La Coosa. Este agrupamiento, a diferencia de los anteriores, se especializó en películas de ficción comercializables, con la intención de que sean rentables para el auto-sustento de la cooperativa, tal como argumentó Danilo Hernández, miembro fundador: “No queríamos una asociación, porque queríamos vivir de esto, laburar de esto. Básicamente, queríamos hacer ficción y no tanto documental o un programa de tele” (D. Hernández, entrevista personal, 08 de febrero de 2013).

De modo que la emergencia de RIPA, ARAN, Ojo Izquierdo y La Coosa señala el crecimiento en cantidad de realizadoras/es y grupos de producción independiente en esta primera década del siglo XXI en la región. Asimismo, la transición desde RIPA, en tanto espacio de coordinación y cooperación entre cineastas sin demasiada especificidad en la producción, a La Coosa, cuyo perfil se delimita a partir de la realización de ficción con fines de lucro, es también un indicador del crecimiento de la actividad audiovisual. Por último, los cambios en las formas de organización también revelan los grados de consolidación del audiovisual regional: si en los años anteriores el único espacio colectivo que se registró era el grupo Grusu8, a partir de los 2000 son cuatro los agrupamientos, que pasan de una red de contactos (RIPA) y de un colectivo (Ojo Izquierdo) a espacios más formales, como una asociación civil (ARAN) y una cooperativa (La Coosa).

Estos distintos grupos de audiovisualistas pueden comprenderse como *formaciones culturales*, en tanto se organizan a sí mismos a partir de una actividad común e irrumpen como una nueva tendencia expresiva en la esfera cultural regional, por fuera de los canales institucionales. Ellos instauran colectivamente una nueva práctica cultural, es decir, “una práctica de diferenciación, que incluye el dominio de

---

<sup>60</sup> Victorio Deleonardi estudió en la Escuela de Experimentación Cinematográfica y terminó la carrera de edición y video en la Universidad de Buenos Aires.

medios específicos” (Sorlin, 1985: 71), y logran que se les reconozca un derecho exclusivo como grupo especializado en el audiovisual. De modo que en el período 2000-2010 al ser mayor la cantidad de películas, de realizadoras/es y de agrupamientos, el audiovisual se constituye como una práctica cultural diferenciada, con mayor visibilidad, reconocimiento y legitimidad social.

#### **4.2 Factores de emergencia y propagación del audiovisual**

El paulatino aumento de organizaciones audiovisuales en la Norpatagonia, en el período 2000-2010, se debe a distintos factores. En primer lugar, como se mencionó anteriormente, en los años 90’, en Argentina, se produce un relativo mayor acceso a la tecnología debido al abaratamiento de su costo y, luego, al paso de lo analógico a lo digital<sup>61</sup>, con su consecuente simplificación de los conocimientos necesarios para grabar. Esto permitió que nuevas/os realizadoras/es, con y sin educación formal, se iniciaran en la tarea audiovisual.

En segundo lugar, la crisis económica e institucional argentina de principios del siglo XXI incentivó a quienes habían adquirido cámaras con fines sociales o familiares, a que se volcaran a retratar imágenes de las revueltas populares y las acciones colectivas en contra de los efectos de las políticas neoliberales aplicadas en el país<sup>62</sup>. Tal como afirma Ana Amado, “el clima de convulsión popular, el paisaje humano y social de la crisis, inspiró un gran activismo simbólico en distintas manifestaciones del arte” (2009: 208). A esto se suma la crisis de los mecanismos de representación vigentes, lo que incentivó el descreimiento de los medios masivos de comunicación. De allí que muchas/os realizadoras/es, e incluso actores de las revueltas sociales, comenzaran a producir sus propios audiovisuales. En la región, por ejemplo, se grabaron múltiples documentales sobre Zanón FaSinPat, una fábrica recuperada por sus trabajadores, tales como *Zanon es del pueblo, no al desalojo. Versión 4.0* (Ojo

---

<sup>61</sup> Se entiende por cine digital a “la innovación en las técnicas informáticas de acceso a los medios” (Sel, 2011: 51), a las “secuencias filmadas de acción filmica + pintura + procesamiento de la imagen + composición + animación por computadora en 2D + animación por computadora en 3D” (Manovich en Sel, 2011: 51).

<sup>62</sup> La crisis de 2001 se inició con el derrumbe del plan de convertibilidad y la renuncia del presidente De la Rúa. A partir de allí, se abrió un período marcado por la inestabilidad institucional –que se expresó en la sucesión de cuatro presidentes en menos de dos semanas- y la devaluación de la moneda. “En el epicentro de los acontecimientos se sitúa diciembre de 2001, con jornadas insurreccionales colectivas que marcan el clímax de una estampida institucional (...) y un estallido social (contra los efectos devastadores de la política neoliberal) cuya represión costó decenas de vidas” (Amado, 2009: 207).

Izquierdo-Contraimagen y Radio Insomnio, 2003) o *De guerreros y maestros* (Marta Such y Santiago Cufari, 2007), por citar sólo algunos.

El ímpetu asociativo que se generó en el contexto social previo y post crisis de 2001 fue también un aliciente para que se conformaran agrupaciones audiovisualistas. La emergencia de nuevas pobrezas y la pérdida de la condición de asalariados de las/os trabajadoras/es (con una altísima proporción de profesionales y técnicos expulsados del mercado de trabajo por las empresas y el Estado) promovió la socialización de los medios de producción y la creación de proyectos colectivos (Coraggio, 2002). Esto se evidenció en la multiplicación de asambleas vecinales, fábricas recuperadas autogestionadas, trueques; pero también en la conformación de diversos “micro-movimientos de realizadores [audiovisuales], algunos independientes y otros como apéndices de partidos políticos de izquierda” (de la Puente y Russo, 2007: 31), como los casos de ARAN y Ojo Izquierdo, respectivamente.

En tercer lugar, el incremento de las agrupaciones de audiovisualistas se debe, como ya se ha mencionado, al creciente egreso de estudiantes de carreras vinculadas al cine y nuevos medios que regresaban de formarse en distintos lugares del país, y también a las/os nuevas/os graduadas/os de la región: “Fue más que nada para juntar información y, bueno, todos los estudiantes que estábamos saliendo de la escuela de cine era como que necesitábamos conocer gente para poder realizar. Así que ahí nació ARAN” (I. Sánchez, entrevista personal, 17 de septiembre de 2012). La escuela a la que refiere el entrevistado es el Instituto Universitario Patagónico de las Artes (en adelante IUPA)<sup>63</sup>, el cual crea, a mediados de la década del 90’, la carrera de Cine y Nuevos Medios. Dicha carrera, a diferencia de las pre-existentes en la región<sup>64</sup>, se concentra específicamente en la formación audiovisual y para los primeros años 2000 cultivaba sus primeras/os egresadas/os. Al no existir aún en la Norpatagonia, ni en el país, un mercado laboral capaz de contener a estas/os nuevas/os profesionales, ellas/os mismos se autogestionaron sus propios espacios de producción y distribución.

---

<sup>63</sup> El IUPA existía desde 1984 en la ciudad de Roca (Río Negro), pero la carrera de Cine se creó posteriormente y recién en el año 2000 tuvo sus primeros graduados.

<sup>64</sup> Desde 1975 existe en la ciudad de Roca la carrera de Comunicación Social, en la UNCo, pero esta no se especializó tanto en medios audiovisuales, como en la formación para prensa y radio. Del mismo modo, las tecnicaturas ofrecidas en las instituciones privadas de Neuquén, como el Instituto Panamericano de Estudios Superiores o el Séneca también se orientaban a la formación periodística.

En cuarto lugar, esta falta de un mercado y de una salida laboral para los recientes graduados promovió también la conformación de agrupaciones. Pues, en 2002, el 21,5% de la población activa de Argentina se encontraba desocupada (*La Nación*, 26/07/02), y dentro de ella había muchas/os jóvenes profesionales que querían trabajar como audiovisualistas. En este sentido, la búsqueda de su propio espacio laboral, coincidió con la movilización por el derecho al trabajo, cuando la clase trabajadora se vio afectada por las políticas neoliberales, tal como lo explica Luis Rey, miembro fundador de ARAN:

ARAN surge de la necesidad de mucha gente que está en aquel momento empezando a intentar hacer profesionalmente este trabajo audiovisual. Coincide con el crecimiento de la idea del cine... y ARAN básicamente tiene que ver con esas inquietudes que había dando vueltas en un montón de gente, en un lugar, donde tradicionalmente no se hacía nada, como en Neuquén (L. Rey, entrevista personal, 29 de julio de 2016).

La falta de un mercado audiovisual era propio de la región, pero la carencia de trabajo y de espacios para poner en práctica los saberes aprendidos en las escuelas de formación no era, sin embargo, un problema exclusivo de ella, sino del país:

La reconversión de la estructura de los medios al multimedia y la explosión demográfica de las carreras afines con los medios implica un nuevo factor que agrava aun más el ya dramático cuadro de concentración y flexibilización laboral. Lo que fue una constante del funcionamiento del sistema de medios en la Argentina, actualmente [2002] adquiere otra importancia por la novedosa presencia de un ejército de reserva laboral de periodistas, diseñadores, cineastas, teatristas, especialistas radiofónicos: pasada la euforia del quinquenio 1990-1995, se ven hoy expuestos a una racionalización económica y laboral contradictoria con las expectativas creadas por entonces (Mangone en Zarowsky, 2004: 68).

En quinto lugar, el predominio de la corriente del Nuevo Cine Argentino (en adelante NCA) operó como referencia importante para promover la conformación de agrupaciones a escala provincial. Por una parte porque el NCA alentaba la realización de cine independiente, en ocasiones con actores no profesionales y en blanco y negro, como en el film *Bolivia* (2001), de Adrián Caetano. Por otra parte, porque este nuevo cine alentaba una “oscura seducción de la clase media por la estética de los márgenes” (Amado, 2009: 223) que si bien se centró prioritariamente en la periferia de Buenos Aires, la misma incluyó la búsqueda de rodajes en territorios no capitalinos, que luego se expresó en películas representativas de la

época, como *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001), filmada en Salta o *Historias mínimas* (Carlos Sorín, 2002), rodada en Santa Cruz, por citar sólo algunas.

En síntesis, el relativo mayor acceso a la tecnología, la crisis de 2001 con su consecuente ímpetu asociativo, el aumento de egresadas/os de carreras audiovisuales, la falta de trabajo, de un mercado interno y la referencia que sembró el NCA incentivaron la gestación de *formaciones culturales* audiovisuales en la Norpatagonia. Si bien estas razones se vinculan a una realidad propia del país, en la Norpatagonia cobran especial relevancia porque posibilitan un quiebre en los procesos organizativos dentro de la historia de la producción audiovisual regional. De manera que frente al “efecto de dispersión”, de socavamiento de la acción colectiva y de destrucción de las identidades comunitarias que produjo el neoliberalismo (Sarlo, 1994), la organización de las/os audiovisualistas puede leerse como una reacción. De allí que fue un poco a contrapelo de los procesos sociales más generales, cuando se registró el mayor crecimiento de productores/as, películas y espacios de distribución del audiovisual hecho *en y desde* la Norpatagonia.

##### **5. CONCLUSIONES PARCIALES: CONDICIONES HISTÓRICAS DE EMERGENCIA DEL AUDIOVISUAL REGIONAL**

El recorrido histórico realizado deja ver el conjunto de actores y momentos históricos en los que fue posible que emergieran discursos y prácticas audiovisuales que consolidan un principio teórico-identitario: la producción *en y desde* la Norpatagonia. Asimismo, permite comprender los antecedentes y los procesos de organización de realizadoras/es que promueven la conformación de *formaciones culturales* audiovisuales en la primera década del siglo XXI. Así, las películas hechas en la Norpatagonia, los distintos espacios de exhibición que van creando y los grupos que se consolidan van delimitando un tipo particular de expresión, que le va confiriendo reconocimiento y legitimidad al audiovisual como práctica específica dentro de la esfera cultural regional.

La producción relevada en los distintos períodos (y las prácticas que se derivan de ella) permite inferir que lo común del cine en la Norpatagonia fue una preponderancia del género documental y de temáticas en torno al binomio

rural/urbano. En este sentido, aun cuando no se puede definir con precisión “lo regional”, resulta evidente que estos audiovisuales exponen una mirada que habla sobre quienes habitan esa zona y cooperan en la delimitación de los imaginarios de esta región. Del mismo modo, como sostiene Raúl Beceyro (2014), las expectativas en torno al cine regional parten de una concepción restrictiva que supone que éste debe desarrollar prioritariamente temáticas folclóricas. Lejos de ajustarse a las normas que se imponen al cine “regional”, se detectó un corrimiento en relación a la representación de lo paisajístico y lo natural y, sobre todo a partir de la década del 90’, primaron las temáticas de corte universal.

La elección de lo universal se explicó por la voluntad de dialogar con el centro y adquirir reconocimiento de actores no locales que les permitan lograr distinción en la esfera cultural regional. Este posicionamiento desde un espacio periférico obliga a indagar más en las condiciones de producción, esto es, en los procesos de conformación de espacios productivos, antes que en el producto-película. De allí que este capítulo se haya detenido en cómo las *formaciones* se pudieron desarrollar en relación y tensión con las crecientes *instituciones* provinciales y nacionales que se establecieron en la región.

Dentro de las *instituciones* promotoras del audiovisual en la Norpatagonia se destacaron las organizaciones de educación superior y los canales televisivos. La UNCo jugó un rol central porque garantizó espacio físico de trabajo y de exhibición, medios de producción y puestos de laborales; de allí que representantes de los tres períodos estudiados se hayan desempeñado en esa casa de estudios<sup>65</sup>. Por su parte, el IUPA se complementó con la UNCo al proveer fundamentalmente la formación profesional. En cuanto a los canales televisivos (privados, públicos y comunitarios), ellos también se constituyeron en instituciones medulares para el desarrollo audiovisual porque no sólo fueron receptivos con quienes producían de manera independiente y con sus producciones, sino que consolidaron el oficio del/ de la realizador/a, dispusieron de medios de producción y sobre todo contribuyeron a la formación de un público regional a través de la distribución de películas.

---

<sup>65</sup> Kelly, pero fundamentalmente, Procopiuk trabajaron en la UNCo desde los inicios de la institución. Luego se sumaron Mario Tondato (RIPA-ARAN), en 1983, y Victorio Deleonardi (OI), en 1994.

Mención aparte merece la institución Estado. Hasta los años 2000, los Estados subnacionales intervinieron en el crecimiento del audiovisual a través de la creación de canales televisivos provinciales o por medio de impuestos a la TCC; y en el caso del Estado Nacional, fundamentalmente, a través de financiamiento a la universidad. Con posterioridad a este año, como se desarrollará con mayor profundidad en el capítulo siguiente, los Estados locales no tuvieron una política dirigida al audiovisual y fue sólo el Estado nacional el que incentivó la actividad en la región, en particular, a partir de legislación en la materia y de la ejecución de políticas tendientes a cumplimentar dicha normativa.

Asimismo, aunque los cineastas locales dependían económicamente, en su mayoría, de organizaciones del Estado, no fusionaron su accionar a proyectos de organismos públicos. Ellos formaron espacios de producción autónomos, de la sociedad civil organizada, como el Grusu8 o ARAN y canales de exhibición propios, como el Festival Imágenes de la Patagonia y la TCC. Es por ello que es posible afirmar que el cine en la Norpatagonia emerge como independiente, entendiendo por este concepto a un cine “anómalo”, es decir, que se realiza no en oposición a un orden, sino al margen del *mainstream* (Aguilar, 2014), sin subsidios directos del Estado, pero manteniendo una relación de tensión e interdependencia constante con sus instituciones y con empresas privadas.

A este respecto, es central recuperar las reflexiones de Irene Marrone, quien sostiene que lo independiente no debe juzgarse en relación a los subsidios estatales recibidos, sino a “saber de qué y de quiénes son independientes los realizadores” (2003: 51). En la Norpatagonia los audiovisualistas potenciaron su labor a partir de adquirir oficios en instituciones estatales y/o privadas y, en consecuencia, fueron influenciados por ellas, tuvieron presiones y debieron negociar con las mismas. Sin embargo, se entiende que producían un cine independiente porque los realizadores mantuvieron una autonomía relativa para ofertar sus producciones a la venta directa/difusión y aun en una relación desigual -porque necesitaban ingresos o medios de distribución-, ellos mantuvieron el control sobre sus films. En otras palabras, se afirma su condición de “independiente” porque sus películas permanecían bajo su tutela en las diferentes instancias de producción y distribución aunque dependían individualmente de las organizaciones mencionadas como fuente de ingresos.

A este respecto, aun cuando se define a los comienzos del cine en la Norpatagonia como “independiente”, se sostiene también que él pudo efectivizarse sólo a partir de la legitimidad y reconocimiento que prestaron la universidad, las televisoras y el Estado. Estas *instituciones* promovieron el audiovisual regional porque necesitaban construir imágenes locales que colaboraran en la edificación de una identidad y pertenencia provincial. Asimismo, esa identidad era necesaria ya sea, para legitimar la nueva oferta de educación superior de la UNCo y el IUPA, para formar un público capaz de consumir bienes de las televisoras locales o para reforzar la constitución de los recientes Estados provinciales.

Finalmente, resta señalar una cuestión social y otra individual que han contribuido al desarrollo audiovisual en la Norpatagonia. En cuanto a lo social, se identificaron incentivos histórico-coyunturales, como la provincialización de Río Negro y Neuquén y luego, la crisis de 2001. A esto se suman las incorporaciones y modificaciones en la tecnología de producción esto es, el paso del 16mm. al video digital, que alentaron la producción a esta escala. En cuanto a la cuestión individual, la historización realizada deja ver no sólo un recambio generacional entre los pioneros y los cineastas que conforman ARAN, sino también puntos en común en las/os realizadoras/es, como cierto acceso a educación (formal o informal) y la proveniencia y/o vinculación de los referentes audiovisuales con fracciones de la burguesía rionegrina vinculada a la fruticultura.

Por último, el recorrido realizado permitió señalar las condiciones de emergencia y posibilidad del desarrollo de estas *formaciones*, pero también probar la existencia de un audiovisual regional que, en cierto modo, rompe con la *tradición* cinematográfica que sostiene que sólo en Hollywood o en los principales centros urbanos de nuestro país es posible producir y difundir cine.

## CAPÍTULO II

### **Redes de poder e intercambios en la esfera cultural norpatagónica: Estado, campo de sociabilidad alternativo y círculos periféricos**

*La creación de asociaciones es un proceso de compilación social que permite al individuo ser un hombre ubicado en el cruce de círculos sociales diversos, (...) las asociaciones libres (en general) suelen funcionar como contrapeso del Estado y como garantía de la libertad del ciudadano.*  
Armand Cuvillier

*Hay en Neuquén –y acaso en la región- una intensa producción cultural que (...) no es más que la expresión de una sociedad convertida en un caldero que produce formas alternativas a lo oficial, construye estructuras que transcurren por andariveles lejanos del poder establecido.*  
Gerardo Burton

#### **1. INTRODUCCIÓN**

La Asociación de Realizadores Audiovisuales de Neuquén (ARAN) fue la primera organización de audiovisualistas de la provincia que se conformó bajo una figura jurídica y que buscaba el reconocimiento del Estado. Como se ha mencionado en el capítulo anterior, los grupos que la precedieron fueron informales<sup>66</sup>, con períodos de actividad intermitente y tuvieron, en su mayoría, poca duración y repercusión social. A diferencia de ellos, ARAN realizó acciones sistemáticas durante el período 2001-2010, las cuales fueron ampliamente difundidas y legitimadas en la esfera cultural regional. Es por ello que este agrupamiento expresa la evolución progresiva de la sociabilidad vinculada al audiovisual, en el sentido de que refleja cómo los colectivos de realizadores/as fueron avanzando en sus formas organizativas desde espacios poco estructurados y efímeros a una entidad estable y con estatuto legal. De manera que por la singularidad que reviste esta asociación, éste y el próximo capítulo se concentrarán en el análisis de sus prácticas y discursos.

Aquí se estudian los modos en que ARAN se inserta en la esfera cultural norpatagónica y las relaciones que teje para lograr ese objetivo. Los mecanismos de

---

<sup>66</sup> Se entiende por agrupamientos informales a aquellos que no establecen personería jurídica, ni se encuentran bajo el control y la fiscalización del Estado (Agulhon, 1994).

inclusión, permanencia y exclusión en dicha esfera son definidos por múltiples actores sociales<sup>67</sup> que poseen capitales diferenciales. Ellos delimitan el ingreso o egreso de nuevas y viejas entidades, así como la apertura o censura de prácticas y discursos emergentes. De manera que conocer quiénes componen ese espacio y los intercambios entre sus integrantes permite comprender sus reglas de juego y, en consecuencia, las relaciones que posibilitaron y/o limitaron el desarrollo audiovisual allí.

En otras palabras, se analiza la participación de ARAN en la red de relaciones de poder de la esfera artístico-cultural de la Norpatagonia. Se entiende por red a un “espacio de interacción social -del cual el tejido de la red da cuenta- que no implica que todos los individuos que participan de la red se conozcan ni que compartan espacios de sociabilidad” (González Bernardo de Quirós, 2008: 9), pero sí un lugar común en el cual ellos intervienen. Se indaga en la misma porque las vinculaciones interorganizacionales que se tejen en ella dan cuenta del funcionamiento de la esfera cultural regional, de los espacios de sociabilidad artístico-culturales, de los intereses y relaciones de poder en juego, así como de los mecanismos a través de los cuales ARAN pudo construir su particular identidad y erigirse como un actor legítimo en dicho espacio.

En el marco de esa red, se tratará de comprender las estrategias de reconocimiento que desplegó ARAN para insertarse en la esfera cultural local. Se entiende por “estrategias de reconocimiento”, siguiendo a Pierre Bourdieu (2010), a aquellas acciones tendientes a la creación de legitimidad cultural a través de principios de diferenciación, como por ejemplo, la consolidación de un nombre, la instauración de hábitos de consumo y la creación de público. Ellas son todas las acciones que llevó adelante la asociación con el objeto de producir, conservar o aumentar su capital simbólico para constituirse en un referente audiovisual. Para lograr ese reconocimiento, un actor social novedoso como ARAN, necesitaba contar con actores legitimados, es decir, que previamente tuvieran autoridad -por haber acumulado poder simbólico y/o un estatus institucional- para persuadir al público

---

<sup>67</sup> Se entiende por “actor social” a ese 'otro' identificado por su posición particular, por su rol o su papel en un escenario recortado de interacción; el mismo puede ser “un individuo, un grupo, una organización o institución de cualquier tipo -una empresa, un organismo de gobierno, una organización de la comunidad, etc”. (Robirosa, 2006: 1).

local (Bourdieu, 2001). De allí que a continuación se estudiarán sus relaciones con el Estado, la sociedad civil organizada y el mercado. En particular, se analizarán las relaciones de ARAN con 1) los Estados nacional, provincial y municipal 2) con instituciones de educación superior y asociaciones artístico-culturales de la sociedad civil y, por último, 3) con la prensa hegemónica. A partir del análisis de estas relaciones se buscará interpretar los limitantes y alicientes para que ARAN pudiera incorporarse como un actor más de la esfera cultural regional.

## **2. EL ESTADO Y SUS POLÍTICAS AUDIOVISUALES**

A continuación serán abordadas las relaciones de ARAN con las distintas escalas del Estado porque éste es quien institucionaliza como naturales categorías de pensamiento, divisiones y jerarquías, regula las prácticas y delimita la cultura “oficial” (Bourdieu, 2007). Del mismo modo, como él es el único actor social con capacidad para otorgar carácter legal a nuevos actores y, a través de sus instituciones, para establecer prioritariamente la legitimidad de los discursos y prácticas sociales, conocer su accionar en relación con el audiovisual regional resulta medular para esta investigación.

En primer lugar, se introducen el conjunto de acciones en materia audiovisual que llevaron adelante el Estado Nacional y el INCAA en el período 2001-2010, haciendo foco en los programas y planes de fomento que repercutieron a escala subnacional. En segundo lugar, se procede a analizar las políticas culturales de los Estados locales, es decir, las acciones y omisiones en materia artístico-cultural de las subsecretarías y direcciones culturales del municipio y la provincia (Oszlak y O’ Donnell, 1984). Se estudiarán las iniciativas de estas carteras porque ellas manifiestan la posición estatal predominante -nunca homogénea- en relación a: 1) las tareas de construcción de instituciones culturales, 2) la planificación de acciones artístico-culturales y 3) la promoción de organizaciones para canalizar tanto la creatividad estética, como los estilos colectivos de vida (Miller y Yúdice, 2004). En otras palabras, se abordarán dichas instituciones porque ellas establecen formas de legislar y producir el gusto y la estética, ejecutan acciones atinentes a las artes, los espectáculos, los bienes

culturales e incluyen también la “organización de los medios, tecnologías y contenidos de la comunicación pública” (Sierra Caballero en Califano, 2011: 8)<sup>68</sup>.

Para conocer la política nacional vinculada al desarrollo del cine regional<sup>69</sup> se consultó bibliografía sobre el tema y se analizaron los programas y proyectos difundidos en los portales digitales del INCAA y del Ministerio de Cultura de la Nación. En el caso de las políticas subnacionales no fue posible acceder a la planificación estatal, porque las carteras estudiadas no poseen registros, ni información probatoria del accionar en materia audiovisual. Distintas circunstancias - mudanzas, cambio de estatutos jerárquicos de dichas instituciones y escasa sistematización de la información- volvieron imposible el acceso a documentación. Ante esta carencia, se analizaron los digestos y las ordenanzas de la municipalidad de Neuquén y de la legislatura de la provincia, así como se reconstruyeron datos a través de noticias de la prensa local y de entrevistas a trabajadoras/es y a los máximos funcionarios de las carteras de cultura del período 2001-2010.

Por último, es necesario advertir dos cuestiones en relación al abordaje de las políticas de Estado. La primera es que las líneas siguientes se detienen más en las acciones subnacionales que en las nacionales porque sobre estas últimas existe vasta bibliografía, mientras que sobre las políticas locales no hay producción teórica, a excepción de algunas compilaciones de historia regional que tratan el tema en términos muy generales (Mases, Gentile y Rafart, 2004; Iourno, 2004; Navarro

---

<sup>68</sup> Aquí se parte de una definición estético ilustrada de las políticas culturales, en tanto se las concibe como las intervenciones del Estado en materia de arte, bienes culturales, entretenimiento e industrias culturales. Se adopta esta noción restringida porque en esta investigación interesan particularmente las acciones sobre el audiovisual que, predominantemente, se llevan adelante desde las carteras culturales del Estado. Sin embargo, es necesario señalar que el concepto de “políticas culturales” en un sentido amplio, excede los marcos de acción de las dependencias de cultura del Estado y puede entenderse más bien como las acciones sobre los “sistemas de producción, circulación, distribución y reconocimiento del sentido” (Margulis, Urresti y Lewin, 2014: 11) que hacen posible la vida social; lo cual implicaría “intervenir en los códigos culturales, modificar los *habitus*, incidir en los comportamientos, en las creencias, en los prejuicios y, en general, en la forma en que un grupo humano se relaciona con el mundo, percibe los acontecimientos, se comunica con los otros; en los modos en que aprecia y procesa el contexto material y social en el que está inmerso” (Margulis, M. 2014: 16).

<sup>69</sup> Las áreas de cultura del municipio y de la provincia de Neuquén tienen en común el haber sufrido retirados cambios de lugar de trabajo en el período 2001-2010, así como múltiples vaivenes en sus estatutos jerárquicos, ya sea pasando de direcciones a subsecretarías y secretarías -o viceversa-, así como cambiando su dependencia ministerial. Estas constantes modificaciones han ocasionado que ambas carteras carezcan de un archivo que registre su accionar. Asimismo, la falta de documentación también se explica, como sostiene Rubens Bayardo (2008), porque en estas áreas hay poca información, a lo que se suma la frecuente resistencia o negativa a facilitar datos, en general, porque los mismos no están ordenados, ni catalogados. De allí que, a pesar de haber rastreado la información necesaria en los organismos del Estado pertinentes, no se cuente con más documentos que los que se citan en el cuerpo del texto.

Floria y Nicoletti, 2001; Fanese y Ascencio, 2009)<sup>70</sup>. La segunda cuestión a señalar es que, como se tiene poco conocimiento de las políticas culturales subnacionales, para comprender las acciones u omisiones en relación con el audiovisual es necesario analizar los lineamientos políticos más generales que orientaron a los Estados locales en la toma de decisiones; de allí que se caracteriza el accionar del Estado en Neuquén en materia artístico-cultural y no sólo en cuanto al audiovisual.

## 2.1 Políticas audiovisuales nacionales tendientes a la descentralización

En la década del 90', a contramano del modelo neoliberal imperante, se sancionó la Ley de Fomento del Cine (17.741<sup>71</sup>/94), que proponía brindar subsidios, créditos y subvenciones a la producción y a la industria cinematográfica nacional (Marino, 2014)<sup>72</sup>. Su implementación ayudó a expandir la producción de cine, incluso en aquellas producciones de menor presupuesto (Sartora, 2009 en Margulis P., 2014b), y supuso un “aumento directo de la cantidad de títulos de origen argentino” (Lerman y Villarino, 2011: 27)<sup>73</sup> y reconocimiento internacional (Getino, 2005). Además, la ejecución de la “quinta vía documental” o la “vía digital”, a partir de 2006, permitió

---

<sup>70</sup> En la región priman los estudios de corte histórico sobre la Patagonia, los cuales, en su mayoría, ponen el acento en la protesta y los movimientos sociales, las políticas provinciales, las disputas económicas por la extracción de bienes naturales y/o los conflictos interculturales, en especial la cuestión indígena. Lo referente a los medios de comunicación, las expresiones, bienes y productoras/es artístico-culturales es escasamente trabajado en la literatura local. Prueba de ello son los libros que han compilado la historia de Neuquén, como Masses, Gentile y Rafart (2004), Iourno (2004) o Navarro Floria y Nicoletti (2001, 2014), en los que el apartado sobre arte y cultura no sólo se destina en todos los casos a las últimas páginas, sino que es exiguuo en relación con el desarrollo que se presenta en las otras áreas. A pesar de esta carencia, se registran algunas pocas excepciones en la literatura regional, como las compilaciones de Leticia Prislei y su equipo de investigación (2001 y 2009) que abordan ciertas expresiones culturales en la prensa y en asociaciones de teatristas independientes (Fanese y Ascencio, 2009, 2012 y Fusconi, 2009) y el libro *Historia del Teatro*, de Osvaldo Calafati (2011), que también versa sobre el teatro regional.

<sup>71</sup> La ley 17.741, que aún está vigente, fue establecida en 1968, por una dictadura militar y sufrió cambios sustanciales, realizados en 1973, 1994 y 2002. La reforma de 1994 se reglamentó bajo la ley 24.377 que ordena, mas no suplanta a la ley 17.741 (González, 2015).

<sup>72</sup> Entre las principales innovaciones de la Ley está la creación del INCAA, como ente público no estatal, con autarquía financiera, personalidad jurídica y patrimonio propio. Su obligación es administrar el Fondo de Fomento Cinematográfico, fuente principal de ingresos para la realización audiovisual y propiciar el desarrollo de la cinematografía argentina (Palma, 2006). Cabe aclarar, que con anterioridad al INCAA existía el Instituto Nacional de Cinematografía (INC), que había sido creado en abril de 1957: “a partir de la reforma de 1994 se cambió el nombre del organismo, pasando a llamarse Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), y aunque conservó su autarquía se lo transfirió a la Secretaría de Cultura, dependiente del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación” (González, 2015: 231).

<sup>73</sup> Con la promulgación de la nueva ley de cine la producción audiovisual se duplicó: “en el período 1995-1999 la producción media subió a 33 largometrajes anuales realizados, mientras que durante el primer quinquenio del siglo XXI la media de producciones anuales fue de 60 largometrajes, y durante el segundo alcanzó los 100 largos, superando los números de su ‘época de oro’” (González, 2015: 248).

que concursen realizadoras/es sin antecedentes y “habilitó la asignación de subsidios más reducidos para aquellas películas filmadas y finalizadas en digital” (Margulis P., 2014b: 107). De modo que esta ley y sus posteriores modificaciones crearon un clima favorable para la producción de audiovisuales de bajo presupuesto y sin experiencia previa, como los que podían realizarse en territorios provinciales. Es por ello que ARAN estableció en los objetivos de su documento fundacional la intención de fortalecer sus vinculaciones con el INCAA, a la vez que se constituyó como herramienta para facilitar el diálogo con dicho instituto (Acta constitutiva de ARAN, Folio N° 31).

Asimismo, la ley de cine también fijó como funciones y atributos del INCAA la tarea de “acrecentar la difusión de la cinematografía argentina” (Ley 17.741, artículo N°2, inciso b). Para ello la norma estipuló que el Instituto podía destinar presupuesto a festivales cinematográficos que se realizaran en el país (Artículo 28, inciso 2). Este incentivo a la actividad fue central en el caso de Neuquén, porque a partir de esos fondos ARAN organizó el primer festival nacional en la provincia, “Imágenes de la Patagonia”. La importancia que cobró este evento, como se explicará con más detalle en el capítulo siguiente, radicó en que el mismo instauró el consumo del audiovisual en la región, formó el público local, promovió la producción local y le dio visibilidad la asociación.

A esta legislación se sumó en 2009, la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (en adelante LSCA) que fijó en su letra la intención de descentralizar los espacios de producción de la Argentina. Ésta facultaba al Poder Ejecutivo a promocionar y defender “la actividad [audiovisual] con una orientación federal, que considere y estimule la producción local de las provincias y regiones del país” y a desarrollar “conglomerados de producción de contenidos audiovisuales nacionales” (artículo 153, título X). Expresión de esa intención de descentralizar la producción audiovisual fue, por ejemplo, el “Programa Polos Audiovisuales”<sup>74</sup>, que tenía por fin la promoción de la producción en regiones para disminuir las desigualdades entre ellas (Rossi y Morone, 2013). En su puesta en práctica este programa congregó a

---

<sup>74</sup> El “Programa Polos Audiovisuales” diseñó un sistema federal que dividió el país en nueve regionales, integradas por organizaciones de la sociedad civil y organismos públicos locales, cuya actividad fue coordinada por las universidades nacionales (Rossi y Morone, 2013). A partir de estas regionales se buscaba incentivar la producción en territorios subnacionales.

realizadores/as diseminados/as y se constituyó como un espacio para gestionar fondos y amplificar las actividades de las/os audiovisualistas provinciales.

Otras acciones dirigidas a la descentralización fueron el Fondo de Fomento Concursable para Medios de Comunicación Audiovisual (FOMECA)<sup>75</sup> y la creación de la Televisión Digital Terrestre (TDT)<sup>76</sup>. El FOMECA otorgaba, por concurso público, financiamiento a proyectos de comunicación audiovisual comunitarios y de pueblos originarios, por sectores de la comunicación y por provincias (Rossi y Morone, 2013). La TDT, por su parte, se presentaba como un terreno fértil para la emergencia de “nuevas productoras de contenidos, no sólo audiovisuales y publicitarias, sino también cinematográficas y de juegos” (Bizberge y otros, 2012: 185) porque proponía utilizar tecnologías de comprensión para optimizar el uso del espectro, lo cual iba a generar a largo plazo, un potencial incremento de la oferta (Bizberge y otros, 2012). Esto repercutió en la producción subnacional porque, por ejemplo, diferentes asociaciones provinciales de audiovisuales del país se crearon con el objetivo de concursar los fondos del FOMECA y/o de participar en la realización de series para la nueva TDT, como se argumentará más detenidamente en el siguiente capítulo.

A estos programas deben sumarse las acciones tendientes a la diversificación de los canales de distribución de los audiovisuales, tales como los Espacios INCAA<sup>77</sup>, el Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino (BACUA)<sup>78</sup>, Contenidos

---

<sup>75</sup> El FOMECA fue creado por la Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual (AFSCA) para implementar el artículo 97 inciso f de la LSCA, que establece que el 10% de los fondos recaudados por el organismo serán destinados a proyectos especiales de comunicación audiovisual comunitarios, de frontera y de los pueblos originarios (Rossi y Morone, 2013).

<sup>76</sup> La TDT es una plataforma de transmisión de señales de televisión digital que comenzó a desarrollarse por iniciativa del gobierno nacional en 2009 (Marino, 2014). “A diferencia de lo que ocurre con la televisión por cable, en el caso de la TDT el plan de digitalización lo definen los Estados nacionales porque para transmitir es necesario acceder al espectro radioeléctrico” (Bizberge y otros, 2012: 181). Esto implica que, de acuerdo a cómo el Estado distribuyera los contenidos y servicios digitales, se podrían diversificar las productoras y espacios de realización.

<sup>77</sup> El Programa Espacio INCAA, se crea en 2004, a partir de la ley 17.741 y busca, a través de la apertura de salas en diversas localidades del país, generar más espacios de distribución del cine nacional e iberoamericano en todo el país. Roque González (2015) afirma que aun cuando el programa “Espacios INCAA” buscaba descentralizar las salas de cine de CABA y las ciudades más grandes del país, por fuera de esos espacios, las salas no tuvieron gran peso dentro en el mercado cinematográfico nacional: “en 2010 sólo el 0,85% de los espectadores argentinos eligió un Espacio INCAA para ver alguna película -a su vez, el número de espectadores de los Espacios INCAA (325.000 en todo el país, según el INCAA) se concentra en el cine Gaumont (“Kilómetro Cero”), de la ciudad de Buenos Aires, en el barrio de Congreso” (González, 2015: 260). En este sentido, si bien es verdad que el programa no logró cumplir con sus objetivos, no es menos cierto que el mismo generó de todos modos la esperanza de descentralizar la distribución audiovisual y una expectativa para las/os realizadoras/es provinciales.

<sup>78</sup> El BACUA era una red digitalizada de material audiovisual aportado por productores independientes, organismos gubernamentales y no gubernamentales, universidades y agrupaciones sociales que cedían sus contenidos con el fin de ser distribuidos en los canales de televisión de todo el país (Rossi y Morone, 2013).

Digitales Audiovisuales (CDA)<sup>79</sup> y las señales televisivas del Estado Nacional, como Canal Encuentro, INCAA TV<sup>80</sup> y la Televisión Pública, que si bien se fundó en los años 50', fue receptiva a los contenidos audiovisuales generados a través de los programas implementados en esos años<sup>81</sup>. Estos nuevos canales de circulación de contenidos audiovisuales sembraron expectativas en las/os productoras/es de provincias, en tanto, a través de ellos podían distribuir sus películas y vislumbrar el salto del espacio geográfico local al nacional.

En pocas palabras, de 2001 a 2010, la Ley de Fomento al Cine y, sobre el final del período, la LSCA, con sus consecuentes programas de instrumentación, crearon un escenario próspero para el desarrollo audiovisual en la Norpatagonia. Ambas auguraron un gran dinamismo en la actividad e influyeron en el incremento significativo de películas, realizadoras/es y espacios de proyección en la región.

## **2.2 Las políticas culturales provinciales: la identidad de la 'neuquinidad'**

La cartera de cultura de la provincia de Neuquén sufrió fuertes modificaciones desde 2001 a 2010. A las mudanzas y cambios en la dependencia ministerial<sup>82</sup> ya señalados en las líneas precedentes, se suma la transición de cuatro subsecretarios distintos, tres de los cuales renunciaron por problemas presupuestarios<sup>83</sup>. Estas constantes variaciones no respondieron sin embargo a modificaciones en la dirección del Estado provincial porque éste ha sido gobernado ininterrumpidamente, desde la fundación

---

<sup>79</sup> CDA era una plataforma gratuita de oferta bajo demanda de series, películas y unitarios; que se proveía de distintos actores del sector audiovisual y de materiales del BACUA.

<sup>80</sup> INCAA TV difunde películas nacionales y ciclos de cine latinoamericano. Canal Encuentro, por su parte, comenzó a transmitir en 2007 contenidos culturales y educativos. Ambos canales televisivos son ofrecidos "en casi todos los sistemas de televisión por suscripción y por el sistema de TDA a nivel nacional (Rossi y Morone, 2013).

<sup>81</sup> Aun cuando desde 1994, el INCAA estaba facultado para abordar el audiovisual en sentido amplio, comenzó a ocuparse de los contenidos para televisión puntualmente a partir de 2010 (González, 2015), en cierto modo, como resultado de la LSCA.

<sup>82</sup> En 2001 la Dirección de Cultura Provincial era la encargada del área artístico-cultural de la provincia, en 2003 pasa a ser una Secretaría de Estado, con rango de Ministerio (R. Labrín, entrevista personal, 17 de septiembre de 2015), en 2008 se bajó su estatuto y se la denominó "Subsecretaría de Cultura" y, desde 2009 la misma pasó a llamarse "Subsecretaría de Cultura y Deporte". Años más tarde, volvió a ser una Dirección y, a partir de 2015 recuperó su rango como "Subsecretaría de Cultura".

<sup>83</sup> Durante las gestiones del gobernador Jorge Sobisch (1999-2007) ocupó primeramente el cargo de Subsecretaría de Cultura Margarita Seguí de Acuña, quien renunció tras denuncias vinculadas a irregularidades en el manejo de fondos (RN, 10/07/04). La sucedió en 2004 Reinaldo Labrín, quien finalizó su mandato en 2007. Con la asunción de Jorge Sapag como gobernador, asumió el cargo Sebastián Sánchez, quien dimitió a fines de 2009, argumentando tanto problemas personales, como falta de presupuesto (RN, 26/08/09). A éste lo sucedió Sergio Lüscher, quien en 2013 también renunció esgrimiendo idénticos argumentos que su predecesor (LMN, 14/02/2013).

de Neuquén en 1955, por el Movimiento Popular Neuquino (MPN)<sup>84</sup>. De manera que esos cambios y la falta de presupuesto no pueden leerse como resultado de la asunción de diversos partidos en el ejecutivo, sino más bien como el modo en que desde el MPN dirigieron las acciones de cultura durante el período en estudio.

Trabajadoras/es del área de cultura de la provincia señalaron que el único plan sistemático de promoción audiovisual que ella ejecutó en el período referenciado era el “Cine Móvil” (A. Mejía, comunicación personal, 02 de septiembre de 2015), un programa del INCAA que se proponía difundir el cine nacional en geografías carentes de salas de exhibición<sup>85</sup>. Sin embargo, a partir de la prensa, de ordenanzas municipales y de entrevistas se pudo reconstruir información sobre proyectos y actividades audiovisuales provinciales que también se realizaron desde esta dependencia provincial.

En primer lugar, se registró una inversión considerable de recursos en la realización de una película íntegramente rodada en la provincia, cuyo estreno nacional se concretó en la ciudad de Neuquén: *El Jardín de las Hespérides* (2004). La misma fue dirigida por Patricia Martín García, una cineasta bonaerense que logró un co-financiamiento del INCAA (con un fondo directo de subsidio) y de la Dirección Provincial de Cultura (con recursos materiales y facilitación de permisos). El film concilió los intereses de la directora -que deseaba rodar su segundo largometraje, pero carecía de recursos- y, al mismo tiempo, los del gobierno provincial que, en un año electoral, buscaba promover una imagen no conflictiva y pujante de la provincia (Kejner y Riffo, 2013). Para dicha producción no se convocó a ARAN, ni a ningún agrupamiento de cineastas y/o profesionales locales, sino que se conformó un equipo de producción externo, con asistencia de unos pocos técnicos y actores regionales a los que se citó individualmente (P. Martín García, entrevista personal, 20 de noviembre de 2012 y L. Rey, entrevista personal, 29 de julio de 2016).

En segundo lugar, desde el área de cultura se ideó, en 2005, un pre-proyecto de creación de una industria del cine, el cual implicaba la construcción de un set de

---

<sup>84</sup> El Movimiento Popular Neuquino es un partido neoperonista que se fundó en 1961 con el fin de participar de las contiendas electorales de la recientemente creada provincia del Neuquén, en un contexto en el que el peronismo había sido proscrito.

<sup>85</sup> El Cine Móvil se puso en marcha en 1997 para promover la diversidad cultural y el fortalecimiento de la identidad local y nacional a partir de la difusión de cine nacional en las localidades que no cuentan con salas (ver: <http://www.incaa.gov.ar/promocion-a-la-industria/promocion/cinemovil>). El INCAA provee los recursos materiales y programa las películas nacionales destinadas al Cine Móvil, mientras que los Estados provinciales costean los cargos de mantenimiento y ejecutan el programa en sus territorios.

filmación en Neuquén capital, tal como lo anunció Reinaldo Labrín<sup>86</sup>, el entonces subsecretario de cultura de la provincia: “es una oferta pensada para el extranjero, para que vengan a filmar por la atracción no sólo del paisaje sino por la industria que queremos desarrollar aquí, con estudios de cine, maquinaria y la apertura de la escuela” (Labrín en diario *Ámbito Financiero*, 24/03/05<sup>87</sup>). Esta iniciativa nunca se formalizó, ni ejecutó porque, como sostuvo Labrín, “faltaron los recursos para hacerlo” (R. Labrín, entrevista personal, 17 de septiembre de 2015). No obstante, es importante señalar que en el anuncio de este pre-proyecto el funcionario argumenta la viabilidad y factibilidad del mismo a partir de la mención de ARAN como antecedente de la capacidad productiva de Neuquén: “Fundamos ARAN, Asociación de Realizadores Audiovisuales Neuquinos, y tenemos la idea de hacer el festival Cine Neuquén Corto, que no existe en otra parte país” (Labrín, en diario *Ámbito Financiero*, 24/03/05). Aquí, el subsecretario emplea la primera persona del plural como estrategia discursiva para capitalizar el accionar de ARAN y, al proponer la creación de un festival, reconoce la existencia de una cantidad de cortometrajes considerables en la región, formato que predominó en los festivales que organizó la asociación, tal como se desarrolla con profundidad en el capítulo siguiente. Esta referencia a ARAN prueba la importancia y el protagonismo de la misma en la Norpatagonia y, al mismo tiempo, permite conocer la concepción de cultura desde donde obró la provincia.

Aquí el área de cultura provincial valora, al menos discursivamente, la capacidad creativa de las/os hacedoras/es artístico-culturales residentes en Neuquén, pues, al respecto Reinaldo Labrín sostiene:

La cultura no las hacen las administraciones (sic), la cultura la hace la gente, el pueblo. Y lo que una gestión puede llegar a hacer es administrar los recursos que ayudan a esa cultura inmanente de la gente, del pueblo, a ordenarla, a promocionarla a conmovérla, hacer que aparezca. (...) La cultura no se lleva a ningún lado, la cultura está. Y un buen gestor cultural lo que tiene que hacer es mirar qué está haciendo en cada lugar la gente y ayudarlos con recursos para que se desarrollen más (R. Labrín, entrevista personal, 17 de septiembre de 2015).

---

<sup>86</sup> Reinaldo Labrín fue el director de cultura que más tiempo permaneció en el ejercicio de sus funciones durante el período de estudio. Él es de profesión músico y tuvo gran reconocimiento en el ámbito del folclore por haber conformado e integrado los grupos musicales “Huerque Mapu” y el célebre “Sanampay”, creado en México.

<sup>87</sup> Cita recuperada de “San Luis y Neuquén compiten como polos del cine nacional”, disponible en: <http://www.ambito.com/215661-san-luis-y-neuquen-compiten-como-polos-del-cine-nacional>. Consultado el 12 de febrero de 2018.

Cuando este funcionario afirma que la cultura “está” en un territorio y es producto del hacer del pueblo la concepción que él postula se corresponde con la ‘neuquinidad’, en tanto identidad construida por los intelectuales fuertemente ligados al MPN y a la estructura estatal, que supondría la existencia de un ‘suelo y una sangre neuquina’ que debe ser defendida del extractivismo internacional y nacional (García, 2008 y Lizárraga, 2010). De esta manera, la cultura como neuquinidad parte de una concepción romántica y esencialista que valora las expresiones del terruño en oposición a lo foráneo.

La cartera de cultura de la provincia reconoció la labor de ARAN como constitutiva de esa “neuquinidad”, al identificar en la asociación expresiones de “lo neuquino” y considerarla un antecedente ineludible para el desarrollo audiovisual. No obstante, esto no se tradujo en financiamiento para la asociación: realizó unas pocas colaboraciones económicas para el Festival “Imágenes de la Patagonia” y para realizadoras/es individuales<sup>88</sup>. Asimismo, a pesar de la voluntad de ARAN de que se legisle en la materia, el Estado provincial no impulsó ninguna normativa en el período 2001-2010<sup>89</sup>, no concretó el proyecto de desarrollo de una industria audiovisual local, tampoco brindó apoyos económicos sistemáticos a las/os productoras/es locales y la única inversión de fondos considerable la destinó a la producción de una película cuyo personal estaba mayoritariamente compuesto por técnicos y actores bonaerenses. De modo que el Estado provincial apoyó al audiovisual regional discursivamente, pero las acciones efectivamente ejecutadas y los erarios públicos que realmente erogó se destinaron más a la inversión de agentes foráneos y con cierto reconocimiento, antes que a los productos y productoras/es locales.

### **2.3 Políticas municipales: cultura y turismo en Neuquén capital**

En el período 2001-2010, las acciones vinculadas al audiovisual desarrolladas por la Subsecretaría de Cultura del municipio, a diferencia de la provincia, se concentraron

---

<sup>88</sup> Además de los fondos para el festival de ARAN, se registraron colaboraciones esporádicas de la Dirección de Cultura de la provincia de Neuquén para dos películas de Mario Tondato, ex miembro fundador de la asociación (L. Rey, entrevista personal, 29 de julio de 2016 y R. Labrín, entrevista personal, 17 de septiembre de 2015).

<sup>89</sup> La provincia de Neuquén sancionó recientemente su primera legislación en materia de cine, la ley de ‘Fomento a la industria del cine en la provincia de Neuquén’. La misma se aprobó el 30 de noviembre de 2017 y su reglamentación se planificó para el año 2018 (Véase: Ley 3094/17 y RN: 17/12/2017).

exclusivamente en la exhibición de filmes internacionales. Esto se desprende de los informes de gestión de la ciudad en los que las únicas actividades reseñadas son proyecciones de cine, fundamentalmente europeo, co-organizadas con instituciones no vinculadas directamente a la producción o distribución de películas<sup>90</sup>. En este sentido, Oscar Smoljan<sup>91</sup>, quien estuvo a cargo de esta Subsecretaría en el período referido, reconoce que la distribución y el fomento al audiovisual de la región no ha sido un objetivo de su gestión: “Le hemos dado ayuda a muchos realizadores (...) pero no es algo sustentable, no es una política de Estado que estamos desarrollando una industria” (O. Smoljan, entrevista personal, 07 de septiembre de 2015).

Las acciones municipales de fomento a la actividad consistieron en apoyos financieros para proyectos puntuales de algunas/os realizadoras/es locales que, en el caso de ARAN, consistió exclusivamente en auspicios esporádicos a su Festival “Imágenes de la Patagonia”<sup>92</sup>. Aquí, es necesario señalar que la Subsecretaría de Cultura del Municipio administra la sede del Museo Nacional de Bellas Artes (en adelante MNBA)<sup>93</sup> de Neuquén, que dispone de una de las pocas salas cinematográficas de la ciudad. Esta sala, sin embargo, nunca fue empleada para la proyección de películas regionales, ni tampoco cedida para la realización de festivales o muestras de productoras locales<sup>94</sup>.

---

<sup>90</sup> Se proyectaron ciclos de cine francés, español, italiano e israelí. Entre las organizaciones con las cuales el municipio organizó dichos ciclos se encuentran la Asociación Española, la Alianza Francesa, el Centro hebraico de Neuquén, el Instituto Goethe, la Universidad Nacional del Comahue, el PAMI y el consulado chileno (Informes de Gestión de la Municipalidad de Neuquén, períodos 2001-2010).

<sup>91</sup> Oscar Smoljan tiene formación de grado en Ciencias Económicas y antes de su ingreso en el Estado se dedicaba al comercio farmacéutico. Su primera vinculación con el mundo del arte fue a partir de fundar una galería en el año 1976 (O. Smoljan, entrevista personal, 07 de septiembre de 2015), luego fue Secretario de cultura del municipio de Neuquén durante 12 años y director del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) durante 16 años. Mientras estuvo en el ejercicio de sus funciones, se desempeñaron en la intendencia Horacio Quiroga (1999-2007), por la Unión Cívica Radical y luego Martín Farizano (2007-2011), por Concertación Plural (Unión Cívica Radical, Partido Justicialista, Frente para la Victoria, Recrear, Unión de los Neuquinos, Partido Socialista y el Movimiento de Integración y Desarrollo). Ambos intendentes se presentaron como “radicales kirchneristas”, aunque luego el primero se distanció de esa filiación.

<sup>92</sup> En los folletos de difusión de las ediciones 2003 y 2006 del Festival “Imágenes de la Patagonia” se indica la colaboración económica del Municipio. Asimismo, se registran noticias periodísticas en las que se señala la contribución de este organismo con “un monto pequeño, pero necesario” (RN, 23/10/03 y 06/10/06).

<sup>93</sup> El MNBA de Neuquén comenzó a funcionar en una sede provisoria en el año 2000 y en 2004 inauguró su sede actual, que es la única en el interior de la Argentina en la cual se exhiben obras del patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes, ubicado en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

<sup>94</sup> Los Informes de Gestión del Municipio (2001-2010) prueban la nula utilización de la sala del MNBA para la proyección de películas locales y, al mismo tiempo, distintos miembros de ARAN también ratificaron la imposibilidad de exhibir en la misma (I. Sánchez, entrevista personal, 17 de septiembre de 2012; y L. Rey, entrevista personal, 29 de julio de 2016). La única oportunidad en la que se registró que ARAN empleó dicho espacio fue para proyectar cortometrajes europeos en el marco del festival “MECAL” (RN, 09/12/05).

De esta manera, la ausencia de un conjunto de acciones dirigidas a fomentar el cine regional puede explicarse no tanto por la carencia de recursos para invertir o ceder, como por un cierto direccionamiento político de la Subsecretaría de Cultura del municipio. Este direccionamiento puede interpretarse a partir de la concepción de “cultura” que sostuvo quien estuvo a cargo de dicha cartera y quien era, al mismo tiempo, el director del MNBA:

El turismo cultural es muy importante porque desarrolla la cultura y es una industria que en nuestro caso, con los escenarios naturales que tenemos y los poblacionales podría funcionar muy bien, como las grandes ciudades del mundo que funcionan alrededor del turismo cultural. (...) Para eso había que hacer infraestructura, desarrollo cultural, entonces se hizo el Museo Nacional; y que la estructura sirva, como yo estudié economía, como una economía de sustituciones.

(...) En el Museo Nacional la prioridad es para los grandes maestros. No es porque si vivías acá, exponés acá, (...) mientras yo esté, no. Yo mantengo una línea que creo que es lo que las instituciones tienen que responder a su esencia, a lo que son. El Museo Nacional es el Museo... no es un museo para promover artistas, es un museo al que vienen los consagrados y la gente es la que llega y los ve (O. Smoljan, entrevista personal, 07 de septiembre de 2015).

Siguiendo a George Yúdice, la noción de cultura que esboza el funcionario municipal puede interpretarse como un *recurso*, es decir, como un motor para “estimular el crecimiento económico mediante proyectos de desarrollo cultural urbano y la concomitante proliferación de museos cuyo fin es el turismo cultural” (2002: 25). En este sentido, la cultura se subsume a la lógica de valor de cambio y acumulación de capital (Bayardo, 2007) y su función radica en “revitalizar la economía local” (Yúdice, 2002: 35). Ella es aquí lo canónico -aquello que ya es reconocido y aceptado y que no genera algo nuevo-; y al mismo tiempo, una mercancía capaz de dinamizar las arcas locales y de lograr una “economía de sustituciones”. Es por ello que el funcionario argumenta la necesidad de priorizar artistas “consagrados”, cuyos nombres aseguran una rentabilidad. Se trata así de una política cultural de carácter instrumental, que usa la ‘alta cultura’ para la atracción de inversiones y para producir ganancias, especialmente para el empresariado vinculado a la gastronomía, la hotelería o el transporte local:

Cuando trajimos a Rembrandt **sirvió** para que el comercio tome conciencia de que la cultura era fundamental. La cultura les permitió tener los hoteles llenos, porque venían de todos lados a ver a Rembrandt y ese fue el primer verano que Neuquén trabajó con 100 por 100 de hotelería. Entonces, este

museo tiene que ver con eso, con buscar los **consagrados**, (...) a los grandes maestros internacionales (O. Smoljan, entrevista personal, 07 de septiembre de 2015)<sup>95</sup> (el resaltado no corresponde al original).

En aquel momento la ciudad de Neuquén era una de las pocas en el país que contaba con una sala cinematográfica de más de 300 butacas y que destinaba importantes fondos al área de cultura. Según los historiadores, Enrique Mases, Gabriel Rafart y Beatriz Gentile (2004), a partir de los años 2000 el municipio destinaba un 7% de su presupuesto para cultura, valor que duplicaba el que el gobierno de la ciudad de Buenos Aires destinaba para tal fin. No obstante, estos recursos no fueron empleados para la promoción del cine local, ni actividades vinculadas a grupos de audiovisualistas regionales debido a que el direccionamiento del municipio “ha negado y no ha reconocido al artista local” (Mancilla en Fanese y Ascencio, 2009: 43) y a que, como se evidenció en la cita precedente, la política cultural local se orientó al desarrollo del turismo cultural, priorizando expresiones ya consagradas y rentables.

En resumen, en el período 2001-2010, el Estado nacional, a través de legislación y de acciones tendientes a implementar la norma, generó un escenario favorable para el desarrollo del audiovisual en Neuquén. Los Estados provincial y municipal, por su parte, a pesar de las diferentes concepciones de cultura con que cada uno de ellos intervino, promovieron escasamente la actividad. Las únicas acciones ejecutadas en la materia se destinaron a colaborar esporádicamente con fondos puntuales a unos pocos proyectos individuales y a algunas ediciones del Festival “Imágenes de la Patagonia”. Las razones de su moderada intervención se encontraron en las concepciones de cultura y el direccionamiento político que le dieron a sus carteras de cultura, pero esta falta de apoyo también puede explicarse, como se verá en el apartado siguiente, por los vínculos conflictivos que se configuraron muy tempranamente en Neuquén entre las organizaciones de la sociedad civil artístico-culturales, las instituciones de educación superior artística y los Estados locales.

---

<sup>95</sup> La superposición de acciones entre el MNBA y la subsecretaría de cultura se debe en parte, al doble rol de subsecretario y director del museo que cumplió Oscar Smoljan durante el período 2000-2010 y, a que desde esta cartera las acciones en materia de cine se realizaron únicamente en el museo.

### 3. CAMPO DE SOCIABILIDAD ALTERNATIVO: HERENCIAS, DISPUTAS Y SOLIDARIDADES

En la ciudad de Neuquén, se registraron diversas asociaciones artístico-culturales que alimentaron una “cultura asociativista”, entendida como “ese conjunto institucionalizado de valores, predisposiciones, reglas y pautas de comportamiento comunes a la génesis, consolidación y desarrollo de asociaciones voluntarias” (Coraggio, 2002: 16). Conformaron inicialmente un abanico de asociaciones artístico-culturales la “Asociación Neuquina de Artistas Plásticos” (ANAP) (1973), “Teatristas Neuquinos Asociados” (TeNeAs) (1996); y luego, a partir de la crisis de 2001 y su impulso a la organización colectiva, se sumaron ARAN y, en 2006, la Asociación de Músicos Independientes (AMI)<sup>96</sup>. Ellas tenían en común ser todas organizaciones sin fines de lucro, que congregaban profesionales y aficionadas/os, con ciertos principios compartidos, como la independencia político-partidaria y la intención de coordinar y ayudarse mutuamente en la tarea de promover sus expresiones artísticas. Tal como sostiene Maurice Agulhon (1994), cuando las asociaciones se constituyen formalmente se conocen mejor entre sí, con más precisión que los colectivos de la sociabilidad consuetudinaria y, en consecuencia, pueden articular mejor sus actividades.

Aquí, a pesar de que cada asociación nació en contextos históricos y políticos distintos, la comunión de esos intereses hizo que entre ellas se fuera gestando “un campo de sociabilidad” específico, entendiendo por ello a:

un espacio dotado de relativa homogeneidad y congruencia a nivel interno, cultivado por agentes sociales que comparten algún o algunos elementos significativos (ideología, etnicidad, género, etc.) que puede llegar a generar algún tipo de identidad compartida apprehendido como tal por el conjunto social (Josepa Cucó i Giner, 2008: 78).

El campo de sociabilidad de las asociaciones artísticas neuquinas se compuso de integrantes que tenían en común la búsqueda de espacios de expresión regionales, el haberse formado mayoritariamente en escuelas terciarias del Alto Valle de Río Negro

---

<sup>96</sup> Si bien algunas de las asociaciones mencionadas se crearon con anterioridad a los años referidos, aquí se indica el año en que conformaron su personería jurídica, según el Registro de personerías jurídicas, de la Dirección Provincial de Personas Jurídicas, del Ministerio de Gobierno y Justicia, de la provincia de Neuquén.

y Neuquén<sup>97</sup>, en la Universidad Nacional del Comahue y/o el ser trabajadoras/es de algunas de esas instituciones. Asimismo, muchas/os compartían actividad gremial docente, un interés por el desarrollo de la cultura local (de ahí la pertenecía territorial en la denominación de cada asociación<sup>98</sup>), un compromiso particular en el retrato y/o posicionamiento a favor de los movimientos sociales y, en ocasiones, cierta pertenencia a organizaciones sociales opuestas al partido gobernante. Los unía un discurso regionalista, prácticas y programas de acción tendientes a la creación de espacios independientes de expresión artística y una relativa orientación ideológica progresista.

La orientación ideológica y la pertenencia a organizaciones vinculadas a la protesta social adquiere cierta particularidad en Neuquén, no sólo porque existe una cultura de la protesta álgida y numerosa (Petruccelli, 2005), sino porque las organizaciones que integran dicha cultura se conformaron como el verdadero arco opositor al partido-Estado gobernante (Favaro, 2011). Pues, el MPN ha gobernado la provincia desde su fundación y el resto de los partidos no han podido derrotarlo en las contiendas electorales. De manera que la oposición real al MPN se expresa más en las manifestaciones y reclamos del conjunto de organizaciones sindicales, sociales y de derechos humanos<sup>99</sup>, que en los actos de otros partidos. Así, son los grupos sociales subordinados y organizados en el campo de la protesta los que crean y hacen circular contradiscursos, configurando contrapúblicos subalternos<sup>100</sup> (Fraser, 1999), capaces de disputar esa hegemonía emepeneista. Dentro de estos grupos subalternos, se encuentran las asociaciones artístico-culturales de Neuquén, que no funcionan en bloque, pero sí como un campo de sociabilidad y solidaridad relativamente

---

<sup>97</sup> Cuando aquí se refiere a la formación en educación superior, esto no implica que la totalidad de los participantes de ese campo de sociabilidad hayan egresado, sino que gran parte de ellos transcurrió por ahí o se vinculó con actividades puntuales de dichas instituciones.

<sup>98</sup> ANAP, TENEAS y ARAN incluyeron en sus denominaciones de pila la pertenencia al territorio de Neuquén. La excepción la constituye la AMI, la asociación más joven.

<sup>99</sup> El arco opositor al MPN, sostiene Ariel Petruccelli (2005), se configuró como una “contracultura” caracterizada por su progresismo cultural, el sindicalismo combativo y el izquierdismo político, que se expresa en un conjunto de prácticas sociales y valores compartidos, como el “anhelo de igualdad, una mirada crítica del mundo, una aspiración de cambio social, un genérico anti-imperialismo”, la oposición al MPN, la importancia concebida a los derechos humanos, una cierta conciencia de clase y, fundamentalmente, “el hecho de convertir a la ‘organización y la movilización popular casi en una forma de vida’ (2005: 22).

<sup>100</sup> Nancy Fraser denomina “contrapúblicos alternativos” a los “espacios discursivos paralelos donde los miembros de los grupos sociales subordinados inventan y hacen circular contradiscursos, lo que a su vez les permite formular interpretaciones opuestas de sus identidades, intereses y necesidades” (1999: 156). Asimismo, la autora argumenta que estos contrapúblicos tienen un doble carácter: “por un lado, funcionan como espacios de retiro y reagrupamiento, por el otro, funcionan también como bases y campos de entrenamiento para actividades de agitación dirigidas a públicos más amplios” (Fraser, 1999: 158).

homogéneo cuya marca identitaria es la pertenencia territorial y la independencia partidaria y estatal. La gestación de este campo alternativo al MPN no es reciente, sino que su conformación puede rastrearse desde el momento en que se fundaron las primeras escuelas de formación artística de la provincia.

En los años 60', el Estado provincial ejecutó un plan de desarrollo cultural y creó, en primer lugar, la Escuela de Bellas Artes (ESBA), de la cual se desprendió la Escuela Superior de Música de Neuquén y en, 1968, también fundó la Escuela Provincial de Títeres de Neuquén (Mases, Rafart y Gentile, 2004). En aquel contexto, crear instituciones de formación artística era todo un desafío en la Patagonia, no sólo porque Neuquén recién se constituía como provincia, sino también por el imaginario predominante de la región, que la concebía como un terreno desértico, aún carente de servicios básicos de subsistencia. En este sentido, Raúl Toscani, miembro fundador de TeNeAs, señala:

(...) pensar hoy que Neuquén tuvo Escuela de Bellas Artes cuando no tenía cloacas, es pensar un pensamiento progresista. La creación del ESBA se hace en el [año 19]62, no había gas. Y sin embargo, tenía la ESBA. Esto pasó con un incipiente MPN, con el peronismo proscrito (R. Toscani, entrevista personal, 20 de noviembre de 2016).

Frente a los grandes procesos migratorios que se dieron en la provincia de Neuquén en los años 60', el MPN funda estas escuelas con el objetivo de formar profesionales que cooperaran en la solidificación de una identidad neuquina afín al partido. Sin embargo, como sostiene Rosana Süther, “estos institutos de formación artística, lejos de calar en la propuesta provincialista adquirieron vuelo propio y proyección cultural” autónoma (2004: 329). De hecho, la ESBA “operó como vanguardia ideológica y artística, [lo cual] determinó -de manera arbitraria y quizás punitiva- la ausencia de inversión por parte del gobierno provincial en infraestructura edilicia” (Süther, 2004: 329). Así, estas escuelas se desprendieron de las intenciones del Estado-partido provincial y, en consecuencia, éste las penó con la baja en el otorgamiento de fondos. En dichos institutos se formaron y/o ejercieron la docencia miembros fundadores de las asociaciones artísticas independientes, de ahí que el Estado provincial mantuviera cierta reticencia para con esos agrupamientos.

Asimismo, en los años 2000, ese recelo se intensificó a partir de que este conjunto de asociaciones se mostró propenso a retratar conflictos sociales y posicionarse junto a sectores subalternos. Ejemplo de ello son los cortometrajes de miembros de ARAN

sobre la recuperación de FaSinPat Zanon<sup>101</sup> (*Zanon la hora del control obrero*, de Daniel Bello, 2001) o sobre violencia de género, en coordinación con el movimiento feminista “La Revuelta” (*Marcadas*, de Virginia Capitano, 2002). Además, la gestación de algunas de esas asociaciones respondió a la necesidad de sectores sociales que no habían sido contemplados por los Estados locales, pues, por ejemplo, la creación de la AMI puede interpretarse como respuesta a la expansión de la cultura de resistencia del rock que, desde mediados de la década del 90’, se había ido consolidando en Neuquén. Esta cultura expresaba “una cierta insatisfacción de las generaciones más jóvenes ante un modelo de sociedad que no los tiene en cuenta [y ante] (...) la desatención que estos sectores han recibido de parte de los gobiernos provinciales y municipales de las últimas décadas” (Mases, Rafart y Gentile, 2014: 133).

De esta manera, ese abanico de asociaciones fue construyendo un campo de sociabilidad alternativo, en tanto expresión que surge “cuando se considera que las instituciones existentes las excluyen o tienden a excluirlas” (Williams, 2015: 60). Asimismo, ese carácter alternativo se debió a que las asociaciones se crearon, en cierto modo, como desprendimientos no institucionales de las escuelas de formación terciarias y, al estar íntimamente vinculadas a ellas, nacieron con cierta reticencia de parte de los Estados locales. Esto no significa que las asociaciones se superpusieron con las escuelas, pues si bien muchos de sus integrantes pertenecían a ambas organizaciones y/o realizaban actividades coordinadamente, cada organización intervino en espacios diferenciales, tal como lo explica Raúl Toscani:

Ellos gestionan ante Educación, nosotros ante Cultura, pero donde hay trabajos de conjunto, siempre hay apoyo. A veces más, según los directivos; tres o cuatro compañeros de TeNeAs fueron directores de [la Escuela de] Bellas Artes. Es decir, en el hacer real se cruzan (...) (R. Toscani, entrevista personal, 20 de noviembre de 2016).

Esta fuerte relación entre las asociaciones y las instituciones artísticas de educación superior ha llevado a que el Estado desestimara también el otorgamiento de fondos a las primeras y, al mismo tiempo, a que las considerara actores antagónicos. A este respecto, cuando se interrogó a Reinaldo Labrín, ex - funcionario de Cultura de la

---

<sup>101</sup> FaSinPat Zanon es una fábrica de cerámicos, ubicada en inmediaciones de la ciudad Neuquén. Ella se destacó dentro del movimiento de empresas recuperadas de Argentina porque desde 2002 se encuentra bajo control obrero, luego de que su dueño declarara el quiebre y el cierre de la empresa en 2001.

provincia de Neuquén, sobre su relación con las asociaciones artístico-culturales, el mismo desarrolló su respuesta refiriéndose a las escuelas de arte, confundiendo a éstas con las asociaciones:

Fue conflictiva conmigo (...) Hoy somos mirados por las nuevas generaciones como gente de derecha porque yo no comparto la actividad que hace la gente a través de los gremios. (...) Son todos empleados del Estado, maestros de Bellas Artes, de la Escuela de Música, son todos maestros con un gran sueldo y les dije: “ustedes están contra el gobierno que les da de comer” (...) Además, todo eso lo creamos nosotros: Bellas Artes, la Escuela, todo (R. Labrín, entrevista personal, 17 de septiembre de 2015).

En la cita, la primera persona del singular, el Estado y el gobierno se superponen y señalan el personalismo, la hegemonía del MPN y las tensiones y diferencias político ideológicas que han llevado a relaciones “conflictivas” con las asociaciones y las escuelas. Como sostienen Mases, Gentile y Rafart (2004), el Estado provincial promovió sólo aquellas expresiones que buscaban construir una identidad afín a los valores y creencias del MPN y, paralelamente, le restó apoyo a los eventos artísticos que no estaban en sintonía con el imaginario que se quería construir de la provincia. De allí que las asociaciones, que mantuvieron cierta divergencia político-ideológica con el partido-Estado, tuvieron que organizarse con muy poco apoyo oficial.

El Estado municipal, por su parte, en el período 2001-2010 fue gobernado por coaliciones no emepeneistas, pero tampoco tuvo buen diálogo con las asociaciones artístico culturales, ya no por un pasado marcado por cierta enemistad con las escuelas, como fue el caso del Estado provincial, sino por fuertes diferencias ideológicas en cuanto al proyecto de desarrollo de la ciudad. Oscar Smoljan, el subsecretario de cultura del período referenciado, sostiene que no tuvo buena relación con las asociaciones:

Siempre fue un vínculo, digamos... ellos pretenden todo. El Estado tiene una capacidad limitada... no las puede sostener, porque son en realidad, asociaciones independientes, de alguna manera privada, pero que el Estado les tiene que colaborar. Les colabora, pero bueno, ellos pretenden más, ¿viste? (O. Smoljan, entrevista personal, 07 de septiembre de 2015).

A este respecto, Iván Sánchez, miembro fundador de ARAN, señala la necesidad de contar con el apoyo del Estado, pero argumenta que es la falta de voluntad política lo que ha hecho que no haya un desarrollo sistemático y ampliado, en este caso, del audiovisual regional:

Nosotros no pedimos que nos den plata a ARAN para que ARAN haga lo que quiera, sino que haya políticas de crecimiento de la pista regional. Si vos hacés siempre ciclos de cine francés, en vez de ciclos de cine regional, la gente va a querer ver cine francés y el realizador local tiene un lugar menos de exhibición. (...) Nosotros quisiéramos que el Festival [Imágenes de la Patagonia] no lo tuviéramos que organizar nosotros, que lo organice el Estado. No por una cuestión de que ellos paguen lo que nosotros hacemos; o sea, el Festival como hecho icónico, como un lugar de discusión para que los artistas locales crezcan, tengan su pantalla, tengan su público y después que cada realizador haga su negocio, que genere. Por ejemplo, hay planes de promoción para la fruticultura, hay planes de promoción para las pymes, ¡y para la cultura, nada! (I. Sánchez, entrevista personal, 17 de septiembre de 2012).

El Estado municipal desarrolló un plan de promoción cultural, pero excluyó a las expresiones regionales. Pues, a fines del siglo XX y en los primeros años del siglo XXI, como argumentan Mases, Rafart y Gentile, “se pasó casi sin escalas de un Estado prácticamente ausente en materia de cultura, a otro que aparece como único interlocutor sin instancias intermedias” (2004: 136). Claro que esa gran intervención se caracterizó por la espectacularización de eventos culturales (megaproducciones), liderados por artistas de gran reconocimiento internacional y nacional que dinamizaban la economía local. Su accionar se dirigió entonces predominantemente a la gigantización y universalización de los espectáculos y habilitó el ingreso del empresariado internacional que instaló espacios recreativos y de entretenimiento, como el Cine *Village*, los paseos de compras y los patios de comidas en hipermercados (Mases, Rafart y Gentile, 2004).

En oposición a esta línea, y, en términos más generales, en disidencia con las políticas culturales de los Estados locales, las asociaciones artístico-culturales fueron politizando su accionar cada vez más (Mases, Gentile y Rafart, 2004) y conformaron su espacio propio desde el cual articular acciones favorables al desarrollo de una cultura regional. A partir de una tarea conjunta, las asociaciones recuperaron y autogestionaron el Centro Cultural La Conrado<sup>102</sup>, uno de los teatros más antiguos de

---

<sup>102</sup> La Conrado “fue fundada en 1927 por vecinas y vecinos que buscaban atender las necesidades materiales y formativas de niños y niñas de tres escuelas de nivel primario de Neuquén capital (...) [y] surgió como comisión de la Cooperadora escolar” (Madsen Béjares, 2014: 73). Luego, en 1959, la misma se conformó como asociación para la administración de un teatro céntrico de Neuquén y allí se realizó el primer cine club de la provincia (Madsen Béjares, 2014). Años más tarde cobró gran relevancia social porque fue utilizada como instalación de la ESBA, primero (Mases, Gentile y Rafart, 2004) y en los años 90, de la Escuela Experimental de Danzas. Finalmente, en 2004 la sala cerró por no cumplir con las medidas de seguridad requeridas y en 2005, ANAP, TENEAS, ARAN y AMI se unieron para recuperarla y ponerla nuevamente en funcionamiento bajo una administración colectiva por parte de los “hacedores de las diferentes ramas artísticas, en un contexto de plena

Neuquén. Desde ese espacio, coordinaron actividades, incrementaron el público regional que cada una venía formando por separado y crearon un circuito de producción y consumo de expresiones locales. Esto les dio visibilidad y credibilidad social, porque lograron gestionar uno de los pocos lugares artístico-culturales céntricos, descuidado por el Estado.

El teatro se convirtió así en el epicentro de este campo de sociabilidad alternativo, desde donde pudieron no sólo poner en común las diversas necesidades de las asociaciones, sino también aunar fuerzas para la concreción de múltiples actividades. En el caso de ARAN, la co-gestión de La Conrado Cultural le permitió reforzar los lazos con movimientos sociales, artistas e instituciones educativas. Ejemplo de ello es la muestra de audiovisuales sobre FaSinPat-Zanon (RN, 05/05/08) que la asociación realizó para apoyar la gestión de la fábrica bajo control obrero, o la “Primera Fiesta Visual de Audio” (RN, 09/04/02) en la que, junto con músicos, vendió CDs con la banda sonora de películas regionales, en el marco de los festejos por los 30 años de la Universidad Nacional del Comahue. De esta manera, solidificaron los lazos con organizaciones sociales y con artistas de distintas ramas, a la vez que reactivaron la buena relación que históricamente tuvo la alta casa de estudios para con la promoción del audiovisual regional.

A partir de esta coordinación de tareas y de la administración conjunta del Centro Cultural La Conrado, las asociaciones conformaron una mesa de trabajo denominada “Artistas Independientes Asociados” (en adelante “AIA”). Esta mesa fue una estrategia organizativa para poder dialogar con mayor poder ante los referentes del Estado, tal como lo explica Raúl Toscani:

Del 2001 y la debacle nosotros sobrevivimos boqueando, obviamente boqueando (sic) y en 2004 se conforma la AIA (...) No es lo mismo una mesa, que estar reclamando solo (...) Es más, el poder político cuando le mencionas AIA, ¡hace como una cosa! Y no tiene personería, ni nada, simplemente un par de notas en el diario *Río Negro* (R. Toscani, entrevista personal, 20 de noviembre de 2016).

La AIA se crea en respuesta a la falta de políticas estatales, pero también como resultado de este campo de sociabilidad alternativo que tuvo fuerte actividad sobre todo a partir de los años 2000. La misma cobra especial relevancia porque ella logró

---

independencia económica y política”. Recuperado de: <http://www.laconrado.com.ar/spip.php?article436>. Consultado el 20 de diciembre de 2017.

motorizar, en 2010, la constitución del Consejo para el Desarrollo de las Artes y la Interculturalidad (CDAI) (ordenanza municipal 11811/10), el primer espacio legal para debatir entre el Estado y la sociedad civil el conjunto de las políticas culturales a implementarse Neuquén capital. Asimismo, este consejo representa el efectivo reconocimiento de las asociaciones artístico-culturales como partícipes del diseño de políticas culturales por parte del Estado municipal e implica la constitución de una mesa de trabajo plural<sup>103</sup> que piensa y diseña “proyectos inclusivos que atraviesan a las distintas gestiones” (decreto N°1325/10, Municipalidad de Neuquén) y cuya prioridad son las producciones locales (RN, 12/04/12). El CDAI expresó la capacidad de disputa de las asociaciones ante el Estado y, como sostiene Luis Rey, miembro fundador de ARAN, es un espacio fundamental para bregar por mejores condiciones para el desarrollo de expresiones artístico-culturales locales:

(...) de alguna forma fue una molestia, sobre todo para lo que era la concepción de la Municipalidad de la cultura en general; pero no porque ARAN piense, o las asociaciones piensen que son los dueños de la cultura, sino porque durante muchos años se reclamó que se le diera más espacio a la gente de acá y muchas veces ese espacio fue negado diciendo que no tenía la calidad de... lo que se reclamaba de las asociaciones es: “hagamos lo que sea necesario para que se adquiera esa calidad” y eso es lo que se decía al principio que nunca se le dio apoyo, no a la asociación, sino que nunca se le dio bola a la cuestión cultural (L. Rey, entrevista personal, 29 de julio de 2016).

Frente a la falta de apoyo de los Estados locales, el desarrollo de expresiones regionales sólo fue posible a partir de la conformación de un campo de sociabilidad alternativo que aunó esfuerzos entre asociaciones artístico-culturales, gremios, movimientos sociales, instituciones de educación terciaria y la universidad. El grado de centralidad de este campo de sociabilidad, sostiene Cucó i Giner (2008) viene determinado por: 1) la relación con el poder institucional, 2) la capacidad de arrastre social y 3) la capacidad de apropiación del espacio público. En el caso de Neuquén, el campo de sociabilidad alternativo que conformaron las asociaciones adquirió una centralidad considerable porque 1) se consolidó como una oposición real al Estado - en el sentido de que aglutinó no sólo a asociaciones que intervinieron fuertemente en la construcción de imaginarios locales no oficialistas, sino también porque agrupó a

---

<sup>103</sup> El Consejo para el Desarrollo de las Artes y la Interculturalidad está compuesto por dos representantes del ejecutivo municipal, dos del Concejo Deliberante, dos de las asociaciones de artistas, un integrante de las asociaciones vecinales, un representante de la Confederación Mapuche, un trabajador del área de cultura de la municipalidad y un representante de los espacios culturales de la ciudad (Ord. 111811/10).

un conjunto de organizaciones con capacidad de reclamo y movilización social- 2) logró un cierto arrastre social debilitado por la falta de reconocimiento y apoyo financiero oficial y 3) consiguió una alta apropiación del espacio público, a través de la gestión del Centro Cultural La Conrado y de su intervención en el Consejo de las Artes.

En ese campo de sociabilidad, ARAN tuvo que lidiar con antagonismos históricos “heredados” de las escuelas y las asociaciones más viejas, pero fue también a partir de él que pudo sumarse activamente a la arena de disputa por las políticas culturales regionales y, en consecuencia, fue a través de este campo de sociabilidad que logró llevar delante de manera sistemática todo un conjunto de acciones que permitieron el desarrollo audiovisual en la región. En este sentido, la sistematicidad y capacidad de intervención de ARAN en la esfera pública no podría haber cobrado tanta efectividad sin el trabajo conjunto con otras asociaciones y organizaciones de la sociedad, y sin el apoyo de la prensa local, tal como se desarrolla en el apartado siguiente.

#### **4. INTERCAMBIOS CON LA PRENSA: EL CÍRCULO PERIFÉRICO Y LA EMPRESA CULTURAL**

El tercer actor central de la esfera cultural regional que permite comprender las limitaciones y alicientes para el desarrollo de ARAN en la Norpatagonia es la prensa hegemónica. Si bien en la región existen diversos medios de comunicación radiales, televisivos y gráficos con los cuales la asociación tejió distintos vínculos, este apartado se detiene puntualmente en el diario *Río Negro* porque el mismo tiene una referencia dominante en las provincias de Neuquén y Río Negro y porque detenta un gran capital simbólico, no sólo porque es el que más ejemplares distribuye, sino por ser el de mayor antigüedad y trayectoria en la región <sup>104</sup>.

Asimismo, las líneas siguientes se concentran únicamente en este diario porque éste es el medio con mayor capacidad para delimitar la agenda cultural local y, en consecuencia, para constituir lo que Pierre Sorlin (1985) denomina el “círculo periférico” del audiovisual. Sorlin sostiene que el “círculo periférico” lo conforman

---

<sup>104</sup> El periódico *Río Negro* fue fundado por Fernando Rajneri en 1912, en la ciudad de General Roca, Río Negro. Este diario es el de mayor consumo en Neuquén capital: “en una edición, por ejemplo, de 50.000 ejemplares, 12.000 son distribuidos en Neuquén capital y su conglomerado. Actualmente, [en 2000] el 55 por ciento de las ventas se dan en la provincia de Neuquén y el 45 por ciento restante en Río Negro. En Neuquén una mitad corresponde a la capital y la otra a todo el interior provincial” (Bergonzi, 2004: 58).

quienes “sin participar en la realización ni en la comercialización de los filmes, asegura(n) el volumen publicitario indispensable al consumo de los productos filmicos” (1985: 234). Para este autor, la función de este círculo

no consiste en aportar juicios circunstanciados, iluminar al público, ayudarlo a decidirse, sino simplemente, hacer que se hable de cine, que los filmes ocupen cotidianamente un lugar en los periódicos, en la televisión, en las conversaciones; en una palabra, en asegurar lo que podríamos llamar el fondo del ‘rumor cinematográfico’. No se trata de propaganda en el sentido estricto del término; la naturaleza de los comentarios que se hacen sobre el cine es relativamente indiferente y los comentaristas son libres de criticar y condenar: lo esencial es que se haga existir el cine, desde fuera, tomándolo como objeto de discurso (Sorlin, 1985: 89).

En el mismo sentido, Carlos Calil sostiene que “lo que vale es tener el cartel, la exposición en los medios, la página del diario, la entrevista en televisión. Una entrevista en el diario ayuda a la comercialización, pero principalmente refuerza el *clipping* y colabora en la obtención de fondos para el próximo proyecto” (2011: 130). Siguiendo a estos autores, consideramos al diario *Río Negro* como actor clave en la construcción del círculo periférico del audiovisual regional, en tanto éste tiene la capacidad de “hacer que se hable de cine” e instalar ciertas prácticas y hábitos de consumo. De manera que la relación de ARAN con este medio es medular para comprender el funcionamiento de la red de relaciones que le permitió a la asociación concretar sus objetivos.

#### **4.1 La prensa como actor político esencial de la esfera cultural regional**

El *Río Negro* cooperó de manera sustantiva en la promoción y el posicionamiento de ARAN dentro de la esfera cultural regional. Esto resulta evidente a partir de un análisis cuantitativo de las noticias publicadas sobre la asociación y de un análisis cualitativo sobre los modos de representar y construir la imagen de ARAN.

Se relevaron 59 notas publicadas entre 2001 y 2010 que tienen como protagonista el accionar de ARAN<sup>105</sup>, es decir que, en promedio, se difundieron al menos seis notas por año cuyo tema exclusivo era la asociación. El 73% de dichas notas ha sido publicado en página impar, en la parte superior del diario, incluyendo en el 95% de

---

<sup>105</sup> Se contabilizaron las notas que mencionan a ARAN en los títulos, fotografías y/o en el cuerpo de las noticias de la sección Cultura y Espectáculos. Se excluyeron aquellas que sólo registraban a realizadoras/es agrupadas/os en ARAN, toda vez que sólo se referían a sus nombres de pila y no a la pertenencia a la asociación. Asimismo, en ese total tampoco se listaron las menciones de ARAN en la Guía del Ocio, suplemento del mismo diario que resume las actividades a desarrollarse según localidad. Véase el Anexo II.

los casos al menos una fotografía ilustrativa (véase Anexo II). La asignación del espacio prioritario dentro de la sección Cultura y Espectáculos y el empleo de imágenes dan relevancia y jerarquizan las noticias de la asociación, al tiempo que la posicionan como un actor importante de la esfera local.

Sumado al diseño y la disposición gráfica de estas noticias, se encuentra la cobertura ininterrumpida, por parte del diario, del festival de la asociación, ‘Imágenes de la Patagonia’, y la publicación de notas sobre la ARAN firmadas por periodistas culturales referentes en la región, con cierto renombre, como Beatriz Sciutto, por citar sólo un ejemplo (*RN*, 09/04/02 y 29/05/05). Asimismo, para el décimo aniversario de ARAN, el *Río Negro* dedicó dos páginas centrales<sup>106</sup> de la sección Cultura y Espectáculos a un especial sobre el cine regional, “Cuando la pantalla grande hace foco en la región, desde la región” (*RN*, 25/04/10), en el que se destacó la labor de la asociación. De esta manera, a partir del **análisis gráfico y de los datos cuantitativos** se puede afirmar la intención del diario de crear un círculo periférico tendiente a apoyar, dar visibilidad, sistematicidad y reconocimiento a ARAN.

En cuanto al **análisis cualitativo**, la prensa realiza tres acciones centrales durante el período 2001-2010: en primer lugar, posiciona las actividades de la asociación en la agenda pública de la región; en segundo lugar, gestiona recursos para los audiovisualistas y; en tercer lugar, construye un *ethos* favorable a ARAN.

En cuanto a la primera acción, se destaca la intención del diario de **difundir las actividades** de ARAN, aun cuando ellas estaban en un estado embrionario. Prueba de ello es la noticia del 24 de abril de 2001, en la que se anuncia la reciente fundación de la asociación, a pesar de que la misma se constituyó en asamblea formalmente recién en junio; y las publicaciones del 26 y 27 de octubre del mismo año que divulgan el festival de ARAN antes y después de su concreción, definiéndolo como “un encuentro neuquino que apuesta al futuro” (*RN*, 27/09/01). Asimismo, el *Río Negro* promocionó firmemente todas las iniciativas de ARAN, como lo demuestran las noticias sobre los ciclos de cine temáticos o muestras especiales (*RN*, 13/11/02, 25/02/04, 09/12/05, 21/08/08 entre otras), las publicaciones sobre las instancias de formación y capacitación (*RN*, 16/07/04, 11/10/05, entre otras), los días de reunión, los castings y la página web de la

---

<sup>106</sup> Para el cuarto Festival de Imágenes de la Patagonia el diario publicó también una nota que ocupó dos páginas, con tres fotografías (Véase: “De Neuquén al mundo y a todo pulmón”, *RN*, 17/10/04)

asociación (RN, 16/05/02, 01/04/03, 11/01/10) y la participación de ARAN en materia de debates y gestión de políticas culturales (RN, 27/02/10, 23/11/10).

En particular, el diario difundió con gran interés el festival “Imágenes de la Patagonia”, el cual se constituyó en la imagen de referencia de la asociación, en parte por la envergadura que cobró éste, pero fundamentalmente, por la cobertura que realizó la prensa del mismo. El *Río Negro* no sólo dio a conocer, durante 2001-2010, las nueve ediciones del festival -antes, durante y después del evento-, sino también las convocatorias a participar para realizadoras/es (por ejemplo, RN, 16/05/02, 28/05/04 o 28/01/10, por citar sólo algunas), la gira de las películas del festival por otras ciudades (RN, 18/04/02, 03/10/07, entre otras) y diversas entrevistas a las/os jurados e invitadas/os especiales (por ejemplo, el reportaje a Susana Velleggia, en RN, 10/05/09). Además, duplicó la promoción de las actividades del festival al publicar su realización no sólo en la sección Cultura y Espectáculos, sino también en la Guía del Ocio (suplemento de agenda cultural del diario). De esta manera, el *Río Negro* instaló el festival dentro de la agenda cultural del valle, contribuyendo a la conformación de hábitos y públicos cinéfilos.

En segundo lugar, el diario bregó por la **obtención de recursos financieros** para ARAN a partir de la denuncia de falta de apoyo económico por parte de los organismos oficiales: es “escasa o nula [la] contención dentro de los proyectos culturales de los estamentos oficiales” (RN, 09/04/2007) y “si bien se han recibido pequeños aportes de Cultura, tanto provincial, como municipal y del INCAA, resulta una ayuda mínima” (RN, 15/10/05). Asimismo, responsabilizó al Estado de la suspensión del festival en el año 2008, argumentando que su postergación “se debió a la falta de apoyo económico por parte de los ‘organismos oficiales’ relacionados con cultura, el cine y el hacer cultural (...) esto incluye al INCAA, como a las carteras de cultura provincial y municipal” (RN, 04/11/08). Y, por último, no sólo denunció, sino que también exigió a las entidades estatales y privadas financiar el festival:

A decir verdad, [el festival es] una iniciativa independiente que crece cada año y **debe** ser acompañada con mayor apoyo y aporte por los estamentos oficiales y privados, a fin de que el riesgo económico sea menos acuciante para la valiosa ARAN: un ejemplo digno de emular, desde todo punto de vista (RN, 09/10/06) (el resaltado no corresponde al original).

En los fragmentos citados, el *Río Negro* no emplea citas de miembros de ARAN para visibilizar esta falta de recursos, sino que lo asume desde su voz propia, posicionada claramente a favor de los intereses de la asociación. De allí que, desde un lugar de enunciación que se presenta como neutral y como parte no involucrada en el asunto, el diario denuncia, responsabiliza y reclama ante los Estados locales la erogación de erarios públicos para ARAN.

Por último, la tercera acción que realizó el *Río Negro* a favor de la asociación fue el **modo en que la representó** a través de la co-producción de un *ethos* de la misma. Construir un *ethos* positivo es un modo de argumentar a favor de la asociación, en tanto el *ethos* son los “rasgos de carácter que el orador debe mostrar al auditorio para causar una buena impresión” (Barthes, 1974: 63), es decir, es una imagen *distinguishible* que, como sostiene Williams (2012), define la identidad de toda formación cultural. Es por ello que, a partir de elementos de la Antigua y la Nueva Retórica<sup>107</sup> (Barthes, 1974, Perelman, 1997 y Olbrechts-Tyteca y Perelman, 1989) se analiza a continuación el *ethos* de ARAN, entendiéndolo como *pisteis* (medio de prueba técnica) (Caballero López, 2008), que permite comprender la capacidad persuasiva de la prensa -en cogestión con la asociación- en pos de la legitimación y el reconocimiento de ARAN como un actor novedoso de la esfera cultural regional.

Aquí se entiende que la selección que los periodistas realizan de determinadas palabras en la construcción de las noticias influye en los modelos mentales, y por lo tanto en las opiniones y actitudes de los lectores (Van Dijk, 2003). En el corpus de noticias analizadas, se registran abundantes adjetivos, adverbios y circunstanciales que evidencian la búsqueda de legitimación que el diario hace de ARAN. A partir de ellos, fue posible detectar que el *ethos* de la asociación se estructura como una entidad 1) sacrificada y laboriosa, 2) comprometida socialmente y, 3) competente.

La imagen **sacrificada y laboriosa** de ARAN se elabora principalmente a partir de mecanismos de adjetivación que enfatizan el esfuerzo y las dificultades que atraviesan las/os asociadas/os para cumplir su cometido, tal como se puede observar en el siguiente pasaje:

(...) la gente nucleada en la asociación es verdaderamente de una raza **luchadora**. En forma independiente **contra viento y marea** siguen

---

<sup>107</sup> Las retóricas son técnicas del discurso persuasivo. A partir de su estudio es posible comprender las bases de acuerdo de los argumentos a fin de mostrar las premisas, los razonamientos y las identidades en disputa sobre las que se construye un *ethos* (Perelman, 1997 y Olbrechts Tyteca y Perelman, 1989).

adelante, con esta empresa **costosa** y de gran desprendimiento de lo personal. Por lo general todo se hace **a pulmón** y con muchas horas reloj de trabajo *ad honorem*” (RN, 15/02/01) (el resaltado y el subrayado no corresponden al original).

El accionar de ARAN es presentado como una tarea titánica, que implica “lucha” y mucho “costo”, o como se enfatiza en otras noticias, es caracterizado como un “enorme esfuerzo propio” (RN, 15/10/05, 25/10/03, 09/10/06, 05/10/06), un trabajo “a tracción a sangre” (RN, 25/10/03), “a pulmón” (RN, 04/05/09 y 17/10/03). Esta imagen de sacrificio y labor se refuerza también a partir del empleo de verbos que indican la superación de obstáculos y de preposiciones que señalan la adversidad con la que luchó la asociación: “avanza **contra** viento y marea” (RN, 30/08/10, 03/10/07), “perseverar **ante** la adversidad” (RN, 04/11/08), “tuvieron que **afrontar** muchas dificultades” (RN, 07/05/09).

Estas representaciones que hace el diario de ARAN se interpretan como respuesta a un clima de época marcado por la valoración positiva de la emergencia de nuevas formas autogestionadas de la sociedad civil, que surgían para cubrir las responsabilidades, en ese entonces, abandonadas por el Estado (Kejner, 2013). ARAN era presentada como una entidad autónoma, autárquica e independiente, como un ejemplo de salida a la crisis de 2001. De allí que la periodista Beatriz Sciutto titule metafóricamente su noticia del 09/04/02 “Exorcizar el bajón con gallinas”, como un modo de colocar a ARAN en el rol de sacerdotes que pueden limpiar y expulsar los males de la sociedad, con gallinas, que serían los sujetos creativos-productores de nuevos proyectos, capaces de enfrentar la depresión económica (el bajón) y sacrificarse para concretar sus producciones audiovisuales.

En esta misma noticia, también es posible leer marcas del segundo *ethos* detectado de ARAN, definido como **comprometido socialmente**. En la bajada la periodista escribe: “Todos los huevos en una sola canasta”. En oposición al popular proverbio que sentencia que hay que poner un huevo en cada canasta, el accionar de la asociación es descrito como una apuesta de alto riesgo. Al no estar explicitado este argumento, el mismo persuade fuertemente porque es el lector el que arriba por sus propios medios a la siguiente conclusión (Le Guern, 1981): ARAN va contra las recetas o consejos económicos, pero con compromiso y pasión por su proyecto.

Asimismo, la periodista continúa la noticia argumentando que “los que hacen cine se la juegan” y “ARAN se niega a bajar la cámara”. Al presentar a la asociación como un actor que “se la juega”, se enfatiza la pureza de la intención creativa del artista (Bourdieu, 2002), aquella que supone que sus prácticas están desligadas de los intereses económicos. Así, Sciutto refuerza la pertenencia de la asociación a la esfera cultural regional, fundamentalmente, a partir de resaltar la autonomía y finalidad cultural de ARAN, en tanto cualidades propias de todo integrante del campo cultural:

[Los miembros de ARAN] pretenden fomentar la producción, la distribución y la exhibición de las realizaciones audiovisuales con finés culturales, principalmente de los realizadores regionales, que buena falta les hace (RN, 09/04/02) (el subrayado no corresponde al original).

El campo cultural se caracteriza, siguiendo a Pierre Bourdieu (2002) por pretender la autonomización y diferenciación interna, es decir por una relativa autonomización en la definición de sus propias leyes, sin influencia externa. De allí que cuando la periodista sostiene que ARAN tiene “finés culturales” y que se organiza sin prestar atención a las reglas de la economía, es un modo de argumentar el compromiso de la asociación para con el arte.

Del mismo modo, este *ethos* del compromiso social se evidencia al construir a ARAN como siendo parte de la sociedad civil, del pueblo y como abogada del campo de la protesta. De allí que en la entrevista a Alfredo López, miembro fundador de ARAN, el diario publique el siguiente fragmento:

Las tecnologías son un **arma de defensa** ante el atropello de las instituciones, es una capacidad de registro y denuncia que antes no **teníamos** de forma tan accesible como hoy en día. Muchos de los docentes que estaban en la masacre de la ruta [en la que la policía de Neuquén asesinó al maestro Carlos Fuentealba], **tenían cámaras** y celulares. Esperemos que esa información sea útil para encarcelar a los responsables. Ellos tienen los fusiles, **nosotros tenemos** las cámaras (Alfredo López, miembro fundador de ARAN, en RN, 30/04/2007) (el resaltado no corresponde al original).

La premisa mayor de la cual parte este asociado -y que el diario reproduce- es que la cámara es un arma central para lograr justicia. De allí se desglosa el siguiente razonamiento: ARAN dispone de conocimiento audiovisual, por lo tanto, el trabajo de ARAN es medular para lograr justicia. Además, el uso de la primera persona del plural en “nosotros tenemos las cámaras” identifica a la asociación con el pueblo/los manifestantes que tiene/n “cámaras”, y construye a la asociación como defensora de

los intereses populares, en el sentido de que posee un arma que puede contraponer al poder represivo del Estado. De manera que se hace evidente la construcción de un *ethos comprometido socialmente*, en el sentido de que la imagen de ARAN es la de un actor responsable que apuesta al arte, acciona como alternativa a lo establecido o como salida a la crisis y, además, crea mecanismos de defensa y justicia, a través de su hacer audiovisual.

Por último, su *ethos competente* se elabora a partir la premisa que sostiene que el éxito y la calidad del cine radican en adquirir las cualidades de la industria cultural, en ser bien evaluado por jurados externos y en lograr la aprobación de empresas cinematográficas foráneas. Esta tónica del éxito opera entimemáticamente, como una premisa mayor no enunciada, de la que se desprende que quienes obtienen premiaciones y masividad en sus acciones son exitosos:

Entrevistadora: ¿Cómo fueron las instancias para acceder al galardón?

Mario Tondato: Presentamos nuestros proyectos a preselección, al Encuentro de Negocios de la Industria Cinematográfica "Al-Invest" (...) De Neuquén, **pasaron los cuatro que enviamos, todos miembros de ARAN** (RN, 20/05/2003) (el resaltado no corresponde al original).

La exclusividad en la selección y el énfasis en “toda” la producción de ARAN prueban la aptitud de la asociación. Asimismo, los argumentos que buscan legitimarla parten de afirmar que la misma está en condiciones de ser parte del cine nacional e industrial, es decir, de lo ya aceptado por el público local:

Entrevistador: Estuvo gente del INCAA. ¿Qué nota le pusieron al festival?

Luis Rey: Sí, estuvo Alberto Arias, coordinador de festivales y eventos nacionales del Instituto. Se fue **muy contento, sorprendido** por la **cantidad** de público, el nivel de las producciones, el **interés** que despertó el festival. Se retiró **sumamente impresionado**, sobre todo porque esto es una ventana para mostrar lo que se hace en la Patagonia. Es un festival que sirve de trampolín para "**exportar**" algunas realizaciones, que se hizo a pulmón y se llevó el **aplauzo de todos** (RN, 27/10/2004) (el resaltado no corresponde al original).

Aquí, la construcción del *ethos* competente se certifica a través de argumentos de cantidad que se expresan a través de la utilización de los adverbios “muy” y “sumamente” y de las pruebas de masividad, -y por tanto éxito-, como “cantidad de público” y “el aplauzo de todos”. Del mismo modo, esta imagen competente se refuerza a partir de formas de nominar al festival como “éxito” o “fiesta” y de epítetos que recalcan la calidad del mismo, tales como “rotundo/singular” (RN, 23/10/03, 07/10/06), “impresionante/ excitante” (RN, 07/05/09, 11/05/09) y “tercero

en importancia” en el país (RN, 25/10/03). Asimismo, se representa al festival como “único en su género” (RN, 25/10/03), es decir, como una clase incomparable por medio de denominaciones como “hito en la Patagonia” (RN, 02/09/10) y “clásico de los clásicos” (RN, 08/08/05) o, a través del uso de comparaciones con superlativos, como el “**mayor** evento cinéfilo de la región” (RN, 04/05/09, RN, 11/05/09) y el que concentra “el **mejor** cine hecho en la Patagonia (RN, 28/05/04). Estos modos de referir al festival prueban la aptitud y la competencia de la asociación, dando una buena imagen de la misma.

De esta manera, este *ethos sacrificado, comprometido y competente* que expresa el diario coopera fuertemente en el posicionamiento de la asociación como un actor legitimado de la esfera cultural local y predispone al público-lector de la prensa para con ARAN y sus actividades.

En pocas palabras, el análisis cuantitativo y cualitativo realizado permite afirmar que el *Río Negro* juega un rol central en la esfera artístico-cultural local. Como argumenta Pierre Bourdieu (2001), quien posee poder simbólico, estatus institucional y la competencia legítima del habla y la autoridad para tomar y dar la palabra tiene, en consecuencia, capacidad para instalar a cualquier actor novedoso en la disputa por la legitimidad cultural. Las acciones que realiza el diario -el círculo periférico, las denuncias de falta de financiamiento y el *ethos* difundido- son eficaces y persuasivas en tanto son pronunciadas “en una situación legítima y por la persona legitimada para pronunciarlo” (Bourdieu, 2001: 71). Así, es posible sostener que la prensa cooperó fuertemente en el posicionamiento de la asociación dentro de la esfera cultural regional, sin embargo, ese suministro de legitimidad no fue gratuito, ni fortuito; de allí que a continuación se desarrollan las razones y modos de estos intercambios entre el diario y ARAN.

#### **4.2 Intercambios y relaciones de poder**

Anteriormente, se señaló la capacidad del *Río Negro* para diseñar la agenda cultural de la Norpatagonia, como también el poder de darle existencia y promoción, a través de las noticias, a los eventos que realizaba ARAN. Sin embargo, esta amplia cobertura del accionar de la asociación no responde tanto a la necesidad de la prensa

de ser congruente con la difusión de todas las actividades artístico-culturales que se realizan en la región, sino más bien al interés de articular ciertas voces en la línea que más le convenía al diario.

Muchos de las/os que conformaron ARAN se habían formado en la carrera de Cine y Nuevos Medios, del Instituto Universitario Patagónico de Artes (IUPA). Este instituto integra un conjunto de emprendimientos culturales de la ciudad de General Roca que fundó y llevó adelante Norberto “Tilo” Rajneri, tales como la Casa de la Cultura, la Villa de las Artes y la Fundación Cultural Patagónica<sup>108</sup>. Norberto “Tilo” era hermano de Julio Rajneri, director del *Río Negro* en el período 2001-2010 y, a su vez, hijo de Fernando Rajneri, fundador de dicho periódico. De esto se desprende que esta familia estuvo muy implicada en la creación de espacios de difusión y formación de educación y cultura en la región desde muy temprana edad.

De allí que, la construcción positiva de ARAN que hace el diario respondería no sólo a un interés por valorar el cine local y el desarrollo de una cultura norpatagónica, sino también a la voluntad de legitimar la creación de una carrera y del mismo IUPA. De hecho, dicha legitimación era necesaria en el momento de emergencia de ARAN, porque en 1999 dicho instituto consigue el aval de la legislatura rionegrina y es nombrado como la primera entidad universitaria de artes de la provincia. En ese contexto, las producciones audiovisuales que promovía ARAN y su festival sembraban un horizonte de expectativas próspero para el futuro desarrollo de un mercado audiovisual regional y, fundamentalmente, constituían una certificación de la calidad institucional del IUPA.

Además, la creación de una asociación vinculada al IUPA, pero radicada en Neuquén, le permitía a la familia Rajneri amplificar su capital cultural, que tradicionalmente era muy sólido en General Roca, Río Negro, y no tanto en

---

<sup>108</sup> La Casa de la Cultura es un centro artístico cultural que se fundó en la década del 70, en el que se ofrecen espectáculos y se brindan cursos de capacitación y formación artística. En dicho espacio comenzó a funcionar en 1984, el Instituto Nacional Superior de Artes (INSA), el cual luego se trasladó a un edificio propio y al transformarse en universitario pasó a denominarse IUPA (Editorial Río Negro, 100 años, 2012). La infraestructura actual del IUPA pertenece a La Fundación Cultural Patagonia, una entidad civil sin fines de lucro creada en 1990, que gestiona la “Villa de las Artes”, esto es un conjunto de viviendas para artistas, un hotel, un complejo deportivo, un Centro de Seminarios y Convenciones y múltiples espacios verdes y recreativos que integran el predio en el cual se asienta el instituto universitario (Editorial Río Negro, 100 años, 2012). La Casa de la Cultura, el diario *Río Negro*, la Fundación Cultural Patagonia, la Villa de las Artes y el IUPA conforman un gran emprendimiento cultural que motorizó la familia Rajneri, desde principios del siglo XX hasta la actualidad y que le dio a la ciudad de General Roca el lugar de epicentro artístico-cultural de la región.

Neuquén<sup>109</sup>. De manera que el buen desempeño de ARAN, le posibilitaba al diario acrecentar sus redes de poder en otro territorio. De allí que la construcción del *ethos* legítimo de ARAN puede leerse como una estrategia del *Río Negro* para publicitar el IUPA -en tanto que espacio propio de formación de los integrantes de ARAN- y, al mismo tiempo, como mecanismo para capitalizar las acciones que realizaba la asociación, en tanto ella auguraba una posible salida laboral para quienes egresaban del instituto.

ARAN, por su parte, se vincula con el diario para difundir su accionar, como modo de lograr a través de la prensa “la nominación”, es decir poder constituirse un nombre y conseguir dar existencia a sus acciones (De Certeau, 1996). Así, el *círculo periférico* que creó el diario le otorgaba a ARAN difusión de sus actividades, reconocimiento social y cierta aceptabilidad de sus prácticas. Es decir, el *clipping* y la valoración positiva de la prensa hacían que la asociación cobrara visibilidad, consiguiera distinción, aumente su público y crezca su poder de gestionar y negociar financiamiento.

Es por todo esto que los intercambios entre ARAN y el diario aun cuando eran desiguales, fueron la condición de posibilidad de la asociación. Ellos evidencian, por un lado, las acciones de la prensa para continuar construyendo hegemonía, esto es, la captación de las actividades de otros actores culturales para seguir siendo el actor con mayor poder para definir la agenda cultural de la región. Por otro lado, ARAN se beneficia de la difusión y amplificación que el diario hace de su asociación, porque consigue instalar su nombre en la Norpatagonia, y le permite construir público, hábitos de consumo y circuitos de distribución más fácilmente.

En pocas palabras, el reconocimiento y la legitimidad que adquirió la asociación se pudo construir a raíz del interés del diario por expandir su capital simbólico-cultural, que se tradujo en publicidad (en el sentido de hacer público, visible un hecho) y en representaciones sociales que intensificaron y reforzaron la existencia de la asociación.

---

<sup>109</sup> Esta voluntad del diario de promover fuertemente el desarrollo de una asociación en Neuquén puede explicarse también porque en la década del 2000, la ciudad de Roca perdió el predominio de “ser la ciudad de mayor tamaño y más movida cultural” de la Norpatagonia, pasando a ocupar ese lugar la ciudad de Neuquén (Mases y otros en Calafatti, 2011). De allí que el fuerte apoyo a la asociación también puede leerse como una forma de no perder la referencia y la centralidad como agente cultural, cuando la ciudad en la que se radica el mismo estaba perdiendo poder en materia artístico-cultural.

## 5. CONCLUSIONES PARCIALES: ESTRATEGIAS Y REDES DE PODER

A partir del recorrido realizado se logró detectar a los actores y las vinculaciones que limitaron y cooperaron en el desarrollo audiovisual de la Norpatagonia, en el período 2001-2010. El Estado nacional, fundamentalmente a través legislación en la materia y de la creación del INCAA, creó ciertas condiciones favorables que se evidenciaron en la puesta en marcha de un festival de cine y en el aumento significativo de producciones y realizadores locales. Los Estados subnacionales, en cambio, no ejecutaron una política dirigida al fomento de la actividad; el municipal porque tuvo una política cultural que no se orientaba a la inversión en el desarrollo de artistas regionales y, el Estado provincial, porque en la efectiva ejecución de sus acciones tampoco intervino para fomentar el audiovisual local.

Ante esta falta de apoyo del Estado, ARAN encontró en el campo de sociabilidad alternativo un conjunto de organizaciones artístico culturales y sociales solidarias con su proyecto. Al sumarse a éste, la asociación pudo potenciar su accionar a partir de actividades interorganizacionales y reclamar, con la fuerza de un colectivo de mayor tamaño, políticas favorables al desarrollo audiovisual. Sin embargo, su inclusión en dicho campo implicó también que la asociación se posicionara como constitutiva del arco político opositor a los Estados locales y, en consecuencia, tuvo menos acompañamiento y financiamiento oficial.

Por último, el diario *Río Negro* cooperó fuertemente con el desenvolvimiento de esta asociación, en tanto sus acciones operaron como fuerzas formadoras de hábitos (Bourdieu, 2001) y por lo tanto, incitaron la legitimidad social, colaboraron en la creación de prácticas de consumo audiovisual en la región y generaron pertenencia con la asociación. El apoyo del diario, sin embargo, no fue gratuito, sino que respondió a un particular interés del mismo por capitalizar el accionar de ARAN como manifestación exitosa de un posible desarrollo del mercado audiovisual regional, como forma de expandir su capacidad de injerencia en el territorio de Neuquén y como resultado de la correcta formación del IUPA, institución del mismo grupo empresarial que el *Río Negro*.

En pocas palabras, el desenvolvimiento de ARAN fue posible gracias a ciertas políticas del Estado Nacional, a una red de solidaridad que tejió la asociación dentro del campo de sociabilidad alternativo y al particular tratamiento que le dio el diario a

sus actividades. Así, el audiovisual que se produce *en y desde* la Norpatagonia en el período 2001-2010 es protagonizado fundamentalmente por una organización de la sociedad civil que, sin el apoyo de los Estados locales y en un territorio carente de un mercado audiovisual, logró instaurar la práctica en la región y saltar, en ocasiones, la esfera local, para proyectar y/o lograr fondos, a nivel nacional e internacional.

## CAPÍTULO III

### **Asociativismo, una táctica para la producción provincial. Análisis de las prácticas y discursos de ARAN**

*La cinematografía sigue siendo, como institución social,  
un vehículo privilegiado para que los pueblos podamos contarnos a nosotros mismos  
y les relatemos a otros quiénes y cómo somos, cómo deseamos ser,  
qué tenemos de único, qué de múltiple y diverso y qué de universal.*  
Enrique Sánchez Ruiz

*Si se habla de lo regional en lo que concierne al cine, usualmente se considera que hay ciertos temas y ciertos  
procedimientos narrativos que deberían ser encarados prioritariamente por los cineastas nacidos en  
determinada región. Al mismo tiempo, y aun sin darse cuenta, se establece una lista de temas y de  
procedimientos que estarían vedados. Esta concepción restrictiva de lo regional se plantea casi como una  
exigencia que los cineastas deben acatar*  
Raúl Beceyro

#### **1. INTRODUCCIÓN**

A partir del trabajo de reconstrucción histórica del audiovisual en la Norpatagonia y del análisis de las relaciones e intercambios de ARAN con diversas instituciones de la región y el país, ahora es posible comprender el accionar de esta asociación en su contexto de formación específico y en sus múltiples relaciones y articulaciones con actores y factores locales y nacionales. De allí que a continuación se indague en primer lugar, en las razones que promovieron la conformación de una tendencia asociativista de audiovisualistas provinciales a nivel nacional, dentro de la cual ARAN tuvo un comportamiento particular. En segundo lugar, se interpretan las causas a escala regional que promueven la emergencia de ARAN y cómo ellas condicionan la delimitación de sus objetivos. En tercer lugar, se analiza su composición y su sociabilidad para conocer quiénes tenían condiciones para constituirse en realizadoras/es audiovisuales en la región y por qué se congregaron en dicho espacio. Por último, se caracteriza la producción que fomenta la ARAN, los espacios de circulación que crea y las actividades que realiza.

En pocas palabras, el objetivo de este capítulo es comprender a ARAN en su particular contexto histórico regional y nacional; entender quiénes son los realizadoras/es en condiciones de producir películas en la Norpatagonia y conocer

qué características presenta el audiovisual hecho *en y desde* la región en el período 2001-2010, así como sus mecanismos de exhibición.

## 2. ALICIENTES PARA LA CONFORMACIÓN DE ASOCIACIONES AUDIOVISUALISTAS

### 2.1 El proceso asociativo en clave nacional: el caso de ARAN

Desde los primeros años 2000, crecieron en número y en intensidad las cooperativas, colectivos y asociaciones audiovisuales en distintas provincias de la Argentina. Dentro de esos agrupamientos, las asociaciones merecen particular atención porque bajo esa figura las/os realizadoras/es reivindicaron su identidad provincial y, ellas en su conjunto, manifestaron un ejercicio de influencia significativo tendiente a la federalización de la producción cultural del país. De hecho, de 2001 a 2016 se registraron, al menos, 21 asociaciones que se agruparon por su pertenencia territorial en 18 de las 23 provincias de la Argentina:

**Cuadro N° 1: Asociaciones audiovisuales provinciales, según año.**

N°	Año	Asociación	Provincia
1	2001	Asociación de Realizadores Audiovisuales de Neuquén (ARAN)	Neuquén
2	2006	Asociación Mendocina de Cine y Artes Audiovisuales (AMCAA)	Mendoza
3	2008	Asociación de productores cinematográficos y audiovisuales (Red de Realizadores de Misiones)	Misiones
4	2009	Asociación Cinematográfica San Luis	San Luis
5		Asociación Civil de Realizadores de Santiago del Video	Santiago del Estero
6	2010	Audiovisualistas del Chaco Argentino (ACHA)	Chaco
7		Asociación de Realizadores Audiovisuales de Santa Fe (ARAS)	Santa Fe
8		Asociación de Realizadores y Artistas Independientes de La Rioja (El Jaguar)	La Rioja
9	2011 <sup>110</sup>	Asociación Sanjuanina de Cine y Artes Audiovisuales (ASCAA)	San Juan
10		Asociación de Guionistas de San Luis	San Luis
11		Asociación de Productores Audiovisuales de Córdoba (APAC)	Córdoba
12		Asociación de Realizadores Audiovisuales de Salta (ARAS)	Salta
13		Asociación Civil Rionegrina de Artes Audiovisuales (ARNAA)	Río Negro

<sup>110</sup> En 2011 se conformó Realizadores Audiovisuales de Formosa (RAF), pero se organizó bajo la figura de cooperativa (Madedo, 2014).

14		Asociación de Realizadores Audiovisuales de Entre Ríos (ARAER)	Entre Ríos
15	2014	Asociación de Realizadores Audiovisuales La Rioja (ARA)	La Rioja
16	2015	Asociación de Realizadores Audiovisuales Multimediales de Misiones (ARAMMIS)	Misiones
17	2016	Asociación de Trabajadores Audiovisuales de Tucumán (Tucumán Audiovisual)	Tucumán
18	2016	Asociación Jujeña de Realizadores Audiovisuales (AJRA)	Jujuy
19	S/d <sup>111</sup>	Asociación Correntina de Realizadores Audiovisuales (ACRA)	Corrientes
20		Asociación de Realizadores Audiovisuales de Chubut (ARACH)	Chubut
21		Asociación Realizadores Independientes de Catamarca (ARIC)	Catamarca

Fuente: Elaboración propia<sup>112</sup>

Estas asociaciones se caracterizaron, según sus textos fundacionales, estatutos y declaraciones a la prensa, por:

- 1) la intención de crear un **cine propio** (Red de Realizadores de Misiones, ARA, ARAN, Asociación de Guionistas de San Luis, ARASanta Fe, Tucumán Audiovisual, ARAMMIS, ARAER, El Jaguar),
- 2) la necesidad de reclamar y promover **la sanción de leyes** que regulen la actividad audiovisual en sus provincias (ACHA, ARASalta, ARAN, ARNAA, Tucumán Audiovisual, APAC, AJRA, AMCAA, ASCAA),
- 3) el objetivo de asistir técnicamente y **capacitar** a las/os realizadoras/es audiovisuales locales (ACHA, ARASalta, ARAN, AJRA, ARAMMIS, el Jaguar),
- 4) el propósito de conformar un **archivo** que preserve las memorias audiovisuales de las provincias (ASCAA, AMCAA, Asociación Civil de Realizadores de Santiago del Video),

<sup>111</sup> No se ha podido acceder al dato preciso de conformación de las asociaciones referidas, aunque se tiene conocimiento, por el registro de sus actividades, que la fecha de su constitución fue en la primera década del siglo XXI.

<sup>112</sup> Para el relevamiento de las asociaciones audiovisualistas del país se listaron, en primer lugar, aquellas que las/os integrantes de ARAN nombraron en las entrevistas y luego se realizó una búsqueda en la web a partir de documentos y notas de prensa firmadas por dichas asociaciones. Asimismo, esta información se contrastó y complementó con el Padrón de Instituciones Audiovisuales (Madedo, 2014). Se excluyeron del listado confeccionado a las asociaciones de la provincia de Buenos Aires, por ser el centro geográfico de mayor producción del país, y a aquellas asociaciones que podrían haber surgido en los primeros años 2000 -cuando el acceso a internet no era tan masivo- y que no han publicado sus actividades en medios digitales y/o que se encuentran inactivas en la actualidad. Del mismo modo, tampoco se registraron las asociaciones que no se referenciaron con territorios provinciales, sino con ciudades, tales como la Asociación Rosarina de Documentalistas (ARDoc) o la Asociación de Productores Audiovisuales de Villa María (APRAVIM), por nombrar sólo algunas. De manera que el número de asociaciones organizadas a escala subnacional es mayor que el que se indica aquí, sin embargo, la representación de, al menos una por cada provincia, ya prueba el grado de desarrollo de este modo organizativo en el país.

- 5) la intención de desarrollar un **mercado audiovisual** y generar fuentes de **trabajo** en la materia (AJRA, APAC, ARAN, Red de Realizadores de Misiones, ARNAA) y,
- 6) el anhelo de constituirse en **referentes audiovisuales** a nivel local y nacional (ACHA, ARASalta, ARAN).

Estos objetivos en común expresan el modo organizativo que encontraron las/os realizadoras/es audiovisuales de provincia para conformar una *comunidad de practicantes*<sup>113</sup>, cuyo interés radicó en descentralizar y diversificar la producción audiovisual, compartir un plan de acción tendiente a fortalecer las identidades locales e impulsar, sobre todo a partir de aunar esfuerzos económicos, la producción cinematográfica.

Las razones de emergencia de este asociativismo audiovisual a partir de la primera década de los 2000 pueden hallarse -como se argumentó en el capítulo uno- en los procesos de organización colectiva que incentivó la crisis de 2001, en el abaratamiento y digitalización de los medios de producción<sup>114</sup>, en el crecimiento de instituciones de formación terciaria y universitaria en distintos puntos del país y en la referencia que promovió el Nuevo Cine Argentino al incitar la realización en territorios no tradicionales. Pero además, hay que sumar a estos factores el fomento a la organización regional que produjeron las políticas de Estado nacionales y provinciales.

En el capítulo anterior, se indicó que la Ley de Fomento del Cine de la Argentina y la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (LSCA), con sus mecanismos de instrumentación, promovieron la actividad audiovisual a escala subnacional. Prueba de estas afirmaciones es que las mismas asociaciones de audiovisualistas provinciales referidas en el Cuadro N°1 indican en sus documentos fundacionales

---

<sup>113</sup> Bill Nichols emplea el concepto de “comunidad de practicantes” para referirse a quienes se autodefinen como documentalistas y tienen el objetivo común de hacer y/o circular documentales de manera marginal con respecto al circuito dominante de la distribución comercial (1997: 44). Aquí se usa ese concepto en otro sentido, más abarcativo, para caracterizar a un grupo de personas que también producen y distribuyen sus películas - indistintamente de que sea documental o no- fuera de los circuitos comerciales, pero que además, definen su identidad por la pertenencia provincial y, al mismo tiempo, se ven unidos por un conjunto de prácticas en común, como los festivales de cine, los espacios de formación y capacitación y la necesidad de bregar por políticas de fomento e incentivo a la producción regional desde espacios “no centrales”.

<sup>114</sup> La reducción en el costo de los medios de producción se produjo en Argentina a partir de 1991, con la convertibilidad peso/dólar (Marino, 2014) y posteriormente, con la producción digital.

que ellas se conformaron como tales para “fortalecer sus vinculaciones con el INCAA” (Acta constitutiva ARASalta, 2011 y Estatuto Social de ARNAA, 2011), con el fin de participar del Fondo de Fomento Concursable para Medios de Comunicación Audiovisual (FOMECA) (Estatuto fundacional de Audiovisualistas del Chaco Argentino, 2010), para “fortalecer vínculos con el Consejo Asesor del Sistema Argentino de Televisión Digital Terrestre” (Estatuto Social de ARNAA, 2011, artículo 2, inciso 9) o con el fin de producir series para la nueva Televisión Digital Terrestre (Estatuto Social de APAC, 2011).

En este sentido, si bien resulta evidente que la legislación nacional incentivó la producción a escala subnacional y la conformación de asociaciones provinciales, la implementación de las dos leyes mencionadas no repercutió de igual modo en la promoción del asociativismo. Tal como puede interpretarse a partir de la lectura del Cuadro N°1, la mayoría de las asociaciones provinciales se crea a partir de 2010, lo cual indica que la sanción e implementación de LSCA, en 2009, incentivó de manera más significativa a la organización y creación de asociaciones provinciales que la ley de cine. Del mismo modo, la gran parte de los estatutos fundacionales de estas asociaciones refiere a programas de la LSCA, antes que planes instrumentados por la Ley de Fomento del Cine. De allí que, aunque en términos generales las políticas nacionales promovieron la descentralización de la producción audiovisual en el período estudiado, fueron, fundamentalmente los programas que se ejecutaron a partir de la LSCA los que incentivaron la conformación de asociaciones audiovisualistas provinciales en todo el país.

Asimismo, a estas acciones del Estado nacional es necesario sumar las políticas de los Estados provinciales. De 2001 a 2010, algunas provincias comenzaron a reglamentar la actividad en sus territorios: crearon Institutos, carreras universitarias que formaban profesionales del audiovisual y leyes provinciales. Ejemplo de ello es la “Ley de Fomento de las Inversiones en la Industria del Cine” (N° 5280/03), de San Luis, y su Instituto de Cine, El Instituto Audiovisual de Entre Ríos (2003) o la “Ley de promoción y difusión del cine”, de San Juan (N° 7411/03), por citar sólo algunos. De manera que, más allá de las diferencias en los procesos de desarrollo audiovisual de cada provincia, en el período 2001-2010, las políticas nacionales y, en algunos

territorios, las subnacionales incentivaron la creación de asociaciones audiovisuales provinciales en distintos puntos del país.

Esta tendencia organizativa se concretó así como resultado de un horizonte de expectativas favorable a la democratización y federalización del audiovisual, pero la misma no estructuró un plan de acción conjunto entre las diferentes provincias para cumplimentar dichas posibilidades. Es por ello que el accionar de estas asociaciones puede pensarse como una “táctica” (de Certeau, 1996) de las/os realizadoras/es audiovisuales subnacionales para producir desde sus territorios. Táctica en el sentido de que la comunidad de practicantes que se asoció no se configuró como una corriente con afinidades estéticas, ideológicas o de producción, sino que cada asociación continuó produciendo de manera relativamente aislada y sin otro fin que el de dinamizar la actividad en su propio lugar. En este sentido, siguiendo a Michel de Certeau (1996), este asociacionismo podría pensarse como una acción colectiva que aprovecha la coyuntura nacional y local (legislación, creación de escuelas, institutos, relativo mayor acceso a los medios de producción, etc.) para, dentro de las reglas de juego fijadas por las instituciones del Estado, lograr insertarse en el terreno de la producción audiovisual.

Del mismo modo, estas asociaciones provinciales comparten una estructura organizativa y objetivos tendientes a democratizar geográficamente el cine, mas no tienen, en su mayoría, un plan de coordinación regional y/o nacional. En este sentido, ellas participan de la disputa por los lugares hegemónicos de producción, a partir de posicionarse en la coyuntura de aquel momento como actores con capacidad de acción y discurso, aunque sin articular sus necesidades y proyectos; manteniéndose cada una en su propia esfera local de intervención. Es por ello que este proceso asociativo es táctico, en tanto sus prácticas se constituyen como subalternas -en relación a las condiciones de producción material y simbólicas de Buenos Aires- y en tanto las mismas aprovechan la ocasión (de Certeau, 1996), esto es, dependen de ciertas coyunturas, sobre todo nacionales, para activarse.

Dentro de esta tendencia asociacionista de los años 2000, ARAN fue la asociación que inició estas tácticas, al organizarse tempranamente en 2001 y auto-definirse por su pertenencia provincial. Pero además, ella presenta un comportamiento diferencial porque su proceso de gestación y de mayor actividad se da a contramano del resto:

mientras que a partir de 2010 la mayoría de las asociaciones se crea y dinamiza su producción, ARAN merma su actividad. Esta particularidad obliga a indagar tanto en las causas de índole regional, como en las características propias de esta asociación.

## **2.2 Factores intra-regionales: hacia un campo laboral**

En la Norpatagonia, en los primeros años del siglo XXI, tal como se evidenció en el capítulo anterior, no existía una planificación de los Estados locales dirigida puntualmente al desarrollo audiovisual, ni tampoco un conjunto de empresas y/o instituciones interesadas en promover el mismo. En ese contexto, un grupo inicial de aficionadas/os y recientes egresadas/os universitarias/os de carreras vinculadas al cine se congregaron con el objetivo de formar ARAN, tal como lo relata Iván Sánchez, miembro fundador de la asociación:

Cuando terminé la carrera [de Cine y Nuevos Medios], hicieron un viaje a Mar del Plata [al Festival de Cine de Mar del Plata], distintos realizadores de Neuquén, de toda la provincia, en realidad. Y los de Neuquén se juntaron allá y dijeron: ‘¡Che!, armemos algo para hacer juntos’. (...) Todos los estudiantes que estábamos saliendo de la escuela de cine era como que necesitábamos conocer gente para poder realizar. Así que ahí nació ARAN, o sea, yo me recibí y al toque (sic) ya era de ARAN, digamos (I. Sánchez, entrevista personal, 17 de septiembre de 2012).

En el mismo sentido, Luis Rey, miembro fundador y presidente de ARAN, afirma: “ARAN surge de la necesidad de mucha gente que está en aquel momento empezando a intentar hacer profesionalmente este trabajo audiovisual (...) en un lugar, donde tradicionalmente no se hacía nada, como en Neuquén” (L. Rey, entrevista personal, 29 de julio de 2016). Además, motivó la conformación de la asociación la falta de medios de producción y la necesidad de trabajar colectivamente para disponer de recursos tanto humanos como técnicos, tal como lo explica Iván Sánchez: “No teníamos cámaras, no teníamos micrófonos, no teníamos luces (...) Siempre que hacíamos un corto: uno prestaba cámaras, el otro prestaba luces...” (I. Sánchez, entrevista personal, 17 de septiembre de 2012).

De modo que ARAN se crea en junio de 2001 por un lado, ante la necesidad de estudiantes y egresadas/os universitarias/os que deseaban realizar sus primeras prácticas profesionales en un lugar carente de mercado audiovisual y, por otro lado, debido a condicionantes materiales (técnicos y humanos). La asociación se establece

para aunar esfuerzos en un terreno en el que estaba todo por hacerse. De hecho, sus objetivos fundacionales no se restringieron a una fase de la realización audiovisual como podría ser la producción, sino que apuntaban a la realización, distribución y exhibición e incluso al desarrollo de una legislación en la materia, como se desprende de la siguiente nota publicada en el diario *Río Negro*:

[ARAN] tendrá por objetivo propiciar el desarrollo de producciones neuquinas de cine y video, generar instancias de formación de sus miembros, gestionar fondos y herramientas para proyectos grupales e individuales, producir audiovisuales en celuloide<sup>115</sup> y crear una ley provincial de cine (RN, 24/04/01).

Del mismo modo, la heterogeneidad de sus propósitos quedó asentada en su acta constitutiva:

[Los objetivos de la asociación son] promover la realización, producción, distribución y exhibición de producciones audiovisuales, fundamentalmente de autores provinciales y regionales; propiciar instancias de capacitación (...) y propender al mejoramiento intelectual y cultural de los mismos [asociadas/os] y su comunidad” (Acta constitutiva de ARAN, Folio N° 31).

Esta diversidad de ejes de acción da cuenta del exiguo desarrollo del audiovisual en la región. Pues, en la industria cinematográfica, como sostiene Ramón Zallo, “el principio dominante es la especialización en el marco de un proceso colectivo de trabajo” (1992: 98). Sin embargo, en espacios de producción audiovisual artesanal, en vías de conformación, como el de la Norpatagonia, dicha división del trabajo se difumina y los roles se superponen, ocupándolos, en la mayor parte de los casos, personal que no cuenta necesariamente con los conocimientos requeridos para la tarea que asume<sup>116</sup>.

En ese contexto, ARAN era un medio indispensable para lograr lo que de manera individual era inviable. Era, siguiendo la definición de asociación de José Luis Coraggio, una “unión de personas interdependientes pero autónomas” (2002: 16), en la que cada uno dirigía su propio proyecto audiovisual y cooperaba con el otro

---

<sup>115</sup> En el momento en que se publica la nota no era viable producir en celuloide en la provincia por el costo del mismo y de los procesos vinculados a él. Sin embargo, era un objetivo de la asociación, en tanto dicho material implicaba realizar películas de calidad que podían ser distribuidas en los grandes cines del país.

<sup>116</sup> La heterogeneidad de las tareas que se propuso ARAN puede interpretarse también como resultado de la inespecífica formación técnica de las/os audiovisualistas de la región que, aún hoy en día, continúa vigente, tal como lo explica Danilo Hernández, miembro fundador de la cooperativa audiovisual La Coosa: “(...) Y estamos haciendo una serie y no tenemos director de fotografía porque no hay nadie que haga dirección de fotografía acá en Neuquén. Hay gente que ilumina en teatro, pero lo que es básicamente un director de fotografía no lo tenemos. Edición yo hago, hacen los otros chicos; pero también, no hay alguien que se dedique solamente a la edición” (D. Hernández, entrevista personal, 08 de febrero de 2013).

porque se necesitaban mutuamente para reproducirse. Es por ello que la asociación no tiene producciones propias, sino que las películas pertenecen a cada director-miembro; “porque en realidad ARAN, no gestionó nunca la producción. ARAN lo que hacía era ayudar a sus integrantes” (L. Rey, entrevista personal, 29 de julio de 2016). Quienes se asociaban no adquirían obligaciones estrictas, pero sí asumían voluntariamente responsabilidades de gestión, el pago de una cuota y se comprometían a compartir sus herramientas y a trabajar cooperativamente en los proyectos de otras/os asociadas/os. Estos préstamos e intercambios se explican porque el único capital de la asociación eran los conocimientos y los pocos elementos técnicos de las/os mismas/os hacedoras/es, de manera que la colaboración recíproca se debía sobre todo a que ninguno estaba en condiciones de valerse enteramente por sí mismo y le era imperioso el concurso de los demás (Valenzuela y Cousiño, 2000), tal como lo expresa Luis Rey:

ARAN es una entidad sin fines de lucro, que nunca logramos terminar de ser una ONG (sic). ¡Y no era el fin!, ni siquiera es juntar plata. Básicamente el trabajo era juntarnos y ayudarnos entre nosotros. Ayudarnos cada vez más aprendiendo cosas de índole profesional (L. Rey, entrevista personal, 29 de julio de 2016).

Ese espíritu altruista que llevó a sus miembros a conformar una organización de la sociedad civil, era propio del clima de época pre y post crisis 2001. Pues, a fines de la década del 90’ el Estado había sido desprestigiado; se lo había tildado de costoso e inefectivo y en oposición a su accionar se valoraba la autogestión y la capacidad de la ciudadanía organizada para garantizarse sus propios medios de reproducción. El historiador Luis Alberto Romero sostiene que en aquel momento, para “el diagnóstico dominante, la economía argentina era poco eficiente debido a la alta protección que recibía el mercado local, y al subsidio que, bajo formas variadas, el Estado otorgaba a distintos sectores económicos” (2005: 279). Tomando esta creencia como premisa, quienes querían instaurar la práctica audiovisual en la región no buscaban ser parte de ese Estado que había sido desacreditado, al tiempo que tampoco deseaban deslegitimar su propia imagen dependiendo únicamente de subsidios de las arcas públicas. Es por ello que ARAN definió, en el párrafo inicial de su Acta constitutiva, el modo en que iba a solventarse:

Con el objeto de **cambiar ideas** respecto de la función de una organización no gubernamental sin fines de lucro, cuyo principal objeto sea el bien común, que posea patrimonio propio y que por su estatuto sea capaz de adquirir bienes y que no subsista **exclusivamente** de asignaciones del Estado y destinada a realizar una obra de interés general, cual es la de promover la realización, producción, distribución y exhibición de producciones audiovisuales (...) (el resaltado no corresponde al original). (Acta constitutiva de ARAN, Folio N° 31).

El objetivo de ARAN es enunciado como proyecto político de transformación sociocultural, en el sentido de “cambiar ideas”, de modificar el sentido común que supone que la actividad audiovisual subsistirá “exclusivamente” de la asistencia del Estado. De esta manera, lo expresa Iván Sánchez, miembro fundador y vicepresidente de ARAN:

Queríamos hacer en lugar de quejarnos, construir en lugar de decir eso que está construido está mal (...) Nosotros dijimos: ‘bueno, al lado de eso, hacemos algo que sirva’. Otra de las cosas que siempre dijimos: ‘No queremos mirar siempre a Buenos Aires. No queremos decir la única manera de hacer cine es irse a Buenos Aires’ (Sánchez, 2006).

Así, ARAN se presentaba como un actor autónomo, capaz de ejecutar ideas y proyectos propios independientes de los Estados nacional y subnacionales. Esta forma de identificarse puede comprenderse a la luz de la estructura de sentimiento (Williams, 2009) de aquel momento, en la que se valoraba la autogestión, la autarquía, la acción directa de actores independientes<sup>117</sup>, en oposición a la crisis de representación del Estado post 2001 y al interés mercantilista de los empresarios privados que desinvertían y sacaban sus capitales fuera del país. Frente a este contexto de crisis de representatividad y de gran descreimiento de las instituciones del Estado, la asociación se construye en paralelo a él, como una *formación cultural* que viene a cubrir una necesidad aun no atendida por el mismo.

De modo que ante un mercado y un Estado ausentes, fueron las/os realizadoras/es organizados de la sociedad civil quienes sembraron la práctica audiovisual en la región. Así, en el período 2001-2010 ARAN instaló en el imaginario regional la posibilidad de producir y consumir cine *en y de* la Norpatagonia, protagonizó la tarea

---

<sup>117</sup> Se entiende a ARAN como un actor colectivo “independiente”, en el sentido de Williams (2015), es decir, como una organización auto-instituida que no se vincula directamente a un partido político, a los diferentes Estados, ni tampoco a un conjunto de empresas privadas para concretar sus obras y que, aun cuando se relaciona fuertemente con estas otras organizaciones, mantiene un alto grado de control en los procesos de producción, circulación y exhibición de sus películas.

de formación de un público y germinó condiciones favorables para el desarrollo de un mercado laboral. En este sentido, esta asociación era un espacio altruista, “colaborativo” y se presentaba como “desinteresado” en cuanto al percibimiento de ganancias, en tanto dicho espacio era fundamentalmente una herramienta (o un paso) para crear condiciones laborales para sus asociadas/os. Pues, a diferencia de las generaciones de cineastas regionales precedentes, quienes integraban ARAN eran más en cantidad y los pocos puestos laborales que existían en las instituciones consolidadas de la región -la televisión y la universidad- ya estaban ocupados. De allí, la intención de la asociación de gestar un espacio formal, capaz de recibir fondos legales, generar trabajo y realizar proyectos de envergadura:

Primero, queremos equiparnos y darle al asociado la posibilidad de realizar sus proyectos mediante el apoyo técnico y humano y el hecho de pertenecer a una asociación nos va a dar un respaldo que de manera independiente es muy difícil lograr (...) porque a veces es difícil ceder un bien a un particular, pero no a una entidad” (Diego Egglé, miembro fundador de ARAN, en *RN*, 24/04/01).

En este sentido, la constitución jurídica de ARAN se explica porque la misma era fundamental para recibir y gestionar fondos, pero también porque permitía a las/os asociadas/os construirse en un actor político, entendido como un “actor [legítimo y legal] con mayor poder para afectar al proceso de toma de decisiones en el sistema político” (Borrat, 1989). La legalidad les habilitaba así tener más injerencia en las políticas de Estado, no sólo desde el lugar del reclamo y el pedido de asistencia, sino como creadores de un conjunto de prácticas y discursos no atendidos por éste. Esto se ratifica en la definición de los objetivos fundacionales de ARAN, que establecían la intención de “crear una ley provincial de cine” (*RN*, 24/04/2001) y, como se desarrolló en el capítulo anterior, en la participación de ARAN en el Consejo para el desarrollo de las Artes y la Interculturalidad (CDAI), órgano multiactoral en el que el Municipio de Neuquén discute y planifica acciones en materia de políticas culturales con organizaciones de la sociedad civil.

En pocas palabras, ARAN, a diferencia de las asociaciones provinciales del resto del país, se conforma en 2001 porque en la Norpatagonia había un conjunto de estudiantes y profesionales del audiovisual que, en un contexto de crisis, no podía insertarse laboralmente en las instituciones ya consolidadas (la universidad y al televisión local). Asimismo, al Neuquén adolecer de un mercado audiovisual y de

políticas de Estado subnacionales dirigidas al fomento de esta actividad, la única forma que encontraron las/os realizadoras/es de hacer sus películas, era autogestionando sus propios medios de producción.

Hasta aquí se han caracterizado las razones macro que permiten conocer el proyecto de ARAN y sus características en relación con el país. Sin embargo, los procesos de organización colectivos no sólo se concretan y sostienen por factores histórico-coyunturales y sociales, sino también por las particularidades de los individuos que conforman dichos espacios. Es por ello que las líneas siguientes se concentran en la sociabilidad interna de ARAN, esto es, en interpretar quiénes estaban en condiciones de intervenir en la esfera pública y, en consecuencia, quiénes podían crear una expresión artística novedosa en la región. Se trata entonces de comprender qué características de sus asociadas/os fomentaron el trabajo en equipo y la consolidación de un proyecto audiovisual a largo plazo.

### **3. SOCIABILIDAD INTERNA Y MÓVILES INDIVIDUALES**

La composición originaria de ARAN estuvo integrada por dieciocho personas<sup>118</sup> que tenían en común un particular interés por la práctica audiovisual, estudios terciarios y/o universitarios compartidos<sup>119</sup>, pero también relaciones familiares y de amistad. Como todo grupo social, entre algunos de sus integrantes existían “ciertos vínculos emotivos y personales estables que los unían a personas de su entorno” (Elías en De Grande, 2013: 64), lo cual hacía que ARAN no se tratara solamente de un grupo de especialistas en la materia, sino también un proyecto cuya confianza se construía a partir de esas relaciones afectivas. Algunos de sus integrantes, por ejemplo, habían sido ex - compañeros de trabajo junto con Kelly y Procopiuk, como Mario Tondato y Daniel Bello, y otros, como Iván Sánchez y Verónica Tello, fueron tanto miembros fundadores de ARAN, como compañeros de carrera en el IUPA (Instituto Universitario Patagónico de Artes) y pareja.

---

<sup>118</sup> Firman el acta constitutiva de ARAN: Sebastián Andrés García, Mario Tondato, Daniel Bello, José Luis Gutiérrez, Verónica Tello, Danisa Murguía, Iván Sánchez, Diego Rómulo Egglé, Luis María Rey, Teresita Gladis Krumrick, Anibal Alfredo Caballero, Andrés Luis Funes, Carlos Gilberto Vilche, Macarena Sánchez, Fabio Cazzulino, José Bastidas, Omar Ricconbon, Fernanda Ambrosio (Acta Constitutiva de ARAN).

<sup>119</sup> Los estudios universitarios y terciarios a los que se refiere no son sólo vinculados al audiovisual. Por ejemplo, Sebastián García era administrador de empresas, Mario Tondato había estudiado Turismo y Daniel Bello era profesor de historia, por nombrar sólo algunos.

Del mismo modo, quienes gestaron ARAN compartían, en su mayoría, una pertenencia generacional. La mitad de ellos eran jóvenes, menores de treinta años, solteros y con pocos antecedentes laborales. Sin embargo, no era un grupo uniforme: el rango etario de las/os asociadas/os rondaba entre los 21 y los 54 años. Los más grandes de edad, que también acreditaban práctica profesional, asumieron los roles jerárquicos de la asociación: Luis Rey ocupó la presidencia, Mario Tondato la vicepresidencia y Daniel Bello la tesorería (Estatuto fundacional de ARAN, 2001)<sup>120</sup>.

Eran muy pocos las/os integrantes que tenían experiencia laboral y que se habían formado en el oficio. A pesar de que ARAN se estructuraba como una organización cuyas relaciones externas eran “de especialización”, es decir, “que apoyaba o promovía un trabajo en un medio o rama particular de un arte” (Williams, 2015: 60), en su organización interna, la afiliación formal de sus miembros no respondía al criterio de profesionalidad: “si viene alguien que le gusta el maquillaje o un actor y tiene cabida en la asociación, puede ser un miembro más” (Iván Sánchez en *RN*, 24/04/01). De esta manera, ARAN no era una asociación de profesionales, sino un espacio que aglutinaba a interesadas/os y aficionadas/os a una práctica y a una producción delimitada. Refuerza esta idea el hecho de que sólo un tercio de las/os fundadoras/es ejercitaba oficios vinculados al cine, la fotografía, la publicidad o la actuación<sup>121</sup> y el resto eran mayoritariamente estudiantes y docentes de diversas carreras.

Otra característica de la composición de ARAN fue que se fundó con un 30% de mujeres, constituyéndose como el primer espacio receptivo para ellas en la historia del cine de la región<sup>122</sup>. Las mismas no sólo realizaron tareas para las cuales eran tradicionalmente requeridas (actuación, vestuario, maquillaje o arte) (Miranda, 2006), sino que se volcaron también a la dirección, aun cuando éste ha sido el rol “más esquivo para la mujer” (Bianchi, 2013 en Bettendorff y Pérez Rial, 2014: 18). Ellas dirigieron de 2001 a 2010 el 30% de la producción hecha por integrantes de la asociación y más del 50% de las películas realizadas por mujeres en la

---

<sup>120</sup> La distribución de las responsabilidades que se resolvió en esta asamblea fundacional se mantuvo con el transcurso de los años, salvo los casos en los que los miembros renunciaron o se alejaron de la misma. De hecho, Luis Rey, en la actualidad, continúa siendo presidente de la asociación.

<sup>121</sup> Según el Estatuto Fundacional de ARAN (2001), quienes acreditaban profesiones vinculadas al audiovisual eran sólo seis integrantes: Verónica Tello y José Bastidas (fotógrafos), Iván Sánchez y Carlos Gilberto Vilche (realizadores), Luis María Rey (publicista) y Diego Rómulo Eglé (actor).

<sup>122</sup> Sobre una lectura del cine de ARAN en perspectiva de género, véase Dietrich (2009) o Kejner (2016).

Norpatagonia<sup>123</sup> (Kejner, 2016). Este masivo ingreso de una camada de directoras mujeres no fue, sin embargo, un fenómeno local, sino nacional<sup>124</sup>, incitado, fundamentalmente a partir del desarrollo del NCA (Bettendorff y Pérez Rial, 2014)<sup>125</sup>.

Por último, resta mencionar que ARAN se caracterizó por una particular composición de clase. Las/os asociadas/os provenían de sectores medios de la sociedad, con cierto capital cultural y económico. Su correspondencia con ese sector se puede afirmar porque para poder concretar y mantener una asociación en y post crisis 2001 era necesario contar con un mínimo de bienestar económico que les permitiera invertir en una actividad extra-laboral que se presentaba azarosa y con posibilidad de rentabilidad a muy largo plazo. En ese contexto de crisis económica, el pago de la membresía a ARAN suponía la disponibilidad de un sobrante de dinero, que si bien era exiguo<sup>126</sup>, implicaba de todos modos una condición de ingreso. En este sentido, quienes podían asociarse disponían “de los recursos necesarios para poder resistir a la solicitud directa de la demanda y esperar las remuneraciones materiales y simbólicas necesariamente diferidas” (Bourdieu, 2002: 40) y/o contaban con trabajos de jornada no muy extendida que les permitían solventar la actividad. Pues, como sostiene Maurice Agulhon (2009), se necesita un trabajo de media jornada o con relativa libertad de horarios para sumarse a la actividad asociativa y, además, de un lugar lo suficientemente grande como para poder albergar a todas las/os asociadas/os.

En relación a este último punto que señala Agulhon, hay que resaltar que ARAN contó tempranamente con espacio en la Universidad Nacional del Comahue (UNCo),

---

<sup>123</sup> En el período 2001-2010 de un total de 42 películas hechas por miembros de ARAN, 14 fueron dirigidas por mujeres. En igual período el total de películas de la región se aproxima a las 114, de las cuales sólo 28 han sido dirigidas por mujeres.

<sup>124</sup> Durante el período 2001-2010 creció sustancialmente la cantidad de mujeres vinculadas al quehacer audiovisual; de hecho, “de siete películas realizadas por mujeres que se pueden contar en el año 2001, una década después la cantidad se ha duplicado, y los datos numéricos parecen demostrar que nos encontramos ante una tendencia sostenida” (Bettendorff y Pérez Rial, 2014: 15).

<sup>125</sup> El aumento significativo de mujeres directoras puede explicarse por: 1) la alta desocupación y recesión económica de la crisis de 2001, que obligó a quienes querían realizar películas a aunar esfuerzos y sumar a toda/o integrante dispuesta/o a producir, 2) la lógica de trabajo colaborativa, inclusiva y rotativa de los años 2000 que incentivó la formación de mujeres en distintos roles cinematográficos y 3) la temprana vinculación de ARAN con diferentes movimientos sociales, entre ellos, “La Revuelta Colectivo por un saber feminista”, con quien ARAN co-produjo el ya citado audiovisual *Marcadas* (Virginia Capitano, 2002).

<sup>126</sup> La cuota implicaba un pago de \$5 (cinco pesos) mensuales (Acta constitutiva, 2001), lo cual es equivalente, aproximadamente, a unos \$70 (setenta pesos) actuales. La dificultad de establecer formas equitativas de medir dicho valor se debe a la devaluación del peso argentino y a la pérdida de poder de compra de la moneda nacional.

de hecho el domicilio donde se firma el Acta constitutiva es el de dicha institución. La disposición de ese lugar podría interpretarse como una acción más por parte de la universidad para fomentar el audiovisual; pero también influyeron algunos miembros de ARAN con cierto capital simbólico, como Mario Tondato, quien ya trabajaba allí o Daniel Bello, que había hecho años atrás algunos trabajos audiovisuales con Procopiuk en la UNCo:

Empezamos reuniéndonos en casas. Después conseguimos reunirnos en la universidad durante mucho tiempo, a la noche nos íbamos a la universidad y nos reuníamos en un lugar que nos prestaban (...) Después trabajamos en mi oficina, o en la oficina de otro integrante, o en la casa de otro integrante, durante muchos años. Y ahora hay reuniones que se hacen en la Conrado [Centro Cultural] (L. Rey, entrevista personal, 29 de julio de 2016)<sup>127</sup>.

De manera que la tenencia de espacios de reunión propios y/o de capital simbólico para gestionarlos, la disponibilidad de tiempo, de un pequeño monto para las cuotas de la asociación y el acceso a educación superior compartido por la mayoría de sus integrantes permiten afirmar que mayoritariamente ARAN eran una expresión de sectores medios de la sociedad norpatagónica.

En resumen, esta identificación de la composición de ARAN deja ver cómo las características socioculturales y económicas compartidas en el plano individual por sus integrantes delimitan un cierto perfil predispuesto a la práctica asociativa y a la actividad audiovisual en la región. Asimismo, estos patrones compartidos indican que si bien ARAN era un espacio democrático y abierto, receptivo a la inclusión de personas con formaciones y habilidades heterogéneas, sólo un cierto perfil de la población local podía efectivamente sentirse interpelada y asociarse, o estaba en condiciones materiales y simbólicas para hacerlo.

#### **4. ANÁLISIS DE LAS PRÁCTICAS Y DISCURSOS DE ARAN**

##### **4.1 Producción: entre la identidad local y el reconocimiento**

---

<sup>127</sup> Además de los domicilios particulares, de la Universidad y La Conrado Cultural, ARAN también tuvo por lugar de reunión un ex-vagón de tren, ubicado en las vías que dividen la ciudad en “el bajo” y “el alto”. En ese refugio artístico, frontera de las distribuciones espaciales (y socio-económicas) de la ciudad, las/os realizadoras/es pretendían crear su propio espacio de trabajo, pero las gestiones para conseguir los permisos con el Estado municipal fracasaron (RN, 08/01/06).

En miras a estudiar el audiovisual producido en la Norpatagonia, se confeccionó un corpus de películas<sup>128</sup> estrenadas en el período 2001-2010 y dirigidas por las/os integrantes de ARAN<sup>129</sup>. El mismo se elaboró a partir de la revisión de la página oficial de la asociación ([www.aran.org.ar](http://www.aran.org.ar)<sup>130</sup>), de los catálogos del Festival de la asociación, “Imágenes de la Patagonia” y de las noticias publicadas en las secciones culturales del diario *Río Negro* y el periódico *8300*. Asimismo, dicha información se contrastó y complementó a partir de recopilar películas en los archivos audiovisuales de Radio y Televisión del Neuquén, Zanon-FaSinPat, ARAN, el Departamento de Medios Audiovisuales de la UNCo, la Televisión Comunitaria de Cipolletti y el Archivo Histórico de la Provincia del Neuquén<sup>131</sup>.

Dicho corpus se sistematizó y analizó abordando cinco ejes: la duración, la dirección, el género, los temas y el año de estreno. La duración determina el formato de las películas (corto, medio o largometraje<sup>132</sup>). La dirección posibilita conocer la cantidad de audiovisuales que cada realizador/a produjo en el período estudiado y si tuvieron continuidad o no en la tarea. La dimensión genérica, refiere a tipos de enunciados relativamente estables (Bajtín, 1982: 248) y conforma un sistema de clasificación discursivo que circunscribe un horizonte de expectativas con respecto al modo de lectura de la misma (Genette, 1989: 14). La dimensión temática refiere a “la materia elaborada de un texto, o bien el asunto cuyo desarrollo es el texto, o bien la idea inspiradora” (Segre, 1985: 339); se diferencia del contenido específico y puntual de un texto por ser exterior a él, ya circunscrito en la cultura (Steimberg, 1993: 49), es decir, que se constituye según esquemas de representabilidad históricamente elaborados y relacionados que son previos a la película. Y por último, los años de estreno, permiten comprender los procesos de desarrollo de la asociación en el período de estudio.

---

<sup>128</sup> El corpus amplio se compuso de más de cien audiovisuales producidos por realizadores/as locales y estrenados en la región durante el período 2001-2010. En base al mismo, se conformó uno restringido, cuyo recorte se efectuó a partir de seleccionar únicamente a las películas cuyas/os directores/as fueran integrantes activas/os de ARAN. Véase Cuadro N°2.

<sup>129</sup> Se considera miembros activos de ARAN a quienes en algún momento del período 2001-2010 participaron de la asociación, ya sea como miembros fundadoras/es, socias/os, realizadoras/es y/o asumiendo responsabilidades en las actividades impulsadas por la asociación.

<sup>130</sup> La página oficial de la asociación se encuentra inactiva desde, al menos, 2014.

<sup>131</sup> Los archivos que se consignan son los únicos de acceso público de Neuquén que poseen material audiovisual.

<sup>132</sup> Un cortometraje tiene una duración máxima de 30 minutos, un medimetraje tiene entre 30 y 60 minutos, y un largometraje supera los 60 minutos de duración (Rodríguez Merchán y García de Lucas, 2003).

Desde 2001 a 2010 se registró un total de 42<sup>133</sup> películas de asociadas/os<sup>134</sup>. El 95% de ese total estaba integrado por cortometrajes e incluía solamente dos medimetrajes (véase a continuación Cuadro N° 2). El hecho de que prime el corto refleja el desarrollo incipiente del audiovisual, por un lado, porque este formato es “considerado como una escuela para futuros cineastas” y como “vehículo ideal para cualquier experimentación” (Rodríguez Merchán y García de Lucas, 2003: 482), es decir, que se emplea habitualmente de manera experimental y/o como entrenamiento para lograr luego películas de mayor extensión. Por otro lado, este formato señala un desarrollo inicial del audiovisual porque los costos materiales y de edición son menores en relación al largometraje.

Las dos películas de mayor *extensión*<sup>135</sup> fueron dirigidas por Mario Tondato y Daniel Bello, realizadores que trabajaban en organismos públicos vinculados a la producción audiovisual (la UNCo y la Dirección de Cultura de la Provincia del Neuquén, respectivamente), por lo que no sólo tenían oficios relacionados a la actividad, sino que contaban con apoyo institucional. Asimismo, Tondato ya había hecho pequeñas realizaciones con anterioridad a ARAN y con el correr del tiempo y por fuera de la asociación, fue de los pocos audiovisualistas locales que concretó más de un largometraje y que logró financiamiento nacional e internacional<sup>136</sup>.

Esta primacía de cortometrajes y el antecedente que sembró ARAN en quienes continuaron produciendo formatos de mayor duración<sup>137</sup> permiten comprender que la asociación funcionó como entrenamiento y/o trampolín para la posterior profesionalización de las/os asociadas/os, es decir, como espacio de formación, para cineastas también en formación. En este sentido, ARAN fue receptiva y abierta para que un conjunto amplio de hacedoras/es de la región pudiera experimentar la actividad. Así lo expresa Iván Sánchez, miembro fundador:

---

<sup>133</sup> El número de audiovisuales realizados por integrantes de ARAN asciende la cifra mencionada, pero se decidió excluir del corpus a aquellos materiales que, aun teniéndose conocimiento de su existencia por la publicidad en la prensa, no fue posible acceder a ellos, ni conocer su año de estreno. Véase Cuadro N°2.

<sup>134</sup> En el período 2001-2010, en Norpatagonia, se realizaron más del doble de la cantidad de películas que corresponden a integrantes de ARAN (aproximadamente 114 películas, de las cuales un 8% son largometrajes, 12% medimetrajes y un 67% cortometrajes). Véase Anexo III.

<sup>135</sup> Los dos medimetrajes referidos son *El maestro y el coro* (Mario Tondato, 2003) y *Zanon, la hora del control obrero* (Daniel Bello, 2002).

<sup>136</sup> Para la realización de su documental *Trawnco, reunidos junto al agua* (2004) Mario Tondato contó con una co-producción de Adivina producciones, de Susana Maceiras (España) y de Lescafilm, de Mónica Muñoz (Argentina). Además, dicha película obtuvo fondos de la UNCo y de la Fundación Banco Provincia de Neuquén. Para un análisis de la producción de este realizador audiovisual véase Fanese y Kejner (2014).

<sup>137</sup> Si bien algunas/os realizadoras/es de ARAN no lograron producir medios o largometrajes en el período 2001-2010, sí lo hicieron en años posteriores. Por ejemplo, Luis Rey e Iván Sánchez dirigieron y produjeron, respectivamente, el documental *Asterisco Robo, algo tiene que cambiar* en 2015.

Hay mucha gente que quiere hacer una película y quiere hacer un corto y lo hace, y ya está: se sacó las ganas, ponele (sic) (...) Lo que nos ha pasado mucho es que han pasado por ARAN muchos chicos (...) que les gustaba el cine, o tenían algún interés por los talleres de guión y que hacían sus primeros cortos y después, terminaban estudiando en Córdoba o en La Universidad del Cine, o en el IUPA mismo, eh... como que es un camino iniciático y después hacían la suya (I. Sánchez, entrevista personal, 17 de septiembre de 2012).

Al analizar los nombres de los/as *directores/as* que produjeron las 42 películas de asociadas/os, se observa que el 42% realizó un único audiovisual, el 79% hasta dos y sólo un 20% pudo finalizar más de dos películas en el período 2001-2010<sup>138</sup>. De manera que de las/os 19 asociadas/os que dirigieron películas, muy pocas/os lo hicieron de manera sistemática. Esto puede explicarse obviamente por el pequeño tamaño del mercado interno, por la falta de institucionalización de oficios vinculados al quehacer audiovisual y por las dificultades que conlleva la profesionalización del audiovisual que, generalmente, no vive del cine, sino de un segundo empleo. Pero además, esta a-sistematicidad se puede interpretar también como resultado del abaratamiento de los medios de producción y de la relativa mayor democratización en el acceso a la realización audiovisual, lo que provocó que aficionadas/os y hacedoras/es simbólicos de otras ramas del arte buscaran experimentar en esta práctica novedosa. De allí que en el período 2001-2010, algunas/os asociadas/os sólo dirigieron un único cortometraje y luego ni siquiera continuaron en otras funciones de la producción audiovisual, como el caso de Carlos Vilche, por citar sólo un ejemplo.

En cuanto a los *géneros* predominantes es necesario señalar dos cuestiones. La primera, es que las películas de mayor duración son documentales, tal como puede evidenciarse en el cuadro N°2 que se detalla a continuación. De hecho, este género continuó siendo mayoritario en los largometrajes que realizaron ex-miembros por fuera de la asociación (véanse, por ejemplo, *Los Cumbiancheros del Oeste*, 2005 o *Hago la calle*, 2010, ambos de Mario Tondato). Esto puede deberse a distintos factores, entre los que merece nombrarse el auge del documental a nivel nacional e internacional por esos años, los créditos y la quinta vía de financiamiento del

---

<sup>138</sup> Solo Virginia Capitano, Iván Sánchez, Gladys Krumrick y el ya mencionado Mario Tondato pudieron realizar cada uno entre 3 y 7 películas en el período 2001-2010.

INCAA<sup>139</sup>, la funcionalidad que posee el dispositivo documental para relatar historias regionales, la mayor facilidad -a diferencia de la ficción- para colocar estas películas en la programación de las televisoras locales y la insuficiencia de medios materiales para realizar ficción de mayor duración; pues el documental, en general, suele requerir menos recursos económicos.

La segunda cuestión a señalar es que la ficción prevaleció en la vasta producción de cortometrajes, registrándose una gran variedad de subgéneros, entre los que se destacan la comedia, el suspenso y el drama. Este fuerte interés por la ficción puede vincularse a un gusto particular de estas/os audiovisualistas, pero también a la necesidad de legitimarse como cineastas. Pues, en el imaginario social dominante el cine está asociado más a la producción ficcional hollywoodense, que al documental. De allí que la redundancia de la ficción puede leerse como una estrategia de reconocimiento para adquirir legitimidad por semejanza al cine hegemónico, o en otras palabras, por similitud a lo que el sentido común entiende por “cine”.

En síntesis, a partir de este análisis se desprende que quienes se inclinaron por el documental -que suele ser menos costoso-, tuvieron menos dificultad para conseguir fondos y lograr películas de mayor extensión, mientras que quienes realizaron ficción no lograron producir largometrajes.

**Cuadro N° 2: Características de la producción audiovisual de asociadas/os de ARAN, según año**

Título	Director/a	Año	Formato	Tema	Género
Un paseo en coche	Gladis Krumrick	2001	Corto	Género. Destino.	Ficción
Hipnosis	Diego Rómulo Eglé	2001	Corto	Relaciones familiares. Amor.	Ficción
Un extraño en la noche	Danisa Munguía	2001	Corto	Amor.	Ficción
Cuestionario	Mario Tondato	2001	Corto	Amor.	Ficción
Mala Compra	José Luis Gutiérrez	2001	Corto	Militancia política. Terrorismo	Ficción
Rutina	Andrés Funes	2001	Corto	Amor.	Ficción
Intentando dejar huella	Iván Sánchez	2001	Corto	Memoria. Trascendencia.	Ficción
En memoria de Bioy	Verónica	2001	Corto	Memoria. Relaciones	Ficción

<sup>139</sup> Los fondos del INCAA y la quinta vía promovieron la realización digital y con ella, indirectamente, alentaron a la producción de documentales porque, a diferencia de la ficción, este género se grababa preponderantemente en digital en el período 2001-2010.

	Tello			familiares.	
Caja Chica	Iván Sánchez	2001	Corto	Sin clasificar*	Sin clasificar*
Kempes	Daniel Gualda	2001	Corto	Dictadura militar. Fútbol.	Sin clasificar*
<b>Total</b>		<b>2001</b>	<b>10 cortos</b>	<b>Temas preponderantes: Amor. Memoria.</b>	<b>8 ficciones</b>
Mujeres	Iván Sánchez	2002	Corto	Contaminación. Pueblos originarios. Género.	Ficción
Ley 23344	Sebastián García	2002	Corto	Trabajo. Desocupación.	Ficción
La droga perfecta	Daniel Gualda	2002	Corto	Amor. Adicciones.	Ficción
Marcadas	Virginia Capitano - colectivo La Revuelta	2002	Corto	Género.	Ficción
La última conspiración	Andrés Funes	2002	Corto	Relaciones familiares.	Ficción
Zanon, la hora del control obrero	Daniel Bello	2002	Medio	Trabajo. Fábricas recuperadas.	Documental
Maldito Pingüino	Iván Sánchez	2002	Corto	Superhéroes.	Ficción
Ruleta Rusa	Carlos Vilche	2002	Corto	Adicciones. Juego.	Ficción
<b>Total</b>		<b>2002</b>	<b>7 cortos, 1 medio</b>	<b>Temas preponderantes: Amor. Trabajo. Género. Adicciones</b>	<b>7 ficciones, 1 documental</b>
El maestro y el coro	Mario Tondato	2003	Medio	Arte. Educación.	Documental
Ruido de botellas rompiéndose	Alfredo López	2003	Corto	Juventud. Adicciones	Ficción
The creep hole (la madriguera)	Mario Tondato	2003	Corto	Arte.	Ficción
Alegría	Iván Sánchez	2003	Corto	Sin clasificar*	Sin clasificar*
Recuerdos del Cecilio	Virginia Capitano	2003	Corto	Amor.	Ficción
Nena, 12 años después	Beto Mansilla	2003	Corto	Arte.	Documental
<b>Total</b>		<b>2003</b>	<b>5 cortos, 1 medio</b>	<b>Temas preponderantes: Arte.</b>	<b>3 ficciones, 2 documentales</b>
El águila en la pared	Virginia Capitano	2004	Corto	*Sin clasificar	Ficción
Amuncheruca (Amunche Ruca)	José Luisa Gutiérrez	2004	Corto	Adicciones. Droga.	Documental
Algo más que dos	Gladis Krumkrick	2004	Corto	Erotismo.	Ficción
La Ultima	Luis Rey	2004	Corto	Destino.	Ficción
De Remate	Liliana Emerson	2004	Corto	Vejez. Dinero.	Ficción
Bestiarios	Alfredo López	2004	Corto	Destino.	Ficción
<b>Total</b>		<b>2004</b>	<b>6 cortos</b>	<b>Temas preponderantes: Destino.</b>	<b>5 ficciones, 1 documental</b>

La mente y el héroe: El Despertar	Iván Sánchez	2005	Corto	Superhéroes.	Ficción
El árbol de los Cuervos	Lorena Muñoz	2005	Corto	Género.	Ficción
A un pocillo de café	Virginia Capitano	2005	Corto	Memoria.	Ficción
En Silencio	Gladis Krumkrick e Iván Sánchez	2005	Corto	Destino.	Ficción
Experimento perceptivo enlazador de mundos	Marcelo Gómez - Chorus	2005	Corto	*Sin clasificar	Ficción
Memoria, resistencia	Luis Rey	2005	Corto	Pueblos Originarios. Historia.	Documental
<b>Total</b>		<b>2005</b>	<b>6 cortos</b>	<b>Temas preponderantes: -</b>	<b>5 ficciones, 1 documental</b>
Intolerancia	Sebastián García	2006	Corto	Amor.	Ficción
Proyecto Corto	Marcelo Chorus Gómez	2006	Corto	Producción audiovisual.	Ficción
<b>Total</b>		<b>2006</b>	<b>2 cortos</b>	<b>Temas preponderantes: -</b>	<b>2 ficciones</b>
En busca de sexo	Lorena Muñoz	2007	Corto	Relaciones familiares.	Ficción
<b>Total</b>		<b>2007</b>	<b>1 corto</b>	<b>Temas preponderantes: relaciones familiares</b>	<b>1 ficción</b>
Buitres esperan	Iván Sánchez	2009	Corto	Destino	Ficción
Estipendio	Virginia Capitano	2009	Corto	Sexo	Sin clasificar*
<b>Total</b>		<b>2009</b>	<b>2 cortos</b>	<b>Temas preponderantes: sexo</b>	<b>1 ficción</b>
Llamado a la Solidaridad	Virginia Capitano	2010	Corto	*Sin clasificar	Ficción
<b>Total</b>		<b>2010</b>	<b>1 corto</b>	<b>Temas preponderantes: -</b>	<b>1 ficción</b>

Fuente: Elaboración propia

Este cuadro, que resume las características principales de las 42 películas mencionadas, permite conceptualizar los *temas* predominantes como una compleja negociación entre el interés por atraer y conformar un público regional y la búsqueda de reconocimiento nacional e internacional. Por una parte, priman cortos ficcionales con temáticas universales, como el amor, el destino y las adicciones, que no referencian espacios geográficos, ni personajes específicos de la región (véase *Un extraño en la noche*, de Clarisa Munguía, 2001 o *Ruleta Rusa*, de Carlos Vilche, 2002, por citar sólo algunos). Por otra parte, las películas con localizaciones regionales identificables, cuya trama se estructura sobre realidades norpatagónicas, versan sobre trabajo, género, arte, y pueblos originarios.

La interpretación de las temáticas en relación con los géneros, deja ver que las marcas más fuertes de identidad local se reservan al documental, mientras que las elecciones temáticas en la ficción se centran mayoritariamente en cuestiones universales. Sin embargo, lo que se halla en común entre uno y otro género es, por un lado, la construcción en escenarios interiores y, por el otro, un cierto interés por temáticas sociales.

La grabación en escenarios interiores, según Tamara Falicov (2007) -investigadora canadiense que estudió las películas de ARAN-, se explica por una elección estilística en la que las/os cineastas teniendo grandes paisajes por retratar, deciden resguardarse en los interiores. En disidencia con la interpretación de la autora, aquí se afirma que el uso de interiores se debe a una carencia de recursos para filmar sonido en el exterior; pues rodar en la Patagonia implica tener un equipo de alta calidad que permita aislar los fuertes vientos que acostumbran la región. En este sentido se expresa Iván Sánchez, miembro fundador: “en algunos casos si vas con el micrófono afuera y hace viento (sic), ya no podés grabar o... la cámara con la tierra, no, no va... entonces, hacíamos todo en interiores” (I. Sánchez, entrevista personal, 17 de septiembre de 2012).

Además de estas razones materiales, la elección de interiores responde también a una voluntad de los cineastas regionales de retratar su mundo y su cotidianidad, los cuales no se corresponden habitualmente con las imágenes paisajísticas y turísticas que habitualmente captura la atención del otro (realizador/a foráneo y/o turista) sobre la Patagonia. De esta manera, el rodaje en interiores es una marca que define al cine local, no tanto porque sea un estilo elegido conscientemente, sino por las condiciones materiales de producción y por la particular mirada e intención creadora de los cineastas locales sobre su propia realidad. Esto lo diferencia del cine “nacional” (o bonaerense) donde muestran a la Patagonia a partir de su paisaje, como lugar idílico donde los personajes escapan en busca de su destino, su identidad y/o felicidad.

El otro aspecto en común entre las temáticas de los documentales y la ficción es la necesidad de retratar -sobre todo en los primeros años de ARAN- reivindicaciones y protestas sociales que cobraron repercusión pública en Neuquén, tal como lo explica Daniel Bello, uno de sus asociadas/os:

La crisis como que nos obligó a mirar qué nos estaba pasando (...) Vos contás un conflicto, en Neuquén, en la Patagonia, por una cuestión puntual, y en realidad estás hablando de una totalidad que es superior, es decir, es

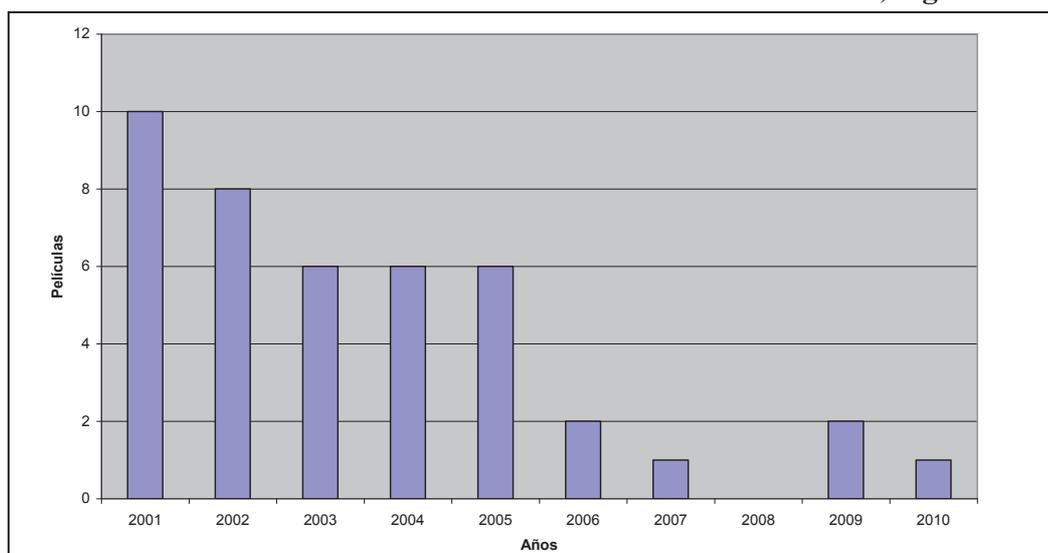
una política económica mundial de decir, bueno acá se termina la historia del obrero en la fábrica [se refiere a la toma de FaSinPat-Zanon] (D. Bello, entrevista personal, 01 de junio de 2011).

Aun cuando ARAN no definió una ideología, ni una pertenencia a determinados espacios políticos de la región, ella conformó -tal como se explicó en el capítulo anterior- un campo de sociabilidad alternativo que se constituyó como parte del arco opositor al Estado-partido, en Neuquén. Esto puede explicar el hecho de que varios miembros de la asociación fueron receptivos a abordar temáticas vinculadas a sectores subalternos, ya sean movimientos sociales, sindicatos o pueblos originarios, como puede verse en el Cuadro N° 2. Este interés responde al clima de época en el que surge la asociación, así como a la ya mencionada relativa democratización en el acceso a la producción audiovisual, fenómeno extendido en el país desde antes de 2001.

Por último, los *años de estreno* de las películas de ARAN permiten conocer parte del proceso de desarrollo de la asociación. De 2001 a 2005 es el período de mayor cantidad de estrenos -entre 6 y 10 películas por año- y es cuando se realizaron los dos documentales de mayor duración, tal como puede evidenciarse en el Cuadro N° 2. Este momento de gran producción responde, como ya se ha mencionado, a la intención de las/os asociados/as y recientes egresadas/as de carreras universitarias de sembrar su propio campo laboral y ejercitar sus saberes, pero también a un aumento significativo en las/os hacedoras/es audiovisuales y a un contexto nacional favorable a la producción audiovisual.

En el particular caso de ARAN el alto nivel de producción se sostuvo hasta 2005. Ese año refleja en cierto modo el proceso de consolidación y reconocimiento de la asociación en la comunidad norpatagónica porque algunos de sus asociados ya habían logrado hacer largometrajes, eran identificados como cineastas por la prensa y el público local e incluso, habían conseguido difundir sus películas por fuera de la región. A partir de 2006, la producción de los/as asociados/as disminuyó significativamente y de ahí hasta 2010, no lograron realizar más de dos películas por año, tal como se evidencia en el siguiente gráfico:

**Gráfico N° 1: Producción audiovisual de asociadas/os de ARAN, según año**



Fuente: Elaboración propia

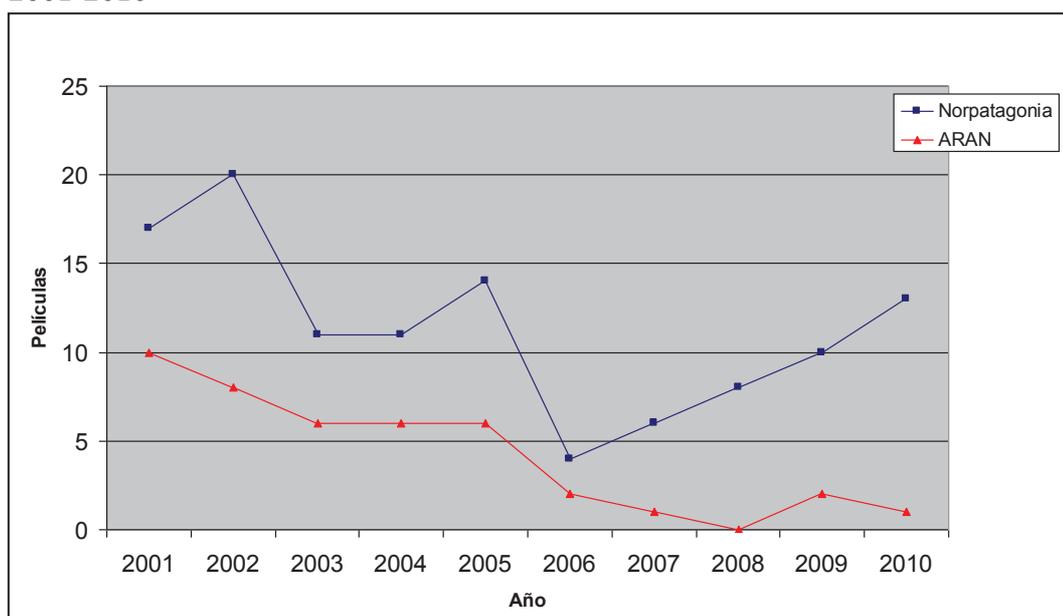
La merma en la cantidad de estrenos de ARAN fue un proceso particular de la asociación que no se correspondió con el comportamiento nacional, ni regional. Pues, en el país los estrenos nacionales continuaron creciendo hasta 2008, año en el que se registra una baja considerable, y luego remonta nuevamente, llegando en 2010 a los valores más altos del decenio analizado (Sistema de Información Cultural de la Argentina, 2016). En el plano regional, la cantidad de estrenos bajó en 2005<sup>140</sup> pero, a diferencia del proceso de ARAN, remontó lentamente a partir de 2006 volviendo a superar las 10 películas por año en 2009, tal como puede observarse en el Gráfico N°2. Asimismo, esta disminución de la producción regional es relativa, si se tiene en cuenta que a partir de 2005, comenzaron a producirse mayor cantidad de largometrajes<sup>141</sup>, hecho que no se había logrado en el período 2001-2004.

De manera que resulta evidente que si bien 2008 fue un año difícil para la producción tanto de ARAN, como del país, la constante disminución de los estrenos de la asociación, desde 2005 en adelante, responde a una baja en la actividad asociativa, más que a una coyuntura nacional o regional.

<sup>140</sup> La baja en los estrenos de la Norpatagonia se correspondió con la merma en la cantidad de espectadores en todo el país. El año 2004 había arrojado números excepcionales de espectadores en Argentina (González, 2015) y de ese año a 2005, bajó un 15% la cantidad a nivel nacional, y un 22% en la provincia de Neuquén (Sistema de Información Cultural de la Argentina, 2016).

<sup>141</sup> Como ya se ha explicado en líneas anteriores, el largometraje, a diferencia del corto o el mediométraje requiere mayor inversión de tiempo de realización y de recursos económicos.

**Gráfico N° 2: Películas realizadas y exhibidas en la Norpatagonia en el período 2001-2010**



Fuente: Elaboración propia

El comportamiento diferencial de ARAN en relación al país y la Norpatagonia, esto es, la baja en los estrenos de sus asociadas/os y su no recuperación a partir de 2005, se debió a una desarticulación del proyecto colectivo. Este proceso tendiente a la individuación no sólo respondió al fin del clima de época altruista de 2001, sino también a otros factores relacionados con la asociación y su contexto de desarrollo. En este sentido, las razones de su merma se deben a: 1) el reconocimiento y la distinción que adquirieron algunos asociados en los primeros años de ARAN, lo cual les permitió avanzar en una carrera autoral a través de realizaciones de mayor envergadura y en algunos casos, de producciones profesionales, 2) los cambios en la composición interna de la asociación, 3) las políticas nacionales implementadas a partir de la LSCA.

A partir del trabajo de la asociación, algunas/os de sus integrantes lograron hacerse un “nombre”, una marca de distinción (Bourdieu, 2010), y en los años posteriores a su gestación se fueron incorporando al mercado laboral y/o asumieron proyectos de mayor tamaño que los llevó a abandonar el espacio colectivo:

Después yo por cuestiones de laburo y eso, no tenía tiempo para seguir dedicándome a... es un trabajo que es largo y que los chicos que están en eso lo han sostenido a lo largo del tiempo muy bien (D. Bello, entrevista personal, 01 de junio de 2011).

Yo también estaba hasta las pelotas (sic) cuando me fui de ARAN. Estaba con *Cumbiancheros*<sup>142</sup>, no podía ir ni a las reuniones, porque ¿viste? se hizo en tiempo record (...) fui un mes a España y la terminé. Y yo estaba ahí, encadenado, ¿no? (...) y después, cuando ya volví, yo ya estaba como en otra, como no tenía ganas de seguir así, digamos, en un grupo, en donde teníamos objetivos distintos, ¿entendés? (M. Tondato, entrevista personal, 11 de enero de 2013).

En estos testimonios se evidencia la función que cumplió la asociación como trampolín para el desarrollo posterior de una carrera profesional vinculada al audiovisual, esto es, como un espacio formador de especialistas en la materia y como una herramienta para gestar condiciones laborales y producir “reconocimiento” y legitimidad social. En este sentido, ARAN, como se verá con mayor profundidad en las líneas siguientes, instaló en la región una práctica de consumo de producciones locales, así como la idea de que la zona contaba con técnicos formados en la materia; logrando, de esta manera, una incipiente institucionalización del audiovisual provincial. De allí que algunas/os de sus integrantes, una vez que adquirieron cierto renombre, abandonaron el proyecto colectivo para concentrarse en su propia trayectoria, limitando el accionar de la asociación.

Del mismo modo, otra de las razones por las que se circunscribió la actividad de ARAN se debió a transformaciones en el plano individual de cada uno de las/os asociadas/os. Pues, como se señaló anteriormente, al momento de constituirse ARAN, la mayoría de sus integrantes eran jóvenes recién recibidas/os y a medida que fueron insertándose en trabajos y creciendo en edad, cada vez les resultó más complicado mantener paralelamente la asociación y la realización audiovisual. A esto se suma que un 30% de sus miembros eran mujeres, muchas de las cuales para 2005 asumían la responsabilidad de la maternidad:

Yo por ejemplo, cuando arranqué ARAN con ella [Verónica Tello, realizadora audiovisual asociada], no teníamos pibes, o sea... Ahora que tenemos a los pibes, salir el fin de semana para hacer un corto qué sé yo, ya es distinto de cuando arrancamos. (...) Nosotros hacemos televisión<sup>143</sup> y bueno... si se puede lo hacemos y si no, no, pero te cambia... a nosotros nos cambió la vida en el medio (I. Sánchez, entrevista personal, 17 de septiembre de 2012).

---

<sup>142</sup> Se refiere a *Cumbiancheros del Oeste* (2005) película que dirigió a pedido de Mónica Muñoz, productora y guionista del largometraje documental.

<sup>143</sup> Cuando el entrevistado menciona a la televisión hace mención al trabajo actual en el que se desempeña como *community manager* para el canal televisivo *Space* (I. Sánchez, entrevista personal, 17 de septiembre de 2012).

En esa disminución de la producción de las/os asociadas/os de ARAN, también fueron mermando las directoras mujeres; de hecho ninguna de ellas consiguió dirigir medios, ni largometrajes en el período 2001-2010 (Kejner, 2016). De manera que como las/os asociadas/os ya no contaban con la misma disponibilidad de tiempo que en los primeros años, la producción y la composición de la asociación se redujeron:

Es muy difícil sostener una asociación tantos años a voluntad propia y hay cosas que cambian en la vida de los integrantes. Una persona que empieza en ARAN, con 25 años, en el desarrollo de estos 15 años de vida de ARAN, [esa persona] creció, se casó, tuvo hijos, cambió de trabajo, se mudó y esas cosas. ARAN no era un trabajo fijo, es un gusto, una pasión, llámale como quieras... pero cada uno va teniendo que atender a su vida (...) y eso hace que también nosotros, como asociación, nos achiquemos en nuestra expansión inicial (L. Rey, entrevista personal, 29 de julio de 2016).

Estos cambios en el plano personal se van concretando en un contexto de mejoría de la economía del país, en el que comienzan a emerger nuevas vías de financiamiento, como, por ejemplo, el Concurso Federal de Desarrollo de Proyectos Largometrajes “Raymundo Gleyzer”<sup>144</sup> (2007) del INCAA, que se orienta especialmente a generar mejores condiciones para la realización de documentales y ficción en las distintas regiones del país. Asimismo, a partir de la sanción de la LSCA, en 2009 y de sus acciones tendientes a la puesta en marcha de la misma, la asociación fue perdiendo relevancia, porque cada realizador/a comenzó a gestionar sus propios medios materiales de producción<sup>145</sup>, sin la necesidad de contar con el espacio común para reproducirse. Y, sobre todo, como se verá a continuación, ya no era tan necesario generar sus propios canales de exhibición porque los concursos de fomento del Estado nacional los incluían:

Y me parece que el fomento que hay hoy desde el Instituto y distintos concursos hace que hoy se pueda filmar más (...) Lo que pasa es que ahora se participa mucho de concursos. Por ejemplo, Fabio Rodríguez Tapa y Lucio Pagni que están ahora con nosotros en el nodo, ellos hicieron ya dos películas (...) Y esas dos películas ganaron el concurso del INCAA como Telefilm (...) y el concurso implicaba que ellos presentaban en el canal Encuentro, la película. Entonces, tenían ya, desde la producción, el canal de

---

<sup>144</sup> El Concurso Federal Raymundo Gleyzer tiene por objetivo brindar oportunidades para que jóvenes realizadoras/es que no hayan estrenado un largometraje, puedan realizar su primera película. El mismo es federal y se concursa por región (Véase: <http://www.incaa.gov.ar/promocion-a-la-industria/concursos-gleyzer/raymundo-gleyzer-y-cine-de-la-base>).

<sup>145</sup> A partir de la implementación del Nodo Audiovisual Tecnológico Comahue en la ciudad de Neuquén (2013) y del Nodo Ríos y Bardas (2011), en la ciudad de General Roca, la asociación perdió aún más protagonismo, en tanto las reuniones organizadas por el Polo Audiovisual Patagonia Norte fueron los espacios prioritarios en los que las/os realizadoras/es de la Norpatagonia se aglutinaron.

distribución pautado, digamos (I. Sánchez, entrevista personal, 17 de septiembre de 2012).

De manera que la salida de la crisis de 2001 y los planes del Estado nacional promovieron la producción y circulación del audiovisual en la Norpatagonia, mientras que al mismo tiempo, hicieron que, a diferencia de lo que sucedió en el resto del país, ARAN vaya perdiendo fuerza. Esto refleja la condición de *formación cultural* de la asociación que accionó fuertemente en coyunturas desfavorables, pero que ante la posterior intervención del Estado nacional, perdió protagonismo. En este sentido, ella cumplió un rol de promotor y dinamizador de la actividad que sentó las bases para la formación y posterior profesionalización de las/os asociadas/os, al tiempo que instaló una práctica novedosa en la región, principalmente, a partir de una fuerte tarea de circulación y exhibición de películas. Pues, si bien a partir de 2005 la asociación manifestó una caída en la producción, sus actividades de distribución se mantuvieron relativamente constantes en el período 2001-2010. En este sentido, la identidad regional que fue importante pero no central en la producción, lo fue en la difusión de materiales audiovisuales, en tanto que estrategia de reconocimiento y método de publicidad de ARAN, tal como se verá en el apartado siguiente.

#### **4.2. Circulación: la pantalla como motor de la producción**

El cine hecho *en y desde* territorios provinciales circula por espacios no tradicionales de distribución. Éste difícilmente logra proyectarse en los espacios multi-pantallas y son excepcionales los casos en que se inserta en distribuidoras. Del mismo modo, cuando estas películas trascienden el espacio local, lo hacen habitualmente porque han sido ganadoras de concursos del Estado nacional o han obtenido financiamiento internacional. De manera que el circuito por el que se desplazan mayoritariamente es en cines de provincia y en festivales locales y nacionales, generalmente, como resultado del esfuerzo de sus mismas/os realizadoras/es que, además de producir el audiovisual, gestionan sus espacios de circulación.

ARAN muy tempranamente fue consciente de la necesidad de garantizar sus propios medios de exhibición y durante el primer año de su creación, puso en marcha el Festival regional “Imágenes de la Patagonia” (RN, 27/09/01). Paralelamente, organizó diversas actividades, como el “Festival de Sueños Cortos” (RN, 13/11/02),

el “Festival de videoclips patagónicos” (RN, 24/10/09) o el programa televisivo “Escena 10, La Patagonia muestra su cine” (RN, 08/01/06). Asimismo, propició espacios de proyección de cine nacional e internacional, como los ciclos temáticos en el teatro “La Conrado Cultural” (RN, 05/05/08; 21/05/09) o la “Primera Muestra de Cine Colombiano” (RN, 25/02/04). Del mismo modo, diferentes integrantes de ARAN participaron de proyecciones internacionales, como las que realizó la asociación en Bolivia y Perú a través de la Red Latinoamérica de Audiovisuales (I. Sánchez, entrevista personal, 17 de septiembre de 2012) y de concursos cinematográficos en distintos puntos del país y el extranjero, como el “Festival de Mar del Plata” (RN, 10/03/04), el Festival “Patagonia Audiovisual” (RN, 28/11/02), la “Noche de los Cortos” (I. Sánchez, entrevista personal, 17 de septiembre de 2012) y el “Primer Festival de Video Nacional de la Patagonia” (RN, 18/11/05).

Dentro de este amplio repertorio de acciones de distribución, la organización del Festival “Imágenes de la Patagonia” fue la más relevante socialmente, no sólo por el público local que activó y formó, sino también por la sistematicidad y difusión que adquirió. Este festival se realizó durante nueve ediciones; la primera en 2001, a los pocos meses de fundada la asociación, y la última en 2010<sup>146</sup>. El mismo era “único en su género, que abarca una región de Argentina” (RN, 25/10/05) y tenía por fin: difundir películas hechas en la Patagonia, ser una vidriera de las producciones de las/os asociadas/os para luego enviarlas a festivales nacionales e internacionales, operar como espacio de formación y fortalecimiento de lazos entre las/os participantes y, fundamentalmente, crear público y hábitos de consumo del cine hecho en la región<sup>147</sup>.

“Imágenes de la Patagonia” rápidamente adquirió gran cantidad de material a difundir y fue reconocido como el tercero en importancia en todo el país, detrás de los festivales de Buenos Aires y de Rosario (RN, 25/10/2003). Del mismo modo, fue original, no sólo por el recorte geográfico con el que inicialmente se presentó, sino también porque en 2001, los festivales de cine no eran tan masivos en el país como lo

---

<sup>146</sup> El festival se realizó de manera ininterrumpida desde 2001 hasta 2008, año en que a raíz de la falta de financiamiento, ARAN tuvo que postergarlo hasta el año próximo (RN, 04/11/08). De todos modos, en 2008, ante la imposibilidad de concretar el festival, la asociación organizó la muestra de audiovisuales “Ni cansados, ni vencidos”, cuyo título refería a la voluntad de seguir con el Festival, aun ante la falta de recursos del INCAA y de los organismos oficiales de cultura de la provincia y el municipio de Neuquén. Finalmente, en 2010 realizaron la novena edición.

<sup>147</sup> La intención de ARAN de formar el público se expresa no sólo en la organización del festival, sino también en la gratuidad de la entrada, la cual servía de incentivo para atraer a una amplia cantidad de espectadoras/es.

fueron en los años posteriores. Vale aclarar que en su primera edición fue más bien una muestra de audiovisuales, que luego se expandió, al convertirse en un festival competitivo y al extender a todo el país las películas que podían participar del mismo.

La primera edición de “Imágenes de la Patagonia” logró convocar más de 2000 personas y en años posteriores consiguió proyectar más de 180 películas (L. Rey, entrevista personal, 29 de julio de 2016). El mismo se convirtió así en la actividad de mayor visibilidad y sistematicidad de la asociación. De allí el particular cuidado en la selección de las/os jurados, invitadas/os y en la organización integral del mismo, pues ARAN entendía que la calidad del festival daba cuenta de la calidad de las producciones de sus asociados/as. Es debido a estos argumentos y, en pos de construir una imagen favorable del cine local, que la asociación se esforzó en lograr las mejores condiciones de exhibición:

Para empezar un camino hacia la profesionalización del cine, lo que teníamos que hacer es que el público neuquino entendiera que nosotros podíamos hacer cine en Neuquén. Y si lo iba a ver en una sala chiquita, con una pantalla más o menos, con un sonido más o menos, iba a pensar que hacíamos cine más o menos. Entonces, vamos al cine Español (...). La apuesta era esa, era que entiendan que nosotros queríamos hacer cine. Entonces, para eso había que mostrar la película en un cine, no en una sala de teatro acomodada para ser un cine (I. Sánchez, entrevista personal, 17 de septiembre de 2012).

El Cine Teatro Español es el lugar de mayor trayectoria en la difusión de audiovisuales en Neuquén. Es por ello que en la búsqueda por instalarse en la esfera pública como productoras/es culturales y construir un público, ARAN privilegió este espacio establecido y reconocido por los hábitos de consumo de cine, como también por la distribución. Allí organizaron ocho de las nueve ediciones<sup>148</sup>, logrando institucionalizar el festival en la grilla de programación anual del cine y en la agenda cultural valletana<sup>149</sup>, tal como lo indica Lucas Savron, administrador del Cine Teatro Español:

---

<sup>148</sup> Todas las ediciones del Festival se realizaron en el Cine Teatro Español, a excepción de la novena, la cual se llevó a cabo en el Centro Cultural “La Conrado”. El Teatro Español cuenta con 750 butacas y es el lugar privilegiado para la proyección audiovisual en Neuquén. La Conrado Cultural, en cambio, es un espacio significativamente más pequeño, lo cual señala las dificultades económicas que tuvo la asociación para poder seguir dándole continuidad al festival en los últimos años del período 2001-2010.

<sup>149</sup> La instalación del festival en la agenda cultural norpatagónica estuvo fuertemente influida, como se desarrolló en el capítulo anterior, por los intercambios entre ARAN y el diario *Río Negro*.

Acá se daban todos los años, una semana que nos alquilaba ARAN (...) y... cada año captaban mucha gente. Pasaban películas regionales y a su vez invitaban a otros directores de cine de otras regiones.

La gente apoya al cine regional porque ven (sic) el esfuerzo que hace la gente de acá para poder producir una película y según los temas que toquen a veces impactan y a veces, no tanto, pero cuando son películas que tocan los problemas de los barrios y todo eso, funcionaron bien (L. Savron, entrevista personal, 18 de septiembre de 2012).

El festival fue adquiriendo prioridad dentro de la asociación debido a que la vasta producción que circulaba en las pantallas locales no sólo promovía la producción, sino que probaba la existencia de un “cine regional”. Esto último era fundamental para conseguir financiamiento y legitimidad en la esfera cultural local. De allí que las/os miembros de ARAN buscaran garantizar las mejores condiciones de exhibición, tal como desarrolla Luis Rey:

Vamos a hacer algo y ¿a dónde la vamos a ver? ¿En casa? Dijimos: “hagamos un festival” Y nos pusimos una fecha para realizar cada uno o cada dos personas una película para ese festival que fuera corta, ocho minutos como máximo. Y bueno, eso fue muy interesante, porque provocó que mucha gente se interesara porque era mostrarle no a la familia de los amigos, sino en un cine de verdad qué era lo que se estaba haciendo (...) Y fue tan así que a los seis meses, o cuatro meses de nuestra fundación, estábamos haciendo un festival de cine en el Cine Español (L. Rey, entrevista personal, 29 de julio de 2016).

El Festival se convirtió rápidamente en la actividad de referencia de la asociación y la producción se supeditó a éste, tal como se enuncia en el testimonio citado. Al mismo tiempo, lo que verdaderamente reflejaba “lo regional” como marca de distinción (Bourdieu, 2010) de la producción local se expresaba en este evento. Pues, como se observó en el análisis de las temáticas y géneros de las películas de las/os asociadas/os, lo único que pudo identificarse como característico de este cine fue un cierto interés por las problemáticas sociales y por las filmaciones en interiores, mas lo “regional” no fue un eje rector en la delimitación de la producción. Es por ello que las apelaciones discursivas hacia el cine propio, así como la referencia al territorio en el nombre de la asociación, deben ser leídas más como una estrategia de legitimación para distribuir sus películas ante un público en formación y un grupo de hacedoras/es también en formación, que como un proyecto político-intelectual de representación de la geografía y/o la historia sociocultural local. De allí que la circulación cobre un rol preponderante en el accionar de la asociación y que “lo regional” sea más un

modo de identificarse y de demarcarse en relación al cine hegemónico para captar un público local, que una necesidad de retratar la realidad norpatagónica en sus películas.

En pocas palabras, la distribución fue la actividad prioritaria de ARAN, en tanto a través de ella, y a partir de los intercambios que realizó con la prensa, logró instalar la idea de que existían tanto profesionales dedicadas/os a la materia, como cuantiosa producción audiovisual. De esta manera, la asociación no sólo formó un particular público local, sino también sentó las bases para que muchas/os de sus asociadas/os continuaran sus carreras como audiovisualistas individualmente y/o que se posicionaran favorablemente ante un mercado que, lentamente desde mediados de 2005, comenzó a reactivarse y a requerir especialistas en la materia.

## **5. CONCLUSIONES PARCIALES: CONDICIONES DE EXISTENCIA DEL CINE DE PROVINCIA**

El relevamiento de las distintas asociaciones de audiovisualistas que comenzaron a gestarse durante la primera década del siglo XXI en la Argentina prueba la existencia de un conjunto de prácticas y discursos tendientes a la conformación de un cine provincial y, al mismo tiempo, evidencia los mecanismos de organización y producción que se dieron las/os realizadoras/es locales. El accionar de estas asociaciones, que compartían objetivos y modos de auto-organización, se interpretó como una táctica, en tanto ardid que instaura la práctica audiovisual y ciertos hábitos en los territorios provinciales, mas no articula un programa de acción conjunto que acumule las experiencias asociativas de todo el país, ni tampoco llega a definir un particular modo de producción alternativo al hegemónico.

Dentro de esa tendencia asociativista, se resaltó el comportamiento diferencial de ARAN que inició su actividad a principios de 2001 y, para 2009, cuando la mayoría de las asociaciones del país estaba dando sus primeros pasos, ella mermaba su protagonismo. ARAN tuvo un desarrollo particular porque se activó frente a una coyuntura desfavorable en la que el Estado nacional había perdido legitimidad y protagonismo, pero una vez que éste comenzó a poner en práctica políticas de fomento federal, el espacio colectivo fue perdiendo fuerza. Además, el declinar de ARAN se explica también porque durante la primera década del siglo XXI la

asociación cumplió satisfactoriamente su objetivo de crear condiciones favorables para el desarrollo de un mercado audiovisual. En este aspecto, para el año 2010, muchas/os de ellas/os habían conseguido reconocimiento y distinción, es decir, cierto éxito individual, que los llevó a trabajar de lo que habían estudiado, pero también a disminuir su intervención en el espacio grupal.

De hecho la merma de la actividad de ARAN puede remontarse a 2005, momento en el que, en un contexto socioeconómico más favorable que el de los inicios de la asociación, ésta y los movimientos sociales surgidos al calor del 2001 fueron perdiendo paulatinamente fuerza, no sólo porque los discursos autogestivos y de la acción directa ya no ocupaban el centro de la escena, sino también porque las/os asociadas/os, al crear sus propios oficios y adquirir nuevas responsabilidades en su edad adulta, limitaron su capacidad de intervenir en ARAN. Es por ello y por las políticas de Estado que se implementaron a partir de la LSCA que el espacio colectivo se fue desarticulando y primó la producción individual, como parte del proceso de crecimiento de sus integrantes. Estos cambios en la asociación se expresaron en el desarrollo de menos películas, pero de mayor duración, en una discontinuidad del Festival en 2008, y también en las temáticas; las cuales disminuyeron su interés por los movimientos sociales y conflictos socioculturales locales, para dar mayor lugar a problemas universales y abstractos.

En pocas palabras, en el período 2001-2010 la asociación promovió la producción audiovisual a partir de la creación un lugar de intercambio de saberes, recursos materiales y humanos, de la realización de instancias de formación y de la gestación de espacios de distribución de las películas locales. En este último aspecto, se destacó el Festival “Imágenes de la Patagonia” porque el mismo le dio amplio reconocimiento a sus asociadas/os y a las/os audiovisualistas que allí proyectaban, le otorgó al audiovisual norpatagónico difusión en la región y el país, contribuyó a crear un particular público local, instaló una práctica de consumo audiovisual en la esfera cultural regional y motorizó fuertemente la producción. En este sentido, lo que refleja este cine que protagonizó ARAN es un modo de producción, organización y distribución paralelo a la tradición porteño-céntrica que, en diálogo con instituciones del Estado Nacional y regional, así como con organizaciones privadas, logró crear

maneras de hacer y consumir cine que permiten hablar *de* y *en* un espacio provincial.

## CONCLUSIONES

### El audiovisual en la Norpatagonia de la primera década del siglo XXI

*Ojalá se pudiera hacer cine en La Quiaca, en la Patagonia, en Misiones y que no todo tenga que pasar por Buenos Aires porque incluso, el cine nuestro sería mucho más interesante si no fuera todo tan porteñizado, porque vos mirás y todos los actores hablan como porteños de Barrio Norte, todos terminamos hablando así porque eso es lo que tenemos instalado todos los días*

Daniel Bello

*Las personas (grupos, instituciones, Estados, etc.) intentan lograr todo tipo de cosas, pero el intento no es lo mismo que el éxito, y las acciones humanas muchas veces consisten tanto en sumar éxitos como en lidiar con los fracasos*

Lawerence Grossberg

#### 1. PUNTOS DE LLEGADA

Este escrito se ha concentrado en estudiar el audiovisual *en y desde* la Norpatagonia en la primera década del siglo XXI, desde la perspectiva de la sociología de la cultura. Dicho abordaje permitió leer los procesos organizativos no del todo constituidos, los mecanismos efectivos de ensayo y las acciones novedosas, tendientes al crecimiento del audiovisual en la Norpatagonia, aunque no consolidadas aún. A su vez, la teoría de la sociabilidad también ayudó a ver los procesos de gestación de una *formación cultural* audiovisualista y los intercambios y vinculaciones entre ella, las *instituciones* y los diversos actores sociales que conformaron la esfera cultural de la región.

De manera que estos dos enfoques posibilitaron comprender una práctica cultural emergente en su específico contexto de formación. A partir de ellos se logró caracterizar al audiovisual producido en la Norpatagonia, identificar sus antecedentes, analizar las redes de poder que intervinieron en sus condiciones de realización y conocer los modos de producción y difusión por fuera del área metropolitana de la Argentina.

A modo de síntesis, los hallazgos que se obtuvieron a partir de este abordaje se resumen a partir de tres aspectos centrales que se desarrollan a continuación: 1) las condiciones de gestación del audiovisual en la Norpatagonia, 2) las relaciones de poder e intercambios entre instituciones y formaciones que condicionaron el desarrollo audiovisual a escala subnacional y, 3) las características que definen al cine hecho *en y desde* la región.

### **1.1 Condiciones de gestación del audiovisual en la Norpatagonia**

El recorrido realizado muestra que en la región hay más de 40 cineastas y de 200 películas, los cuales prueban la existencia de un audiovisual hecho *en y desde* la Norpatagonia. El mismo comenzó a gestarse desde mediados del siglo XX, pero creció significativamente, en cantidad de audiovisualistas y filmes, en el decenio 2001-2010. Pues en ese momento emergieron diversos colectivos de realizadoras/es, como resultado de un proceso de formalización de la actividad y de variados factores históricos, tecnológicos y sociales.

Esos factores que promovieron el audiovisual son de carácter nacional e internos a la región. Los nacionales fueron la coyuntura de 2001 -y su impulso al asociacionismo y la autogestión-, los cambios tecnológicos, el abaratamiento de los medios de producción y las políticas audiovisuales implementadas por el INCAA y el Estado nacional. Los factores locales estuvieron vinculados por un lado, a la necesidad de crear y encauzar un mercado audiovisual regional, a la creciente profesionalización de hacedoras/es del audiovisual y al egreso de las/os primeras/os estudiantes de las instituciones de educación superior de cine y medios audiovisuales de la región. Por otro lado, también impulsaron la actividad instituciones educativas y culturales de la región y la *tradición* audiovisualista, iniciada por los cineastas Kelly y Procopiuk, en 1960. Todos estos factores motorizaron la conformación de ARAN e hicieron que ella se constituya tempranamente en relación a asociaciones audiovisualistas de otras provincias del país.

A este respecto, se evidenció que a fines de los años 2000, se configuró un proceso de consolidación de asociaciones en diversas provincias de Argentina, a raíz de la

sanción e implementación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (LSCA). Esta tendencia asociativista se gestó, ante una coyuntura nacional favorable, como una *táctica* de las distintas comunidades de practicantes provinciales para poder producir desde sus territorios. Dentro de esta tendencia, ARAN no sólo fue una de las pioneras, sino que registró un proceso inverso al que se dio en el resto del país. Pues, el impulso de la LSCA, cierta distinción y renombre que adquirieron algunos asociados a través de la asociación, la inserción de los miembros en el mercado laboral y el paso a la adultez de las/os integrantes que se habían iniciado muy jóvenes en la actividad hizo que a fines de la primera década de los años 2000, merme el dinamismo de la asociación y que primen los proyectos individuales. Esto generó un cambio en el modo en que se organizaban las/os realizadoras/es locales, pero ello no afectó el nivel de la producción de la Norpatagonia audiovisual, el cual continuó creciendo.

En pocas palabras, de 2001 a 2010 un conjunto de elementos internos y externos a la región promovieron el audiovisual. ARAN fue el modo que encontraron los/as audiovisualistas locales para poder producir a escala subnacional en ese período y también el medio a través del cual estos realizadores lograron instaurar una práctica novedosa en la región que, desde ese momento en adelante, no ha dejado de expandirse, aunque con otras modalidades de organización.

## **1.2 Formaciones, instituciones y redes de poder**

ARAN se interpretó como una *formación cultural* y como tal, su accionar estaba limitado en comparación con las *instituciones* oficiales del Estado o el mercado, porque carecía del poder legitimado de la palabra y de la misma posibilidad de solvencia y estabilidad. De allí que para expandir sus actividad y concretar sus objetivos la asociación debió realizar intercambios y negociaciones con ciertos actores y organizaciones.

Hasta los años 2000, las principales instituciones promotoras del audiovisual habían sido el Estado nacional -a través de la Universidad Nacional del Comahue y de la Ley de Fomento de Cine-, los Estados subnacionales -de manera indirecta con la

creación de televisoras e instituciones educativas-, y los canales televisivos privados, por medio de la apertura de un conjunto de profesiones y canales de distribución inexistentes hasta el momento. Luego, de 2001 a 2010, el Estado nacional continuó promoviendo el audiovisual, pero las *instituciones* estatales locales, el municipio y la provincia, no tuvieron una política de fomento a la actividad y como contraparte, las asociaciones artístico-culturales independientes, las organizaciones de educación superior y la prensa fueron las principales instituciones que alentaron el audiovisual. Ellas brindaron legitimidad cultural y reconocimiento a ARAN, garantizaron puestos laborales y bregaron por el desarrollo de políticas y financiamiento en la materia.

Dentro de estas instituciones, merecen especial atención dos de ellas. La Universidad Nacional del Comahue por el rol activo y comprometido que jugó en el desarrollo audiovisual no sólo de 2001 a 2010, sino desde los orígenes de esta práctica en la región, poniendo a disposición medios y lugares de trabajo para realizadoras/es de las diversas generaciones y cediendo espacios de realización, exhibición y gestión. La segunda institución clave fue el diario *Río Negro*, el cual por intereses vinculados a su proyecto político-cultural-empresarial, desarrolló estrategias de legitimidad y reconocimiento para con ARAN, las cuales se expresaron en un *clipping* activo que difundió todas sus actividades, en el reclamo y denuncia a las instituciones del Estado para que financien la actividad y, finalmente, en la construcción de un *ethos* comprometido, sacrificado y competente de la asociación.

De modo que no fue sólo por la voluntad de una *formación cultural* que creció el audiovisual en la Norpatagonia, sino también porque las *instituciones* mencionadas bregaron para que ARAN ingrese y permanezca en la esfera artístico-cultural de la región. En otras palabras, el proyecto de ARAN fue central para el desarrollo de la actividad, pero también lo fueron las vinculaciones de poder, intercambios y formas de sociabilidad que la asociación tejió con las distintas instituciones para poder concretar sus objetivos. En este sentido, el audiovisual en la Norpatagonia encuentra sus condiciones de existencia en proyectos de la sociedad civil organizada y fuera de los carriles institucionales, pero también en el apoyo ineludible de las instituciones mencionadas.

### 1.3 Características del audiovisual en la Norpatagonia

El audiovisual que se realizó y exhibió en la región de 2001-2010 adquirió ciertas particularidades que permitieron identificar elementos propios del cine hecho *en y desde* la Norpatagonia. Las películas producidas allí poseían un carácter heterogéneo en cuanto a sus productores y temas, lo que se evidenció en la gran cantidad y asistematicidad de las/os directoras/es y en la diversidad de temáticas. No obstante ello, la misma se caracterizó por una preponderancia del cortometraje ficcional, filmado en interiores, con temáticas universales y por producir largometrajes sólo documentales, los cuales versaron mayoritariamente sobre conflictos o movimientos sociales.

Por su parte, los espacios de exhibición audiovisual en la región se circunscribieron, fundamentalmente, a festivales autogestionados en los que paulatinamente se fue formando un incipiente público regional. Ellos fueron medulares para el desarrollo de la actividad porque motorizaron elementos identitarios y crearon una marca de distinción del audiovisual local. En este sentido, “lo regional” se desarrolló más en la exhibición que en la producción; no sólo porque la circulación fue la principal acción de ARAN, sino porque a partir de ella -y no a la inversa- se dinamizó la producción y se legitimó el audiovisual en la región.

A partir de esta caracterización, resulta evidente que la heterogeneidad de filmes y productores indica un incipiente estado de desarrollo de la actividad y cierta escasez de especialización de los productores. No obstante ello, los mecanismos de exhibición que pusieron en práctica, con su consecuente reivindicación de “lo regional”, tendieron a legitimar y expandir el audiovisual de la Norpatagonia.

## 2. CONSIDERACIONES FINALES

Los resultados de esta investigación resumidos en los apartados precedentes señalan los alicientes y limitantes para el desarrollo audiovisual en la Norpatagonia y prueban, al mismo tiempo, la existencia de una práctica con cierta historia y tradición en la región. En este sentido, la tesis da cuenta de los condicionantes para el audiovisual subnacional, pero también de ciertos modos de hacer y difundir cine en territorios periféricos que no hablan tanto de una ausencia de expresiones artístico-culturales, como de maneras de producir y exhibir diferentes, que sólo pudieron comprenderse en relación y tensión con elementos externos al campo cinematográfico y articulando lo nacional y lo local.

En pocas palabras, este estudio del audiovisual en la Norpatagonia muestra que esta región no es tanto una tierra de promisión, como se construye en los imaginarios dominantes del cine nacional, sino más bien un lugar de realización desde donde se había desplegado un conjunto significativo de discursos y prácticas audiovisuales que aún no habían sido nominados como tales. En este sentido, el recorrido realizado permite afirmar que estas expresiones audiovisuales existían, pero habían permanecido invisibilizadas no sólo para la historia del cine (local y nacional), sino también para la historia cultural de la región. De allí que no se trata de un territorio en el que “está todo por hacerse”, que carece de expresiones artísticas y de bienes culturales propios, sino que ellos todavía no han sido conceptualizados, ni considerados como tales.

## BIBLIOGRAFÍA

### 1. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AGUILAR, Gonzalo (2014). “Los arrabales de la historia del cine”. En: Ignacio Dobrée (comp). *La pantalla desbordada: ensayos sobre prácticas y discursos en torno al cine independiente*. Cipolletti/ 30 años. Argentina: Cooperativa gráfica del pueblo.
- AGULHON, Maurice (1994). *Historia vagabunda. Etnología y política en la Francia contemporánea*. México: Instituto Mora.
- (2009). *El círculo burgués*. Buenos Aires: Ed. Siglo XXI.
- AMADO, Ana (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Ed. Colihue.
- AMOSSY, Ruth (2010). “El ethos oratorio o la puesta en escena del orador”. En : *L’argumentation dans le discours. Discours politique, littérature d’idées, fiction*. [Trad.: E. Kallay] París: Nathan.
- APREA, Gustavo (2008). *Cine y políticas en Argentina. Continuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- BAJTIN, Mijail (1982). “El problema de los géneros discursivos”. En: *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (1974). *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- BAYARDO, Rubens (2007). “Cultura y Desarrollo: ¿Nuevos rumbos y más de lo mismo?”. En: Gisele Marchioro Nussbaumer (comp.) *Teorías & políticas da cultura. Visões multidisciplinares*. Salvador, Brasil: Editora da Universidade Federal da Bahia (EDUFBA).
- (2008). “La maldición del centralismo”. En: *Revista Ñ*, 30 de agosto de 2008. Recuperado de: [http://www.unsam.edu.ar/institutos/idaes/pdf/La%20maldici%C3%B3n%20del%20centralismo\\_Bayardo.doc](http://www.unsam.edu.ar/institutos/idaes/pdf/La%20maldici%C3%B3n%20del%20centralismo_Bayardo.doc). Consultado el 07 de enero de 2018.
- BECEYRO, Raúl (2014). *Cine y región: ensayos, proyectos y películas*. Argentina: Ed. Universidad Nacional de Entre Ríos y Universidad Nacional del Litoral.
- BECKER, Howard (2009). *Trucos del oficio. Cómo conducir su investigación en ciencias sociales*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BERGONZI, Juan Carlos (2004). “Río Negro, una historia comunicacional” En: Juan Carlos Bergonzi y otros, *Periodismo en la Patagonia. Cambios en la representación escrita y visual del diario Río Negro 1980/2000*. Río Negro: PubliFadecs.
- BERTONE, Raúl (2012). “Producción cinematográfica a escala regional. En busca de un modelo sustentable en la era digital”. En: Silvia Romano (ed.) *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y*

- Audiovisual*. Córdoba: ASAECA. Recuperado de: <http://asaeca.org/actas-de-congresos-asaeca/?wpdmc=actas-2012>. Consultado el 30 de octubre de 2017.
- BETTENDORFF, Paulina y Agustina Pérez RIAL (2014). “Cartografiando miradas. Mujeres que hacen cine en Argentina”. En: *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Librería.
- BIZBERGE, Ana, Fernando KRAKOWIAK, Cecilia LABATE y Rodolfo MORONE (2012). “Políticas de TDT: del predominio del mercado al desafío por un sistema democrático de televisión”. En: Guillermo Mastrini, Ana Bizberge, Diego de Charras (comp.). *Las políticas de comunicación en el siglo XXI: nuevos y viejos desafíos*. Buenos Aires: Ed. La Crujía.
- BLANCO, Graciela (2003). “El mutualismo y la difusión cultural en la Asociación Española de Cipolletti”. En: *Revista Cipolletti. Un siglo 1903-2003*. Cipolletti, 3 de octubre de 2003.
- BONACCORSI, Nélica y Lidia OZONAS (1995). “Los inmigrantes italianos en la colonia La Lucinda” En: *Revista de historia*, Universidad Nacional del Comahue. N° 5, 1995. Recuperado de: <http://revele.uncoma.edu.ar/htdoc/revele/index.php/historia/article/view/680/701>. Consultado el 25 de enero de 2018.
- BORELLO, José Antonio, Carolina BARNES, Leandro GONZÁLEZ y Daniela CASTRO (2013). “La producción cinematográfica en la provincia de San Luis y la experiencia de San Luis Cine”. En: Rubén Ascúa, Germán Camprubí, Sonia Roitter y José Borello (eds.) *Sectores, redes, encadenamientos productivos y clúster de empresas*. Recuperado de: [http://www.ungs.edu.ar/ms\\_ico/?page\\_id=716](http://www.ungs.edu.ar/ms_ico/?page_id=716). Consultado el 30 de octubre de 2017.
- BORRAT, Héctor (1989). *El periódico como actor político*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.
- BOURDIEU, Pierre (1997). *Razones prácticas*. Barcelona: Ed. Letra e.
- (2001). *Qué significa hablar*. Madrid: Ed. Akal.
- (2002, [1967]) “Campo intelectual y Proyecto creador”. En: *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Ed. Montessor.
- (2007). “Espíritus de estado. Génesis y estructura del campo burocrático”. En: *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- (2010). “El mercado de los bienes simbólicos”. En: *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BRUNO, Paula (2014). “Introducción. Sociabilidades y vida cultural en Buenos Aires 1860-1930”. En: Paula Bruno (dir). *Sociabilidades y vida cultural: Buenos Aires, 1860-1930*. Buenos Aires: UnQui.
- BURKE, Peter (2007). “La historia cultural y sus vecinos”. En: *Revista Alteridades*. Vol. 17, núm. 33, enero-junio, 2007, pp. 111-117. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa Distrito Federal, México. Recuperado de:

<https://es.scribd.com/document/325319675/Peter-Burke-La-Historia-Cultural-y-Sus-Vecinos>. Consultado el 25 de enero de 2018.

- BUSO, Sandra y María Cecilia VILA (2013). “Nuevos formatos, nuevos realizadores: primeros resultados de políticas audiovisuales en San Juan”. En: *Actas de las XVII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*. Buenos Aires: Universidad Nacional General Sarmiento. Recuperado de: <http://redcomunicacion.org/nuevos-formatos-nuevos-realizadores-primeros-resultados-de-politicas-audiovisuales-en-san-juan/>. Consultado el 30 de octubre de 2017.
- CABALLERO LÓPEZ, José Antonio (2008). “Retórica del êthos (imagen de sí) en la oratoria de Práxedes Mateo-Sagasta” En: Revista *Rhêtorikê*, Número 1. Octubre 2008. UNAM. Recuperado de: <http://www.rhetorike.ubi.pt/01/pdf/caballero-retorica-del-ethos.pdf>. Consultado el 07 de enero de 2017.
- CALICCHIO, Pascual Ignacio (2004). “Los piqueteros y los medios: ¿por qué hablar de comunicación? En: Natalia Vinelli y Carlos Rodríguez Esperón (comps). *Contrainformación. Medios alternativos para la acción política*. Buenos Aires: Ed. Continente.
- CALAFATI, Osvaldo (2011). *Historia del teatro de Neuquén*. Neuquén: Educo.
- CALAFATI, Osvaldo y Marina FUKS (2010). “Historia del Instituto”. En: ESBA. Neuquén. Recuperado de: [http://esba.nqn.infed.edu.ar/sitio/index.cgi?wid\\_seccion=1&wid\\_item=9](http://esba.nqn.infed.edu.ar/sitio/index.cgi?wid_seccion=1&wid_item=9). Consultado el 14 de enero de 2017.
- CALIFANO, Bernadette (2011). “Políticas públicas de comunicación. Un acercamiento conceptual para su análisis”. En: *VI Jornadas de Jóvenes Investigadores*, Buenos Aires: UBA. Recuperado de: [http://webiigg.sociales.uba.ar/iigg/jovenes\\_investigadores/6jornadasjovenes/EJE%2011%20PDF/eje%2011\\_califano.pdf](http://webiigg.sociales.uba.ar/iigg/jovenes_investigadores/6jornadasjovenes/EJE%2011%20PDF/eje%2011_califano.pdf). Consultado el 07 de enero de 2018.
- CALIL, Carlos Augusto (2011). “La conquista de la conquista del mercado” en, Amir Labaki y María Dora Mourao (comps.). *El cine de lo real*. Buenos Aires: Colihue.
- CANAL FEIJÓO, Bernardo (2010). *Ensayos sobre cultura y territorio: de la estructura mediterránea. Teoría de la ciudad argentina*. Buenos Aires: Ed. Prometeo.
- CAMPO, Javier (2012). *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*. Buenos Aires: Ed. Imago Mundi.
- CERDA GUTIERREZ, Hugo (1993). *Los elementos de la investigación. Cómo reconocerlos, diseñarlos y construirlos*. Bogotá: Ed. El Buho.
- COLOMBRES, Adolfo (1985). *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos Aires: Ed. Del Sol.
- CORAGGIO, José Luis (2002). “Prólogo”. En: Elba Luna y Elida Cecconi (coords.) *De las cofradías a las organizaciones de la sociedad civil Historia de la iniciativa asociativa en Argentina. 1776-1990*. Buenos Aires: Edilab editora.

- CUARTEROLO, Andrea (2007). “El cazador de sombras. La representación del indígena fueguino en la obra documental del sacerdote Alberto María De Agostini”. En: Javier Campo, Javier y Christian Dodaro (comps.), *Cine documental, memoria y derechos humanos*. Buenos Aires: Nuestra América.
- CUCÓ i GINER, Josepa (2008). “Sociabilidades urbanas” En: *Revista de antropología social. Ankuleig gizarte antropologia aldizkari*, N° 12, 2008. Universidad de Valencia. Recuperado de: [http://fonevol.net/wp-content/uploads/2016/12/opinio\\_gent/josepa\\_cuco\\_giner.pdf](http://fonevol.net/wp-content/uploads/2016/12/opinio_gent/josepa_cuco_giner.pdf). Consultado el: 07 de enero de 2018.
- De CERTEAU, Michel (1996). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- De GRANDE, Pablo (2013). “Aportes de Norbert Elias, Erving Goffman y Pierre Bourdieu al estudio de las redes personales”. En: *Revista Andamios*, 10 (22) 5-2013; pp. 237-258. Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-00632013000200013](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632013000200013). Consultado el 25 de enero de 2018.
- De la PUENTE, Maximiliano y Pablo RUSSO (2007). *El compañero que lleva la cámara. Cine militante argentino*. Buenos Aires: Ed. Tierra del Sur.
- DI TELLA, Andrés (2011). “El documental y yo”. En: Amir Labaki y María Dora Mourao (comps.) *El cine de lo real*. Buenos Aires: Colihue.
- DIETRICH, Daniela (2009). *Mujeres tras las cámaras: hacia el encuentro de la visibilidad de las cineastas neuquinas 2001-2007* (tesis de especialización en Estudios de las Mujeres y Género). Universidad Nacional del Comahue. Neuquén.
- DOBRÉE, Ignacio (2014). “Cine acompañado. Derivas de una categoría por los discursos escolta”. En: Ignacio Dobrée (comp). *La pantalla desbordada: ensayos sobre prácticas y discursos en torno al cine independiente*. Cipolletti/ 30 años. Argentina: Cooperativa gráfica del pueblo.
- EDITORIAL RÍO NEGRO (2012). *100 años. El diario de todos los tiempos*. General Roca, Río Negro: Ed. Diario Río Negro.
- EDITORIAL TOMA UNO (2012). “Editorial”. En: Revista *TOMA UNO*. Depto. de Cine y TV – Facultad de Artes – Universidad Nacional de Córdoba – Argentina. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/8564/9429>. Consultado el 30 de octubre de 2017.
- ESCOBAR, Paz (2010). *Cine e historia. La patagonia en imágenes (1930-1976)*. Trelew: Ed. Jornada Histórica.
- ETCHENIQUE, Jorge y Cristhian PENA (2003). *Apuntes para una historia del cine en el territorio nacional de La Pampa*. Argentina: Gráfica Roma.
- FANESE, Griselda y Lidia ASCENCIO (2009). “Entrevista a Cristina Mancilla” y “Teatro y política, tensiones y debates”. En: Leticia Prislei (dir.) *Cultura y política en debate*. Neuquén: Ed. Educo.

- FANESE, Griselda y Julia KEJNER (2014). “Sujetos y trabajo en audiovisuales de Neuquén”. En: *Actas IV Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* / Laura Abratte ... [et. al.] Ciudad Autónoma de Buenos Aires: ASAECA – Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 2014. pp. 673—687. Recuperado de: [http://asaeca.org/aactas/kejner\\_fanese.pdf](http://asaeca.org/aactas/kejner_fanese.pdf). Consultado el 30 de octubre de 2017.
- FALICOV, Tamara (2007). “Desde nuestro punto de vista. Jóvenes videastas de la Patagonia re-crean el sur argentino”. En: María José Moore y Paula Wolkowicz. *Cines al Margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Ed. Librería.
- FAVARO, Orietta (2011). “Sociedad y política. La concordancia de dos sustantivos en el Neuquén del siglo XX-XXI”. En: *Actas de las VI Jornadas de Historia Política*. 7 y 8 de julio de 2011. Universidad de San Martín. Buenos Aires. Recuperado de: [http://investigadores.uncoma.edu.ar/cehepyc/publicaciones/Art.\\_Favaro\\_Sociedad\\_y\\_Politica.pdf](http://investigadores.uncoma.edu.ar/cehepyc/publicaciones/Art._Favaro_Sociedad_y_Politica.pdf). Consultado el 07 de enero de 2018.
- FELDMAN, Simón (2002, [1979]). *La realización cinematográfica*. Barcelona: Gedisa.
- FIORUCCI, Flavia (2013). “Presentación de ‘Los otros intelectuales: curas, maestros intelectuales de pueblo, periodistas y autodidactas’”. En: *Prismas. Revista de historia intelectual* N° 17. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- FOUCAULT, Michael (1992, [1970]) *El orden del discurso*. Buenos Aires: Letra e.
- (2000). “Las redes del poder”. En: *El lenguaje libertario*. Buenos Aires: Editorial Utopía Libertaria.
- FRASER, Nancy (1999). “Repensando la esfera pública: una contribución a la crítica de la democracia existente”. En: *Ecuador Debate. Opinión pública*. Quito: CAAP, (no. 46, abril 1999): pp. 139-174. Recuperado de: <http://67.192.84.248:8080/handle/10469/5760#.WpKyaqjOXIU>. Consultado el 24 de febrero de 2018.
- FREDERIC, Sabrina y Germán SOPRANO (2005). *Cultura y política en etnografías sobre la Argentina*. Buenos Aires: Ed. Universidad Nacional de Quilmes.
- FUSCONI, Silvana (2009). “La Conrado o formas de intervenir en la cultura. Entrevista a Raúl Toscani y Horacio Tarifeño”. En: Leticia Prislei (dir.) *Cultura y política en debate*. Neuquén: Ed. Educo.
- GARCÍA, Norma Beatriz (2008). “El lugar del pasado en la construcción de una identidad. Neuquén, 1966-1976”. En: *Revista de Historia* N° 11. Universidad Nacional del Comahue. pp. 131-146. Recuperado de: <http://revele.uncoma.edu.ar/htdoc/revele/index.php/historia/article/view/198/193>. Consultado el 30 de octubre de 2017.
- GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Ed. Cast. Taurus.
- GETINO, Octavio (2005). *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*. Buenos Aires: Ed. Ciccus. Segunda edición.

- GONZÁLEZ, Leandro (2013). “Cine y geografía. Hacia un estado del arte, con foco en la Argentina”. En: *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 25 de diciembre, Vol. XVIII, n° 1054. Recuperado de: <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-1054.htm>. Consultado el 30 de octubre de 2017.
- (2014a). “Políticas sub-nacionales de fomento a la producción audiovisual. Experiencias en la Argentina”. En: *Revista Eptic Online*. Vol.16 n.3 p.150-166. Septiembre-diciembre de 2014. Recuperado de: <https://www.google.com.ar/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiXmdzsj5nXAhVBg5AKHcsWBvkQFggzMAI&url=https%3A%2F%2Fseer.ufs.br%2Findex.php%2Fepitic%2Farticle%2Fdownload%2F150%2Fpdf&usg=AOvVaw1yVP4fa17AH6TXrvLIgJ9a>. Consultado el 30 de octubre de 2017.
- (2014b). “Políticas del cine y el audiovisual: entre lo global y lo local”. En: *Actas de las XVIII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*. Buenos Aires: IUNA. Recuperado de: [http://redcomunicacion.org/wp-content/uploads/2015/04/2014\\_lcl.pdf](http://redcomunicacion.org/wp-content/uploads/2015/04/2014_lcl.pdf). Consultado el 30 de octubre de 2017.
- (2017). “Sobre la articulación de las políticas audiovisuales locales, nacionales y regionales en Argentina”. En: *Revista Quórum académico*. Vol. 14 N° 2, Julio- diciembre 2017. pp. 138-159. Universidad de Zulia. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199053182008>. Consultado el 31 de enero de 2018.
- GONZÁLEZ, Roque (2015). *Políticas públicas cinematográficas. Neofomentismo en Argentina, Brasil y México (2000-2009)* (tesis de doctorado en Comunicación Social). Universidad Nacional de La Plata. Buenos Aires. Recuperado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/50012>. Consultado el 25 de enero de 2018.
- GONZALEZ BERNALDO DE QUIRÓS, Pilar (2008). “La sociabilidad y la historia política”. En: *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Biblioteca de Autores del Centro. Recuperado de: <http://nuevomundo.revues.org/24082>. Consultado el 07 de enero de 2018.
- GRAMSCI, Antonio (2009). *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- GROSSBERG, Lawrence (2012). *Estudios culturales en tiempo futuro: Cómo es el trabajo intelectual que requiere el mundo hoy*. Buenos Aires: Editorial Siglo XXI.
- GUBER, Rosana (2009). *El salvaje metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Buenos Aires: Ed. Paidós.
- HERAM, Yamila (2009). “La televisión argentina en diferentes contextos de cambios políticos, tecnológicos y culturales” En: *Margen: revista de trabajo social y ciencias sociales*. Ed. N° 54, junio de 2009. Recuperado de: <https://www.margen.org/suscri/margen54/heram.pdf>. Consultado el 30 de octubre de 2017.

- IUORNO, Graciela y Diego BURD (2004). “Política municipal, vecinos y espacio urbano en Neuquén capital (1958-1976)” En: Graciela Iuorno (dir). *Un siglo 1904-2004. Neuquén ciudad imaginada... ciudad real*. Neuquén: Limay Artes gráficas.
- IUORNO, Graciela (dir.) (2004). *Un siglo 1904-2004. Neuquén ciudad imaginada... ciudad real*. Neuquén: Limay Artes gráficas.
- (2008a). “La provincialización de Río Negro. Interregno y conflictos de intereses nacionales y locales”. En: Graciela Iuorno y Edda Crespo (coord.) *Nuevos Espacios. Nuevos problemas. Los territorios nacionales*. Neuquén: Educo-Universidad Nacional del Comahue-Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco-Cehepyc. Editores.
- (2008b). “Las políticas y las acciones de Extensión en la universidad Nacional del Comahue (1973-1976)” En: *Revista de Historia* N° 11. Universidad Nacional del Comahue. pp. 147-159. Recuperado de: <http://revela.uncoma.edu.ar/htdoc/revela/index.php/historia/article/view/199>. Consultado el 30 de octubre de 2017.
- KATZ, Claudio (1999). “La Tecnología como Fuerza Productiva Social: Implicancias de una Caracterización”. En: *Quipú. Revista Latinoamericana de Historia de las Ciencias y la Tecnología*, vol 12, N° 3, Ed. Sociedad Latinoamericana de Historia de las Ciencias y la Tecnología, pp. 371-381, México. Recuperado de: <http://katz.lahaine.org/?p=39>. Consultado el 18 de enero de 2018.
- KEJNER, Julia (2011). *Revisitando el cine regional. Análisis de representaciones de la protesta social en producciones audiovisuales neuquinas, entre 2001 y 2003* (tesis de grado licenciatura en Comunicación Social). Río Negro. Universidad Nacional del Comahue.
- (2012). “Documentales en y desde la ciudad de la protesta. Análisis de videos ¿militantes? neuquinos (2001-2003)”. En: *Revista Tierra en Trance*. Buenos Aires. Recuperado de: <http://tierraentrance.miradas.net/2012/03/ensayos/documentales-en-y-desde-la-ciudad-de-la-protesta-analisis-de-videos-%C2%BF-militantes-neuquinos-2001-2003-segunda-parte.html>. Consultado el 30 de octubre de 2017.
- (2013). “‘Imágenes de la Patagonia’. Intercambios entre realizadores audiovisuales y la prensa”. En: *Actas de las XVII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*, en la Universidad Nacional de General Sarmiento. Recuperado de: <http://redcomunicacion.org/imagenes-de-la-patagonia-intercambios-entre-realizadores-audiovisuales-y-la-prensa/>. Consultado el 13 de febrero de 2018.
- (2014). “Indicios de un cine regional. Análisis de las gramáticas compositivas de dos discursos audiovisuales de diferentes generaciones de cineastas norpatagónicos”. En: *Actas de las Sextas Jornadas de Historia de la Patagonia*. 1a ed. - [CD-ROM]. Neuquén: EDUCO - Universidad Nacional del Comahue, 2015.
- (2016). “Repensando la mirada femenina en el cine” En: *Revista Imagofagia. Editorial Asociación Argentina de Estudios de Cine y*

*Audiovisual* N° 13- 2016. Recuperado de:  
<http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1091/863>. Consultado el 30 de octubre de 2017.

- KEJNER, Julia y Lorena RIFFO (2013). “La mirilla desde dónde mirar(nos). Análisis de los imaginarios de la Patagonia en largometrajes ficcionales producidos en y desde Neuquén en la primera década del siglo XXI”. En: *Actas de las V Jornadas de Historia de la Patagonia*. Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/282613612/2013-La-mirilla-desde-donde-mirar-nos-Analisis-de-los-imaginarios-de-la-Patagonia-en-largometrajes-ficcionales-producidos-en-y-desde-Neuquen-en-la>. Consultado el 07 de enero de 2018.
- LERMAN, Gabriel y Julio VILLARINO (2011). “Tan lejos, tan cerca. Cambios geográficos y económicos en el consumo de cine”. En: *Indicadores Culturales / Argentina 2010*. Buenos Aires: Universidad Nacional Tres de Febrero. Recuperado de: <http://www.untref.edu.ar/documentos/indicadores2010/Tan%20lejos%20tan%20cerca%20Cambios%20geograficos%20y%20economicos%20en%20el%20consumo%20de%20cine%20Gabriel%20D%20Lerman%20%20Julio%20Villarino.pdf>. Consultado el 25 de enero de 2018.
- LEVINSON, Andrés (2011). *Cine en el país del viento*. Viedma: Ed. Fondo Editorial Rionegrino.
- LE GUERN, Michel (1981). "Metaphore et Argumentation", *L'Argumentation*, Lyon: P.U.L. (Traducción al castellano para la materia Semiología de la Maestría en Sociología de la Cultura, IDAES/UNSAM).
- LIZÁRRAGA, Fernando (2010). “Sobisch, la neuquinidad y la construcción del enemigo absoluto” En: Orieta Favaro y Graciela Iuorno (eds.) *El arcón de la historia reciente en la Norpatagonia argentina: Articulaciones de poder, actores y espacios en conflicto, 1983-2003*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- LORENTE, Mabel y Luis SAPONARO (2004). “La vida cotidiana en la capital (1904-1960). En: Graciela Iuorno (dir.) *Un siglo 1904-2004. Neuquén ciudad imaginada... ciudad real*. Neuquén: Ed. Limay Artes gráficas.
- MADEDO, Fernando (2014). “Padrón de Instituciones Audiovisuales (2014)”. En *Foro Audiovisual*. Recuperado de: <https://foroaudiovisualdotorg.files.wordpress.com/2017/04/padrc3b3n-de-instituciones-audiovisuales-2016-web.pdf>. Consultado el 30 de octubre de 2017.
- MADSEN BÉJARES, Karen (2014). “La Conrado. Una historia de más de ocho décadas (1927-2013)”. En: Margarita Garrido (dir.) *Actas de las V Jornadas de las dramaturgias de la Norpatagonia Argentina: Neuquén*. Neuquén: Ed. Educo. Recuperado de: <http://rdi.uncoma.edu.ar/bitstream/handle/123456789/281/VJORNADAS.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Consultado el 07 de enero de 2018.
- MAINGUENEAU, Dominique (2002). “Problèmes d’ethos”, en *Pratiques* N° 113/114, 55-68. (Traducido y seleccionado por M. Eugenia Contursi) Junio de 2002. Recuperado de:

<https://es.scribd.com/document/67172389/Maingueneau-Problemes-d-ethos-traduccion>. Consultado el 25 de enero de 2018.

- (2010). “El enunciador encarnado: La problemática del ethos”. En *Revista Versión 24*, México. pp. 203-225 Recuperado de: <https://es.scribd.com/document/114817260/MAINGUENEAU-2009-EI-enunciador-encarnado-La-problematika-del-Ethos>. Consultado el 25 de enero de 2018.
- MARINO, Santiago (2014). “Los claroscuros del espacio audiovisual argentino”. En: *Actas del Congreso ALAIC, 2014*. Lima, Perú. Recuperado de: <http://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/grupos-tematicos/gt-6-economia-politica-de-las-comunicaciones/>. Consultado el 25 de enero de 2018.
- MARRADI, Alberto, Nélida ARCHENTI y Juan Ignacio PIOVANI (2007). *Metodología de la Ciencias Sociales*. Buenos Aires: Emecé.
- MARRONE, Irene (2003). “Cinematografía Valle: ‘Forjando patria’”. En: *Imágenes del mundo histórico: identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*. Buenos Aires: Ed. Biblos.
- MARTÍNEZ, Ana Teresa (2013). “Intelectuales de provincia: entre lo local y lo periférico”, en *Revista Prismas*, Bernal, v. 17, n. 2, dic. 2013. Recuperado de: [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1852-04992013000200005](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-04992013000200005). Consultado el 30 de octubre de 2017.
- MASES, Enrique, Beatriz GENTILE y Gabriel RAFART (dir.) (2004). *Neuquén. 100 años de historia*. Grupo de Estudios de Historia Social. General Roca: Ed. Río Negro.
- MARGULIS, Mario, Marcelo URRESTI y Hugo LEWIN (2014). “Introducción” a *Intervenir en la cultura: más allá de las políticas culturales*. Buenos Aires: Biblos.
- MARGULIS, Mario (2014). “Políticas culturales: alcances y perspectivas”. En: *Intervenir en la cultura: más allá de las políticas culturales*. Buenos Aires: Biblos.
- MARGULIS, Paola (2014a). *De la formación a la institución. El documental audiovisual argentino en la transición democrática (1982-1990)*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- (2014b). “Mujeres en el espacio documental. Una apuesta por un campo en vías de conformación”. En: Paulina Bettendorff y Agustina Pérez Rial (eds.) *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Librería.
- MAURO, Sebastián, Victoria ORTIZ de ROZAS y Martín PARATZ VACA NARVAJA (2016). “Introducción” a *Política Subnacional en Argentina Enfoques y problemas*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, UBA.
- MÉNDEZ RUBIO, Antonio (2012). “Comunicación, prácticas culturales y subalternidad”. En *Perspectivas de la Comunicación*, 5 (1). pp. 83-90. Recuperado de: <http://revistas.ufro.cl/index.php/perspectivas/article/download/128/109/>. Consultado el 01 de marzo de 2018.

- MILLER, Toby y George YÚDICE (2004, [2002]) *Política Cultural*. Barcelona: Ed. Gedisa.
- MIRANDA, María Eugenia (2006). *Mujeres cineastas argentinas jóvenes* (tesis de Lic. en Comunicación Social). Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires. Recuperada de: <https://es.scribd.com/document/237065287/Tesis-Cine-Eugenia-Miranda>. Consultado el 25 de enero de 2018.
- MONTI, Gustavo (2009). “Dos amigos de película”. En: *Revista Cipolletti, un siglo*. N°3. Octubre de 2009.
- MOTTA, Jorge José, Hernán Alejandro MORERO, y Nicolás Mariano MOHAMED (2013). “La interacción entre las instituciones y la producción cinematográfica y de contenidos para TV en Córdoba” En *Imagofagia*. Ed. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual N° 8 – 2013. Recuperado de: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/435>. Consultado el 30 de octubre de 2017.
- NAVARRO FLORIA, Pedro y María Andrea NICOLETTI (dirs.) (2001). *El gran libro de la provincia del Neuquén*. Buenos Aires: Ed. Mileno.
- (2014). *Historia del Neuquén*. Argentina: Educo, Universidad Nacional del Comahue.
- NICHOLS, Bill (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Ed. Paidós.
- OLBRECHTS-TYTECA, Lucie y Chaim PERELMAN (1989, [1958]). *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*. Madrid: Ed. Gredos.
- OSZLAK, Oscar y Guillermo O'DONNELL (1984). “Estado y políticas estatales en América Latina: hacia una estrategia de investigación”, en Gilberto Flores (comp.). *Administración pública. Perspectivas críticas*. Buenos Aires: ICAP.
- OZOLLO, Javier (2011). *Informe sobre la historia y la actualidad de la cinematografía mendocina*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- PALMA, Javier (2006). “La ley, los festivales y la crítica. Los orígenes del Nuevo Cine argentino”. En: *Actas de las X Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación. Una década de encuentros para (re)pensar los intercambios y consolidar la Red*. San Juan. Recuperado de: <http://redcomunicacion.org/la-ley-los-festivales-y-la-critica-los-origenes-del-nuevo-cine-argentino/>. Consultado el 25 de enero de 2018.
- PASOLINI, Ricardo (2013). “La historia intelectual desde su dimensión regional: algunas reflexiones”. En: *Prismas. Revista de historia intelectual* N° 17. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- PETRUCCELLI, Ariel (2005). *Docentes y piqueteros. De la huelga de ATEN a la pueblada de Cutral Có*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- PERELMAN, Chaim (1997). *El imperio retórico*. Barcelona: Ed. Norma.
- PÉREZ-GILABERTE, Miguel (2003). “Laboratorio y película”. En: Antonio Sánchez-Escalonilla (coord). *Diccionario de creación cinematográfica*. España: Ed. Ariel.

- PICCO, Ernesto (2017a). “La Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual y las provincias: Una aproximación a los casos de Santiago del Estero, Salta y Jujuy”. En: *Revista Sudamérica N° 6 - 2017*. pp. 91-112. Recuperado de: <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/sudamerica/article/view/2277>. Consultado el 31 de enero de 2018.
- (2017b). “Fomento audiovisual y organizaciones sociales en el noroeste argentino”. En: *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo*, N° 7, pp. 51-63. Recuperado de: <http://www.usc.es/revistas/index.php/ricd/article/download/4356/4911>. Consultado el 31 de enero de 2018.
- PORTÁS, Juan Carlos (2001). *Patagonia. Cinefilia del extremo austral del mundo*. Buenos Aires: Ed. Universitaria de La Patagonia San Juan Bosco y Ameghino.
- PRISLEI, Leticia (2001). *Pasiones sureñas. Prensa, Cultura y Política en la Frontera Norpatagónica (1884-1946)*. Buenos Aires: Prometeo.
- PROPATTO, Sebastián Marcelo (2008). *Producción de Cine y Territorio. Factores que determinan el Espacio Geográfico del Rodaje “Mar del Plata Set de Filmación”* (tesis de grado de Economía). Universidad Nacional de Mar del Plata. Mar del Plata Argentina.
- RADIO Y TELEVISIÓN DEL NEUQUÉN (2015). “RTN/25 años”. Capítulos 1-3. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=HhcuJF6Of48&t=12s>. Consultado el 25 de enero de 2018.
- RÍOS, Humberto (1985). “El cine no etnológico o el testimonio social de Jorge Prelorán”. En: Adolfo Colombres (comp). *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos Aires: Ed. Del Sol.
- RITHNER, Juan Raúl (2005). “Gran angular del cine sobre la Patagonia”. En: *Revista Camarote N° 7*. Río Negro. Recuperado de: [http://www.elcamarote.com.ar/home/revista/07/camarote7\\_e.pdf](http://www.elcamarote.com.ar/home/revista/07/camarote7_e.pdf). Consultado el 30 de octubre de 2017.
- ROBIROSA, Mario (2002). “Articulación, negociación, concertación”. En: *Revista Mundo Urbano. N° 17*. Universidad Nacional de Quilmes. Recuperado de: <http://www.mundourbano.unq.edu.ar/index.php/ano-2002/55-numero-17/82-2-articulacion-negociacion-concertacion>. Consultado el 07 de enero de 2018.
- RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo y Victoria GARCÍA DE LUCAS (2003). “Legalidad, enseñanza y archivo”. En: Antonio Sánchez-Escalonilla (coord). *Diccionario de creación cinematográfica*. España: Ed. Ariel.
- RODRÍGUEZ ZOYA, Leandro y Yamil SALINAS (2005). “Universidad y Dictadura. La educación universitaria argentina en el período 1976 – 1983”. Buenos Aires: UBA.
- ROMANO, Silvia y Gonzalo AGUILAR (comps.) (2010). *¿Qué he hecho yo para merecer esto?: guía para el investigador de medios audiovisuales en la Argentina*. Buenos Aires: ASAECA.
- ROMERO, Luis Alberto (2005). *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires: Ed. Fondo de Cultura Económica.

- ROSSI, Diego y Rodolfo MORONE (2013). “Diversidad y sustentabilidad: avances sobre la generación de indicadores para la democratización de las comunicaciones”. En el *VIII Congreso Internacional Ulepicc*, julio 2013, U.N.Q. Recuperado de: [https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/34416313/235637898-Unq-Ulepicc-Actasviii-Congreso-2013.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1516886380&Signature=opyqUvZar4oyhJeTlqfMDjxklOM%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DCinema\\_na\\_contemporaneidade\\_e\\_estrategia.pdf#page=297](https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/34416313/235637898-Unq-Ulepicc-Actasviii-Congreso-2013.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1516886380&Signature=opyqUvZar4oyhJeTlqfMDjxklOM%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DCinema_na_contemporaneidade_e_estrategia.pdf#page=297). Consultado el 25 de enero de 2018.
- ROTARY CLUB (2003). *Libro de oro. Cipolletti 100 años*. Buenos Aires: Ed. Pasco.
- SÁNCHEZ, Iván (2006). Entrevista audiovisual de ARAN, *VI edición del Festival Imágenes de la Patagonia*. Octubre de 2006. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=iWUkRCvoJes>. Consultado el 14 de febrero de 2018.
- SARLO, Beatriz (1994). *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel.
- SCHLEIFER, Pablo (2016). “Televisión pública, organización y modelo de negocios. Políticas de comunicación en Río Negro”. En: *XX Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación. Territorios, contextos y perspectivas: la comunicación en la Argentina del Bicentenario*. Comodoro Rivadavia: Universidad Nacional San Juan Bosco.
- SCHMOLLER, Ezequiel (2009). “Cuatro tiempos y un epílogo”. En: Sergio Wolf (comp). *Cine argentino - Estéticas de la Producción*. Buenos Aires: BAFICI, Ministerio de Cultura del Gobierno de la ciudad de Buenos Aires.
- SCHMUCLER, Héctor (1997). “La inscripción social del cine”. En: *Memorias de la comunicación*. Buenos Aires: Ed. Biblos.
- SEGRE, Cesare (1985). “Du motif á a fonction, et viceversa” en *Variations sur le thème*, Communications N° 47, Seul, Paris.
- SEL, Susana (2011). “Tecnología, cine y sociedad. Repensando las prácticas en tiempos digitales” En: Susana Sel, Silvia Pérez Fernández y Sergio Armand (comps.) *Recorridos: del formato analógico al digital en el campo audiovisual*. Buenos Aires: Prometeo.
- SISTEMA DE INFORMACIÓN CULTURAL DE LA ARGENTINA (2016). “Estrenos de cine nacional”. Recuperado de: <https://www.sinca.gob.ar/DatosBasicosSeries.aspx?Id=73#tablaProvincia>. Consultado el 25 de febrero de 2018.
- STEIMBERG, Oscar (1993). “Proposiciones sobre el género”, En: *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Colección del Círculo, Atuel.
- SORLIN, Pierre (1985, [1977]). *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. México: Ed. Fondo de Cultura Económica.

- SÜTHER, Rosana (2004). "Participación ciudadana, espacio urbano y desarrollo cultural (1982-2003)." En: Graciela Iourno (dir). *Un siglo 1904-2004. Neuquén ciudad imaginada... ciudad real*. Neuquén: Limay Artes gráficas.
- TAQUINI, Graciela (2008). "Tiempos del video argentino" En: Jorge La Ferla (comp.) *Historia crítica del video argentino*. Buenos Aires: MALBA, Fundación Constantini – Fundación Telefónica.
- VALENZUELA, Eduardo y Carlos COUSIÑO (2000). "Sociabilidad y asociatividad. Un ensayo de sociología comparada" en *Estudios públicos* N° 77. Santiago de Chile. Recuperado de: <https://cepchile.cl/sociabilidad-y-asociatividad-un-ensayo-de-sociologia-comparada/cep/2016-03-03/183844.html>. Consultado el 25 de enero de 2018.
- VAN DIJK, Teun (2003). "La multidisciplinariedad del análisis crítico del discurso: un alegato a favor de la diversidad". En: Michael Meyer y Ruth Wodak (comps.) (2003) *Métodos de análisis crítico del discurso*. España: Ed. Gedisa.
- VARELA, Mirta (2003). "Medios de comunicación e historia: apuntes para una historiografía en construcción". En: *Revista Tram(p)as de la Comunicación y la Cultura*. Número 22. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Universidad Nacional de La Plata. 2003. Recuperado de: <http://www.rehime.com.ar/escritos/documentos/idexalfa/v/varela/Mirta%20Varela%20-%20Trampas22.pdf>. Consultado el 25 de enero de 2018.
- (2010). "El uso de fuentes y entrevistas en la Historia de los medios: el caso de la televisión argentina" En *Revista Curitiba*. Vol 10, N°2. Julio-diciembre de 2010. Recuperado de: <http://interin.utp.br/index.php/vol11/article/viewFile/25/19>. Consultado el 30 de octubre de 2017.
- WILLIAMS, Raymond (2001, [1987]). "Conclusión". En: *Cultura y Sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (2009, [1980]). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- (2011, [1974]). *Televisión. Tecnología y forma cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- (2012, [1978]). "La fracción de Bloomsbury". En: *Cultura y materialismo*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- (2015, [1981]). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Buenos Aires: Ed. Paidós.
- WODAK, Ruth y Michael MEYER (2003). *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona: Gedisa
- YÚDICE, George (2002). "El recurso de la cultura". En: *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Barcelona: Gedisa.
- ZALLO, Ramón (1992). "La edición audiovisual: la industrialización global de la producción" En *El mercado de la cultura. Estructura económica y política de la comunicación*, San Sebastián, Gakoa.

ZAROWSKY, Mariano (2004). “El documental piquetero: en torno a las modalidades de representación e intervención audiovisual”. En: Natalia Vinelli y Carlos Rodríguez Esperón (comps.) *Contrainformación. Medios alternativos para la acción política*. Buenos Aires: Ediciones Continente.

## **2. MATERIAL CONSULTADO**

### **2.1 Estatutos y actas de asociaciones audiovisuales**

Acta Constitutiva de ARAN (2001).

Estatuto Fundacional de la Asociación del Chaco Argentino (2010)

Estatuto Fundacional de la Asociación de Cineastas de Córdoba (1987)

Estatuto Fundacional de la Asociación de Guionistas de San Luis (2011)

Estatuto Fundacional de la Asociación Rionegrina de Artes Audiovisuales (2011)

Estatuto Fundacional de la Asociación de Realizadores Audiovisuales de Neuquén (2001)

Estatuto Fundacional de la Asociación de Realizadores Audiovisuales de Santa Fe (2010)

Estatuto Fundacional de la Asociación de Realizadores Audiovisuales de Salta (2011)

Estatuto Fundacional de la Asociación de Realizadores Audiovisuales La Rioja (2014).

Estatuto Fundacional de Realizadores Audiovisuales de Formosa (2011)

Estatuto Fundacional de la Red de Realizadores de Misiones (2008).

### **2.2 Bibliotecas y archivos**

Archivo Histórico de la Provincia de Neuquén, Neuquén.

Archivo y biblioteca de la Municipalidad de Neuquén, Neuquén.

Archivo de la Televisión Comunitaria de Cipollett, Cipolletti.

Archivo del periódico 8300, Neuquén.

Archivo del diario Río Negro, Neuquén y General Roca.

Archivo online del diario La Mañana del Neuquén, Neuquén.

Archivo de ARAN, Neuquén.

Archivo audiovisual de Madres de Plaza de Mayo, Filial Alto Valle, Neuquén.  
Archivo audiovisual de Zanon-FaSinPat, Centenario.  
Archivo del Departamento de Medios Audiovisuales de la Universidad Nacional del Comahue, Neuquén.  
Archivo de Radio y Televisión del Neuquén, Neuquén.  
Archivo personal de Lorenzo Kelly, Cipolletti  
Biblioteca de la Honorable Legislatura de la provincia de Neuquén, Neuquén.  
Biblioteca del Instituto Universitario Patagónico de Artes (IUPA), General Roca  
Biblioteca Bernardino Rivadavia, Cipolletti  
Biblioteca de la Escuela Nacional de Experimentación y realización cinematográfica (ENERC), CABA  
Digesto del Concejo Deliberante de la ciudad de Neuquén, Neuquén. (Informes de Gestión de la Municipalidad de Neuquén, períodos 2001-2010).  
Digesto de la Honorable Legislatura de la provincia de Neuquén, Neuquén.  
Dirección Provincial de Cultura, Neuquén.  
Registro de personerías jurídicas de Neuquén, de la Dirección Provincial de Personas Jurídicas, del Ministerio de Gobierno y Justicia, de la provincia de Neuquén.  
Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad de Neuquén, Neuquén.

### **2.3 Legislación**

Decreto N° 1325/10 de la Municipalidad de Neuquén.  
Ley de Fomento de las Inversiones en la Industria del Cine (N° 5280/03) de la provincia de San Luis.  
Ley de Fomento del Cine de la Argentina (N° 17.741/94 y N° 24.377).  
Ley de promoción y difusión del cine (N° 7411/03) de la provincia de San Juan.  
Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual de la Argentina (N° 26522/09).  
Ley de 'Fomento a la industria del cine en la provincia de Neuquén' (N° 3094/17).  
Ordenanza municipal N° 11811/10 del Consejo para el desarrollo de las Artes y la Interculturalidad (CDAI).

### **2.4 Páginas web**

<http://www.analisisdigital.com.ar/noticias.php?ed=1&di=0&no=245686>  
<http://anteriores2.eldiariocba.com.ar/noticias/nota.asp?nid=45813>

<http://agenciasanluis.com/notas/2013/03/24/asociacion-cinematografica-san-luis-un-espacio-de-tecnicos-con-experiencia-2/>

<https://arammisaudiovisual.wordpress.com/propositos-sociales/>

<http://audiovisualistasdelchaco.blogspot.com.ar/>

<https://www.aran.org.ar/>

<https://www.arnaa.org/>

<http://www.ascaa.com.ar/blog/>

<http://www.asociacionapac.org/>

<http://www.asociacionaras.com.ar/>

<https://asociacioncineastasdecordoba.wordpress.com/>

<http://asociacionrosarinadocumentalistas.blogspot.com.ar/>

<http://www.cinecipolletti.com.ar/index.php?r=site/nosotros>

<http://cultura.entrierios.gov.ar/organismos/nota.php?id=2439>

<https://www.facebook.com/ASOCINESL/>

<http://www.iaavim.misiones.gov.ar/>

<http://www.incaa.gob.ar/promocion-a-la-industria/concursos-gleyzer/raymundo-gleyzer-y-cine-de-la-base>

[http://www.infoleg.gob.ar/basehome/actos\\_gobierno/actosdegobierno15-9-2008-4.htm](http://www.infoleg.gob.ar/basehome/actos_gobierno/actosdegobierno15-9-2008-4.htm)

<http://www.mcecyt.misiones.gov.ar/instituto-de-artes-visuales-de-misiones/>

<http://www.mineria.gob.ar/estudios/irn/rionegro/r-7local.asp>

<http://www.nuevimiradacorrientes.com/notas/x/201408/929-Realizadores-apoyan-fomento-de-la-actividad-audiovisual-en-Corrientes.html>

<http://www.lagaceta.com.ar/nota/678983/cine/se-formo-asociacion-trabajadores-audiovisuales-tucuman.html>

<http://realizadoresindependientes.blogspot.com.ar/>

<https://redderealizadoresdemisiones.wordpress.com/>

<http://www.revistaanalis.com.ar/noticias.php?ed=1&di=0&no=254302>

<http://www.sanluiscine.com/>

<https://santiagodelvideo.wordpress.com/>

<http://tierraentrance.miradas.net/2016/12/actualidad/4577.html>

## LISTADO DE SIGLAS

AIA: Artistas Independientes Asociados  
AMI: Asociación de Músicos Independientes  
ANAP: Asociación Neuquina de Artistas Plásticos  
AFSCA: Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual  
ARAN: Asociación de Realizadores Audiovisuales de Neuquén  
BACUA: Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino  
CDA: Contenidos Digitales Audiovisuales  
CDAI: Consejo para el Desarrollo de las Artes y la Interculturalidad  
ESBA: Escuela de Bellas Artes  
FOMECA: Fondo de Fomento Concursable para Medios de Comunicación Audiovisual  
Grusu8: Grupo Super 8  
INCAA: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales  
IUPA: Instituto Universitario Patagónico de Artes  
LMN: diario *La Mañana del Neuquén*  
LSCA: Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual  
MNBA: Museo Nacional de Bellas Artes  
MPN: Movimiento Popular Neuquino  
NCA: Nuevo Cine Argentino  
OI: Ojo Izquierdo  
ONG: Organización No Gubernamental  
PTS: Partido de los Trabajadores Socialistas  
RN: diario *Río Negro*  
RTN: Radio y Televisión de Neuquén  
TCC: Televisión Comunitaria Cipolletti  
TDT: Televisión Digital Terrestre  
TeNeAs: Teatristas Neuquinos Asociados  
UNCo: Universidad Nacional del Comahue

## ANEXOS