

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

*Audiovisual history in and from North-Patagonia.  
Relations between traditions, institutions and formations*

**Julia Kejner\***

### Resumen

Este artículo historiza el audiovisual realizado en y desde la Norpatagonia, desde la perspectiva de la sociología de la cultura. Se trata de un recorrido que busca explicar el proceso de conformación de una *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 regional (1960-1989); 2) la transición de la década del 90 (1990-1999) y 3) la explosión de los años 2000 (2000-2010). El objetivo es conocer los alicientes y las limitaciones para el desarrollo del audiovisual en la Norpatagonia, prestando especial atención a los productores culturales, sus procesos organizativos y los modos en que se relacionan con instituciones y tradiciones para poder producir desde un territorio provincial.

<Norpatagonia> <Audiovisual> <Formaciones Culturales> <Historia>

### Abstract

This article historicizes the audiovisual production accomplished in and from North-Patagonia, from the perspective of cultural sociology. It seeks to explain the constitution process of a *cultural formation* of filmmakers that is constituted as such from 2001, but whose precedents can be traced back in the early years of the twentieth century. To that end, it suggests a periodization of three moments: 1) the origins of the audiovisual production (1960-1989); 2) the transition from the 90's (1990-1999); and 3) the explosion of the years 2000 (2000-2010). The objective is to identify the charms and limitations in the development of the audiovisual production in North-Patagonia, paying special attention to cultural producers, their organizational processes, and the ways in which they interact with institutions and traditions to be able to produce within a provincial territory.

< North-Patagonia > <Audiovisual Production> <Cultural Formations> <History>

Recibido: 01/10/2017 // Aceptado: 10/12/2017

\* Licenciada en Comunicación Social. Ayudante de primera de la Licenciatura en Comunicación Social de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad Nacional del Comahue y Becaria doctoral del CONICET (IPEHCS-UNCo). [juliakejner@gmail.com](mailto:juliakejner@gmail.com)

*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

## Introducción

En el país los trabajos académicos sobre cine –y sobre la producción artística en general- se han focalizado históricamente en el estudio de los productores y campos culturales considerados centrales y consagrados nacionalmente. Se ha establecido así una primacía de la matriz “porteño-céntrica”, la cual 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).

Sin embargo, en las últimas dos décadas, se ha despertado un creciente y heterogéneo interés académico por el cine provincial, en parte debido a que también en estos años aumentó la producción audiovisual en esa escala. Estudios sobre el potencial desarrollo del cine regional como industria cultural (Propatto, 2008; Mota y otros, 2013; Bertone, 2012; Lerman y Villarino, 2011), sobre legislación audiovisual provincial y municipal (Borello y otros, 2013; Buso y Vila, 2013; y González, 2013, 2014a, 2014b), sobre la historia y la sociología de procesos de gestación de prácticas audiovisuales locales (Etchenique y Pena, 2003; y Ozollo, 2011) y, finalmente, investigaciones sobre las representaciones sociales e imaginarios del audiovisual regional (Portás, 2001; Falicov, 2007; Cuarterolo, 2007; Dietrich, 2009; Rithner, 2009; Escobar, 2011; Levinson, 2011; Dobrée, 2014 y Kejner, 2012 y 2014)<sup>1</sup> han comenzado a descentralizar las perspectivas sobre el audiovisual en Argentina y, en consecuencia, han abierto un campo novedoso de indagación que no es un complemento de lo ya dicho sobre el cine argentino, sino otro punto de vista sobre el tema.

Dentro de esta creciente producción teórica, los abordajes histórico-sociológicos han sido los menos trabajados y es por ello que este escrito se propone historizar el audiovisual realizado *en y desde* la Norpatagonia<sup>2</sup>, desde la perspectiva de la sociología de la cultura. Este enfoque supone prestar especial atención a las relaciones existentes entre *tradiciones, instituciones y formaciones culturales* en sus distintos momentos históricos, así como detenerse en los medios materiales de producción cultural y en las formas culturales propiamente dichas (Williams, 1981: 13). Según plantea Raymond Williams, las *formaciones culturales* “son reconocibles como tendencias y movimientos conscientes (literarios, artísticos, filosóficos o científicos)” (2009: 141), son “una forma

<sup>1</sup> Los estudios sobre imaginarios y representaciones sociales del audiovisual provincial son sumamente extensos y, por tal razón aquí se mencionan únicamente los que analizan películas de la Patagonia.

<sup>2</sup> Por Norpatagonia se entiende un espacio de ligazón cultural, una red simbólica de circulación de bienes culturales alimentada por periodistas, artistas, hacedores culturales, organizaciones y colectivos, que trasciende los límites del norte de las provincias y ciudades de Río Negro y Neuquén.

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 comparen intereses comunes” (1981: 61). Las *instituciones*, en cambio, son relativamente estables y duraderas en el tiempo y tienen reconocimiento dentro del orden social prescripto, “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” (Williams, 2009: 157). Por último, las *tradiciones* son “la expresión más evidente de las presiones y límites dominantes y hegemónicos” (Williams, 2009: 153) y resultan de gran utilidad para comprender el modo en que los realizadores audiovisuales seleccionan elementos del pasado para construir en el presente su propios modos organizativos y productivos.

A partir de estos conceptos, el presente artículo busca comprender cómo las *instituciones* y *tradiciones* que se fueron conformando y reproduciendo en la Norpatagonia alentaron y/o limitaron el desarrollo de *formaciones culturales* audiovisualistas a principios del siglo XXI. Para ello se propone una periodización de tres momentos clave: el primero, “orígenes del audiovisual regional” (de 1960 a 1989), el segundo, “la transición de la década del 90”, (desde 1990 a 1999), y el tercero, “la explosión de los años 2000” (de 2000 a 2010). En el recorrido por estos períodos se analizan productores/as culturales, sus procesos organizativos, los cambios tecnológicos y sus implicancias materiales y productivas y cómo las distintas coyunturas históricas influyeron en la emergencia de formaciones culturales de audiovisualistas a escala provincial.

## 1. Orígenes del audiovisual: primeras experiencias

### 1.1. De pioneros y filmes fundadores<sup>3</sup>

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, como el renombrado Federico Valle- realizaron vistas y registros de viajeros<sup>4</sup>. Estos 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

<sup>3</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 este medio de expresión por parte de las mujeres. Sobre el cine en la Patagonia desde una perspectiva de género véase Dietrich (2009) o Kejner (2016).

<sup>4</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 Patagonia, 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 de la Patagonia puede consultarse en Portás (2001).

en geografías lejanas implicaba un alto riesgo y porque a través de ellas extendían la presencia del Estado nacional (Levinson, 2011)<sup>5</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>6</sup>, sentando así un antecedente fundacional en cuanto a las funciones de este cine y los modos de representar *en y desde* la región.

En la Norpatagonia, los primeros audiovisuales hechos por sus residentes también pretendían dar a conocer “nuevos” paisajes e integrarlos al territorio nacional. En la década del 50’, primaron películas 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, de Cipolletti 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 sesenta películas<sup>7</sup>.

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>8</sup>. La intención comunicativa de estos materiales era descriptiva e informativa y, aunque realizaban registros pretendidamente etnográficos, los filmes no presentaban una indagación profunda, ni reflexiva, como se espera del género “cine documental”.

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 estas no prima 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 se debió a un respeto por la tradición de registros y vistas que se realizaron a principios de siglo en la región y también a que respondían a un clima de época. 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

<sup>5</sup> Para un análisis del cine en la Patagonia como herramienta civilizatoria y de cómo éste cooperó en el proceso de extinción de tribus indígenas en la región ver Cuarterolo (2007).

<sup>6</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>7</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, este escrito se detiene únicamente en los realizadores de la Norpatagonia porque son los que atañen al recorte espacial de esta investigación.

<sup>8</sup> La excepción la constituye su primera película: *El mensaje del viejo marinero* (1961), un cortometraje de ficción (Monti, 2009). Éste fue producido y estrenado para y en los cines locales porque en ese momento aún no existían las emisoras de televisión. Para un análisis sobre este film véase Kejner (2014).

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>9</sup>. En ese contexto, las películas de Kelly y Procopiuk cumplen 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.

Así, el audiovisual del período 1960-1980 en la región se caracteriza por abordar los cambios generados en el campo y la ciudad y está marcado 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 legaron los registros de principios de siglo; 2) la incipiente formación de los realizadores y 3) los medios disponibles para difundir las películas. 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.

### *1.2. 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 (Kelly, 2014). A los pocos años se mudó a Cipolletti y allí frecuentaba con tanta asiduidad el Cine Español<sup>10</sup> que logró convertirse en ayudante del proyectorista. Así, pudo tener un temprano acercamiento a los medios de producción y 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

<sup>9</sup> El crecimiento de los aglomerados urbanos 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>).

<sup>10</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*, 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 (diario *La Mañana del Neuquén*, 01/11/09).

Cipolletti. Comenzó fotografiando barriadas y luego participó en un club de fotografía de esa misma ciudad<sup>11</sup>. En dicho espacio conoció a Kelly y, como no había en aquel momento educación formal en la materia, ambos se involucraron en el mundo del cine de forma autodidacta<sup>12</sup>. Ser autodidacta y autónomo en esos tiempos era realmente novedoso, no sólo en la Patagonia, sino en todo el país. De hecho, es a partir de mirar una película de Kelly que Jorge Prelorán<sup>13</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 (Kelly, 2014).

En el mismo sentido, Prelorán confirma el relato de Kelly en una nota periodística en la que afirma 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*, 01/04/2009, 29/09/2010)<sup>14</sup>.

Esta particular relación de enseñanza-aprendizaje entre Prelorán y los cineastas norpatagónicos ha sido de mutua influencia<sup>15</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>16</sup>. De manera que

<sup>11</sup> Carlos Procopiuk falleció en diciembre de 2007, con 74 años. Los datos sobre su persona han sido contruidos a partir de relatos de sus ex - compañeros de trabajo, Oscar Ceballos y Mario Fioroto, y de la prensa local.

<sup>12</sup> En 1960 se creó en Neuquén la Escuela Provincial de Bellas Artes, pero esta se dedicó fundamentalmente al arte plástico y la música. El lugar más cercano para estudiar la carrera de realizador cinematográfico era en la Universidad Nacional de La Plata, a más de mil kilómetros de la región. Carlos Procopiuk viajó a dicha ciudad para formarse, pero no logró inscribirse a tiempo (Ceballos, 2011).

<sup>13</sup> Jorge Ricardo Prelorán también nació en 1933, en Buenos Aires, y falleció en Estados Unidos, en 2009. Su cine etnográfico fue el más experimentado de América Latina (Colombres, 1985); en total, filmó más de 50 películas de manera artesanal y fuera de los circuitos comerciales.

<sup>14</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” (Bello, 2011). Sobre el vínculo entre Kelly y Prelorán véase también las notas de los periódicos *Tiempo Argentino*, 26/04/1985 y *La Prensa*, 17/11/1981.

<sup>15</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>16</sup> Kelly trabajó como asistente de dirección de Prelorán durante un año en Jujuy y alrededores, en donde produjeron más de treinta cortometrajes (Kelly, 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

Prelorán 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>17</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 1964, se fundó la Universidad Provincial de Neuquén, luego Universidad Nacional del Comahue (UNCo), la cual creó un Departamento de Extensión, que dispuso de presupuesto y equipamiento para producción audiovisual<sup>18</sup>. Paralelamente -y en concordancia con la expansión de la televisión argentina desde el punto de vista geográfico y del público (Varela, 2010)<sup>19</sup>- se constituyó LU84, "Neuquén TV Sociedad Anónima", -hoy la señal de tevé Canal 7 de Neuquén- el primer canal televisivo de la provincia.

Ambas instituciones, la universidad y el canal de televisión, 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 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 primera

---

hacer series didácticas de diapositivas" (*La Gaceta*, 30/03/2009), para lo cual Kelly se capacitó en dicha institución (diario *Río Negro*, 27/06/92). 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, Procopiuk rechazó esas ofertas para emprender sus propios proyectos (Fiorotto, 2014).

<sup>17</sup> Véase, por ejemplo, *Entre dos cordilleras* (1975), *San Sebastián* (1968) o la etnobiografía de *Elsa Escobar 'tejendera'* (1972), todas 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. Este es 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>18</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, siguiendo el planteo desarrollista-eficientista de la década del 60' (Iuorno, 2008b). A partir de 1974, se creó la Secretaría de Extensión y de Acción social, cuyo proyecto se dirigía a la integración patagónica con sectores populares. Luego, con la intervención de la universidad a fines de 1974, la secretaria mermó su presupuesto y se orientó a políticas profesionalistas y a brindar una variante de servicios utilitarios estratégicos (Iuorno, 2008b). Con la intervención de esta secretaria, se desarmó y desarticuló el grupo de trabajo de extensión, el cual se recompuso recién desde mediados de los 80', momento en el que se creó el Departamento de Medios Audiovisuales (1987).

<sup>19</sup> La expansión de la televisión desde el punto de vista geográfico refiere a la creación de mayor cantidad de televisoras en Buenos Aires y el interior 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).

camada de camarógrafos de Canal 7 (diarios *La Mañana del Neuquén*, 05/12/05 y *Río Negro*, 03/10/1973). Asimismo, fueron fundadores del Departamento de Medios Audiovisuales, dependiente de extensión universitaria de la UNCo (Kelly, 2014), en donde Procopiuk se desempeñó como director, desde 1986 a 2007 (Fioroto, 2014)<sup>20</sup>. De esta manera, al convertir su *hobbie* en un oficio, 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>21</sup>.

Estos primeros pasos del audiovisual norpatagónico fueron protagonizados por dos individuos cuyos intereses coincidieron con los de un proyecto de Estado. Pues, a partir de 1960, los recientemente creados gobiernos provinciales impulsaron el desarrollo de elementos simbólicos para reforzar la identidad local. Como sostienen Graciela Iurno 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, 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<sup>22</sup>, 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 proyectos de educación superior y de la televisión local<sup>23</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 necesidad de consolidar una identidad neuquina y con el interés de

<sup>20</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 (Fioroto, 2014).

<sup>21</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 aún no era posible vivir de la realización audiovisual, Kelly trabajaba vendiendo agroquímicos y fertilizantes (diario *Río Negro*, 27/06/92).

<sup>22</sup> De manera un poco esquemática, se podrían señalar dos discursos identitarios en tensión. Por un lado, ‘la neuquinidad’, como identidad construida desde el Movimiento Popular Neuquino (MPN), partido que gobierna la provincia desde su constitución como tal. Esta identidad, según Norma García (2008), supondría la existencia de un ‘suelo y una sangre neuquina’ que debe ser defendida del extractivismo internacional y nacional tanto por el ejército, como por los verdaderos neuquinos: los trabajadores nacidos y criados (nyc) en esta provincia (Lizárraga, 2010). Por otro lado, existe una identidad contrapuesta a la ‘neuquinidad’, que reivindica, como característico de lo neuquino, la “movilización social, expresada a través de la costumbre de la sociedad civil de participar de las manifestaciones callejeras” (Mombello, 2005: 151). Esta fue liderada, desde mediados de los años 60’, por el obispo Jaime de Nevaes, quien fomentó la organización de migrantes y pueblos originarios, esto es, de los excluidos del Estado provincial. Esta ‘mística de resistencia’ privilegia la activa participación ciudadana a favor de los derechos humanos, de la democracia y la justicia (Mombello, 2005).

<sup>23</sup> Prueba de la prioridad de estos proyectos educativos y culturales es que durante la década del sesenta, 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).



actores privados y estatales por el desarrollo industrial y cultural de la región<sup>24</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, respondía a las necesidades 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>25</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). Es por ello que durante el período 1960-1980, Canal 7 y la universidad fueron los principales distribuidores e impulsores del audiovisual hecho en la región<sup>26</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 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 (Kelly, 2014). Su trabajo era, recuperando a Raymond Williams, “artesanal e independiente”, porque ellos eran totalmente dependientes del salario de estas instituciones, “pero dentro de estos límites, su(s) obra(s) permanece(n) bajo su dirección, en todas las etapas” (1981: 42). 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

<sup>24</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 onganiato” (2004: 202).

<sup>25</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>26</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.

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, 2014: 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 aún novedosa en la región. Así, estos realizadores y estas instituciones fundaron los primeros pasos del audiovisual hecho *desde* la Norpatagonia y abrieron el camino para que, como se desarrollarán en los apartados siguientes, en las próximas décadas nuevos actores organicen formaciones culturales.

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

En los 80's, 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>27</sup>, prueba de ello son los medimetrajes ficcionales *Al final de un frágil puente* (1981), *El pozo de las visiones* (1986) o *Francisco Flor y arcilla* (1983), que fue protagonizada por actores de reconocimiento nacional y guionada por un distinguido dramaturgo local. 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.

Hasta mediados de la década del 70' Kelly y Procopiuk filmaron en 16 mm.<sup>28</sup> -un formato de menor costo que el de 35 mm., utilizado regularmente en las

<sup>27</sup> En el período 1960-1980 de las 8 películas visionadas de Kelly y Procopiuk, sólo 2 son medimetrajes (*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 80's, en cambio, la mayoría son medimetrajes y de las 15 películas visionadas, 9 son ficción y 5 documentales. 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 y en el de Radio y Televisión del Neuquén (RTN). Si bien a partir de contrastar y formular un listado de filmes de estos directores se listaron 39 películas suyas, sólo fue posible visionar 23 de ellas. Es entonces a partir de estas 23 películas que se realiza la comparación entre la producción antes y después de los años 80's.

<sup>28</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

producciones 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 (Kelly, 2014), lo cual dificultaba y encarecía la producción local. A partir de la incorporación del super-8<sup>29</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>30</sup>. Este 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. En este sentido, la elección de este formato se debe a que los audiovisualistas 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>31</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>32</sup> y Radio y Televisión de Neuquén, 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>33</sup>. Así, estas nuevas televisoras amplificaron los espacios de

---

y expresivas lo suficientemente poderosas como para transformarlo en el paso ideal para las expresiones cinematográficas independientes” (Feldman, 2002: 95-96).

<sup>29</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>30</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).

<sup>31</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 (Fioroto, 2014).

<sup>32</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>33</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.

distribución y producción, al tiempo que propiciaron la consolidación del oficio de realizador audiovisual, al incrementar 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 de realizador audiovisual e impulsando un creciente interés y reconocimiento por la producción filmica local<sup>34</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>35</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>36</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: 26), que se realizaba sin presupuesto, en condiciones precarias, pero que buscaba hacer un cine profesional y de calidad. Implicaba realizaciones marginales y “un proyecto realizado a pulmón”, que reclamaba el reconocimiento de organismos oficiales (Margulis, 2014). Estas cualidades 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, 2014: 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)<sup>37</sup>, un canal de televisión: la Televisión Comunitaria Cipolletti (TCC)<sup>38</sup>. Esta se sumó, en 1992, al conjunto de televisoras locales, pero a diferencia de ellas, obedeció a la búsqueda de

<sup>34</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 (diario *Río Negro*, 25/05/82).

<sup>35</sup> Integraron el Grusu8 Lorenzo Kelly, Alberto Vilanova, Dragutín Klein y Carlos Gazzola (Dobrée: 2014).

<sup>36</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>37</sup> Eduardo Fernández, Ramón Burgos, José Rivera y Federico Kelly fueron quienes acompañaron el proyecto de creación de la TCC (Rotary Club, 2003).

<sup>38</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 (Montí, 2009).

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, el... casi el único que filmaba era yo, y entonces... taca, taca, taca... todos los días tenía que llenar con algo” (Kelly, 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>39</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>40</sup>, lo cual le había 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 por cable y la satelital, multiplicando la posibilidad de acceso a películas de muy distinto tipo (Aprea, 2008), en la región el acceso a los filmes locales se consolidaba a través de un tipo de distribución pública e independiente.

## **2. La transición de los 90’: recambio tecnológico y generacional**

### *2.1 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.

<sup>39</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 bibliotecas de la ciudad que eran subsidiadas a través de tasas retributivas. Esto generó gran polémica en la ciudad por la decisión de incluir algunas organizaciones de la sociedad civil y no otras y se acusó a la TCC de ganarse ese subsidio por destinar un espacio considerable a los actos oficiales (diario *Río Negro*, 31/07/1998).

<sup>40</sup> Kelly comienza a trabajar desde junio de 1987 en la dirección de la cinemateca provincial de Río Negro (diario *Río Negro*, 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.

No me lo esperaba, yo no sabía que... había un tipo acá, un tipo como nosotros, que... ¡ah, filma! (Tondato, 2013).

Estas proyecciones en la Universidad y en los canales televisivos locales incentivaron a nuevos actores a tomar las cámaras, pero fue un nuevo cambio tecnológico<sup>41</sup>, el video, el que permitió que se amplifique aún 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 realización. 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>42</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 diversos realizadores<sup>43</sup> locales, algunos motivados por el acceso al video y otros porque regresaban de estudiar en otras localidades con la necesidad de poner en prácticas 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, los nuevos realizadores 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 que adquirió su producción, porque es el único que logró largometrajes con financiamiento internacional<sup>44</sup>, por el reconocimiento regional que adquirió en el transcurso de los años y porque es de los pocos realizadores que incursionó en esta década estableciendo un puente entre Kelly y Procopiuk y la nueva generación de audiovisualistas que emerge en los años 2000.

<sup>41</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’)” (Sel, 2014: 34).

<sup>42</sup> Si bien el *video tape* se había incorporado en 1958 a la televisión argentina, el uso no televisivo fue mucho posterior (Varela, 2010).

<sup>43</sup> Entre los 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>44</sup> Mario Tondato logró que su primer mediometrage y su primer largometraje sean financiados en un 50% por una productora española, *Adivina* producciones (Susana Maceiras – España).

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>45</sup>. A la inversa de Procopiuk<sup>46</sup>, Tondato comienza a producir películas a partir de ingresar 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, suma el área de Cultura, donde también se destina un cargo audiovisual y medios de producción<sup>47</sup>. De manera que la UNCo 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 a partir de la necesidad de esta institución de recuperar y expandir espacios de comunicación y expresión censurados en los períodos pre-dictatoriales y dictatoriales que finalizaron en 1983<sup>48</sup> y, nuevamente, a la necesidad de ganar legitimidad con la población local, aún reticente a la formación universitaria en la región.

De modo que desde finales de los 80' y mediados de los 90', el video y la universidad 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 nuevos realizadores y audiovisuales. La Universidad, por su parte, incentivó la producción

<sup>45</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 creación de carreras especializadas en audiovisual en diferentes puntos del país se concreta, mayoritariamente, recién a mediados de la década del 90'.

<sup>46</sup> Antes de dedicarse al cine, Tondato ya integraba la esfera cultural regional, en la que trabajaba como dibujante. Él produjo "Alquitrán", la primera revista de historietas de la región (Tondato, 2013).

<sup>47</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>48</sup> La UNCo, a diferencia de otras universidades, había sido intervenida antes de la dictadura de 1976, por un decreto del PEN, a cargo de Isabel Perón (Nº 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 (Fioroto, 2014).

regional al formar a especialistas en la materia y, en el caso puntual de la UNCo, al generar nuevos oficios y espacios de producción.

## 2.2 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 filmica 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 Radio y Televisión del Neuquén<sup>49</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 (2013), emiten “enunciados bifrontes que se dirigen a la vez a espacios diversos y se mueven entre la voluntad de decir algo que se entienda en el centro y la necesidad de hablar *de* y *en* el propio espacio” (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?” (Tondato, 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 partir de una película basada en un mito local que Tondato logra llenar el cine más grande de Neuquén y que, al mismo tiempo, consigue prensa nacional: “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” (Tondato, 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

<sup>49</sup> Sobre la participación de Tondato en Radio y Televisión de Neuquén véase el documental “RTN/25 años, Capítulo 3, bloque 2” ([https://youtu.be/TAcGekjIPNw?list=PLMMSk0P3iXPJpq\\_mffm4YCrFXs16-VCQe](https://youtu.be/TAcGekjIPNw?list=PLMMSk0P3iXPJpq_mffm4YCrFXs16-VCQe)).



décadas anteriores, y a partir de su buena repercusión logró darle trascendencia al cine local por fuera de la región<sup>50</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 centran 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 lo más verídicamente 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 realizadores 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 teatralización no realista. Asimismo, si bien la televisión y la Universidad continuaron siendo los principales espacios de distribución y financiamiento indirecto, esta última cobró un rol protagónico al ampliar los espacios de producción audiovisual y formar especialistas. Este fue un período de ensayo en video, en el que realizadores aún no agrupados sentaron las bases de cierto conocimiento en la materia y amplificaron el público local.

### **3. La explosión de los 2000: diversificación y gestación de espacios colectivos**

#### *3.1 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 aún para los 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. 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 comprada 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.

<sup>50</sup> El diario La Nación publicó una nota informando sobre “el primer estreno de cine regional” en el Cine Teatro Español (diario *La Nación*, 09/06/2000).

De modo que ante el impedimento de continuar produciendo películas individualmente y, frente a la circunscripción de los canales de distribución, los realizadores regionales se vieron en la necesidad de generar sus propios espacios. De allí que en 2000, cineastas que habían hecho sus primeras películas durante los años 90, decidieran gestar RIPA (Realizadores Independientes de Patagonia)<sup>51</sup>. RIPA se conformó con directores y productores cinematográficos de Río Negro, Chubut y Neuquén, formados 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 (Bello, 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, gestores 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 Contra Imagen<sup>52</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 (Deleonardi, 2010)<sup>53</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 estudiaban en la Escuela de Bellas Artes de Neuquén y el referente de este espacio

<sup>51</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 realizadores. 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.

<sup>52</sup> Contraimagen se forma 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>53</sup> Ojo Izquierdo colaboró con la realización del *Noticiero obrero Kino nuestra lucha* (2001-2003); compuesto por: *La huelga de los 9 días, Zanón, Escuela de Planificación y Zanón es del Pueblo*. En este último corto, Ojo Izquierdo es co-realizador.

era Victorio Deleonardi<sup>54</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 audiovisual 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 especializa en películas de ficción comercializables, con la intención de que sean rentables para el auto-sustento de la cooperativa: “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” (Danilo Hernández, miembro fundador de La Coosa, 2013).

De modo que la emergencia de RIPA, ARAN, Ojo Izquierdo y La Coosa señala el crecimiento en cantidad de realizadores y grupos de producción independiente en esta primera década del siglo XXI en la región. Asimismo, la transición desde RIPA y ARAN en tanto espacios de coordinación y cooperación entre cineastas sin demasiada especificidad en la producción, a La Coosa, cuyo perfil se delimita a 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 indican 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 modos organizativos de los grupos de audiovisualistas pueden comprenderse como *formaciones culturales*, en tanto se organizan a sí mismos a partir de una práctica 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 medios específicos (una técnica, una terminología, etc.) que se inscriben en un conjunto social que reconoce un derecho exclusivo, o preferente, al grupo especializado en este tipo de práctica” (Sorlin, 1985: 71). 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.

### 3.2 Factores de emergencia y de 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

<sup>54</sup> Victorio Deleonardi estudió en la Escuela de Experimentación Cinematográfica y terminó la carrera de edición y video en la Universidad de Buenos Aires.

lo digital<sup>55</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>56</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 al 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. Ejemplo de ello son las primeras películas de las/os integrantes de ARAN que retratan conflictos de movimientos sociales, como *Zanón, la hora del control obrero* (Bello, 2002) o *Marcadas* (Capitano, 2002), esta última realizada en co-producción con una organización feminista.

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) incentivó 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 [como ARAN o RIPA] y otros como apéndices de partidos políticos de izquierda” [como Ojo Izquierdo] (de la Puente y Russo, 2007: 31).

En tercer lugar, el crecimiento 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 estudiar en distintos lugares del país, y también a las/os nuevas/os egresadas/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” (Iván Sánchez, miembro fundador de ARAN, 2012). La escuela a la que refiere el entrevistado es el Instituto

<sup>55</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 fílmica + pintura + procesamiento de la imagen + composición + animación por computadora en 2D + animación por computadora en 3D (Manovich en Sel, 2011: 51).

<sup>56</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).

Universitario Patagónico de las Artes (IUPA)<sup>57</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>58</sup>, promueve específicamente la realización audiovisual y para los primeros años 2000 cultivaba sus primeras/os egresadas/os. Al no existir aún en la región, 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.

En cuarto lugar, esta falta de un mercado y de una salida laboral para estas/os recientes egresadas/os 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:

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 (Luis Rey, presidente y miembro fundador de ARAN, 2016).

La carencia de espacios para poner en práctica los saberes aprendidos en las escuelas de formación audiovisual no era, sin embargo, un problema exclusivo de la región:

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).

<sup>57</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 egresados.

<sup>58</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 quinto lugar, el predominio de la corriente del Nuevo Cine Argentino (NCA) promovió también 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, 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* (2001), filmada en Salta o *Historias mínimas* (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 y de un mercado interno y, por último, el NCA incentivaron la gestación de *formaciones culturales* audiovisuales en la Norpatagonia. Si bien estas cinco 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. Pues, a partir de los 2000 se da un momento de efervescencia audiovisual en la región, que se expresa en la conformación distintos modos organizativos, cuando hasta fines de los años 90 sólo existía Grusu8 como espacio colectivo. 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 los audiovisualistas puede leerse como una reacción. Pues durante la década de los 90 los realizadores audiovisuales se encontraban desperdigados, produciendo de manera aislada y asistemática y es entonces, ante un Estado ausente, retirado de su función de garante social y cultural; que las/os realizadoras/es locales se nuclearon en torno de sus propias necesidades de producción y difusión de un cine hecho en la Norpatagonia.

## Conclusiones

### *Condiciones históricas de emergencia del audiovisual regional*

El recorrido histórico realizado permite explicar la emergencia de un conjunto de discursos y de prácticas audiovisuales que consolidan un principio teórico-identitario: la producción *en y desde* la Norpatagonia. Esa producción (y las prácticas que se derivan de ella) permiten inferir que lo común del cine en la Norpatagonia, en sus distintos períodos, fue una preponderancia del género documental y de temáticas en torno al binomio rural/urbano. En este sentido, aún 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 este debe desarrollar prioritariamente temáticas folclóricas. Lejos de ajustarse a estas normas que se imponen al cine provincial, se detectó en los distintos períodos heterogeneidad

de temas y estructuras narrativas que tornan difícil la definición de una característica particular. No obstante ello, fue posible evidenciar que, a pesar de que lo paisajístico y lo natural podrían haber caracterizado a este cine, las condiciones materiales y climáticas de la producción a esta escala, definen temáticas de corte universal y en escenarios interiores, tal como se observó en relación a la ficción. La elección de lo universal se explica también por la voluntad de dialogar con el centro, esto es, por adquirir reconocimiento de actores no locales que les permitan posicionarse en la esfera cultural regional, para lograr distinción a partir de allí.

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 artículo se haya detenido en las relaciones y tensiones entre los productores audiovisuales y las instituciones que hicieron posible que para fines de los años 2000 se gestara la primera formación de audiovisualistas con visibilidad y sistematicidad en la esfera pública regional. Estas formaciones se pudieron desarrollar sólo 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 instituciones 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 trabajo; de allí que representantes de los tres períodos estudiados se hayan desempeñado en esa casa de estudios<sup>59</sup>. Por su parte, el Instituto Universitario Patagónico de Artes (IUPA) se complementó con la UNCo al proveer fundamentalmente la formación profesional. En cuanto a los canales televisivos (privados, públicos y comunitarios), ellos también fueron instituciones medulares para el desarrollo audiovisual porque consolidaron el oficio del realizador, dispusieron de medios de producción y sobre todo, porque contribuyeron a la formación de un público regional a través de la distribución de películas.

Mención aparte merece la institución Estado. Por un lado, porque este no ejecutó ninguna política específica de desarrollo audiovisual regional, pero sí intervino en su crecimiento, de manera indirecta, a través de la creación de canales provinciales, por medio de impuestos en el caso de la TCC o, en el caso del Estado Nacional, a través de financiamiento a la Universidad. Por otro lado, los cineastas locales dependían económicamente, en su mayoría, de organizaciones del Estado, pero no por ello fusionaron su accionar en proyectos de organismos públicos. Por el contrario, formaron espacios de producción autónomos, de la sociedad civil organizada, como el Grusu8 o ARAN y canales de distribución 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

<sup>59</sup> Kelly y, fundamentalmente, Procopiuk trabajaron allí desde los inicios de la institución, en 1964; se sumaron luego, Mario Tondato (RIPA-ARAN), en 1983, y Victorio Deleonardi (OI), en 1994.

subsidios directos del Estado<sup>60</sup>, sin la intencionalidad comercial como móvil primario para la realización y cuya característica principal es subsistir con esas cualidades en una tensión e interdependencia constante con instituciones del Estado y empresas privadas.

En pocas palabras, estas *instituciones*, que a diferencia de las formaciones tenían estabilidad y reconocimiento, promovieron el audiovisual porque buscaban legitimar un conjunto de profesiones y carreras relativamente novedosas para la región y fortalecer a través de ellas y del audiovisual la pertenencia provincial, así como legitimar la educación universitaria en estos territorios. Las mismas reforzaron el sentido y el valor de contar con imágenes propias para la construcción de una identidad regional y es por ello que les dieron reconocimiento a estos actores, en especial, a las *formaciones* de los años 2000.

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 alicientes materiales e histórico-coyunturales para la concreción de expresiones y, posteriormente *formaciones audiovisualistas*. Los materiales se señalaron como incorporaciones y modificaciones en la tecnología de producción -esto es el paso del 16mm. al video digital- y los incentivos histórico-coyunturales están asociados fundamentalmente a la provincialización de Río Negro y Neuquén y luego, la crisis de 2001.

En cuanto a la cuestión individual, la historización realizada deja ver que los referentes de cada período, por ejemplo Kelly y Tondato, eran autodidactas, carecían de formación profesional formalizadas y tenían en común que provenían de fracciones de la burguesía rionegrina vinculada a la fruticultura. Su pertenencia a sectores dominantes de la sociedad, permite entender quiénes estaban en condiciones de producir audiovisuales desde estos territorios y con qué disponibilidad material contaban.

Por último, este recorrido, además de señalar las condiciones de emergencia de estas *formaciones*, permite sintetizar algunas características del audiovisual hecho *en y desde* la Norpatagonia. En primer lugar, su constante preocupación por temáticas relativas al binomio rural/urbano. En segundo lugar, un modo de producción artesanal e independiente, por fuera de los carriles institucionales, aunque siempre en vinculación con ellos. Y, en tercer lugar, una temprana creación de condiciones de posibilidad 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.

<sup>60</sup> Irene Marrone 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). Este análisis de la autora resulta relevante para considerar el carácter independiente del cine norpatagónico, más cuando se ha afirmado que sus realizadores potenciaron sus producciones a partir de adquirir oficios en instituciones estatales y/o privadas. Aquí se entiende que el cine de esta región es independiente no sólo por no haber recibido subsidios, sino también porque sus productores se organizaron sin fines de lucro (ya sea en el Grusu8 o en la TCC) y, sobre todo porque tuvieron una autonomía relativa para ofertar sus películas a la venta directa/difusión. Independiente no significa entonces que no tuvieran presiones o que no negociaran formas y temas a filmar con la televisión o la universidad; significa que sus productores/as, aún en una relación desigual, mantenían el control sobre sus películas. En otras palabras, las/os realizadoras/es dependían individualmente de las instituciones mencionadas como fuente de ingresos, pero sus filmes permanecían bajo su tutela en las diferentes instancias de producción y distribución.



**Referencias bibliográficas:**

- Aguilar, G. (2014). “Los arrabales de la historia del cine”. En: I. Dobrée (comp). *La pantalla desbordada: ensayos sobre prácticas y discursos en torno al cine independiente*. Cipolletti/ 30 años. Argentina: Cooperativa gráfica del pueblo.
- Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Bs. As.: Ed. Colihue.
- Aprea, G. (2008). *Cine y políticas en Argentina. Continuidades en 25 años de democracia*. Bs. As.: Biblioteca Nacional.
- Beceyro, R. (2014). *Cine y región: ensayos, proyectos y películas*. Argentina: Ed. Universidad Nacional de Entre Ríos y Universidad Nacional del Litoral
- Bertone, R. (2012). “Producción cinematográfica a escala regional. En busca de un modelo sustentable en la era digital”. En: S. 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.
- Blanco, G. (2003). “El mutualismo y la difusión cultural en la Asociación Española de Cipolletti”. En: *Revista Cipolletti. Un siglo 1903-2003*. Cipolletti, Río Negro, 3 de octubre de 2003.
- Borello, J. A., C. Barnes, L. González y D. Castro (2013). “La producción cinematográfica en la provincia de San Luis y la experiencia de San Luis Cine” En R. Ascúa, G. Camprubí, S. Roitter y J. 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.
- Buso, S. y Vila, M. C. (2013). “Nuevos formatos, nuevos realizadores: primeros resultados de políticas audiovisuales en San Juan”. En: *Actas de las XVII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*. Bs. As.: 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.
- Campo, J. (2012). *Cine documental argentino. Entre el arte, la cultura y la política*. Bs. As.: Ed. Imago Mundi.
- Colombres, A. (1985). *Cine, antropología y colonialismo*. Bs. As: Ed. Del Sol.
- Coraggio, J. L. (2002). “Prólogo” En: E. Luna y E. Cecconi (coords.) *De las cofradías a las organizaciones de la sociedad civil Historia de la iniciativa asociativa en Argentina. 1776-1990*. Bs. As.: Edilab editora.
- Cuarterolo, A. (2007). “El cazador de sombras. La representación del indígena fueguino en la obra documental del sacerdote Alberto María De Agostini”. En: J. Campo y C. Dodaro (comps.), *Cine documental, memoria y derechos humanos*. Bs. As: Nuestra América.
- De la Puente, M. y Russo, P. (2007). *El compañero que lleva la cámara. Cine militante argentino*. Bs. As.: Ed. Tierra del Sur.

- Dietrich, D. (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, I. (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 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, P. (2010). *Cine e historia. La patagonia en imágenes (1930-1976)*. Trelew: Ed. Jornada Histórica.
- Etchenique, J. y Pena, C. (2003). *Apuntes para una historia del cine en el territorio nacional de La Pampa*. Argentina: Gráfica Roma.
- Falicov, T. (2007). “Desde nuestro punto de vista. Jóvenes videastas de la Patagonia re-crean el sur argentino” En M. J. Moore y P. Wolkowicz, *Cines al Margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Bs. As.: Ed. Librería.
- Feldman, S. (2002, [1979]). *La realización cinematográfica*. Barcelona: Gedisa.
- Frederic, S. y Soprano, G. (2005). *Cultura y política en etnografías sobre la Argentina*. Bs. As.: Ed. Universidad Nacional de Quilmes.
- García, N. B. (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://revela.uncoma.edu.ar/htdoc/revela/index.php/historia/article/view/198/193>. Consultado el 30 de octubre de 2017.
- González, L. (2013). “Cine y geografía. Hacia un estado del arte, con foco en la Argentina”. *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.
- González, L. (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://seer.ufs.br/index.php/epitic/article/download/150/pdf>, Consultado el 30 de octubre de 2017.
- González, L. (2014b). “Políticas del cine y el audiovisual: entre lo global y lo local”. En: *Actas de las XVIII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*. Bs. As.: IUNA. Recuperado de: [http://redcomunicacion.org/wp-content/uploads/2015/04/2014\\_lel.pdf](http://redcomunicacion.org/wp-content/uploads/2015/04/2014_lel.pdf). Consultado el 30 de octubre de 2017.
- Heram, Y. (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, G. (2008a). “La provincialización de Río Negro. Interregno y conflictos de intereses nacionales y locales” En: G. Iuorno y E. 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.
- Iuorno, G. (2008b). “Las políticas y las acciones de Extensión en la universidad Nacional del Comahue (1973-1976)” En: *Revista de Historia* Nº 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.
- Iuorno, G. y Burd, D. (2004). “Política municipal, vecinos y espacio urbano en Neuquén capital (1958-1976)” En: G. Iuorno (dir). *Un siglo 1904-2004. Neuquén ciudad imaginada... ciudad real*. Neuquén: Limay Artes gráficas.
- Kejner, J. (2016). “Repensando la mirada femenina en el cine” En *Revista Imagofagia*. Editorial *Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* Nº 13- 2016. Recuperado de: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1091/863>. Consultado el 30 de octubre de 2017.
- Kejner, J. (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*. [CD-ROM]. Neuquén: EDUCO - UNCo, 2015.
- Kejner, J. (2012). “Documentales en y desde la ciudad de la protesta. Análisis de videos ¿militantes? neuquinos (2001-2003)”. En: *Revista Tierra en Trance*. Bs. As. Recuperado de: <http://tierraentrance.miradas.net/2012/03/ensayos/documentales-en-y-desde-la-ciudad-de-la-protesta-analisis-de-videos-%C2%BFmilitantes-neuquinos-2001-2003-segunda-parte.html>. Consultado el 30 de octubre de 2017.
- Levinson, A. (2011). *Cine en el país del viento*. Viedma: Ed. Fondo Editorial Rionegrino.
- LErman, G. y J. Villarino (2011). “Tan lejos, tan cerca. Cambios geográficos y económicos en el consumo de cine”. En: *Indicadores Culturales / Argentina 2010*. Bs. As.: Universidad Nacional Tres de Febrero.
- Lizárraga, F. (2010). “Sobisch, la neuquinidad y la construcción del enemigo absoluto” En: O. Favaro y G. Iuorno (eds.) *El arcón de la historia reciente en la Norpatagonia argentina: Articulaciones de poder, actores y espacios en conflicto, 1983-2003*. Bs. As.: Ed. Biblos.
- Margulis, P. (2014). *De la formación a la institución. El documental audiovisual argentino en la transición democrática (1982-1990)*. Bs. As.: Imago Mundi.
- MARTÍNEZ, A. T. (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.
- Marrone, I. (2003). “Cinematografía Valle: ‘Forjando patria’”. En: *Imágenes del mundo histórico: identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*. Bs. As.: Ed. Biblos.

- Mombello, L. (2005). “‘La mística neuquina’. Marcas y disputas de provinciana y alteridad en una provincia joven” En: C. Briones (comp.) *Cartografías argentinas: políticas indígenas y formaciones provinciales de alteridad*. Bs. As.: Antropofagia.
- Monti, G. (2009). “Dos amigos de película”. En: *Revista Cipolletti, un siglo*. N°3. Octubre de 2009.
- Motta, J. J., H. A. Morero, y N. M. Mohamed (2013). “La interacción entre las instituciones y la producción cinematográfica y de contenidos para TV en Córdoba” En *Imagofagia*. Ed. Revista de ASAECA N° 8 – 2013. Recuperado de: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/435>. Consultado el 30 de octubre de 2017.
- Ozollo, J. (2011). *Informe sobre la historia y la actualidad de la cinematografía mendocina*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- Pérez-Gilaberte, N. (2003). “Laboratorio y película”. En: A. Sánchez-Escalonilla (cord). *Diccionario de creación cinematográfica*. España: Ed. Ariel.
- Portás, J. C. (2001). *Patagonia. Cinefilia del extremo austral del mundo*. Bs. As.: Ed. Universitaria de La Patagonia San Juan Bosco y Ameghino.
- Propatto, S. M. (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.
- Ríos, H. (1985). “El cine no etnológico o el testimonio social de Jorge Prelorán”. En: A. Colombres (comp). *Cine, antropología y colonialismo*. Bs. As.: Ed. Del Sol.
- Rithner, J. R. (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.
- Rodríguez Zoya, L. y Salinas, Y. (2005). “Universidad y Dictadura. La educación universitaria argentina en el período 1976 – 1983”. Bs. As.: UBA.
- ROTARY CLUB (2003). *Libro de oro. Cipolletti 100 años*. Bs. As.: Ed. Pasco.
- Sarlo, B. (1994). *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Bs. As.: Ariel.
- Sel, S. (2011). “Tecnología, cine y sociedad. Repensando las prácticas en tiempos digitales” En: S. Sel, S. Pérez Fernández y S. Armand (comps.) *Recorridos: del formato analógico al digital en el campo audiovisual*. Bs. As.: Prometeo.
- Schleifer, P. (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.
- Sorlin, P. (1985, [1977]). *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. México: Ed. Fondo de Cultura Económica.
- Taquini, G. (2008). “Tiempos del video argentino” En: J. La Ferla (comp.) *Historia crítica del video argentino*. Bs. As.: MALBA, Fundación Constantini – Fundación Telefónica.

- Varela, M. (2010). “El uso de fuentes y entrevistas en la Historia de los medios: el caso de la televisión argentina” En *Revista Curitiba*. Vol 10, Nº2. 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, R. (2009, [1980]). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- Williams, R. (2011, [1974]). *Televisión. Tecnología y forma cultural*. Bs. As.: Paidós.
- Williams, R. (1981). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Ed. Paidós. Bs. As.
- Zarowsky, M. (2004). “El documental piquetero”: en torno a las modalidades de representación e intervención audiovisual”. En: N. Vinelli y C. Rodríguez Esperón (comps.) *Contrainformación. Medios alternativos para la acción política*. Bs. As.: Ediciones Continente.

#### *Entrevistas a realizadores audiovisuales*

- Bello, Daniel. (2011). Entrevista realizada en la Dirección de Cultura de la provincia del Neuquén. Neuquén, 01 de junio de 2011.
- Ceballos, Oscar (2011). Entrevista realizada en el Departamento de Medios Audiovisuales – UNCo. Neuquén, 08 de agosto de 2011.
- Deleonardi, Victorio. (2010). Entrevista realizada en el Centro Cultural La Conrado. Neuquén, 19 de julio de 2010.
- Fiorotto, Mario. (2014). Notas de entrevista informal realizadas en el Departamento de Medios Audiovisuales de la UNCo. Neuquén, 28 de octubre de 2010.
- Hernández, Danilo. (2013). Entrevista realizada en el domicilio del entrevistado. Neuquén, 08 de febrero de 2013.
- Kelly, Lorenzo. (2014). Entrevista realizada en el domicilio de Kelly. Cipolletti, Neuquén, 25 de julio de 2014.
- Rey, Luis. (2016). Entrevista realizada en la oficina del entrevistado. Neuquén, 29 de julio de 2016.
- Sánchez, Iván. (2012). Entrevista realizada en la oficina del entrevistado. Neuquén, 17 de septiembre de 2012.
- Tondato, Mario. (2013). Entrevista realizada en el café Franz y Pepone. Neuquén, 11 de enero de 2013.

