

Locaciones en el cine de Patagonia: una aproximación al estudio comparativo entre películas de realización local y externa

Silvana Flores
CONICET – UBA
silvana.n.flores@hotmail.com

Julia Elena Kejner
CONICET – Universidad Nacional del Comahue
juliakejner@gmail.com

Anabella Castro Avelleyra
Universidad de Buenos Aires
anabella.castro.a@gmail.com

Resumen: A través de este artículo proponemos comparar los imaginarios sobre la región patagónica en el caso de las películas de directores/as que residen en Patagonia con lo resultante en el trabajo de realizadoras/es audiovisuales que filmaron en la región, pero que no pertenecen a ella. La pregunta que guía la investigación es qué locaciones caracterizan a la producción local y en qué sentido esos escenarios se diferencian de los paisajes cinematográficos hegemónicos, entendiendo que la zona cordillerana es la locación preponderante en las películas foráneas, mientras que los/as realizadoras/es de Patagonia eligen otros escenarios que ponen en tensión los imaginarios de la región. Para dar cuenta de aquello estudiaremos dos películas que representan ambas vertientes: *Temporada de caza* (Natalia Garagiola, 2017), coproducción entre Argentina y otras naciones, realizada en locaciones de San Martín de los Andes, y por el otro, *El verano del camoatí* (2012), del cineasta rionegrino Federico Laffitte, filmada en Choele Choel.

Palabras clave: Patagonia - locaciones - imaginarios - región - audiovisual

Resumo: Através deste artigo, propomos comparar o imaginário sobre a região patagônica em filmes de diretores/as que residam na Patagônia e em filmes de cineastas que filmaram na região, mas não pertencem a ele. A questão norteadora da pesquisa é: quais locações caracterizam a produção local e de que maneira esses cenários diferem das paisagens cinematográficas hegemônicas, entendendo que a zona de montanha é a locação predominante nos filmes externos, enquanto que as/os realizadoras/es da Patagônia escolhem outros cenários que põem em tensão os imaginários da região. Para dar conta disso estudaremos dois filmes que representam ambas as vertientes: *Temporada de caza* (Natalia Garagiola, 2017), coprodução entre Argentina e outros países, realizada em locações de San Martín de los Andes, e, por outro, *El verano del camoatí* (2012), de Federico Laffitte, cineasta do Río Negro, filmado em Choele Choel.

Palavras-chave: Patagonia - locações - imaginários - região - audiovisual

Abstract: Through this article, we aim to compare the imaginaries about Patagonia in the films of directors that live in that region with the work of filmmakers that filmed in Patagonia, but don't belong to it. The question that guides this research is to verify what locations characterize the local production and in what sense those scenarios differ from the hegemonic cinematographic landscapes, understanding that the mountain zone is the preponderant location in the foreign films, while the Patagonian filmmakers choose other scenarios that put in tension the imaginaries of the region. To go into that direction, we will study two films that represent both sides: *Temporada de caza* (Natalia Garagiola, 2017), coproduction between Argentina and other countries, made in locations of San Martín de los Andes, and *El verano del camoatí* (2012), filmed in Choele Choel by Federico Laffitte, a filmmaker of Río Negro.

Key-words: Patagonia - locations - imaginary - region - audiovisual

Introducción

A lo largo de los años, al revisar los enfoques que la historiografía ha empleado para abordar el estudio del cine argentino, notamos que existe una tendencia notable a analizar las películas realizadas en el área metropolitana de Buenos Aires; es decir, las investigaciones se concentraron en un foco de producción vinculado a un centro, desde el cual se desprenden la mayoría de las actividades cinematográficas. Sin embargo, entendemos que el cine argentino tiene múltiples caras y que no existe una representatividad única manifestada en la cultura de una ciudad. Una lectura más amplificada respecto a la identidad cinematográfica de la nación requiere entonces que se estudien otros ámbitos de producción, además de otras experiencias de recepción, que nos permitan reconocer representatividades vinculadas a las demás regiones que componen la nación. A pesar de este panorama centralizado respecto a los estudios sobre el cine argentino -situación que, debemos recalcar, es similar en muchos otros países- se han registrado, sin embargo, desde los primeros años 2000, diversos trabajos académicos que dan cuenta de la creciente producción audiovisual en ciudades y provincias de Argentina (Beceyro, 2014; Etchenique y Pena, 2003; González, 2013 y 2014; Ozollo, 2011; Dietrich, 2009; Dobrée, 2014; Kejner, 2018, entre otros). Teniendo en cuenta dichos esfuerzos de acercamiento, aún existe una dificultad de articulación y profundización de estos y otros trabajos que nos permita establecer una investigación exhaustiva sobre las experiencias cinematográficas que se fueron desarrollando en las seis regiones que componen el país, a saber: Noroeste, Noreste, Cuyo, Centro, Buenos Aires y Patagonia.

Con el fin de contribuir a este reciente campo de indagación, este artículo se propone analizar el fenómeno de la realización de films de realizadoras/es audiovisuales que residen o son oriundos de Patagonia, y comparar dichas películas con las de directores/as que filmaron en la región, pero que no pertenecen a ella. La pregunta que guía la presente investigación consiste en verificar qué locaciones caracterizan a la producción local y en qué sentido esos escenarios se diferencian de los paisajes cinematográficos hegemónicos (Portas, 2001; Escobar, 2009; Falicov, 2007; Levinson, 2011). Para tal fin, indagaremos el concepto de región en su aplicación al ámbito cinematográfico. Entendemos que existe una suerte de confrontación entre un polo central y lo que podríamos denominar una periferia audiovisual. El primero ejecuta un cine de características más hegemónicas y totalizantes (específicamente la región metropolitana de Buenos Aires), y es desde donde se buscó en ocasiones llevar a cabo sus emprendimientos filmicos en las provincias. La segunda, la periferia audiovisual, se aplica en este trabajo a las producciones de origen patagónico, a las cuales es preciso comparar con las primeras para dilucidar las particularidades identitarias y culturales que se generan en cada caso.

Esta propuesta es un primer avance del proyecto de investigación *Cartografía y estudio histórico de los procesos cinematográficos en Argentina (1896-2016)*, dirigido por la Dra. Ana Laura Lusnich en el marco del

Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE) y financiado por la Universidad de Buenos Aires y AGENCIA-FONCYT, por lo cual especificaremos un acercamiento preliminar a las características distintivas de la región patagónica. Para la concreción de este trabajo se conformó un corpus de más de 300 películas realizadas por audiovisualistas que residen en las provincias de Tierra del Fuego, Santa Cruz, Chubut, Río Negro y Neuquén. Asimismo, se propuso abordar el tema desde una perspectiva comparada (Lusnich, 2011), la cual busca poner en diálogo los procesos cinematográficos de la Argentina con los fenómenos de esa índole acaecidos en la región patagónica para otorgar así una perspectiva integral sobre este campo de estudio. Partiremos de la hipótesis de que la zona cordillerana es la locación preponderante en las películas producidas fuera de la región, mientras que los/as realizadoras/es de Patagonia suelen elegir otros escenarios que ponen en tensión los imaginarios de dicho espacio geográfico. En este trabajo tomaremos como referencia central al período concerniente al siglo XXI, en donde empezamos a observar una mayor diversificación cuantitativa, y analizaremos dos largometrajes de ficción vinculados a la temática sobre las relaciones familiares. Por un lado, *Temporada de caza* (Natalia Garagiola, 2017), coproducción entre Argentina, Francia, Estados Unidos, Alemania y Qatar, con locaciones en San Martín de los Andes, y por el otro, *El verano del camoatí* (2012), del realizador rionegrino Federico Laffitte, filmada en Choele Choel.



Reflexiones en torno a lo regional

Como acabamos de resaltar, en Argentina, como en gran parte de los países hispanoamericanos, un buen número de las producciones cinematográficas son financiadas y concretadas partiendo de un foco donde se concentra mayoritariamente la industria, pero también las realizaciones independientes y amateurs. La región metropolitana de Buenos Aires ha protagonizado la historia del cine argentino porque allí, con excepciones,¹ surgieron los principales estudios y productoras, y desde ese centro se dieron a conocer los agentes cinematográficos (actores, directores, técnicos, guionistas, músicos) que construyeron la historia del cine nacional, aún cuando estos no hayan sido específicamente originarios de dicha ciudad.² Sin embargo, creemos que no existe un concepto unívoco sobre lo nacional, sino que este término está

- 1 Entre estas excepciones, podemos mencionar la compañía Films Andes, que funcionó entre 1944 y 1957 en Mendoza, o ciertos polos cinematográficos como los de las provincias de Córdoba y Santa Fe. También se destaca el trabajo hecho por la Escuela Documental de Cine de Santa Fe entre los años cincuenta y sesenta, con un alcance no solo en Argentina sino también en Latinoamérica en general, y el del Instituto de Cine-Fotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán, activo desde los años cuarenta. En tiempos recientes, destacamos el caso de San Luis Cine, emprendimiento estatal que desde 2001, con la implementación de una ley de cine provincial, fomentó la producción cinematográfica y televisiva en la región. Para mayores referencias sobre este último ejemplo, vinculado al período que aquí trabajamos, remitirse a Barnes, Borello, Castro y González (2013).
- 2 Entre las personalidades que destacaron en la historia del cine que no fueron nacidos en la ciudad de Buenos Aires pero que sin embargo lideraron en diferentes instancias las experiencias cinematográficas salidas de allí mencionaremos, por cuestiones de espacio, solamente a los realizadores, a saber: Carlos Hugo Christensen, nacido en Santiago del Estero, Hugo Fregonese y Leonardo Favio, provenientes de Mendoza, Lautaro Murúa, de origen chileno, Fernando Birri, de nacionalidad italiana, y Fernando Ayala y Sergio Renán, nacidos en Entre Ríos, entre muchos otros casos más.

conformado por una multiplicidad de identidades regionales que son las que verdaderamente pueden ayudarnos a distinguir posibles lineamientos de reconocimiento de procesos identitarios a lo largo de las épocas de desarrollo del cine.

En gran parte de los países que han tenido mayor producción cinematográfica en Hispanoamérica, notamos la existencia de un marcado centralismo, representado en las ciudades capitales o ciertos centros geográfico-culturales relevantes para el país, que se enfrenta en consecuencia a una especie de “inmensa periferia” (Pérez Millán, 1975, p. 191). Esta incluye al resto de las ciudades, provincias o estados de la nación que no cuentan con los mismos recursos administrativos, económicos y tecnológicos que los de aquella región central. En ocasiones esta dicotomía puede marcar una tendencia a desacreditar la existencia de ese centro que nuclea la producción y las demás áreas de la industria del cine, y obliga equivocadamente a poner al centro y a la periferia en dos extremos opuestos. Sin embargo, este tipo de situaciones nos permite dilucidar la amplitud del concepto de nación que no debería estar en contraposición con el de región, justamente porque este último se encuentra contenido en el de nación.

Esto nos hace conscientes de la necesidad de no encuadrar a lo nacional en categorías herméticas y definitivas, ya que en realidad tanto la nación como la región son complementarias y reveladoras de la diversificación de la producción cultural de un país. Al indagar en torno al concepto de “ciclo regional” en Brasil, Arthur Autran (2010) llama la atención sobre cómo el término consagra el predominio político, cultural y económico de las dos grandes metrópolis del país (Río de Janeiro y San Pablo), pero sin problematizar dicho predominio.³ Así, el autor destaca que el uso del término “regional” generaría en ocasiones cierta mistificación o bien llevaría a establecer relaciones equívocas, pues el mismo puede limitar las lecturas en el sentido de que lo regional debiera ser fiel al lugar desde donde se produce, sin comprender que en realidad dicha producción podría estar influida por tendencias estéticas foráneas. En el mismo sentido se expresa Raúl Beceyro, quien sostiene que una concepción restrictiva de lo regional tiende a normar los temas y procedimientos “que deberían ser encarados prioritariamente por los cineastas nacidos en determinada región” (2014, p. 19), cercenando de este modo los procedimientos y narrativas para quienes producen desde allí.

En relación a la presente propuesta de análisis, concerniente a Patagonia, notamos que son pocos y recientes los estudios que abordaron el cine de manufactura regional. Entre ellos contamos con el clásico texto de Juan Carlos Portas (2001), aunque el recorrido hecho por el autor incluye principalmente a las películas que fueron filmadas en la región y no necesariamente las de producción local. Lo mismo podemos decir de la publicación sobre cine silente de Andrés Levinson (2011) y de los escritos de Paz Escobar (2010) al

3 En el trabajo citado, Autran historiza y cuestiona a su vez la noción de “ciclo”, que implica momentos de apogeo y posterior decaimiento de la producción cinematográfica, señalando que este tipo de análisis no tiene en cuenta al cine de no ficción, que presenta una producción ininterrumpida. Propone como alternativa la noción de “polos”.

respecto.⁴ Destacamos, por otra parte, los trabajos de jóvenes investigadores oriundos de la región y provenientes del ámbito universitario como Daniela Dietrich (2009), Ignacio Dobrée (2014, 2016) y Julia Kejner (2013, 2017, 2018),⁵ que indagan sobre el cine de la Norpatagonia, así como el artículo sobre los videastas patagónicos realizado desde el exterior por Tamara Falicov (2007).⁶ Teniendo estas referencias como base para una posible reflexión sobre el cine hecho en la Patagonia o por los patagónicos, podemos empezar a discutir el propio concepto de cine patagónico. ¿Se trata de un fenómeno local o podemos incluir en esa noción a los films que tuvieron alguna clase de locación en esa zona?

Uno de los aspectos que nos resultan relevantes en esta discusión es que las películas salidas de la región patagónica, especialmente en las últimas décadas, son producto del trabajo de estudiantes y graduados de las carreras universitarias vinculadas a lo audiovisual, con la excepción de unos pocos realizadores locales como Carlos Echeverría (conocido entre otras cosas por ser el director del documental testimonial *Juan, como si nada hubiera sucedido* - 1987), y de Lorenzo Eduardo Kelly, que surgieron en décadas anteriores por fuera de este circuito específico. Otros cineastas patagónicos, de ayer y de hoy, como Carlos Procopiuk y Mario Tondato, llevaron adelante su tarea artística vinculados al ámbito universitario, trabajando como audiovisualistas de la Universidad Nacional del Comahue. Por lo cual, para tener en cuenta el contexto de la producción local no podemos escindir el área de la realización de los espacios educativos, llevando a la primera a una profesionalización que se extendería en el futuro. Por otra parte, destacamos que, en lo concerniente a la proliferación de cineastas de la propia región, pesa sobre el cine hecho en las provincias el estigma de la necesidad de “migración interior” (Pérez Millán, 1975, p. 195)⁷ para recibir la formación técnica necesaria para desempeñarse en lo audiovisual. Esta particularidad ha podido ser subsanada en los últimos tiempos con la creación de carreras universitarias vinculadas a la comunicación o a la producción audiovisual,⁸ así como también con la instalación de una sede de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC), en la provincia de Neuquén.

4 Portas, a diferencia de Levinson y Escobar, dedica un breve apartado a la filmografía hecha por realizadores locales, titulado “Patagonia por los suyos” (2001, p. 103-108).

5 Específicamente, Dietrich interpreta marcas sexo-genéricas en películas de directoras de la Asociación de Realizadores Audiovisuales de Neuquén (ARAN) en el período 2001-2007, Dobrée analiza documentos fundacionales del Concurso de Cine Independiente de Cipolletti para problematizar la noción de “cine independiente”, y Kejner estudia, desde un enfoque histórico-sociológico, las prácticas y discursos audiovisuales en la Norpatagonia en el período 2001-2010, concentrándose en ARAN.

6 La autora trabaja puntualmente con dos agrupaciones de videastas: Realizadores Independientes de la Patagonia Agrupados (RIPA) y Asociación de Realizadores Audiovisuales de Neuquén (ARAN). Sin embargo, existe un gran número de organismos y agrupaciones vinculadas a lo audiovisual que ameritan un trabajo particularizado al respecto, como por ejemplo, la cooperativa audiovisual La Coosa (de Neuquén), la Asociación Rionegrina de Artes Audiovisuales y el Grupo Cine Cipolletti, cada uno de ellos ocupado en diferentes aspectos del audiovisual patagónico.

7 Pérez Millán sostiene que los realizadores de provincia son “migrantes cinematográficos” (1975, p. 195), ya que para introducirse en cualquier sector de la producción audiovisual y para formarse tienen que desplazarse hacia el centro

8 Hemos localizado las siguientes carreras, algunas más específicas del audiovisual y otras conectadas desde la disciplina de la Comunicación: la Licenciatura en Diseño Artístico Audiovisual (Universidad Nacional de Río Negro), la Licenciatura en Artes Audiovisuales, junto a Profesorados, Tecnicaturas y carreras de Guion y Sonido (Instituto Universitario Patagónico de las Artes), la Licenciatura en Comunicación Social (Universidad Nacional del Comahue y Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco), la Licenciatura en Comunicación Audiovisual (Universidad Nacional de la Patagonia Austral) y la Licenciatura en Medio Audiovisuales (Universidad Nacional de Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur).

Miradas exógenas sobre la Patagonia

Otro de los aspectos que nos interesa destacar en el contexto del debate acerca de la especificidad de la noción de cine patagónico es la existencia de una dicotomía entre el espacio de producción y de locación. Centraremos nuestro análisis sobre este punto en particular para corroborar si existen diferentes formas textuales y espectaculares que delinear las películas producidas por agentes provenientes de la región y las que surgen de otros espacios geográficos que simplemente utilizaron locaciones en la Patagonia, dando a conocer en ambos casos determinados abordajes sobre la identidad nacional y regional. Este debate no está exento de las disposiciones que signan la distinción entre centro y periferia, núcleo principal a desen- trañar en los abordajes metodológicos sobre el regionalismo cinematográfico.

La temática de las locaciones está abiertamente asociada a la problemática de los imaginarios e identi- dades, ya que los films hechos desde fuera de la región implantan en las representaciones una mirada orientada por los propios preconceptos sobre la Patagonia. Al hablar de esta cuestión tomamos en cuenta la concepción de Bronislaw Baczko (2005) desde la cual podemos entender a los imaginarios sociales como representaciones que las sociedades inventan permanentemente para legitimar su poder, o bien elaborar modelos formadores para sus ciudadanos, generando un impacto variable sobre las mentalidades y las conductas sociales. En este sentido, los imaginarios colaboran en la construcción de identidades, permiten la proyección hacia el pasado o el futuro de una sociedad, y expresan e imponen creencias comunes. Como sostiene el autor, los imaginarios manifiestan “siempre en algún punto un estado del grupo social; reflejan su estructura actual y la manera en que reacciona frente a uno u otro acontecimiento” (2005, p. 21).

Asimismo, como las modalidades de imaginar, reproducir y renovar el imaginario varían de un lugar a otro, las producciones de origen local podrían determinar otro tipo de planteo sobre ese espacio represen- tado, que tiene que ver con una mirada endógena sobre la propia idiosincrasia, haciendo que el cine esté en estrecha asociación con la generación de un pensamiento y de interpretaciones sobre la región. En este sentido, Arjun Appadurai y Katerina Stenou plantean que, en tiempos de globalización, “la imaginación es la sede de las negociaciones sociales entre las fuerzas locales y mundiales” (2001, s/n). Los autores consi- deran al arte como la infraestructura de las fuerzas en competencia para configurar la imaginación como una práctica social, ya que ella “capitaliza la imaginación de sus espectadores” (ibídem). Esto conduce a apreciar la importancia del cine en tanto constructor de imaginarios sociales e instrumento para el análisis de los mismos, teniendo en cuenta específicamente, como se propone el presente trabajo, las producciones locales y las que no lo son. Tanto los films realizados localmente como los que parten de una mirada exó- gena están condicionados, a su vez, por la propia construcción identitaria que sus creadores poseen, y son también el resultado evidenciado de la misma. Cabe preguntarse, tal como hace Paz Escobar (2016), si las

representaciones cinematográficas sobre la Patagonia abarcan el complejo entramado que esta región conlleva, por su heterogeneidad en múltiples sentidos, o si plantean visiones simplistas de la misma. Aquí nos compete verificar si las conclusiones sobre esta cuestión son compartidas o diferenciadas por los films locales y los de origen externo.

Por otra parte, en las películas que utilizaron a la Patagonia como locación podemos pensar también cuál es el rol otorgado a la representación del paisaje y sus habitantes como modos de enunciar una visión foránea de la cultura local. En este sentido, la mirada sobre la región hecha desde afuera apuntó en gran parte de los casos hacia una evidenciación del paisaje, ya sea por los films científicos como por aquellos que han tenido una propuesta ligada a lo institucional, a través de la promoción turística de la región, y en particular, en lo que respecta a la zona cordillerana. Esto fue muy recurrente en el cine silente, a través de films como *La travesía de los Andes* (producido por Arata Hermanos, 1919) -aunque como establece Levinson (2011) aún se duda si fue realizado en la Patagonia- o *Hacia el fin del mundo* (Alberto Soriano, 1922), *Del Atlántico a los Andes* (Benjamín Fernández, 1924), *El paraíso ignorado* (1922) y *La tierra del futuro* (1922), varios de ellos provenientes de Cinematografía Valle, que fue responsable de gran parte de los films de estas características durante aquel período. Más allá de los títulos que podamos mencionar, el uso de locaciones patagónicas por parte de cineastas provenientes de otras regiones es una práctica muy temprana y constante en el cine, que puede remontarse a fechas tan lejanas en el tiempo como 1911, con el registro de un viaje al sur del entonces presidente Roque Sáenz Peña (Portas, 2001).

El cine norteamericano también tuvo su mirada en estas tierras durante el período silente, como lo demuestra el documental *A trip to the Argentine* (1915), producido por la Roy Chandler South American Pictures, y que mostraba diferentes imágenes del país, incluídos los campos petrolíferos de Comodoro Rivadavia (Chubut). La influencia del país del norte se dejó ver también en las experiencias cinematográficas de un meteorólogo llamado Juan Manuel Moneta, quien inspirado por su visionado en la ciudad de Córdoba del film *Nanook el esquimal* (*Nanook of the north*, Robert Flaherty, 1922), y a colación de los viajes previamente hechos en la base de la isla Laurie en las Orcadas, emprendió la realización de una película en dicho lugar de la Antártida: *Entre los hielos de las islas Orcadas* (1928), que tuvo una alta repercusión en la sociedad durante el tiempo de su estreno, promocionando las bellezas del paisaje y la fauna antártica, tan ajena al alcance de los espectadores (Levinson, 2016). Este tipo de producciones, mentadas desde fuera de la región, elaboraron una mirada sobre el paisaje basada en el atractivo de lo inhóspito. Es necesario además mencionar un film clave, también promovido por Federico Valle, que fue el largometraje *Por tierras argentinas* (1930), que contiene en su última parte un segmento sobre la Antártida. También fueron conocidas las experiencias del sacerdote salesiano Alberto María De Agostini, cuyo trabajo en la Patagonia con un equipo que estuvo filmando la región en diversos viajes trajo como resultado el documental silente *Terra Magellaniche* (1915-1930), el cual iniciaría cierta impronta antropológica que luego continuaría, desde

perspectivas muy distantes, el cine de Jorge Prelorán.⁹

De acuerdo al estudio de Andrés Levinson acerca del cine patagónico y antártico de las primeras décadas, la tendencia a hacer films en dicha región que se gestaran como “un gesto patriótico” (2011, p. 73) respecto a la divulgación de las maravillas del país no se terminó en el período silente. Aunque de acuerdo al autor el enfoque durante los años treinta empezó a volcarse a cuestiones de índole industrial como referentes sobre el crecimiento del Estado, fue en la década siguiente cuando los noticieros cinematográficos volvieron a remitirse a asuntos de difusión paisajística. Fuera del registro documental, a su vez, surgieron películas que tomaron exteriores de la Patagonia, como *Sombras porteñas* (Daniel Tinayre, 1935), promocionada como la primera película argentina filmada en “la región de los lagos del Sur y muy particularmente la de Nahuel Huapi” (Portas, 2001, p. 38). La utilización de locaciones en la Patagonia en el cine del siglo XX tiene otro antecedente importante en el film *Canción de la nieve* (Guzzi Lantschner, 1954), conocido como un referente del cine de montaña, y de las relaciones entre esta región y Europa, y que a pesar de ser un largometraje de ficción se suma también a la tendencia a la mostración paisajística en tono de documental de algunos títulos filmados en locaciones.

Como establece Paz Escobar (2016), el ideario sobre la región patagónica no es exclusivo de los relatos cinematográficos generados en torno a dicho espacio, sino que está complementado con otros relatos provenientes del ámbito histórico-político, literario, científico e historiográfico, y que rondan el período que va desde el siglo XIX hasta la actualidad. Desde la imagen de la Patagonia como el “desierto” que es necesario poblar y que ignoraba a los habitantes que no se correspondían con el proyecto de Estado-Nación, la autora nos permite entender los variados usos que se le ha dado a ese espacio, vinculando lo histórico-social con lo cultural, y que alcanzan las cercanías del siglo XXI. Asimismo, su construcción como lugar lejano, ajeno y aterrador reforzó a lo largo de la historia la estrategia geopolítica de fabricarla como una región desértica, deshabitada y con vastos recursos disponibles para ser expropiados por sus muchos recursos naturales (Dimitriu, Loaiza y Belmonte, 2010). Cabe seguir preguntándonos qué es lo que sucede, en el cine de las últimas décadas, con la mirada sobre este espacio tan registrado por las cámaras cinematográficas foráneas. ¿Seguirá manifestándose como un lugar a explorar, en el que podemos toparnos con experiencias desafiantes o intimidantes o plagadas de exóticas aventuras, marcadas por el extrañamiento y la lejanía de ese centro más familiar y conocido instalado en la capital del país?

Caracterización general del cine en Patagonia

9 Es importante destacar que los cineastas locales Lorenzo Kelly y, en menor medida, Carlos Procopiuk participaron como camarógrafos y/o asistentes de dirección en algunos de los films realizados por Prelorán en la región (Klejner, 2017).

Cuando hablamos del estudio de los cines nacionales, un punto importante a destacar es la presencia de las múltiples facetas que dicho abordaje requiere para otorgar al área un análisis exhaustivo. Nos interesa destacar la propuesta de Pérez Millán (1974), quien sugiere trabajar con las películas hechas desde las provincias, así como elaborar la visión sobre el cine (nacional y extranjero) que se ve en dichos lugares, reconociendo un área poco explorada como el de la recepción como forma de captar las identidades culturales regionales. Asimismo, en consonancia con lo que hemos planteado en el apartado anterior, Pérez Millán entiende a las producciones foráneas hechas en locaciones de provincias como otra forma de plantear aquella mirada sobre el lugar, vinculada a los imaginarios que sobre dichas regiones se despiertan.

A partir de ahora, nos dedicaremos a distinguir qué sucede con el cine hecho en las mismas locaciones por agentes cinematográficos originarios de la Patagonia. A través de un relevamiento¹⁰ de películas filmadas allí por audiovisualistas locales, logramos contabilizar alrededor de 300 producciones realizadas en la región desde mediados del siglo XX a la actualidad. La primera película registrada data de 1961 -el cortometraje *El mensaje del viejo marinero*- y fue realizada por Lorenzo Kelly y Carlos Procopiuk, quienes continuaron produciendo en la región hasta nuestros días. Del total de films, el 76% son cortometrajes, el 8% medimetrajes y el 15% largometrajes. La primacía de películas cortas y la incorporación de largometrajes recién a partir de 1987 nos permiten afirmar, en una lectura en clave histórica, el grado incipiente de desarrollo y crecimiento de la actividad en la región. A este respecto, resulta evidente que si bien se filmaron distintas películas durante el transcurso del siglo XX, la mayor cantidad y diversificación de productores se consolidó desde los años 2000 a la actualidad. Asimismo, la producción no fue pareja en todas las provincias que componen la Patagonia, como lo corrobora el siguiente cuadro:

Cantidad de películas por provincia		
Provincia	Películas	Porcentaje
Neuquén	77	24,14%
Río Negro	203	63,64%
Chubut	17	5,33%
Santa Cruz	11	3,45%
Tierra del Fuego	11	3,45%
Total	319	100,00%

Cuadro 1. Fuente: Elaboración propia.

10 En el mes de mayo de 2018 se realizó el primer barrido del conjunto de películas filmadas en Patagonia por realizadores locales. Si bien dicho relevamiento es provisorio, en tanto aún debe realizarse un segundo trabajo de campo, consideramos que las 319 películas localizadas son un número no menor que nos permite avanzar en la caracterización de este cine.

El cuadro N° 1 indica que la mayor parte de las películas se produjo en las provincias del norte de la región: en primer lugar, en Río Negro y, en segunda instancia, en Neuquén.¹¹ Del mismo modo, a partir de un análisis de los registros, detectamos que el 50% de las películas relevadas son de ficción, mientras que sólo un 31% son documentales:

Género	Cantidad	Porcentaje
Ficción	161	50,47%
Documental	98	30,72%
Animación	16	5,02%
Experimental	9	2,82%
Otros	7	2,19%
Sin clasificar	28	8,78%
Total	319	100,00%

Cuadro 2. Fuente: Elaboración propia.

A partir de esta breve caracterización, decidimos conformar un corpus restringido de películas producidas en Patagonia por patagónicos/as y otro integrado por films que toman a esta región como locación. Ambos corpus se componen de películas estrenadas entre 2010 y 2018, en tanto es cuando mayor producción se registra en la región. Asimismo, seleccionamos largometrajes porque esa extensión nos permite comparar películas de difusión masiva, mientras que analizamos sólo ficciones ya que, como se indicó más arriba, es el registro preponderante en las películas rodadas *en y desde* Patagonia en el período de tiempo seleccionado.

El corpus de películas locales se integró con 15 títulos. La mayoría de los films se rodó en el Alto Valle de Río Negro y Neuquén (General Roca y Neuquén capital), espacio urbano donde se concentra un alto porcentaje de la población de ambas provincias. Asimismo, se registran locaciones en distintas capitales provinciales, parajes y ciudades pequeñas de la región. A partir de estos datos, resulta llamativo que sólo cuatro de esas 15 películas fueron rodadas en la zona cordillerana, tal como se evidencia en el resaltado en negrita del siguiente cuadro:

11 Según los datos del Censo 2010, las provincias de Río Negro y Neuquén son las más pobladas de la Patagonia. Esta información, sumada a la concentración en dichos lugares de varias instituciones de educación superior vinculadas a la formación audiovisual, nos permite entender el hecho de que la mayor cantidad de películas se produzca allí.

Título	Director	Año	Locación
<i>Lo que más quiero</i>	Delfina Castagnino	2010	Bariloche (Río Negro)
<i>En el Umbral... (Aleph)</i>	Danilo Hernández	2011	Neuquén capital (Neuquén)
<i>Tiempos menos modernos</i>	Simón Franco	2012	Cercanías de Aldea Baleiro (Chubut)
<i>Chivas (Bicicletas)</i>	Fernando Valeria	2012	General Roca (Río Negro)
<i>El verano del camoatí</i>	Federico Laffitte	2012	Choele Choel (Río Negro)
<i>El último motor chico</i>	Rafael Ontiveros	2013	Valle de Conesa (Río Negro)
<i>El curador</i>	Mario Tondato	2013	Neuquén capital (Neuquén)
<i>Boca de pozo</i>	Simón Franco	2014	Comodoro Rivadavia (Chubut)
<i>Rawson, Caer Antur. El fuerte de la aventura.</i>	Gabriel García	2014	Rawson (Chubut)
<i>Una obra maestra. Una historia de Amor que merece ser contada...</i>	Danilo Hernández	2014	Neuquén capital (Neuquén)
<i>Asterisco robo. Algo tiene que cambiar</i>	Luis María Rey	2015	Neuquén capital (Neuquén)
<i>Zanjas</i>	Francisco Paparella	2015	El Bolsón (Río Negro)
<i>Los muertos dos</i>	Manque La Banca	2016	Bariloche (Río Negro) y La Plata (Buenos Aires).
<i>QRT</i>	Jonatan Acosta	2016	Ushuaia (Tierra del Fuego)
<i>El regreso del lobo</i>	Mario Tondato	2018	Neuquén capital (Neuquén)

Cuadro 3. Fuente: Elaboración propia.

En el listado de films precedente se destaca la diversidad de localizaciones que escogen los cineastas locales y más aún si se compara con las elecciones de los foráneos. En el período 2010-2018, de un total de 11 largometrajes ficcionales dirigidos por cineastas que no residen en la región, siete seleccionaron como locación a la cordillera, tal como se evidencia en el resaltado del cuadro siguiente:

Títulos (largometrajes de ficción)	Director/a	Año	Locaciones
<i>Quiero morir en tus brazos</i>	Víctor Jorge Ruíz	2012	Esquel (Chubut) y Buenos Aires
<i>Días de Pesca</i>	Carlos Sorín	2012	Caleta Olivia, Fitz Roy, Jaramillo y Puerto Deseado (Santa Cruz)
<i>Forajidos de la Patagonia</i>	Damián Leibovich	2013	Esquel (Chubut)
<i>La reconstrucción</i>	Juan Taratuto	2013	Río Grande-Ushuaia (Tierra del Fuego)
<i>Wakolda</i>	Lucía Puenzo	2013	Bariloche (Río Negro)
<i>Choele</i>	Juan Sasiaín	2013	Choele Choel (Río Negro)
<i>Jauja</i>	Lisandro Alonso	2014	La Lobería (Río Negro)
<i>Fuga de la Patagonia</i>	Francisco D'Eufemia y Javier Cevallos	2016	Bariloche (Río Negro)
<i>La cordillera</i>	Santiago Mitre	2017	Bariloche (Río Negro), Santiago de Chile y Buenos Aires
<i>Temporada de caza</i>	Natalia Garagiola	2017	San Martín de los Andes (Neuquén)
<i>Los hermanos Karaoke</i>	Grupo Humus ¹²	2018	Junín de los Andes (Neuquén)

Cuadro 4. Fuente: Elaboración propia.¹³¹⁴

12 Grupo Humus es un colectivo de cineastas conformado en Buenos Aires cuyos integrantes están radicados allí. Aunque algunos de ellos nacieron en la Patagonia, su película se incluye en este cuadro debido a que la mayoría del equipo no son de la región.

13 El cuadro se confeccionó a partir del listado de estrenos según año difundido por la página www.cinenacional.com.

14 Se excluyó de esta lista a la película *Nieve Negra* (2017), dirigida por Martín Hodara, en tanto si bien la misma está ambientada en Patagonia, fue rodada en Andorra, España.

De manera que a partir de esta aproximación al estudio de las locaciones en Patagonia, es posible sostener que la cordillera es el espacio predilecto para la representación de la región en el cine. Tanto quienes producen desde allí como quienes la emplean como lugar de rodaje escogen estos escenarios para narrar sus películas. Sin embargo, como se observa al comparar las locaciones de los realizadores de la región en relación con las de los foráneos, la decisión de anclar sus films en la cordillera es mayoritariamente de quienes producen desde afuera. Pues mientras sólo un 26% de las películas de residentes escogen esos paisajes, el 63% de los films dirigidos por foráneos toman a la cordillera como locación. En este sentido, se observa que los locales prefieren espacios urbanos, semi-urbanos y menos turísticos que desconcentran la primacía de la zona de montañas.

La elección de las locaciones resulta central en la construcción y reproducción de imaginarios sobre Patagonia, en tanto define las características geográficas de la región, pero también las particularidades culturales de quienes residen en ella y su identidad. De manera que estas preferencias van reforzando y/o reproduciendo representaciones sociales dominantes que ejercen ciertos límites y presiones sobre los modos de auto-percepción y conocimiento de dicho lugar. De allí que en las líneas siguientes desarrollaremos un análisis comparativo de los imaginarios que construyen dos películas, una foránea y otra local, en tanto casos de análisis para reflexionar sobre cómo las locaciones configuran y/o reproducen representaciones sobre Patagonia.



Imaginarios de la Patagonia: *Temporada de caza* y *El verano del camoatí*

Para el estudio comparativo de las locaciones en Patagonia escogimos dos películas: *Temporada de caza* (2017), de Natalia Garagiola¹⁵ y *El verano del camoatí* (2012), de Federico Laffitte.¹⁶ La primera narra la historia de un adolescente que frente a la muerte de su madre se reencuentra con su padre en una complicada relación atravesada por la migración del joven desde Buenos Aires al sur. *El verano del camoatí* también se centra en la vida de un adolescente y en la vinculación con su padre, aunque en este caso, el conflicto está cruzado por la decisión de continuar viviendo en su ciudad natal o mudarse a otra localidad para iniciar sus estudios universitarios.

Nos parece interesante hacer un repaso por las motivaciones de los directores para la elección de sus respectivas locaciones. En una entrevista realizada por Roger Koza (2017), Natalia Garagiola relata cómo la

15 Natalia Garagiola nació en 1982 en Buenos Aires y se formó en la Universidad del Cine. *Temporada de caza* es su ópera prima y con ella ganó, entre otras distinciones, el premio del público en la Semana de la Crítica del Festival de Venecia. Antes de este film, la directora fue premiada también por su cortometraje *Yeguas y Cotorras* (2012).

16 Federico Laffitte nació en Choele Choel, Río Negro, en 1974 y se formó en cine en la Universidad Nacional de la Plata. Dirigió el documental *Camino al Tembrao* (2010) y distintos cortometrajes documentales como *Una de barrio* (2013, co-dirigido con Néstor Ruggeri) y *La huerta* (2013, junto a Pierino Porrino), entre otros. *El verano del camoatí* es su primer largometraje de ficción.

idea de la película surgió de una imagen específica: la de dos hombres (uno mayor y otro menor) luchando en una cabaña. La directora comenta que “esa situación que no dejaba de imaginar tenía lugar en un paisaje en el que nevaba constantemente” (Koza, 2017). Fue ese motivo visual, abstracto, lo que la condujo a buscar una locación que se adecuara a él. Más adelante, en la misma entrevista, refuerza esta idea señalando que “las locaciones siempre estuvieron pensadas en función del guion” (idem), tras lo cual comenta cómo incluso una parte se filmó en Lago Hermoso¹⁷ ya que San Martín de Los Andes no se adaptaba a la flora y el clima que el guion requería. Federico Laffitte, por su parte, rodó en Valle Medio dado que él es oriundo del lugar y estaba interesado en contar historias locales (Villar, 2013), sumando a su vez una especie de relato autorreflexivo que remite a su propia experiencia de migración y el interés del retorno al lugar de origen.

La elección de estas películas se fundamenta en que las dos tienen en común elementos significativos: 1) ser largometrajes ficcionales estrenados entre 2010 y 2018, 2) ser ambas las primeras ficciones de sus directores, 3) el haberse rodado en inmediaciones de Río Negro y Neuquén, provincias en las que, como se evidenció en el apartado precedente, se han filmado la mayoría de las películas de la Patagonia y, por último, 4) ellas comparten afinidad temática (relación padre/hijo, migraciones, adolescencia).

Para su abordaje nos concentramos en el estudio de dos ejes: el paisaje y el trabajo-ocio. Entendemos por paisaje a “una zona o unidad de territorio más o menos bien definida, pero que varía en función de quien lo mira y del lugar de observación, pero sobre todo de las representaciones que comparte con los miembros de la cultura a la que pertenece” (Álvarez Muñarriz, 2011, p. 59). En este sentido, no analizamos al paisaje solamente como la geografía que el director y/o guionista de un film registra como fondo en el que se desenvuelven sus personajes, sino que lo concebimos como el conjunto de sensaciones y sentidos que las imágenes audiovisuales construyen en torno a un lugar; ya sea a través del clima, los tonos de voz de sus habitantes, la gente y sus colores. Desde esta concepción, el paisaje se relaciona con nuestro segundo eje, el trabajo-ocio, en tanto este último permite identificar la acción de las personas en la construcción social de su espacio, esto es, evidencia las principales prácticas sociales que hacen al lugar y permite reconocer modos de habitarlo y sentirlo. En otras palabras, el trabajo y el ocio dan cuenta de formas de vida que modelan el paisaje, y este, a su vez, es testimonio de la acción humana, formando ambos parte de la identidad cultural.

A partir de estas concepciones analizaremos entonces, en primer lugar, las representaciones del paisaje de Patagonia y de los espacios antónimos, es decir, de aquellos que se nominan como externos y diferentes a la región. En segundo lugar, nos detenemos en las construcciones en torno del trabajo y el ocio en tanto actividades principales que realizan los personajes, las cuales, al mismo tiempo, señalan formas de vida

17 Lago Hermoso se encuentra en un desvío de la Ruta de los Siete Lagos, entre las ciudades de Villa La Angostura y San Martín de los Andes, ambas de la provincia de Neuquén.

que caracterizan a la cultura patagónica.

La Patagonia, entre lo gélido y lo cálido

Temporada de caza comienza con unas breves escenas rodadas en Buenos Aires, en las que se muestra cómo el personaje principal, Nahuel, atraviesa una situación de violencia escolar que precipita su viaje al sur. En esa circunstancia, el protagonista está jugando al rugby en un club deportivo, un día soleado. A partir de su traslado a la Patagonia, el sol no volverá a aparecer hasta que padre e hijo van rearmando el vínculo entre ambos una vez que comparten una jornada de cacería, es decir, el sol sólo se hace presente como un indicio de acercamiento entre los personajes. En este sentido, la mayor parte de la película transcurre en un clima frío en el que la nieve, la lluvia y las oscuras nubes refuerzan la distancia y la falta de diálogo entre Nahuel y su padre, así como el rechazo que le produce al primero un lugar distinto al suyo.¹⁸ Del mismo modo, esta idea sobre el espacio se refuerza en las conversaciones que tiene el protagonista con distintos personajes:

Amigo del padre: ¿Sabés, Nahuel? Yo con Kevin, con mi hija, pude disfrutar esto un montón de veces. Después, cuando pudieron, se fueron a Buenos Aires, pero lo disfruté. Tu viejo no pudo.

Nahuel: Hizo lo que quiso.

Amigo del padre: Él hizo lo que pudo. Cuando se dio cuenta de la vida que te podía dar acá, prefirió que te quedaras con tu vieja. ¿Y sabés lo que le dolió eso? (...).

Clara:¹⁹ Te juro, apenas termine el colegio me voy a la mierda.

Nahuel: ¿Qué? ¿Para Buenos Aires?

Clara: No sé. Deberías hacer lo mismo vos. No te recomiendo quedarte acá.

Nahuel: No lo pensaba hacer tampoco.



En esos diálogos la Patagonia es presentada como un espacio adverso, tanto para quienes residen, como para quienes transitoriamente se encuentran allí. La frase “la vida que te podía dar acá” o el deseo de migrar de la amiga de Nahuel son indicios de un descontento con el lugar, al tiempo que reafirman el hecho de que un futuro mejor sólo puede hallarse fuera de allí.

En *El verano del camoatí*, en cambio, la historia transcurre enteramente en Choele Choel. El protagonista es Nico, quien ante el destino obligado que le imponen sus padres y su comunidad de migrar a otro lugar para continuar sus estudios, decide permanecer en su pueblo trabajando en la agricultura. Allí priman los días soleados y un calor agobiante. Los personajes transitan por tierras productivas extensas y sofocan el

18 En distintos momentos de la película se muestra y se establecen diálogos que señalan la inadecuación de la ropa que porta Nahuel, la cual no es apta para el frío y la actividad de montaña. Del mismo modo, el rechazo para con el lugar se indica, por ejemplo, en la reticencia a escolarizarse en dicha localidad.

19 Clara es una joven residente de la que Nahuel se hace amigo.

calor en un canal y en brazos del Río Negro. A diferencia de *Temporada...* no hay grandes variaciones climáticas y tampoco se presentan imágenes de Buenos Aires (u otro lugar). Sólo a través de las conversaciones entre los personajes se figura otro espacio que es aquel que posee el destino obligado para Nico, así como la promesa de un desarrollo futuro, tal como se evidencia en el siguiente diálogo:

Nico: [...] mejor, porque no voy a ir a estudiar.

Madre: ¿Qué?

Nico: Que no voy a ir a estudiar, que me voy a quedar acá.

Madre: ¿Vos no me estarás hablando en serio? ¿Cómo? O sea, no hay ninguna posibilidad de que no vayas a estudiar. Nosotros hace meses que estamos con la garantía del departamento. Ya está resuelto. ¡Vos te vas a estudiar!

Nico: Ya está decidido, me quedo acá, a laburar en la chacra [...].

Esta decisión del adolescente y las imágenes soleadas y radiantes presentan al terreno patagónico como cálido, como una opción de vida, antes que un espacio transitorio o un destino de castigo. De hecho, la decisión del protagonista está mediada por un proyecto propio de desarrollo agrícola-ecológico y por el amor que le despierta una amiga de su primera infancia. De allí que es el afecto, pero también las posibilidades que otorga el lugar, lo que promueven su voluntad de quedarse en el pueblo.

Los paisajes y el clima de los lugares que eligen las dos películas construyen realidades muy distintas de la región. Mientras en la primera se la representa como un espacio desfavorable en el que los personajes padecen las inclemencias²⁰ y dificultades de vinculación familiar, en la segunda, es justamente el clima, las propiedades productivas del lugar y los vínculos afectivos que posee el personaje en su pueblo los que hacen que ese espacio sea agradable para vivir. En este sentido, si en *Temporada...* la Patagonia es el lugar del que quieren huir sus personajes, en *El verano...* ellos quieren permanecer y radicarse allí. La propuesta estética expresada en los movimientos de cámara de cada uno de estos films apoya estas conclusiones: en *Temporada de caza* prima el recurso de la cámara en mano, que se mantiene como constante a lo largo de la película, produciendo un efecto de agitación permanente, y connotando inestabilidad, turbación e inquietud. En *El verano...*, en cambio, los planos son mucho más estables, lo que contribuye a la construcción de espacios e identidades más apacibles y sosegados.

Trabajo y ocio en la región: desolación y felicidad

El segundo eje de estudio está vinculado a los modos en que se representa la vida socioeconómica y cultural en la Patagonia a partir de analizar los momentos de trabajo y ocio de los personajes. En *Temporada...*

20 Respecto a la concepción foránea sobre el paisaje patagónico y las inclemencias del tiempo, destacamos las nominaciones establecidas en el mencionado documental silente *Terre Magellaniche*, en donde se describe a la provincia de Tierra del Fuego como “la desolación del sur”, en base a las observaciones hechas por sus primeros exploradores sobre su carácter inhóspito y las dificultades climáticas allí experimentadas.

la vida social del adolescente se presenta en dos tipos de espacios. Por un lado, en lugares de consumo, como un supermercado y un restaurante. Allí, mientras Nahuel es el cliente, sus amigos trabajan, lo cual señala no sólo las condiciones diferenciales de clase del protagonista en relación con los residentes, sino que también es un indicador de cómo se experimenta la adolescencia en la región a diferencia de Buenos Aires. Por otro lado, se muestran un parque nevado y un lugar abandonado cercano al lago como espacios de socialización de los jóvenes. Allí ellos rapean, se divierten en rampas de skate, bailan y consumen bebidas alcohólicas. El rap es una forma musical caracterizada por ritmos monótonos y sincopados que habitualmente versa sobre problemáticas de los sectores más humildes y/o conflictos sociales. Su rítmica se puede asociar a la idea de golpe,²¹ la cual acompaña la tensión y la violencia con la que el protagonista y los jóvenes locales se vinculan. En este sentido, la relación de Nahuel con los residentes es distante y, en ciertas ocasiones, agresiva, a excepción de los momentos en los que comparte alcohol con ellos. En esas circunstancias, la bebida se presenta como un exceso, en tanto Nahuel siempre termina en estado de ebriedad. De allí que en dicho film la juventud en Patagonia se representa como dura y difícil de soportar, pues a excepción de la escuela, el trabajo y el consumo de alcohol²² marcan una rutina no agraciada para quienes viven allí.

En *El verano...* Nico transita por espacios en los que se encuentra con distintas personas con quienes no sólo intercambia saludos, sino que recibe ayuda de las mismas, ya sea, brindándole conocimiento, como el mecánico o el agricultor ecológico, y/o gestionándole trabajo, como el hombre de la estación de servicio. Esto ambienta el lugar de residencia del joven en un pueblo pequeño, altruista y familiar. Asimismo, la sociabilidad de Nico con sus pares se presenta en el deporte y en las salidas siempre diurnas. El joven pasea con su amiga de la infancia en el centro de la ciudad en donde se encuentra con más conocidos, quienes tocan la guitarra y beben gaseosas en ronda. Del mismo modo, en los momentos no laborales, el joven se reúne con un amigo para correr, entrenar en kayak o refrescarse en un canal junto a su amiga. Esos escenarios son todos al aire libre y se muestran como placenteros, en tanto el sol acompaña y la relación de Nico con sus contemporáneos es amable y cordial. En este sentido, en comparación con *Temporada...*, la imagen de la juventud patagónica en este film se representa como saludable, inocente y afectuosa.²³

Del mismo modo, los trabajos que se escogieron para caracterizar a las figuras paternas en una y otra película también connotan imágenes diferenciales de la región. Si en *Temporada...* el padre se gana la vida como cazador legal y, por lo tanto se vincula con la muerte de los animales, en *El verano...* el progenitor es

21 El rap tuvo su origen en el barrio del Bronx (Estados Unidos) en la década del setenta del siglo pasado. En inglés, el término *beat*, que remite al acompañamiento musical de fondo sobre el que se frasea en el rap, significa tanto "ritmo" como "golpe".

22 La idea del consumo excesivo de alcohol como práctica de los residentes se refuerza al mostrar que no sólo es un hábito de la juventud, sino a su vez del mundo de los adultos, ya que también un amigo del padre consume más de la cuenta.

23 Aun cuando la juventud en este film experimenta algunos conflictos generacionales con sus progenitores (como observamos en las discusiones de Nico con su padre, y en los reparos de este último respecto a la relación de su hijo con Clara), sin embargo, dichas diferencias son presentadas como parte de una cotidianeidad soluble que no genera grandes brechas en su equivalencia con el film foráneo aquí analizado.

un agricultor, esto es, cosecha y crea vida vegetal.²⁴ Asimismo, la representación del perdón y la reconciliación de los hijos con los padres se da en el primer caso mediado por la muerte y, en el segundo, por la vida; pues después de que Nahuel dispara a un venado su padre le ayuda a rematarlo, mientras que en *El verano...* Nico busca terrenos para realizar su propia chacra orgánica y sin agrotóxicos, terreno que finalmente su padre le regala. Esto, además, se anticipa y refuerza en los títulos de ambas películas: la caza en una y los camoatíes (productores de miel) en la otra. De manera que el trabajo en los films se vincula con el binomio muerte/vida, connotando un lugar temerario, duro y oscuro en el primer caso y alegre, vital y emprendedor en el segundo.

En pocas palabras, a partir de detener la mirada en el trabajo y el ocio se evidencian representaciones antagónicas de la región. En *Temporada...* ambos momentos son representados como instancias de violencia, agresión y crudeza en los que siempre está presente la amenaza o el arma, en tanto riesgos para la vida. En *El verano...*, en cambio, el trabajo es extenuante y agotador, pero éste no se vive con tensión, y el ocio se representa como instancia saludable y afectiva de desarrollo humano. De allí que mientras en la primera película la Patagonia se figura como un espacio desolador, en la segunda es un lugar agradable.



Conclusiones

La pregunta que guio nuestra investigación se orientó a conocer y comparar las elecciones de locaciones entre las producciones de cineastas locales y aquellas que tomaban a la Patagonia como escenario de rodaje. A partir del análisis cuantitativo pudimos comprobar que mientras las/os realizadoras/es locales diversifican los espacios de filmación, las/os foráneas/os tienden a priorizar la cordillera para sus rodajes.

Del mismo modo, en función del estudio cualitativo de dos films -uno de una realizadora externa a la Patagonia y otro local- pudimos identificar diferencias sustanciales en los modos de construir las imágenes de la Patagonia, que señalan la reproducción de los imaginarios hegemónicos en un caso y su diversificación en el otro. Mientras en la producción externa la Patagonia es figurada prioritariamente como un lugar tenebroso, relativamente aislado, como espacio de tránsito y, en cierto modo, bárbaro, al primar las acciones de fuerza, violencia y caza de animales; en la producción local, en cambio, la región es representada como un hogar, entendido como espacio familiar apropiado por sus habitantes, como lugar cálido y vital en el que ellos se sienten cómodos y a gusto. Del mismo modo, la vida de los residentes en las distintas locaciones construye, en un caso, una Patagonia dura, agresiva, sin futuro y como espacio del que

24 En este último caso, incluso cuando el padre de Nico se dedica a la agricultura, desempeñando así, como se señala, una labor vinculada a lo vital, el conflicto que existe entre padre e hijo está dado porque éste último cree inadecuadas las formas en que el padre encara su trabajo, ya que utiliza agrotóxicos e, incluso, por tal motivo termina matando accidentalmente a los camoatíes de Nico. El joven quiere quedarse en el lugar para apostar a un estilo de vida aún más natural que el de su progenitor, a partir de la producción orgánica.

hay que huir, mientras que en el otro es, más allá de las circunstancias adversas, un lugar habitable, ameno y solidario en el que se pueden llevar a cabo emprendimientos. En este sentido, las miradas sobre el espacio están configuradas por el lugar de arraigo de los personajes, lugar que en el caso de la producción foránea es externo a la región, mientras que en la local es interno a ella.

En ambas películas la migración es un punto en común. No obstante ello, si en la primera el traslado es un camino obligado para el futuro de la juventud, en la segunda, éste no representa una opción para el proyecto del personaje, sino más bien un mandato impuesto. De esta manera, el modo en que la película foránea construye la región coincide con lo que Belmonte, Dimitriu y Loaiza (2010) identifican como la *percepción que tienen desde las ciudades* de esta región, esto es, como espacio distante, aterrador y natural, en el sentido de que es un espacio para ser visitado porque carece de utilidad directa a diferencia de los imaginarios hegemónicos. En el film local, en cambio, la región es reivindicada como espacio para el desarrollo personal y ya no como limitante y/o espacio de tránsito. A este respecto, resulta significativo señalar que la “migración interna” que señalamos como propia de la trayectoria de las/os directoras/es locales, puede asemejarse a lo que en el film regional se representa como mandato para el personaje principal.

Es a partir de estas conclusiones parciales que cobra valor el estudio comparativo de las locaciones escogidas por cineastas locales y foráneos. Pues, mientras desde la mirada externa se perpetúan los sentidos del “interior” de la Argentina como espacios no habitables, a ser depredados, reproduciendo en cierto modo, formas de colonización interna; la mirada interior representa un espacio con ritmos y formas de vida propios que colaboran en la construcción de una cultura común.

Este recorrido señala la importancia de investigar y teorizar sobre las producciones cinematográficas locales, en tanto estos relatos diversifican los sentidos sobre el “cine nacional” y, al mismo tiempo, muestran el proceso exógeno de construcción política e ideológica del espacio “Patagonia” que no sólo no coincide con las representaciones locales, sino que son, en cierto modo, antónimas. Pues la mirada externa de la región tiende a perpetuar los imaginarios dominantes de ella, reproduciendo la idea de desolación y adversidad del sur del país, mientras que en oposición a esa mirada, los directores locales construyen una Patagonia atravesada por las dificultades económicas y las distancias con los centros del país, pero no por ello gélida, sino más bien cálida. Estas diferencias en los modos de “construir” la imagen de la Patagonia no son inofensivas, ya que tienden a legitimar y reproducir modelos económico-ideológicos sobre las posibilidades de explotación de los recursos de dicha región y es en este sentido que resulta significativo continuar indagando en los imaginarios producidos fuera de los principales centro de producción.

Bibliografía

- Álvarez Muñárriz, L. (2011). La categoría de paisaje cultural. *Revista de Antropología Iberoamericana*, volumen N° 6, núm. 1 enero-abril, pp. 57-80. Recuperado de: <http://www.aibr.org/OJ/index.php/aibr/article/view/40/46>. Consultado el 25 de septiembre de 2018.
- Appadurai, A. y Stenou, K. (2001). El pluralismo sostenible y el futuro de la pertenencia. *Informe Mundial sobre la Cultura 2000-2001*. Madrid: Ediciones Mundi-Prensa/ Ediciones UNESCO.
- Autran, A. (2010). A noção de “ciclo regional” na historiografia do cinema brasileiro. *ALCEU*, volumen 10, núm. 20, enero-junio, pp. 116 a 125.
- Barnes, C., Borello, J., Castro, D. y González, L. (2013). La producción cinematográfica en la provincia de San Luis y la experiencia de San Luis Cine. Proyecto PICT 2007-0776. *El sistema audiovisual y las ciencias sociales*. Buenos Aires: UNGS.
- Baczko, B. (2005). *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Beceyro, R. (2014). *Cine y región. Ensayos, proyectos y películas*. Entre Ríos/Santa Fe: Edunero.
- Dietrich, D. (2009). *Mujeres tras las cámaras: hacia el encuentro de la visibilidad de las cineastas neuquinas 2001-2007*. Tesis de Especialización en Estudios de las Mujeres y Género. Neuquén: Universidad Nacional del Comahue.
- 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 Dimitriu, A. (compilador). *¿Nuevas fronteras con múltiples cercamientos?* General Roca: Publifadecs.
- Dobrée, I. (compilador) (2014). *La pantalla desbordada: ensayos sobre prácticas y discursos en torno al cine independiente*. Cípolletti, 30 años. Grupo Cine Cípolletti: Buenos Aires.
- Dobrée, I. (2016). Cine independiente: derivas de un concepto escurridizo por el norte de la Patagonia. *Aura. Revista de Historia y Teoría del Arte*. N° 4. Recuperado de <http://ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura>. Consultado el 12 de septiembre de 2018.
- Escobar, P. (2010). *Cine e historia. La patagonia en imágenes (1930-1976)*. Trelew: Ed. Jornada Histórica.
- (2016). *Escenas de la Patagonia neoliberal: Representaciones de la región desde la cinematografía argentina, 1986-2002*. Tesis de posgrado. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación - Universidad Nacional de la Plata. Memoria Académica. Recuperado de <http://memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1290/te.1290.pdf>.
- Etchenique, J. y Pena, C. (2003). *Apuntes para una historia del cine en el territorio nacional de La Pampa*, Santa Rosa: Subsecretaría de Cultura.
- Falicov, T. (2007). Desde nuestro punto de vista. Jóvenes videastas de la Patagonia re-crean el sur argen-

tino. En Moore, M.J. y Wolkowicz, P. (compiladoras.). *Cines al margen: modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Librería.

González, L. (2013, 25 de diciembre). Cine y geografía. Hacia un estado del arte, con foco en la Argentina. *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*. Barcelona: Universidad de Barcelona, volumen XVIII, núm. 1054. Recuperado de: <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-1054.htm>. Consultado el 30 de octubre de 2017.

----- (2014, septiembre-diciembre). Políticas sub-nacionales de fomento a la producción audiovisual. Experiencias en la Argentina. Revista *Eptic Online*, volumen 16 núm. 3, pp.150-166. Recuperado de: <https://www.google.com.ar/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiXmdzsj5nXAhVBg5AKH-csWBvkQFggzMAI&url=https%3A%2F%2Fseer.ufs.br%2Findex.php%2Fepitic%2Farticle%2Fdownload%2F150%2Fpdf&usq=AOvVaw1yVP4fa17AH6TXrvLIGj9a>. Consultado el 30 de octubre de 2017.

Kejner, J. (2013). "Imágenes de la Patagonia". Intercambios entre realizadores audiovisuales y la prensa. *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.

----- (2017, septiembre-diciembre). Historia del audiovisual en y desde la Norpatagonia. Relaciones entre tradiciones, instituciones y formaciones. Revista *Folia Histórica del Nordeste*, núm. 30, pp. 65-93., II-GHI - IH - CONICET / UNE. Recuperado de: <http://www.iighi-conicet.gob.ar/wp-content/uploads/2018/03/n30a04-Julia-Kejner.pdf>. Consultado el 30 de agosto de 2018.

----- (2018). *De la "tierra de promisión" a la realización. Potencialidades y limitaciones del audiovisual en la Norpatagonia de la primera década del siglo XXI*. Tesis de Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural. Universidad Nacional de San Martín, Instituto de Altos Estudios Sociales. Disponible en el Repositorio Institucional de la UNSAM. TMAG IDAES 2018 KJE): <https://bit.ly/2AxdUFe>. Consultado el 20 de septiembre de 2018.

Koza, R. (2017). El hijo: un diálogo con Natalia Garagiola sobre *Temporada de caza*. Recuperado de: <http://www.conlosojosabiertos.com/hijo-dialogo-natalia-garagiola-temporada-caza/>. Consultado el 25 de septiembre de 2018.

Levinson, A. (2011). *Cine en el país del viento. Antártida y Patagonia en el cine argentino de los primeros tiempos*. Río Negro: Fondo Editorial Rionegrino.

----- (2016). Entre Flaherty y Moneta: las islas Ocasas. En Alted Vigil, A. y Sel, S. (coordinadoras). *Cine educativo y científico en España, Argentina y Uruguay*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.

Lusnich, A.L. (2011). Pasado y presente de los estudios comparados sobre cine latinoamericano. *Comunicación y medios*, núm. 24. Santiago: Universidad de Chile.

Ozollo, J. (2011). *Informe sobre la historia y la actualidad de la cinematografía mendocina*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.

Pérez Millán, J.A. (1975). La provincia española y el cine. En Braso, E., Galán, D., Lara, F., Pérez Millán, J.A., Santos Fontenla, C., Vanaclocha, J. y Zarraga, J.L., *Siete trabajos de base sobre el cine español*. Valencia: Fernando Torres Editor.

Portas, J.C. (2001). *Patagonia: cinefilia del extremo austral del mundo*. Comodoro Rivadavia: Editorial Universitaria de la Patagonia/Ameghino.

Villar, A. (2013). Se puede hacer cine en cualquier lado. *Que responda el viento. Revista digital de Experiencias y Arte*. Recuperado de: <http://www.querespondaelviento.com.ar/secciones/rozar/notas/se-puede-hacer-cine-en-cualquier-lado>. Consultado el 25 de septiembre de 2018.

