

## **Asociativismo, una táctica para el desarrollo audiovisual en las provincias. Análisis de prácticas y discursos en la Norpatagonia de la primera década del siglo XXI<sup>1</sup>**

Julia E. Kejner  
IPEHCS-UNComahue-CONICET  
juliakejner@gmail.com

**Resumen:** El artículo indaga en el audiovisual realizado en la Norpatagonia argentina, en la primera década del siglo XXI, desde el enfoque teórico-metodológico de la sociología de la cultura y la sociabilidad. Para ello se selecciona como unidad de análisis a la Asociación de Realizadores Audiovisuales de Neuquén (ARAN) y se examinan sus prácticas y discursos. En particular, se estudia la composición de la asociación, sus objetivos fundacionales y sus mecanismos de organización; se caracteriza su producción y distribución audiovisual y se analizan sus aportes culturales en el contexto de su específica formación sociológica y su significación histórica. Finalmente, se interpreta al accionar de ARAN como una *táctica* que constituye una tendencia asociativista de audiovisualistas provinciales de todo el país. Asimismo, se la comprende como una *formación cultural* cuyos modos particulares de producir y difundir audiovisuales permiten hablar de un cine con características propias.

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

**Resumo:** O artigo explora o audiovisual produzido na Norpatagonia Argentina, na primeira década do século XXI. O estudo adota o enfoque teórico metodológico da sociologia da cultura e sociabilidade. Para isso seleciona como unidade de análise a Associação de Cineastas Audiovisualistas do Neuquén (ARÁN) e se examina suas práticas e discursos. Em particular analisa-se a composição grupal, os objetivos fundadores e os mecanismos de organização da associação, caracteriza-se sua produção e sua distribuição audiovisual e se estudiam seus aportes culturais no contexto de sua específica formação sociológica e sua significação histórica. Finalmente, as ações da ARAN são interpretadas como *táticas* constitutivas de uma tendência associativista de audiovisualistas estaduais/provinciais em todo o país. Entende-se também como uma *formação cultural* cujas formas de produzir e transmitir audiovisuais nos permitem falar de um cinema com características próprias.

**Palavras-chave:** audiovisual - formações culturais - Norpatagonia - sociabilidade - tácticas

**Abstract:** The aim of this article is to inquire about the audiovisual carried out in the Argentinian North-Patagonia during the first decade of the 21st century. The study adopts a theoretical-methodological approach of the sociology of culture and sociability. To do so, the ARAN (Neuquén's Association for Audio-visual Producers) is selected as unit of analysis, and its practices and discourses are assessed. Particularly, group composition, foundational objectives and the association's organizational mechanisms are analysed; its audiovisual production and distribution are characterised, and its cultural contributions are studied in the context of its specific sociological formation and historical significance. Finally, ARAN's actions are interpreted as a constitutive tactic of an 'associativistic' tendency of provincial audiovisualists from all over the country. It is also understood as a cultural formation whose particular ways of making and broadcasting audiovisuals allow us to speak of a cinema with its own characteristics.

**Key-words:** audiovisual - cultural formations - North-Patagonia – sociability - tactics.

### **1. Introducción**

La producción audiovisual en las provincias y regiones del país ha sido escasamente abordada por la bibliografía académica. Mayoritariamente, los estudios de cine han circunscripto su unidad de análisis a productoras y realizadores/as audiovisuales de la ciudad de Buenos Aires o el conurbano bonaerense, descuidando todo aquello que se produjo y circuló por fuera de esos límites. Con ánimo de contribuir a

1 El presente artículo forma parte de la investigación que realicé para mi tesis de maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Sociocultural (IdAES-UNSAM), titulada "De "la tierra de promisión" a la realización. Potencialidades y limitaciones del audiovisual en la Norpatagonia de la primera década del siglo XXI" (2018).

ampliar esas investigaciones y con el objetivo de complejizar lo ya dicho sobre el cine nacional, el presente artículo se propone indagar en aquellos discursos y prácticas audiovisuales que se producen fuera de los principales centros metropolitanos de la Argentina. En particular, interesa conocer el desarrollo audiovisual en la Norpatagonia, en la primera década del siglo XXI, prestando especial atención a la producción y distribución del audiovisual que se realiza y difunde allí, así como a sus relaciones y tensiones con la capital del país.

Para ello se propone un abordaje regional lo cual implica deconstruir las visiones fuertemente centralizantes de la cultura nacional y los modos tradicionales de definir el espacio de análisis. Siguiendo a la historiadora Susana Bandieri, en este trabajo se entiende a la región como una construcción social abierta en “donde las sociedades conviven, convergen y comparten, muchas veces por encima del interés de los respectivos Estados nacionales” (Bandieri, 2018, p. 21) y provinciales. En este sentido, la región es un espacio de circulación de bienes y personas, “heterogéneo, discontinuo y no necesariamente coincidente con los límites naturales o jurídicos” (Leoni, 2015, p. 170). De allí que desde el enfoque regional se busca justamente dar cuenta de aquello que rebasa los límites jurisdiccionales y que, a la vez, permite leer por fuera de los centros. Esto no supone un estudio localista o una historia del audiovisual de las provincias, sino por el contrario un análisis comparativo y relacional del conjunto de vinculaciones y entretejidos entre las distintas escalas de análisis espaciales y temporales que permiten comprender las conexiones, circulaciones y la complejidad del tema de indagación que aquí convoca.

Desde esta perspectiva, se propone entonces abordar el audiovisual producido en la Norpatagonia. Esta última puede entenderse como una región, en tanto es un espacio de ligazón cultural en donde un conjunto de producciones simbólicas y culturales circulan, trascendiendo los límites de las ciudades del Alto Valle de Río Negro y Neuquén. Se trata de un lugar en el que existe una red simbólica de circulación de bienes culturales alimentada por periodistas, artistas, hacedores culturales, organizaciones y colectivos que comprendería el departamento Confluencia de la provincia de Neuquén y las localidades de Cinco Saltos, Cipolletti, Fernández Oro, Allen y General Roca, de la provincia de Río Negro.

Para el abordaje en Norpatagonia se seleccionó como unidad de análisis a la Asociación de Realizadores Audiovisuales de Neuquén (en adelante ARAN). Se escogió esta asociación por ser la primera organización de audiovisualistas de la provincia de Neuquén que se conformó bajo una figura jurídica que buscaba el reconocimiento del Estado, porque la misma se caracterizó por tener visibilidad y sistematicidad durante el período 2001-2010 y porque, al mismo tiempo, fue una de las pioneras en el país en conformarse con identidad provincial. A este respecto es necesario señalar que, si bien ARAN se radicó en Neuquén capital, su capacidad de acción directa no se circunscribe a esta ciudad y provincia, sino que alcanza a toda la Norpatagonia. Pues, así como sus asociados residían y se habían formado en distintas ciudades de la

región, las actividades que desarrollaron en el marco de ARAN también trascendieron los límites de Neuquén y se realizaron mayoritariamente, en las diversas ciudades que componen la Norpatagonia. De allí que aunque la investigación se concentre en una asociación de Neuquén, el radio de lectura se extiende a la Norpatagonia en tanto área de influencia e intercambio sociocultural de ARAN<sup>2</sup>.

Dentro de esta región, la investigación se focalizará el decenio 2001-2010. El período comienza en 2001, no sólo porque es cuando se crea la asociación, sino también porque en ese año la crisis política, social y económica que se desató en el país promovió -junto con una relativa mayor accesibilidad a los medios de producción que se había extendido en los años 90'- un crecimiento de audiovisuales y audiovisualistas, entre los que se encontraban quienes estaban radicados en distintas provincias y producían desde allí. El recorte temporal finaliza en 2010 porque en ese momento comienzan a materializarse las primeras acciones producto de la nueva Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (en adelante LSCA) (2009), las cuales generaron cambios en los modos de trabajo, y a que, como se desarrollará en las líneas siguientes, en 2010 ARAN merma su actividad y pierde protagonismo en la región.

Con ánimo de poder comprender los movimientos y cambios histórico-materiales en el período de estudio, la investigación se realizó desde el enfoque teórico-metodológico de la sociología de la cultura. Ésta se concentra en el estudio de la producción de los sistemas significantes y las prácticas culturales manifiestas, prestando especial atención a los medios materiales de producción cultural y a las formas culturales propiamente dichas (Williams, 2015). Este abordaje nos permite interpretar a ARAN como una *formación cultural*<sup>3</sup> en tanto sus miembros se organizan a sí mismos sin vinculación directa con instituciones sociales, configuran una tendencia organizativa regida por la pertenencia provincial y tienen en común una práctica y una única intención declarada: realizar películas en y desde la Norpatagonia. Además, ARAN se concibe como una formación porque su desarrollo en el período 2001-2010 señala la transición entre la producción colectiva, artesanal y a escala regional y la realización individual, ligada a la profesionalización y, en algunos casos, a la producción y distribución nacional.

Asimismo, esta perspectiva es complementada con la teoría de la sociabilidad, la cual pone el foco en la forma específica en que se relacionan socialmente los grupos humanos, en el análisis de “la aptitud de vivir

- 2 La Norpatagonia puede ser conceptualizada como región no sólo a partir de la delimitación sociocultural mencionada en el cuerpo del texto, sino también por sus características singulares, entre las que se destaca la alta concentración poblacional y el dinamismo económico “no necesariamente comparables con otras regiones del país ni con el mismo espacio patagónico en su conjunto” (Bandieri, 1995, p. 277). Según Susana Bandieri, la Norpatagonia, “es un área económica con características homogéneas que se ubica por encima de los límites interprovinciales entre Río Negro y Neuquén (...) donde las diferentes ciudades cumplen una variedad de funciones (comerciales, políticas, educativas, sanitarias, culturales, etc.), que en conjunto se complementan y equivalen a las de cualquiera de las grandes ciudades del país” (1995, p. 283).
- 3 Según plantea Raymond Williams, las formaciones culturales “son reconocibles como tendencias y movimientos conscientes (literarios, artísticos, filosóficos o científicos) que normalmente pueden ser distinguidos en sus producciones formativas” (2009, p. 141). Lo que las caracteriza es “una forma laxa de asociación, esencialmente definida por la teoría y la práctica compartidas, y sus relaciones sociales inmediatas con frecuencia no se distinguen fácilmente de las de un grupo de amigos que comparten intereses comunes” (Williams, 2015, p. 56).

en grupos y consolidar los grupos mediante la constitución de asociaciones voluntarias” (Agulhon, 1994, p. 55). La sociabilidad permite analizar cómo se configuran las asociaciones, esto es, la transformación de un grupo de "habitués" con prácticas en común en un grupo organizado, instituido, con estatuto y membresía (Agulhon, 2009) y comprender las formas de auto-reconocimiento de los miembros asociados y las marcas de distinción que ellas/os mismas/os crean en relación con su rol social y las prácticas que ejercen.

En resumen, este artículo se propone, en primer lugar, indagar en las razones que promovieron la conformación de una tendencia asociativista de audiovisualistas provinciales a nivel nacional, dentro de la cual ARAN tuvo un comportamiento particular. En segundo lugar, se interpretan las causas que promueven la emergencia de ARAN y cómo ellas condicionan la delimitación de sus objetivos. En tercer lugar, se analiza su composición y su sociabilidad para conocer quiénes tenían condiciones para constituirse en realizadoras/es audiovisuales y por qué se congregaron en dicho espacio. En cuarto lugar, se analiza la producción que fomenta la asociación, los espacios de exhibición que crea y las actividades que realiza. Por último, se sintetizan las características del audiovisual de la Norpatagonia y las razones del particular comportamiento de ARAN en el plano nacional y regional.

## 2. Alicientes para la conformación de asociaciones audiovisualistas

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

Desde los primeros años 2000, crecieron en número y en intensidad las cooperativas, colectivos y asociaciones audiovisualistas en distintas provincias de la Argentina. Dentro de esos agrupamientos, las asociaciones merecen particular atención por dos razones. En primer lugar, porque bajo esa figura las/os realizadoras/es reivindicaron su identidad provincial. En segundo lugar, porque las asociaciones, en su conjunto, ejercieron acciones significativas tendientes a la federalización de la producción cultural del país. De hecho, de 2001 a 2016 se registraron, al menos, 21 asociaciones que se agruparon por su pertenencia territorial en 18 de las 23 provincias de la Argentina:

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

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

11		Asociación de Productores Audiovisuales de Córdoba (APAC)	Córdoba
12		Asociación de Realizadores Audiovisuales de Salta (ARAS)	Salta
13		Asociación Civil Rionegrina de Artes Audiovisuales (ARNAA)	Río Negro
14		Asociación de Realizadores Audiovisuales de Entre Ríos (ARAER)	Entre Ríos
15	2014	Asociación de Realizadores Audiovisuales La Rioja (ARA)	La Rioja
16	2015	Asociación de Realizadores Audiovisuales Multimediales de Misiones (ARAMMIS)	Misiones
17	2016	Asociación de Trabajadores Audiovisuales de Tucumán (Tucumán Audiovisual)	Tucumán
18	2016	Asociación Jujeña de Realizadores Audiovisuales (AJRA)	Jujuy
19	S/d <sup>5</sup>	Asociación Correntina de Realizadores Audiovisuales (ACRA)	Corrientes
20		Asociación de Realizadores Audiovisuales de Chubut (ARACH)	Chubut
21		Asociación de Realizadores Independientes de Catamarca (ARIC)	Catamarca

Fuente: Elaboración propia<sup>6</sup>

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

1. la intención de crear un **cine propio** (Red de Realizadores de Misiones, ARA, ARAN, Asociación de Guionistas de San Luis, ARASanta Fe, Tucumán Audiovisual, ARAMMIS, ARAER, El Jaguar),

2. la necesidad de reclamar y promover la **sanción de leyes** que regulen la actividad audiovisual en sus provincias (ACHA, ARASalta, ARAN, ARNAA, Tucumán Audiovisual, APAC, AJRA, AMCAA, ASCAA),

3. el objetivo de asistir técnicamente y **capacitar** a las/os realizadoras/es audiovisuales locales (ACHA, ARASalta, ARAN, AJRA, ARAMMIS, el Jaguar),

4. el propósito de conformar un **archivo** que preserve las memorias audiovisuales de las provincias (ASCAA, AMCAA, Asociación Civil de Realizadores de Santiago del Video),

5. la intención de desarrollar un **mercado audiovisual** y generar fuentes de **trabajo** en la materia (AJRA, APAC, ARAN, Red de Realizadores de Misiones, ARNAA) y,

6. el anhelo de constituirse en **referentes audiovisuales** a nivel local y nacional (ACHA, ARASalta,

4 En 2011 se conformó Realizadores Audiovisuales de Formosa (RAF), pero se organizó bajo la figura de cooperativa (Madedo, 2014).

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

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

ARAN).

Estos objetivos en común expresan el modo organizativo que encontraron las/os realizadoras/es audiovisuales “extracéntricas/os”<sup>7</sup> para conformar una *comunidad de practicantes*<sup>8</sup>. El interés de esta comunidad radicó en descentralizar y diversificar la producción audiovisual, compartir un plan de acción tendiente a fortalecer las identidades locales e impulsar, sobre todo a partir de aunar esfuerzos económicos y humanos, la producción cinematográfica.

Las razones de emergencia de este asociativismo audiovisual a partir de la primera década de los 2000 pueden hallarse en los procesos de organización colectiva que incentivó la crisis de 2001, en el abaratamiento y digitalización de los medios de producción<sup>9</sup>, en el crecimiento de instituciones de formación terciaria y universitaria en distintos puntos del país y en la referencia que promovió el Nuevo Cine Argentino al incitar la realización en locaciones no tradicionales (Kejner, 2017). Pero además, hay que sumar a estos factores el fomento a la organización provincial y regional que produjeron las políticas de Estado nacionales y subnacionales<sup>10</sup>.

La Ley de Fomento del Cine de la Argentina y la LSCA, con sus respectivos mecanismos de instrumentación, promovieron la actividad audiovisual en distintas regiones, provincias y ciudades del país (Kejner, 2017). Prueba de estas afirmaciones es que las mismas asociaciones de audiovisualistas referidas anteriormente en el Cuadro N°1 indican en sus documentos fundacionales que ellas se conformaron como tales para “fortalecer sus vinculaciones con el INCAA” (Acta constitutiva ARASalta, 2011 y Estatuto Social de ARNAA, 2011), con el fin de participar del Fondo de Fomento Concursable para Medios de Comunicación Audiovisual (FOMECA) (Estatuto fundacional de Audiovisualistas del Chaco Argentino, 2010), para “fortalecer vínculos con el Consejo Asesor del Sistema Argentino de Televisión Digital Terrestre” (Estatuto Social de ARNAA, 2011) o con el fin de producir series para la nueva Televisión Digital Terrestre (Estatuto Social de APAC, 2011).

7 La noción de extracéntrico refiere a aquello que pertenece a, o se realiza en lugares alejados de las grandes ciudades y regiones que concentran el poder político, económico y la producción cultural nacional y/o internacional. Estos espacios se caracterizan por un acceso remoto y/o desfasado de bienes y servicios culturales y se encuentran en desventaja en cuanto a las condiciones materiales y simbólicas; ya sea por los costos de traslado, de gestión, el retraso en el acceso o porque los espacios de formación profesional “más prestigiosos” y los espacios de creación permanente de públicos están alejados de ellos.

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

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

10 Se entiende por políticas subnacionales a todas aquellas acciones u omisiones (Oszlak y O’ Donnell, 1984) de los Estados provinciales y/o municipales.

En este sentido, si bien resulta evidente que la legislación nacional incentivó la producción a escala regional y la conformación de asociaciones provinciales, la implementación de las dos leyes mencionadas no repercutió de igual modo en la promoción del asociativismo. Tal como puede interpretarse a partir de la lectura del Cuadro N°1, la mayoría de las asociaciones provinciales se crea a partir de 2010, lo cual indica que la sanción e implementación de LSCA, en 2009, incentivó de manera más significativa a la organización y creación de asociaciones provinciales que la ley de cine. Del mismo modo, la gran parte de los estatutos fundacionales de estas asociaciones refiere a programas de la LSCA, antes que planes instrumentados por la Ley de Fomento del Cine. De allí que, aunque en términos generales las políticas nacionales promovieron la descentralización de la producción audiovisual en el período estudiado, fueron, fundamentalmente los programas que se ejecutaron a partir de la LSCA los que incentivaron la conformación de asociaciones audiovisuales provinciales en todo el país<sup>11</sup>.

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

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

Del mismo modo, estas asociaciones provinciales comparten una estructura organizativa y objetivos

11 Para un análisis más detenido de las políticas nacionales y subnacionales de fomento al audiovisual regional y provincial véase Kejner, 2018.

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

Dentro de esta tendencia asociacionista de los años 2000, se destaca el accionar de ARAN. Por una parte, porque la misma podría considerarse como pionera de esa tendencia, en tanto se organizó tempranamente en 2001 y se auto-definió por su pertenencia provincial. Por otra parte, ella presenta un comportamiento diferencial porque su proceso de gestación y de mayor actividad se da a contramano del resto: mientras que a partir de 2010 la mayoría de las asociaciones se crea y dinamiza su producción, ARAN merma su actividad. Esta particularidad obliga a indagar tanto en las causas de índole regional, como en las características propias de esta asociación.

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

En la Norpatagonia, en los primeros años del siglo XXI, tal como se ha evidenciado en otro trabajo (Kejner, 2018), no existía una planificación de los Estados locales dirigida puntualmente al desarrollo audiovisual, ni tampoco un conjunto de empresas y/o instituciones interesadas en promover el mismo. En ese contexto, un grupo inicial de aficionadas/os y recientes egresadas/os universitarias/os de carreras vinculadas al cine se congregaron con el objetivo de formar ARAN, tal como lo relata Iván Sánchez, miembro fundador de la asociación:

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

En el mismo sentido, Luis Rey, miembro fundador y presidente de ARAN, afirma: “ARAN surge de la necesidad de mucha gente que está en aquel momento empezando a intentar hacer profesionalmente este trabajo audiovisual (...) en un lugar, donde tradicionalmente no se hacía nada, como en Neuquén” (L. Rey, entrevista personal, 29 de julio de 2016). Además, motivó la conformación de la asociación la falta de medios de producción y la necesidad de trabajar colectivamente para disponer de recursos tanto humanos como



técnicos, tal como lo explica Iván Sánchez: “No teníamos cámaras, no teníamos micrófonos, no teníamos luces [...] Siempre que hacíamos un corto: uno prestaba cámaras, el otro prestaba luces...” (I. Sánchez, entrevista personal, 17 de septiembre de 2012).

De modo que ARAN se crea en junio de 2001 por un lado, ante la necesidad de estudiantes y egresadas/os universitarias/os que deseaban realizar sus primeras prácticas profesionales en un lugar carente de mercado audiovisual y, por otro lado, debido a condicionantes materiales (técnicos y humanos). La asociación se establece para aunar esfuerzos en un terreno en el que estaba todo por hacerse. De hecho, sus objetivos fundacionales no se restringieron a una fase de la realización audiovisual como podría ser la producción, sino que apuntaban a la realización, distribución y exhibición e incluso al desarrollo de una legislación en la materia, como se desprende de la siguiente nota publicada en el diario *Río Negro* (en adelante *RN*):

[ARAN] tendrá por objetivo propiciar el desarrollo de producciones neuquinas de cine y video, generar instancias de formación de sus miembros, gestionar fondos y herramientas para proyectos grupales e individuales, producir audiovisuales en celuloide<sup>12</sup> y crear una ley provincial de cine (*RN*, 24/04/01).

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

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



Esta diversidad de ejes de acción da cuenta del exiguo desarrollo del audiovisual en la región. Pues, en la industria cinematográfica, como sostiene Ramón Zallo, “el principio dominante es la especialización en el marco de un proceso colectivo de trabajo” (1992, p. 98). Sin embargo, en espacios de producción audiovisual artesanal, en vías de conformación, como el de la Norpatagonia, dicha división del trabajo se difumina y los roles se superponen, ocupándolos, en la mayor parte de los casos, personal que no cuenta necesariamente con los conocimientos requeridos para la tarea que asume<sup>13</sup>.

En ese contexto, ARAN era un medio indispensable para lograr lo que de manera individual era inviable. Era, siguiendo la definición de asociación de José Luis Coraggio, una “unión de personas interdependientes

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

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

pero autónomas” (2002, p. 16), en la que cada uno dirigía su proyecto audiovisual y cooperaba con el otro porque se necesitaban mutuamente para reproducirse. Es por ello que la asociación no tiene producciones propias, sino que las películas pertenecen a cada director-miembro; “porque en realidad ARAN, no gestionó nunca la producción. ARAN lo que hacía era ayudar a sus integrantes” (L. Rey, entrevista personal, 29 de julio de 2016). Quienes se asociaban no adquirían obligaciones estrictas, pero sí asumían voluntariamente responsabilidades de gestión, el pago de una cuota y se comprometían a compartir sus herramientas y a trabajar cooperativamente en los proyectos de otras/os asociadas/os. Estos préstamos e intercambios se explican porque el único capital de la asociación eran los conocimientos y los pocos elementos técnicos de las/os mismas/os hacedoras/es, de manera que la colaboración recíproca se debía sobre todo a que ninguno estaba en condiciones de valerse enteramente por sí mismo y le era imperioso el concurso de los demás (Valenzuela y Cousiño, 2000), tal como lo expresa Luis Rey:

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

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

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

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

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

Así, ARAN se presentaba como un actor autónomo, capaz de ejecutar ideas y proyectos propios independientes de los Estados nacional y subnacionales. Esta forma de identificarse puede comprenderse a la luz de la estructura de sentimiento (Williams, 2009) de aquel momento, en la que se valoraba la autogestión, la autarquía, la acción directa de actores independientes<sup>14</sup>, en oposición a la crisis de representación del Estado y al interés mercantilista de los empresarios privados que desinvertían y sacaban sus capitales fuera del país. Frente a este contexto de gran descreimiento de las instituciones del Estado, la asociación se construye en paralelo a ellas, como una *formación cultural* que viene a cubrir una necesidad aun no atendida por el Estado.

De modo que, ante un mercado ausente y un Estado que no intervenía en la materia<sup>15</sup>, fueron las/os realizadoras/es organizados de la sociedad civil quienes sembraron la práctica audiovisual en la región. Así, en el período 2001-2010 ARAN instaló en el imaginario local la posibilidad de producir y consumir cine *en y de* la Norpatagonia, protagonizó la tarea de formación de un público y germinó condiciones favorables para el desarrollo de un mercado laboral. En este sentido, esta asociación era también una herramienta (o un paso) para crear condiciones laborales para sus asociadas/os. Pues, a diferencia de las generaciones de cineastas regionales precedentes, quienes integraban ARAN eran más en cantidad y los pocos puestos laborales que existían en las instituciones consolidadas de la región -la televisión y la universidad- ya estaban ocupados (Kejner, 2017). De allí, la intención de la asociación de gestar un espacio formal, capaz de recibir fondos legales, generar trabajo y realizar proyectos de envergadura:

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

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

15 Sobre la política de los Estados subnacionales en el fomento audiovisual véase Kejner, 2018.

En este sentido, la constitución jurídica de ARAN se explica porque la misma era fundamental para recibir y gestionar fondos, pero también porque permitía a las/os asociadas/os construirse en un actor político, entendido como un “actor [legítimo y legal] con mayor poder para afectar al proceso de toma de decisiones en el sistema político” (Borrat, 1989). La legalidad les permitía tener más injerencia en las políticas de Estado, no sólo desde el lugar del reclamo y el pedido de asistencia, sino como creadores de un conjunto de prácticas y discursos no atendidos por éste. Esto se ratifica en la definición de los objetivos fundacionales de ARAN, que establecían la intención de “crear una ley provincial de cine” (RN, 24/04/01) y en la participación de ARAN en el Consejo para el Desarrollo de las Artes y la Interculturalidad (CDAI), órgano multiactoral en el que el Municipio de Neuquén discute y planifica acciones en materia de políticas culturales con organizaciones de la sociedad civil.

En pocas palabras, ARAN, a diferencia de las asociaciones provinciales del resto del país, se conforma en 2001 porque en la Norpatagonia había un conjunto de estudiantes y profesionales del audiovisual que, en un contexto de crisis, no podía insertarse laboralmente en las instituciones ya consolidadas (la universidad y la televisión local). Asimismo, al adolecer Neuquén de un mercado audiovisual y de políticas de Estado subnacionales dirigidas al fomento de esta actividad, la única forma que encontraron las/os realizadoras/es de hacer sus películas, era autogestionando sus propios medios de producción.

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

### 3. SOCIABILIDAD INTERNA Y MÓVILES INDIVIDUALES

La composición originaria de ARAN estuvo integrada por dieciocho personas<sup>16</sup> que tenían en común un particular interés por la práctica audiovisual, estudios terciarios y/o universitarios compartidos, pero también relaciones familiares y de amistad. Como todo grupo social, entre algunos de sus integrantes existían “ciertos vínculos emotivos y personales estables que los unían a personas de su entorno” (Elías en De Grande, 2013, p. 64), lo cual hacía que ARAN no se tratara solamente de un grupo de especialistas en la

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

materia, sino también un proyecto cuya confianza se construía a partir de esas relaciones afectivas. Algunos de sus integrantes, por ejemplo, habían sido ex - compañeros de trabajo de Lorenzo Kelly y Carlos Procopiuk<sup>17</sup>, como Mario Tondato y Daniel Bello, y otros, como Iván Sánchez y Verónica Tello, fueron tanto miembros fundadores de ARAN, como compañeros de carrera en el IUPA (Instituto Universitario Patagónico de Artes) y pareja.

Del mismo modo, quienes gestaron ARAN compartían, en su mayoría, una pertenencia generacional. La mitad de ellos eran jóvenes, menores de treinta años, solteros y con pocos antecedentes laborales. Sin embargo, no era un grupo uniforme: el rango etario de las/os asociadas/os rondaba entre los 21 y los 54 años. Los más grandes de edad, que también acreditaban práctica profesional, asumieron los roles jerárquicos de la asociación: Luis Rey ocupó la presidencia, Mario Tondato la vice-presidencia y Daniel Bello la tesorería (Estatuto fundacional de ARAN, 2001)<sup>18</sup>.

Eran muy pocos las/os integrantes que tenían experiencia laboral y que se habían formado en el oficio. A pesar de que ARAN se estructuraba como una organización cuyas relaciones externas eran “de especialización”, es decir, “que apoyaba o promovía un trabajo en un medio o rama particular de un arte” (Williams, 2015, p. 60), en su organización interna, la afiliación formal de sus miembros no respondía al criterio de profesionalidad: “si viene alguien que le gusta el maquillaje o un actor y tiene cabida en la asociación, puede ser un miembro más” (Iván Sánchez en RN, 24/04/01). De esta manera, ARAN no era una asociación de profesionales, sino un espacio que aglutinaba a interesadas/os y aficionadas/os a una práctica y a una producción delimitada. Refuerza esta idea el hecho de que sólo un tercio de las/os fundadoras/es ejercitaba oficios vinculados al cine, la fotografía, la publicidad o la actuación<sup>19</sup> y el resto eran mayoritariamente estudiantes y docentes de diversas carreras.

Otra característica de la composición de ARAN fue que se fundó con un 30% de mujeres, constituyéndose como el primer espacio receptivo para ellas en la historia del cine de la región<sup>20</sup>. Las mismas no sólo realizaron tareas para las cuales eran tradicionalmente requeridas (actuación, vestuario, maquillaje o arte) (Miranda, 2006), sino que se volcaron también a la dirección, aun cuando éste ha sido el rol “más esquivo para la mujer” (Bianchi en Bettendorff y Pérez Rial, 2014, p. 18). Ellas dirigieron de 2001 a 2010 el 30% de la producción hecha por integrantes de la asociación y más del 50% de las películas realizadas por mujeres en la Norpatagonia<sup>21</sup> (Kejner, 2016a). Este ingreso significativo de una camada de directoras mujeres no

17 Lorenzo Kelly y Carlos Procopiuk produjeron más de sesenta películas en la región desde la década del 60' hasta la actualidad y son considerados los pioneros del cine en la Norpatagonia (Kejner, 2017).

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

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

20 Sobre una lectura del cine de ARAN en perspectiva de género, véase Dietrich (2009) o Kejner (2016a).

21 En el período 2001-2010 de un total de 42 películas hechas por miembros de ARAN, 14 fueron dirigidas por mujeres. En igual

fue, sin embargo, un fenómeno local, sino nacional<sup>22</sup>, incitado, fundamentalmente a partir del desarrollo del Nuevo Cine Argentino (Bettendorff y Pérez Rial, 2014)<sup>23</sup>.

Por último, resta mencionar que ARAN se caracterizó por una particular composición de clase. Las/os asociadas/os provenían de sectores medios de la sociedad, con cierto capital cultural y económico. Su correspondencia con ese sector se puede afirmar porque para poder concretar y mantener una asociación durante y después de la crisis 2001 era necesario contar con un mínimo de bienestar económico que les permitiera invertir en una actividad extra-laboral que se presentaba azarosa y con posibilidad de rentabilidad a muy largo plazo. En ese contexto de crisis económica, el pago de la membresía a ARAN suponía la disponibilidad de un sobrante de dinero, que si bien era exiguo<sup>24</sup>, implicaba de todos modos una condición de ingreso. En este sentido, quienes podían asociarse disponían “de los recursos necesarios para poder resistir a la solicitud directa de la demanda y esperar las remuneraciones materiales y simbólicas necesariamente diferidas” (Bourdieu, 2002, p. 40) y/o contaban con trabajos de jornada no muy extendida que les permitían solventar la actividad. Pues, como sostiene Maurice Agulhon (2009), se necesita un trabajo de media jornada o con relativa libertad de horarios para sumarse a la actividad asociativa y, además, de un lugar lo suficientemente grande como para poder albergar a todos las/os asociadas/os.

En relación a este último punto que señala Agulhon, hay que resaltar que ARAN contó tempranamente con espacio en la Universidad Nacional del Comahue (UNCo), de hecho el domicilio donde se firma el Acta constitutiva es el de dicha institución. La disposición de ese lugar podría interpretarse como una acción por parte de la universidad para fomentar el audiovisual<sup>25</sup>; pero también influyeron algunos miembros de ARAN con cierto capital simbólico, como Mario Tondato, quien ya trabajaba allí o Daniel Bello, que había hecho años atrás algunos trabajos audiovisuales con Procopiuk en la UNCo:

Empezamos reuniéndonos en casas. Después conseguimos reunirnos en la universidad durante mucho tiempo, a la noche nos íbamos a la universidad y nos reuníamos en un lugar que nos prestaban (...) Después trabajamos en mi oficina, o en la oficina de otro integrante, o en la casa de otro integrante, durante muchos años. Y ahora hay reuniones que se hacen en la Conrado [Centro Cultural] (L. Rey, entrevista personal, 29 de julio de 2016)<sup>26</sup>.

período el total de películas de la región se aproxima a las 114, de las cuales sólo 28 han sido dirigidas por mujeres.

- 22 Durante el período 2001-2010 creció sustancialmente la cantidad de mujeres vinculadas al quehacer audiovisual; de hecho, “de siete películas realizadas por mujeres que se pueden contar en el año 2001, una década después la cantidad se ha duplicado, y los datos numéricos parecen demostrar que nos encontramos ante una tendencia sostenida” (Bettendorff y Pérez Rial, 2014, p. 15).
- 23 El aumento de mujeres directoras puede explicarse por: 1) la alta desocupación y recesión económica de la crisis de 2001, que obligó a quienes querían realizar películas a aunar esfuerzos y sumar a toda/o integrante dispuesta/o a producir, 2) la lógica de trabajo colaborativa, inclusiva y rotativa de los años 2000 que incentivó la formación de mujeres en distintos roles cinematográficos y 3) la temprana vinculación de ARAN con diferentes movimientos sociales, entre ellos, “La Revuelta Colectivo por un saber feminista”, con quien ARAN co-produjo el cortometraje Marcadas (Virginia Capitano, 2002).
- 24 La cuota implicaba un pago de \$5 (cinco pesos) mensuales (Acta constitutiva, 2001), lo cual es equivalente, aproximadamente, a unos \$70 (setenta pesos) actuales.
- 25 Sobre el rol de la Universidad Nacional del Comahue en la promoción del audiovisual regional véase Kejner, 2017.
- 26 Además de los domicilios particulares, de la Universidad y La Conrado Cultural, ARAN también tuvo por lugar de reunión un

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

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

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

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

Caracterizada ARAN y las razones de su emergencia en el plano regional y nacional, el presente apartado se detiene en el análisis de las producciones que realizaron sus asociadas/os y en los espacios de distribución que creó la asociación. Para ello se confeccionó un corpus de películas<sup>27</sup> estrenadas de 2001 a 2010 y dirigidas por integrantes de ARAN<sup>28</sup>. El mismo se elaboró a partir de la revisión de la página oficial de la asociación ([www.aran.org.ar](http://www.aran.org.ar)<sup>29</sup>), de los catálogos de su Festival, “Imágenes de la Patagonia” y de las noticias publicadas en las secciones culturales del diario Río Negro y el periódico 8300. Asimismo, dicha información se contrastó y complementó a partir de recopilar películas en los archivos audiovisuales de Radio y Televisión del Neuquén, Zanon-FaSinPat, ARAN, el Departamento de Medios Audiovisuales de la UNCo, la Televisión Comunitaria de Cipolletti y el Archivo Histórico de la Provincia del Neuquén<sup>30</sup>.

Dicho corpus se integró con un total 42<sup>31</sup> películas de asociadas/os<sup>32</sup> y se sistematizó y analizó abordando

ex-vagón de tren, ubicado en las vías que dividen la ciudad en “el bajo” y “el alto”. En ese refugio artístico, frontera de las distribuciones espaciales (y socio-económicas) de la ciudad, las/os realizadoras/es pretendían crear su propio espacio de trabajo, pero las gestiones para conseguir los permisos del Estado municipal fracasaron (RN, 08/01/06).

- 27 El corpus amplio se compuso de más de 100 audiovisuales producidos por realizadores/as locales y estrenados en la región durante el período 2001-2010. En base al mismo, se conformó uno restringido, cuyo recorte se efectuó a partir de seleccionar únicamente las películas cuyas/os directores/as fueran integrantes activas/os de ARAN.
- 28 Se considera miembros activos de ARAN a quienes en algún momento del período 2001-2010 participaron de la asociación, ya sea como miembros fundadoras/es, socias/os, realizadoras/es y/o asumiendo responsabilidades en las actividades impulsadas por la asociación.
- 29 La página oficial de la asociación se encuentra inactiva desde, al menos, 2014.
- 30 Los archivos que se consignan son los únicos de acceso público de la región que poseen material audiovisual.
- 31 El número de audiovisuales realizados por integrantes de ARAN asciende la cifra mencionada, pero se decidió excluir del corpus a aquellos materiales que, aun teniéndose conocimiento de su existencia por la publicidad en la prensa, no fue posible acceder a ellos, ni conocer su año de estreno.
- 32 En el período 2001-2010, en Norpatagonia, se realizaron más del doble de la cantidad de películas que corresponden a integrantes de ARAN (aproximadamente 114 películas, de las cuales un 8% son largometrajes, 12% medimetrajes y un 67%

cinco ejes: la duración, la dirección, el género, los temas y el año de estreno, tal como puede observarse en el siguiente cuadro:

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

Título	Director/a	Año	Duración/ Formato	Tema	Género
Un paseo en coche	Gladis Krumrick	2001	Corto	Género. Destino.	Ficción
Hipnosis	Diego Rómulo Egglé	2001	Corto	Relaciones familiares. Amor.	Ficción
Un extraño en la noche	Danisa Munguía	2001	Corto	Amor.	Ficción
Cuestionario	Mario Tondato	2001	Corto	Amor.	Ficción
Mala Compra	José Luís Gutiérrez	2001	Corto	Militancia política. Terrorismo	Ficción
Rutina	Andrés Funes	2001	Corto	Amor.	Ficción
Intentando dejar huella	Iván Sánchez	2001	Corto	Memoria. Trascendencia.	Ficción
En memoria de Bioy	Verónica Tello	2001	Corto	Memoria. Relaciones familiares.	Ficción
Caja Chica	Iván Sánchez	2001	Corto	Sin clasificar* <sup>33</sup>	Sin clasificar*
Kempes	Daniel Gualda	2001	Corto	Dictadura militar. Fútbol.	Sin clasificar*
<b>Total</b>		<b>2001</b>	<b>10 cortos</b>	<b>Temas preponderantes: Amor. Memoria.</b>	<b>8 ficciones</b>
Mujeres	Iván Sánchez	2002	Corto	Contaminación. Pueblos originarios. Género.	Ficción
Ley 23344	Sebastián García	2002	Corto	Trabajo. Desocupación.	Ficción
La droga perfecta	Daniel Gualda	2002	Corto	Amor. Adicciones.	Ficción
Marcadas	Virginia Capitano - colectivo La Revuelta	2002	Corto	Género.	Ficción
La última conspiración	Andrés Funes	2002	Corto	Relaciones familiares.	Ficción
Zanon, la hora del control obrero	Daniel Bello	2002	Medio	Trabajo. Fábricas recuperadas.	Documental
Maldito Pingüino	Iván Sánchez	2002	Corto	Superhéroes.	Ficción
Ruleta Rusa	Carlos Vilche	2002	Corto	Adicciones. Juego.	Ficción
<b>Total</b>		<b>2002</b>	<b>7 cortos, 1 medio</b>	<b>Temas preponderantes: Amor. Trabajo. Género. Adicciones</b>	<b>7 ficciones, 1 documental</b>
El maestro y el coro	Mario Tondato	2003	Medio	Arte. Educación.	Documental

cortometrajes).

33 Las películas en las que se indica "Sin clasificar\*" se debe a que no se pudo corroborar el tema y el género de las mismas, ya sea por no poder acceder al material y/o por falta de información en la prensa y las entrevistas realizadas.



Ruido de botellas rompiéndose	Alfredo López	2003	Corto	Juventud. Adicciones	Ficción
The creep hole (la madriguera)	Mario Tondato	2003	Corto	Arte.	Ficción
Alegría	Iván Sánchez	2003	Corto	Sin clasificar*	Sin clasificar*
Recuerdos del Cecilio	Virginia Capitano	2003	Corto	Amor.	Ficción
Nena, 12 años después	Beto Mansilla	2003	Corto	Arte.	Documental
<b>Total</b>		<b>2003</b>	<b>5 cortos, 1 medio</b>	<b>Temas preponderantes: Arte.</b>	<b>3 ficciones, 2 documentales</b>
El águila en la pared	Virginia Capitano	2004	Corto	*Sin clasificar	Ficción
Amuncheruca (Amunche Ruca)	José Luisa Gutiérrez	2004	Corto	Adicciones. Droga.	Documental
Algo más que dos	Gladis Krumkrick	2004	Corto	Erotismo.	Ficción
La última	Luis Rey	2004	Corto	Destino.	Ficción
De remate	Liliana Emerson	2004	Corto	Vejez. Dinero.	Ficción
Bestiarios	Alfredo López	2004	Corto	Destino.	Ficción
<b>Total</b>		<b>2004</b>	<b>6 cortos</b>	<b>Temas preponderantes: Destino.</b>	<b>5 ficciones, 1 documental</b>
La mente y el héroe: El despertar	Iván Sánchez	2005	Corto	Superhéroes.	Ficción
El árbol de los cuervos	Lorena Muñoz	2005	Corto	Género.	Ficción
A un pocillo de café	Virginia Capitano	2005	Corto	Memoria.	Ficción
En silencio	Gladis Krumkrick e Iván Sánchez	2005	Corto	Destino.	Ficción
Experimento perceptivo enlazador de mundos	Marcelo Gómez - Chorus	2005	Corto	*Sin clasificar	Ficción
Memoria, resistencia	Luis Rey	2005	Corto	Pueblos Originarios. Historia.	Documental
<b>Total</b>		<b>2005</b>	<b>6 cortos</b>	<b>Temas preponderantes: -</b>	<b>5 ficciones, 1 documental</b>
Intolerancia	Sebastián García	2006	Corto	Amor.	Ficción
Proyecto corto	Marcelo Chorus Gómez	2006	Corto	Producción audiovisual.	Ficción
<b>Total</b>		<b>2006</b>	<b>2 cortos</b>	<b>Temas preponderantes: -</b>	<b>2 ficciones</b>
En busca de sexo	Lorena Muñoz	2007	Corto	Relaciones familiares.	Ficción
<b>Total</b>		<b>2007</b>	<b>1 corto</b>	<b>Temas preponderantes: relaciones familiares</b>	<b>1 ficción</b>
Buitres esperan	Iván Sánchez	2009	Corto	Destino.	Ficción
Estipendio	Virginia	2009	Corto	Sexo.	Sin

	Capitano				clasificar*
<b>Total</b>		<b>2009</b>	<b>2 cortos</b>	<b>Temas preponderantes: -</b>	<b>1 ficción</b>
Llamado a la solidaridad	Virginia Capitano	2010	Corto	*Sin clasificar.	Ficción
<b>Total</b>		<b>2010</b>	<b>1 corto</b>	<b>Temas preponderantes: -</b>	<b>1 ficción</b>

Fuente: Elaboración propia

A partir del análisis de la *duración* de las películas del cuadro precedente, se observa que el 95% de los audiovisuales eran cortometrajes y sólo se registran dos medimetrajes. El hecho de que prime el corto refleja el desarrollo incipiente del audiovisual, por un lado, porque este formato es “considerado como una escuela para futuros cineastas” y como “vehículo ideal para cualquier experimentación” (Rodríguez Merchán y García de Lucas, 2003, p. 482), es decir, que se emplea habitualmente de manera experimental y/o como entrenamiento para lograr luego películas de mayor extensión. Por otro lado, este formato señala un desarrollo inicial del audiovisual porque los costos materiales y de edición son menores en relación al largometraje.

Las dos películas de mayor extensión<sup>34</sup> fueron dirigidas por Mario Tondato y Daniel Bello, realizadores que trabajaban en organismos públicos vinculados a la producción audiovisual (la UNCo y la Dirección de Cultura de la Provincia del Neuquén, respectivamente), por lo que no sólo tenían oficios relacionados a la actividad, sino que podían contar con cierto apoyo institucional. Asimismo, Tondato ya había hecho pequeñas realizaciones con anterioridad a ARAN y con el correr del tiempo y por fuera de la asociación, fue de los pocos audiovisualistas locales que concretó más de un largometraje y que logró financiamiento nacional e internacional<sup>35</sup>.

Esta primacía de cortometrajes y el antecedente que sembró ARAN en quienes continuaron produciendo formatos de mayor duración<sup>36</sup> permiten comprender que la asociación funcionó como entrenamiento y/o trampolín para la posterior profesionalización de las/os asociadas/os, es decir, como espacio de formación, para cineastas también en formación. En este sentido, ARAN fue receptiva y abierta para que un conjunto amplio de hacedoras/es de la región pudiera experimentar la actividad. Así lo expresa Iván Sánchez, miembro fundador:

Hay mucha gente que quiere hacer una película y quiere hacer un corto y lo hace, y ¡ya está!, se sacó las ganas (sic) [...] Lo que nos ha pasado mucho es que han pa-

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

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

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

sado por ARAN muchos chicos [...] que les gustaba el cine, o tenían algún interés por los talleres de guión y que hacían sus primeros cortos y después, terminaban estudiando en Córdoba o en La Universidad del Cine, o en el IUPA mismo, eh... como que es un camino iniciático y después hacían la suya (I. Sánchez, entrevista personal, 17 de septiembre de 2012).

Al observar los nombres de los/as *directores/as* que produjeron las 42 películas de asociadas/os, resulta significativo que el 42% realizó un único audiovisual, el 79% hasta dos y sólo un 20% pudo finalizar más de dos películas en el período 2001-2010<sup>37</sup>. De manera que de las/os 19 asociadas/os que dirigieron películas, muy pocas/os lo hicieron de manera sistemática. Esto puede explicarse obviamente por el pequeño tamaño del mercado interno, por la falta de institucionalización de oficios vinculados al quehacer audiovisual y por las dificultades que conlleva la profesionalización del audiovisual que, generalmente, no vive del cine, sino de un segundo empleo. Pero, además, esta a-sistematicidad se puede interpretar también como resultado del abaratamiento de los medios de producción y de la relativa mayor democratización en el acceso a la realización audiovisual, lo que provocó que aficionadas/os y hacedoras/es simbólicos de otras ramas del arte buscaran experimentar en esta práctica novedosa. De allí que en el período 2001-2010, algunas/os asociadas/os sólo dirigieron un único cortometraje y luego ni siquiera continuaron en otras funciones de la producción audiovisual, como el caso de Carlos Vilche, por citar sólo un ejemplo.

En cuanto a los *géneros* predominantes es necesario señalar dos cuestiones. La primera, es que, tal como se evidencia en el Cuadro N°2, las películas de mayor duración son documentales. De hecho, este género continuó siendo mayoritario en los largometrajes que realizaron ex-miembros por fuera de la asociación (véanse, por ejemplo, *Los Cumbiancheros del Oeste*, 2005 o *Hago la calle*, 2010, ambos de Mario Tondato). Esto puede deberse a distintos factores, entre los que merece nombrarse el auge del documental a nivel nacional e internacional por esos años, los créditos y la quinta vía de financiamiento del INCAA<sup>38</sup>, la funcionalidad que posee el dispositivo documental para relatar historias regionales, la mayor facilidad -a diferencia de la ficción- para colocar estas películas en la programación de las televisoras locales y la insuficiencia de medios materiales para realizar ficción de mayor duración; pues el documental, en general, suele requerir menos recursos económicos.

La segunda cuestión a señalar es que la ficción prevaleció en la vasta producción de cortometrajes, registrándose una gran variedad de subgéneros, entre los que se destacan la comedia, el suspenso y el drama. Este fuerte interés por la ficción puede vincularse a un gusto particular de estas/os audiovisualistas, pero también a la necesidad de legitimarse como cineastas. Pues, en el imaginario social dominante el cine está asociado más a la producción ficcional hollywoodense, que al documental. De allí que la redundancia de la

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

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

ficción puede leerse como una estrategia de reconocimiento para adquirir legitimidad por semejanza al cine hegemónico o, en otras palabras, por similitud a lo que el sentido común entiende por “cine”. En síntesis, a partir de este análisis se desprende que quienes se inclinaron por el documental -que suele ser menos costoso-, tuvieron menos dificultad para conseguir fondos y lograr películas de mayor extensión, mientras que quienes realizaron ficción no lograron producir largometrajes.

El aspecto *temático* también puede leerse con claridad en el Cuadro N°2, anteriormente referenciado. El mismo permite conceptualizar los *temas* predominantes como una compleja negociación entre el interés por atraer y conformar un público regional y la búsqueda de reconocimiento nacional e internacional. Por una parte, priman cortos ficcionales con temáticas universales, como el amor, el destino y las adicciones, que no referencian espacios geográficos, ni personajes específicos de la región (véase *Un extraño en la noche*, de Clarisa Munguía, 2001 o *Ruleta Rusa*, de Carlos Vilche, 2002, por citar sólo algunos). Por otra parte, las películas con localizaciones regionales identificables, cuya trama se estructura sobre realidades norpatagónicas, versan sobre trabajo, género, arte, y pueblos originarios.

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

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

Además de estas razones materiales, la elección de interiores responde también a una voluntad de los cineastas regionales de retratar su mundo y su cotidianidad, los cuales no se corresponden generalmente con las imágenes paisajísticas y turísticas que habitualmente captura la atención del otro (realizador/a foráneo y/o turista) sobre la Patagonia<sup>39</sup>. Así, esta elección evidencia, por un lado, una particular mirada e

39 Las imágenes de la región que captura el realizador foráneo o el turista coinciden con las representaciones hegemónicas de la Patagonia. Éstas se han construido desde el siglo XIX hasta la actualidad, no sólo a través del cine, sino también por medio de otros relatos provenientes del ámbito histórico, literario, político y científico. Las mismas han elaborado una imagen de la

intención creadora de los cineastas locales sobre su propia realidad y, por el otro lado, señala un condicionamiento material para producir en la región.

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

La crisis como que nos obligó a mirar qué nos estaba pasando [...] Vos contás un conflicto, en Neuquén, en la Patagonia, por una cuestión puntual, y en realidad estás hablando de una totalidad que es superior, es decir, es una política económica mundial de decir, bueno acá se termina la historia del obrero en la fábrica [se refiere a la toma de FaSinPat-Zanon] (D. Bello, entrevista personal, 01 de junio de 2011).

Aun cuando ARAN no definió una línea ideológica en su constitución, ni una pertenencia a un determinado espacio político de la región, ella conformó, como se ha afirmado en otro trabajo (Kejner, 2016b), un campo de sociabilidad alternativo que se constituyó como parte del arco opositor al Movimiento Popular Neuquino, partido que gobierna la provincia de Neuquén desde que se constituyó como tal<sup>40</sup>. Esto puede explicar el hecho de que varios miembros de la asociación fueron receptivos a abordar temáticas vinculadas a sectores subalternos, ya sean movimientos sociales, sindicatos o pueblos originarios, como puede verse en la columna temática del Cuadro N° 2, citado anteriormente. Este interés responde al clima de época en el que surge la asociación, así como a la ya mencionada relativa democratización en el acceso a la producción audiovisual, fenómeno extendido en el país desde antes de 2001.

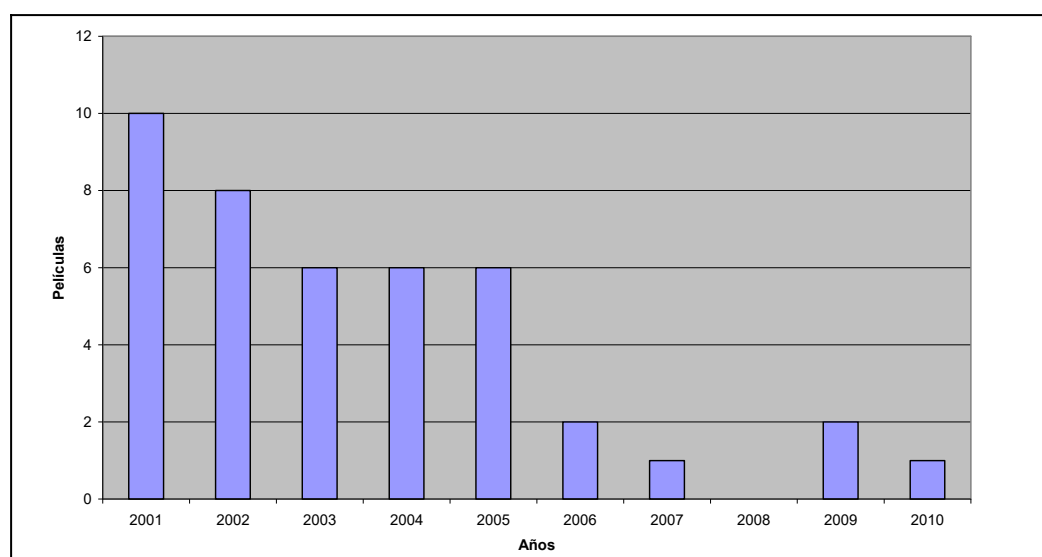
Por último, *los años de estreno* de las películas de ARAN permiten conocer parte del proceso de desarrollo de la asociación. De 2001 a 2005 es el período de mayor cantidad de estrenos -entre 6 y 10 películas por año- y es cuando se realizaron los dos documentales de mayor duración, tal como puede evidenciarse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

región como lugar lejano, ajeno, aterrador, desértico, deshabitado y con vastos recursos que pueden ser despojados. Según Valeria Belmonte, Andrés Dimitriu y Marcelo Loaiza (2010), este modo de construirla coincide con la percepción que tienen desde las ciudades de esta región, esto es con la concepción de dicho espacio como natural, carente de utilidad directa y, por lo tanto, como inhabitable y como lugar únicamente para ser visitado o expropiado.

40 El Movimiento Popular Neuquino (MPN) es un partido neoperonista que se fundó en 1961 con el fin de participar de las contiendas electorales de la recientemente creada provincia del Neuquén, en un contexto en el que el peronismo había sido proscrito. El mismo ha gobernado la provincia desde su fundación hasta la actualidad y el resto de los partidos no ha podido derrotarlo en las contiendas electorales. Es por ello que el verdadero arco opositor al MPN se expresa menos en otros partidos que en las organizaciones vinculadas a la protesta social (Favaro, 2011). De allí que en Neuquén las manifestaciones y reclamos del conjunto de organizaciones sindicales, sociales y de derechos humanos conforman una cultura de la protesta álgida y numerosa (Petruccelli, 2005) que le da una impronta particular a la provincia.

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

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



CAURRA  
CENTRO DE INVESTIGACIONES Y TRIBUTACIÓN DEL NOROCCIDENTE

**Fuente: Elaboración propia**

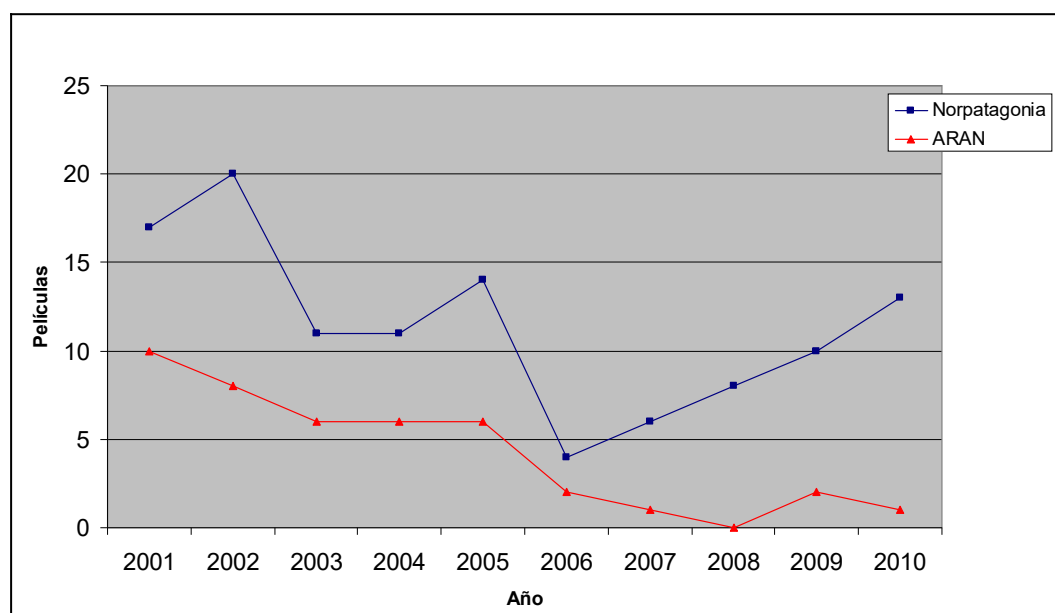
La merma en la cantidad de estrenos de ARAN fue un proceso particular de la asociación que no se correspondió con el comportamiento nacional, ni regional. Pues, en el país los estrenos nacionales continuaron creciendo hasta 2008, año en el que se registra una baja considerable, y luego se recupera nuevamente, llegando en 2010 a los valores más altos del decenio analizado (Sistema de Información Cultural de la Argentina, 2016). En el plano regional, la cantidad de estrenos bajó en 2005<sup>41</sup> pero, a diferencia del proceso de ARAN, comenzó a elevarse lentamente a partir de 2006 volviendo a superar las 10 películas por año en 2009, tal como puede observarse a continuación en el Gráfico N°2. Asimismo, esta disminución de la producción regional es relativa, si se tiene en cuenta que, a partir de 2005, comenzaron a producirse mayor cantidad de largometrajes, hecho que no se había logrado en el período 2001-2004.

De manera que resulta evidente que si bien 2008 fue un año difícil para la producción tanto de ARAN,

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

como del país, la constante disminución de los estrenos de la asociación, desde 2005 en adelante, responde a una baja en la actividad asociativa, más que a una coyuntura nacional o regional.

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



**Fuente: Elaboración propia**

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

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

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

Yo también estaba hasta las pelotas (sic) cuando me fui de ARAN. Estaba con *Cumbiancheros*<sup>42</sup>, no podía ir ni a las reuniones, porque ¿viste? se hizo en tiempo record [...] fui un mes a España y la terminé. Y yo estaba ahí, encadenado, ¿no? [...] y después, cuando ya volví, yo ya estaba como en otra, como no tenía ganas de seguir así, digamos, en un grupo, en donde teníamos objetivos distintos, ¿entendés? (M. Tondato, entrevista personal, 11 de enero de 2013).

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

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

Yo por ejemplo, cuando arranqué ARAN con ella [Verónica Tello, realizadora audiovisual asociada], no teníamos pibes (sic), o sea... Ahora que tenemos a los pibes, salir el fin de semana para hacer un corto qué sé yo, ya es distinto de cuando arrancamos. [...] Nosotros hacemos televisión<sup>43</sup> y bueno... si se puede lo hacemos y si no, no, pero te cambia... a nosotros nos cambió la vida en el medio (I. Sánchez, entrevista personal, 17 de septiembre de 2012).

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

Es muy difícil sostener una asociación tantos años a voluntad propia y hay cosas que cambian en la vida de los integrantes. Una persona que empieza en ARAN, con 25 años, en el desarrollo de estos 15 años de vida de ARAN, [esa persona]

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

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



creció, se casó, tuvo hijos, cambió de trabajo, se mudó y esas cosas. ARAN no era un trabajo fijo, es un gusto, una pasión, llámale como quieras... pero cada uno va teniendo que atender a su vida (...) y eso hace que también nosotros, como asociación, nos achiquemos en nuestra expansión inicial (L. Rey, entrevista personal, 29 de julio de 2016).

Estos cambios en el plano personal se van concretando en un contexto de mejoría de la economía del país, en el que comienzan a emerger nuevas vías de financiamiento, como, por ejemplo, el Concurso Federal de Desarrollo de Proyectos Largometrajes “Raymundo Gleyzer”<sup>44</sup> (2007) del INCAA, que se orienta especialmente a generar mejores condiciones para la realización de documentales y ficción en las distintas regiones del país. Asimismo, a partir de la sanción de la LSCA, en 2009 y de sus acciones tendientes a la puesta en marcha de la misma, la asociación fue perdiendo relevancia, porque cada realizador/a comenzó a gestionar sus propios medios materiales de producción<sup>45</sup>, sin la necesidad de contar con el espacio común para reproducirse. Y, sobre todo, como se verá a continuación, ya no era tan necesario generar sus propios canales de distribución porque los concursos de fomento del Estado nacional los incluían:

Y me parece que el fomento que hay hoy desde el Instituto y distintos concursos hace que hoy se pueda filmar más [...] Lo que pasa es que ahora se participa mucho de concursos. Por ejemplo, Fabio Rodríguez Tapa y Lucio Pagni que están ahora con nosotros en el nodo, ellos hicieron ya dos películas [...] Y esas dos películas ganaron el concurso del INCAA como Telefilm [...] y el concurso implicaba que ellos presentaban en el canal Encuentro, la película. Entonces, tenían ya, desde la producción, el canal de distribución pautado, digamos (I. Sánchez, entrevista personal, 17 de septiembre de 2012).



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

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

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

do de publicidad de ARAN, tal como se verá en el apartado siguiente.

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

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

ARAN muy tempranamente fue consciente de la necesidad de garantizar sus propios medios de distribución y durante el primer año de su creación, puso en marcha el Festival regional “Imágenes de la Patagonia” (RN, 27/09/01). Paralelamente, organizó diversas actividades, como el “Festival de Sueños Cortos” (RN, 13/11/02), el “Festival de videoclips patagónicos” (RN, 24/10/09) o el programa televisivo “Escena 10, La Patagonia muestra su cine” (RN, 08/01/06). Asimismo, propició espacios de cine nacional e internacional, como los ciclos temáticos en el teatro “La Conrado Cultural” (RN, 05/05/08; 21/05/09) o la “Primera Muestra de Cine Colombiano” (RN, 25/02/04). Del mismo modo, diferentes integrantes de ARAN participaron de proyecciones internacionales, como las que realizó la asociación en Bolivia y Perú a través de la Red Latinoamérica de Audiovisuales (I. Sánchez, entrevista personal, 17 de septiembre de 2012) y de concursos cinematográficos en distintos puntos del país y el extranjero, como el “Festival de Mar del Plata” (RN, 10/03/04), el Festival “Patagonia Audiovisual” (RN, 28/11/02), la “Noche de los Cortos” (I. Sánchez, entrevista personal, 17 de septiembre de 2012) y el “Primer Festival de Video Nacional de la Patagonia” (RN, 18/11/05).

Dentro de este amplio repertorio de acciones de distribución, la organización del Festival “Imágenes de la Patagonia” fue la más relevante socialmente, no sólo por el público local que activó y formó, sino también por la sistematicidad y difusión que adquirió. Este festival se realizó durante nueve ediciones; la primera en 2001, a los pocos meses de fundada la asociación, y la última en 2010<sup>46</sup>. El mismo era “único en su género, que abarca una región de Argentina” (RN, 25/10/05) y tenía por fin: difundir películas hechas en la Patagonia, ser una vidriera de las producciones de las/os asociadas/os para luego enviarlas a festivales nacionales e internacionales, operar como espacio de formación y fortalecimiento de lazos entre las/os

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

participantes y, fundamentalmente, crear público y hábitos de consumo del cine hecho en la región<sup>47</sup>.

“Imágenes de la Patagonia” rápidamente adquirió gran cantidad de material a difundir y fue reconocido como el tercero en importancia en todo el país, detrás de los festivales de Buenos Aires y de Rosario (RN, 25/10/03). Del mismo modo, fue original, no sólo por el recorte geográfico con el que inicialmente se presentó, sino también porque en 2001, los festivales de cine no eran tan masivos en el país como lo fueron en los años posteriores. Vale aclarar que la primera vez que se realizó fue más bien una muestra de audiovisuales, que luego se expandió, al convertirse en un festival competitivo y al extender a todo el país las películas que podían participar del mismo.

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

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

El Cine Teatro Español es el lugar de mayor trayectoria en la difusión de audiovisuales en Neuquén y uno de los más importantes, en tamaño y agenda, de la Norpatagonia. Es por ello que en la búsqueda por instalarse en la esfera pública como productoras/es culturales y construir un público, ARAN privilegió este espacio establecido y reconocido por los hábitos de consumo de cine, como también por la distribución. Allí organizaron ocho de las nueve ediciones<sup>48</sup>, logrando institucionalizar el festival en la grilla de programación anual del cine y en la agenda cultural valletana<sup>49</sup>, tal como lo indica Lucas Savron, administrador del Cine Teatro Español:

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

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

49 La instalación del festival en la agenda cultural norpatagónica estuvo fuertemente influida, como se desarrolló en otro escrito (Kejner, 2013) por los intercambios entre ARAN y el diario *Río Negro*.

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

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

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

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



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

En pocas palabras, la distribución fue la actividad prioritaria de ARAN, en tanto a través de ella, y a partir de los intercambios que realizó con la prensa, logró instalar la idea de que existían tanto profesionales

dedicadas/os a la materia, como cuantiosa producción audiovisual. De esta manera, la asociación no sólo formó un particular público local, sino también sentó las bases para que muchas/os de sus asociadas/os continuaran sus carreras como audiovisualistas individualmente y/o que se posicionaran favorablemente ante un mercado que, lentamente desde mediados de 2005, comenzó a reactivarse y a requerir especialistas en la materia.

## 5. Conclusiones parciales: condiciones de existencia de un cine regional

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

Dentro de esa tendencia asociativista, se resaltó el comportamiento diferencial de ARAN que inició su actividad a principios de 2001 y, para 2009, cuando la mayoría de las asociaciones del país estaba dando sus primeros pasos, ella mermaba su protagonismo. ARAN tuvo un desarrollo particular porque se activó frente a una coyuntura desfavorable en la que el Estado nacional había perdido legitimidad y protagonismo, pero una vez que éste comenzó a poner en práctica políticas de fomento federal, el espacio colectivo fue perdiendo fuerza. Además, el declinar de ARAN se explica también porque durante la primera década del siglo XXI la asociación cumplió satisfactoriamente su objetivo de crear condiciones favorables para el desarrollo de un mercado audiovisual. En este aspecto, para el año 2010, muchas/os de sus asociadas/os/os habían conseguido reconocimiento y distinción, es decir, cierto éxito individual, que las/os llevó a trabajar de lo que habían estudiado, pero también a disminuir su intervención en el espacio grupal.

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

las cuales disminuyeron su interés por los movimientos sociales y conflictos socioculturales locales, para dar mayor lugar a problemas universales y abstractos.

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

## 6. Bibliografía

Agulhon, M. (1994). *Historia vagabunda. Etnología y política en la Francia contemporánea*. México: Instituto Mora.

----- (2009). *El círculo burgués*. Buenos Aires: Ed. Siglo XXI.

Bandieri, S. (2018). “Haciendo historia regional en la Argentina”. En *Revista Tel. Irati*. V.9, n.1, p. 12-31. Enero- junio de 2018. Recuperado de: <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/tel/article/viewFile/12432/209209210267>. Consultado el 30 de octubre de 2018.

----- (1995). “Acerca del concepto de región y la historia regional: la especificidad de la Norpatagonia”. En *Revista de historia*. N° 5. Recuperado de: <http://revela.uncoma.edu.ar/htdoc/revela/index.php/historia/article/view/688>. Consultado el 01/10/18.

Bettendorff, P. y A. Pérez Rial (2014). “Cartografiando miradas. Mujeres que hacen cine en Argentina”. En: *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*. Buenos Aires: Librería.

Bourdieu, P. (2010). “El mercado de los bienes simbólicos”. En: *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.

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*. Buenos Aires: Edilab editora.

De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.

De Grande, P. (2013). “Aportes de Norbert Elias, Erving Goffman y Pierre Bourdieu al estudio de las redes

personales”. En: Revista *Andamios*, 10 (22) 5-2013; pp. 237-258. Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado de: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-00632013000200013](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-00632013000200013). Consultado el 25 de enero de 2018.

Dimitriu, A., Loaiza, M. y Belmonte, V. (2010). “La transformación de la especulación y el espectáculo: desarrollismo colonial-periférico, discursos renovados y antagonismo social”. En A. Dimitriu (comp.). *¿Nuevas fronteras con múltiples cercamientos?* General Roca: Publifadecs.

Fanese, G. y J. Kejner (2014). “Sujetos y trabajo en audiovisuales de Neuquén”. En: *Actas IV Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual* / L. Abratte ... [et. al.] Buenos Aires: ASAECA, 2014. pp. 673-687. Recuperado de: [http://asaeca.org/aactas/kejner\\_fanese.pdf](http://asaeca.org/aactas/kejner_fanese.pdf). Consultado el 30 de octubre de 2017.

Falicov, 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*. Buenos Aires: Ed. Librería.

Favaro, O. (2011). “Sociedad y política. La concordancia de dos sustantivos en el Neuquén del siglo XX-XXI”. En: *Actas de las VI Jornadas de Historia Política*. 7 y 8 de julio de 2011. Universidad de San Martín. Buenos Aires. Recuperado de: [http://investigadores.uncoma.edu.ar/cehepyc/publicaciones/Art.\\_Favaro\\_Sociedad\\_y\\_Politica.pdf](http://investigadores.uncoma.edu.ar/cehepyc/publicaciones/Art._Favaro_Sociedad_y_Politica.pdf). Consultado el 07 de enero de 2018.

González, R. (2015). *Políticas públicas cinematográficas. Neofomentismo en Argentina, Brasil y México (2000-2009)* (tesis de doctorado en Comunicación Social). Universidad Nacional de La Plata. Buenos Aires. Recuperado de: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/50012>. Consultado el 25 de enero de 2018.

Kejner, J. (2018). “De ‘la tierra de promisión’ a la realización. Acciones y políticas audiovisuales en Neuquén durante la primera década del siglo XXI”. En *VI Congreso de la Asociación Argentina de Estudios Sobre Cine y Audiovisual (ASAECA)*. “Intensidades políticas en el cine y los estudios audiovisuales latinoamericanos. Identidades, dispositivos, territorios”. Organizado por ASAECA. Facultad de Humanidades y Ciencias, de la Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe, 7-10 de marzo de 2018.

----- (2017). “Historia del audiovisual en y desde la Norpatagonia. Relaciones entre tradiciones, instituciones y formaciones”. En Dossier: Audiovisual y región: reflexiones interdisciplinarias, de la *Revista Folia Histórica del Nordeste*, N° 30, sep-dic. (2017). pp. 65-93. Recuperado de: <http://www.iighi-conicet.gob.ar/wp-content/uploads/2018/03/n30a04-Julia-Kejner.pdf>. Consultado el 19 de agosto de 2018.

----- (2016a). “Repensando la mirada femenina en el cine” En: Revista *Imagofagia*. Editorial Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual N° 13- 2016. Recuperado de: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1091/863>. Consultado el 30 de octubre de 2017.

----- (2016b). “Asociacionismo y campo de sociabilidad alternativo. Un análisis de las potencialidades y condicionantes del audiovisual en Neuquén. En *Actas de las XX Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*. Recuperado de: <http://redcomunicacion.org/asociacionismo-y-campo-de-sociabilidad-alternativo-un-analisis-de-las-potencialidades-y-condicionantes-del-audiovisual-en-neuquen/>.

Consultado el 19 de agosto de 2018.

----- “Imágenes de la Patagonia’. Intercambios entre realizadores audiovisuales y la prensa”. En: *Actas de las XVII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación*, en la Universidad Nacional de General Sarmiento. Recuperado de: <http://redcomunicacion.org/imagenes-de-la-patagonia-intercambios-entre-realizadores-audiovisuales-y-la-prensa/>. Consultado el 13 de febrero de 2018.

Leoni, M. S. (2015). “Historia y región. La historia regional de cara al siglo XXI”. En *Revista Folia Histórica Del Nordeste* N° 24, Resistencia, Chaco, Diciembre 2015. IIGHI - IH- CONICET/UNNE - pp. 169-180. Recuperado de: <http://revistas.unne.edu.ar/index.php/fhn/article/view/307>. Consultado el 30 de octubre de 2018.

Madedo, F. (2014). “Padrón de Instituciones Audiovisuales (2014)”. En *Foro Audiovisual*. Recuperado de: <https://foroaudiovisualdotorg.files.wordpress.com/2017/04/padrc3b3n-de-instituciones-audiovisuales-2016-web.pdf>. Consultado el 30 de octubre de 2017.

Marino, S. (2014). “Los claroscuros del espacio audiovisual argentino”. En: *Actas del Congreso ALAIC*, 2014. Lima, Perú. Recuperado de: <http://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/grupos-tematicos/gt-6-economia-politica-de-las-comunicaciones/>. Consultado el 25 de enero de 2018.

Miranda, M. E. (2006). *Mujeres cineastas argentinas jóvenes* (tesis de Lic. en Comunicación Social). Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires. Recuperada de: <https://es.scribd.com/document/237065287/Tesis-Cine-Eugenia-Miranda>. Consultado el 25 de enero de 2018.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Ed. Paidós.

Oszlak, O. y G. O’ Donnell (1984). “Estado y políticas estatales en América Latina: hacia una estrategia de investigación”, en G. Flores (comp.). *Administración pública. Perspectivas críticas*. Buenos Aires: ICAP.

Petrucelli, A. (2005). *Docentes y piqueteros. De la huelga de ATEN a la pueblada de Cutral Có*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.

Rodríguez Merchán, E. y V. García de Lucas (2003). “Legalidad, enseñanza y archivo”. En: A. Sánchez-Escalonilla (coord). *Diccionario de creación cinematográfica*. España: Ed. Ariel.

Romero, L. A. (2005). *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires: Ed. Fondo de Cultura Económica.



Valenzuela, E. y C. Cousiño (2000). "Sociabilidad y asociatividad. Un ensayo de sociología comparada" en *Estudios públicos* N° 77. Santiago de Chile. Recuperado de: <https://cepchile.cl/sociabilidad-y-asociatividad-un-ensayo-de-sociologia-comparada/cep/2016-03-03/183844.html>. Consultado el 25 de enero de 2018.

Williams, R. (2015, [1981]). *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Buenos Aires: Ed. Paidós.

----- (2009, [1980]). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Zallo, R. (1992). "La edición audiovisual: la industrialización global de la producción" En *El mercado de la cultura. Estructura económica y política de la comunicación*, San Sebastián, Gakoa.

## 7. Material consultado

### 7.1 Estatutos y actas de asociaciones audiovisuales

Acta Constitutiva de ARAN (2001).

Estatuto Fundacional de la Asociación del Chaco Argentino (2010).

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

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

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

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

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

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

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

Estatuto Fundacional de Realizadores Audiovisuales de Formosa (2011).

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

### 7.2 Bibliotecas y archivos

Archivo Histórico de la Provincia de Neuquén, Neuquén.

Archivo y biblioteca de la Municipalidad de Neuquén, Neuquén.

Archivo de la Televisión Comunitaria de Cipolletti, Cipolletti.

Archivo del periódico 8300, Neuquén.

Archivo del diario Río Negro, Neuquén y General Roca.



Archivo online del diario La Mañana del Neuquén, Neuquén.

Archivo de ARAN, Neuquén.

Archivo audiovisual de Madres de Plaza de Mayo, Filial Alto Valle, Neuquén.

Archivo audiovisual de Zanon-FaSinPat, Centenario.

Archivo del Departamento de Medios Audiovisuales de la Universidad Nacional del Comahue, Neuquén.

Archivo de Radio y Televisión del Neuquén, Neuquén.

Biblioteca de la Honorable Legislatura de la provincia de Neuquén, Neuquén.

Biblioteca del Instituto Universitario Patagónico de Artes (IUPA), General Roca.

Biblioteca Bernardino Rivadavia, Cipolletti.

Biblioteca de la Escuela Nacional de Experimentación y realización cinematográfica (ENERC), CABA.

Digesto del Concejo Deliberante de la ciudad de Neuquén, Neuquén. (Informes de Gestión de la Municipalidad de Neuquén, períodos 2001-2010).

Digesto de la Honorable Legislatura de la provincia de Neuquén, Neuquén.

Dirección Provincial de Cultura, Neuquén.

Registro de personerías jurídicas de Neuquén, de la Dirección Provincial de Personas Jurídicas, del Ministerio de Gobierno y Justicia, de la provincia de Neuquén.

Subsecretaria de Cultura de la Municipalidad de Neuquén, Neuquén.

### 7.3 Páginas web

<http://www.analisisdigital.com.ar/noticias.php?ed=1&di=0&no=245686>

<http://anteriores2.eldiariocba.com.ar/noticias/nota.asp?nid=45813>

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

