

Cine independiente: derivas de un concepto escurridizo por el norte de la Patagonia¹

Ignacio Dobrée

Universidad Nacional de Río Negro - Universidad Nacional del Comahue
nachodobree@yahoo.com

Resumen: Este artículo se propone reconocer las transformaciones manifestadas en la noción de cine independiente durante las primeras dos décadas del Concurso Nacional de Cine y Video Independiente de Cipolletti, ciudad ubicada en la zona norte de la Patagonia, Argentina. Ante la dificultad de acceder al material proyectado durante el evento, acude a los discursos que han acompañado a cada edición bajo la premisa de que estos juegan un papel preponderante en la manera en la que se perfila la construcción de esa categoría, tantas veces empleada pero a la vez tan difícil de definir por la dinámica que le imprimen los contextos en los que se inscribe. Las fuentes consultadas van desde las posiciones expresadas por el grupo organizador, el GruSu8, hasta actas del Jurado, crónicas periodísticas publicadas en medios gráficos regionales y afiches publicitarios del evento. A partir del análisis realizado, se propone una periodización que cubre las ediciones que van de 1983 hasta 2004. El trabajo aspira a contribuir en las reflexiones sobre el carácter dinámico y contextual propio de los conceptos que intentan dar cuenta de procesos socioculturales tan complejos.

Palabras clave: Cine Independiente - Norpatagonia - Festival - Discursos - Periodización

Resumo: Este artigo se propõe reconhecer as mudanças expressas no conceito de cinema independente durante as duas primeiras décadas da Competição Nacional de Film e Vídeo Independente de Cipolletti, cidade localizada no norte da Patagônia. Dada a dificuldade de acesso ao material projectado durante o evento, usa os discursos que acompanham cada edição sob a premissa de que eles desempenham um papel importante na maneira em que a construção desta categoria, tantas vezes empregada mas ao mesmo tempo tão difícil de definir pela dinâmica que lhe dão os contextos nos que se inscreve. As fontes consultadas vão desde as posições expressadas pelo grupo organizador, o GruSu8, até actas do Júri, crónicas jornalísticas publicadas em médios gráficos regionais e afiches publicitários do evento. A partir da análise realizada, se postula uma periodização que cobre as edições que vão de 1983 até 2004. O trabalho aspira a contribuir nas reflexões sobre o carácter dinâmico e contextual próprio dos conceitos que tentam dar conta de processos socioculturais tão complexos.

Palavras-chave: Cinema independente – Patagonia Norte – Festival – Discurso – Periodização

Abstract: This article aims to recognize the transformations expressed within the notion of independent cinema during the first two decades of the National Competition of Independent Film and Video of Cipolletti, a city located in the northern zone of the Argentinian Patagonia. Given the difficulty to access the works screened during the event, we turn to the speeches that have accompanied every edition under the premise that they play an important role in the way in which the construction of said category is shaped, so often employed but at the same time so difficult to define given the dynamic within the contexts in which it enrolls. The sources range from the positions expressed by the organizing group, GruSu8, up to Jury Proceedings, newspaper reports published in regional print media and advertising posters of the event. From the analysis done, a chronology is proposed covering the editions from 1983 to 2004. The work aims to contribute to the reflections on the inherently dynamic and contextual nature of the concepts that attempt to account for such complex sociocultural processes.

Key-words: Independent cinema – North Patagonia - Festival - Discourse – Periodization

1 Una versión preliminar de este artículo fue publicada en una edición independiente. El presente artículo conserva elementos de aquel, pero se ha visto enriquecido por el acceso a nuevas fuentes producto del trabajo de investigación en el que se inscribe.

I.

Abordar la historia de las dos primeras décadas del Concurso Nacional de Cine y Video Independiente de Cipolletti no resulta una tarea sencilla. Se presenta en principio una dificultad empírica vinculada al acceso a sus películas, aquellas que desde distintos puntos del país llegaban a la ciudad de norte de la Patagonia para participar en extensas jornadas de proyección.

La razón la encontramos en que el Concurso nació atado a las condiciones de su formato de origen, el Súper 8. Identificado como la alternativa al cine industrial tanto por sus menores costos de producción como por las facilidades técnicas que ofrecía, este formato de cine de paso reducido² representó para gran cantidad de realizadores la oportunidad de inscribir su trabajo en circuitos por fuera de los espacios domésticos y amateurs. Ya no se producía solo para registrar los acontecimientos familiares y rememorarlos en el living, sino que también se encaraban otro tipo de producciones destinadas a llegar a un público que, sin ser masivo, se extendía más allá del círculo de los allegados y la intimidad³

Sin embargo, aun cuando el Súper 8 ofrecía comparativamente posibilidades de producción notoriamente más favorables, realizar copias seguía siendo costoso para realizadores que trabajaban siempre desde los márgenes y con presupuestos apretados que dificultaban ceder las copias a los organizadores. Lo mismo sucedía con las películas regionales, por lo que las primeras ediciones no dejaron ningún tipo de archivo del material fílmico.

El Concurso convocaba a realizadores a presentar películas filmadas en formato Súper 8, en las categorías argumental (en la actualidad se denomina “ficción”), documental y, por último, animación y/o fantasía⁴. A la fecha no se han conseguido registros de los nombres de todas las películas inscriptas y proyectadas, pero a partir de los datos de los trabajos premiados en cada edición se puede inferir una importante presencia de producciones que se inscribían en lo que podríamos denominar

2 “Paso reducido” es una forma genérica de denominar a los formatos fílmicos menores al de 35 mm. utilizado principalmente en el cine de carácter comercial. Incluye al Regular 8 mm, Súper 8, 9,5 mm. y 16 mm.

3 De acuerdo a la perspectiva semio-pragmática adoptada por Roger Odin, se pueden distinguir dos modalidades diferentes de películas familiares. Una de ellas son las películas familiares propiamente dichas, aquellas que son producidas por algún “miembro de la familia sobre personajes, acontecimientos u objetos vinculados de algún modo a la historia de esa familia y de uso prioritario para sus miembros”; las otras son los documentales amateurs, producidos por cineastas aficionados con una intensión previa en tanto existe una “decisión del cineasta de dejar testimonio para el futuro, dirigido a los miembros de su familia, pero también mucho más amplio” (2008: 207). En este sentido podemos decir entonces que las diferencias entre unas y otras se encuentran tanto en las intenciones del realizador, como en las instancias de recepción.

4 El Concurso cipoleño mantiene desde sus inicios una fuerte relación con el cortometraje. De hecho, desde hace años la instancia competitiva está reservada sólo para películas de menos de treinta minutos. Sin embargo, la Mención en Producción que en la edición de 1986 el jurado le entregó a *Victoria 392*, una película de 90 minutos de duración, filmada en Súper 8 por Juan José Campanella y Fernando Castets, nos hace suponer que en los primeros años no había restricciones de duración, sino que el requisito fundamental era haber sido filmada en película de 8 milímetros (y no en formato de 16 o 35 mm, como era frecuente en el cine comercial).

cine “no profesional”. Algunas de las películas que obtuvieron premios en Cipolletti habían representado al país en UNICA, el festival internacional más antiguo e importante para esta modalidad cinematográfica. Fueron los casos de *El viaje*, de Raúl Tosso, y *En la vía*, de Osvaldo Salguero, que estuvieron en la primera edición del Concurso cipoleño después de participar en las jornadas de UNICA de 1980 y 1982 respectivamente⁵. A ellas se les sumaron en ediciones posteriores películas cuyos directores desarrollaban sus actividades principalmente por fuera de los circuitos comerciales, como *Damiana Vega*, de Marcia Paradiso, *Estibador se necesita*, de Eduardo Newark, *Dulce espera*, de Javier Szerman, *Las hienas*, de Mariana Wenger, Pablo Rodríguez y Esteban Tolj, *Rebeca Tesichberg*, de Silvio Fischbein, y *Cabecita negra*, de Héctor Molina y Gustavo Postiglione.

Otro dato que refuerza la idea de que el Concurso cipoleño se constituyó como espacio de exhibición de cine no profesional es la presentación de películas con firma colectiva, algo para nada habitual en el cine comercial. En este sentido, encontramos a *Felisa... Felisa* de Rodolfo Fernández Viña, producida por el Grupo El Aleph (San Nicolás, provincia de San Juan), *Vamos a dibujar la música*, de GR Súper 8 (General Roca, Río Negro), las firmadas por el propio grupo organizador, producciones como las del rosarino Grupo Arteón, como la firmada por Molina y Postiglione, y gran cantidad de películas de estudiantes del Instituto de Arte Cinematográfico de Avellaneda.

La primera edición de la propuesta cipoleña se realizó en 1983 con una competencia reservada a producciones filmadas en formato de paso reducido, modalidad que años más tarde fue limitada solo a cortometrajes y que ante los cambios tecnológicos fue incorporando nuevos soportes y abandonando otros frente a la falta de películas presentadas en esos registros, como fue el caso del Súper 8, primero, y del VHS, después. El Concurso materializó los intereses de un grupo de participantes de un taller de manejo de la cámara de Súper 8 que tres años antes dictara el cineasta regional Lorenzo Kelly, pionero en la actividad desde los años 50. Alberto Vilanova, Dragutín Klein, Carlos Gazzola y el propio Kelly como asesor/coordinador, entre otros, conformaron después de aquella oportunidad el GruSu8, un colectivo que se dedicó en los años subsiguientes no solo a organizar el Concurso, sino también a producir sus propias películas ya sea de forma conjunta o individual.

Los trabajos en competencia eran exhibidos con presencia del jurado en la sala en jornadas que, en ocasiones, se extendían hasta bien entrada la noche⁶. Una vez concluidas las funciones y defini-

5 Esta característica se ha mantenido hasta la actualidad. En los últimos años han sido proyectadas en el Concurso de Cipolletti, entre otras, *Luminaris*, de Juan Pablo Zaramella (Cipolletti 2011, UNICA 2012), *Lo que haría*, de Natural Arpajou (Cipolletti 2012, UNICA 2012), *Detrás del muro*, de Eleonora Menutti (Cipolletti 2010, UNICA 2011), *La loca Matilde*, de Alberto Romero, *Copia A*, de Pablo Díaz y Gervasio R. Traverso (Cipolletti 2010, UNICA 2010), *El empleo*, de Santiago “Bou” Grasso (Cipolletti 2008, UNICA 2009).

6 Para la edición de 1985, los organizadores anunciaron que todas las películas concursantes serían proyectadas bajo la modalidad “pantalla abierta”, que consistía en hacerlo de forma ininterrumpida, una tras otra, hasta que el público “diga basta”. El comienzo de la función fue pautado para las 23 horas. “Comenzó la actividad del jurado”, Diario Río Negro, 19 de diciembre de 1985.

dos los premios, los organizadores se encargaban de devolverlos a sus realizadores. En cuanto a los espectadores, tal vez nunca más en la vida volvían a saber de ellos.

La dificultad inicial en disponer de las películas lleva a redefinir para este trabajo el eje de la mirada y, en consecuencia, modificar el objeto de estudio. No son tanto las películas las que nos preocupan, sino los discursos que han condicionado tanto sus lecturas como la construcción de una categoría tan inestable y dinámica como la de cine independiente.

Si no tenemos acceso al material audiovisual, siempre contamos con la chance de volver a los discursos escolta, aquellos que lo perfilaron y que pueden ser entendidos como la materialización de su lectura. Crónicas periodísticas, declaraciones, afiches, actas del jurado se superponen unas a otras abonando un entramado que nos evita pensar la producción de sentido como el resultado de un corpus homogéneo. Como señala Gianfranco Bettetini, “ningún discurso aparece nunca solo, sino siempre acompañado (aunque sea en silencio o en negativo) por otros discursos; su identidad nunca está fijada definitivamente, sino que cambia, aunque no arbitrariamente, en los reenvíos a que se abre” (1977: 48).

De este modo, los discursos acompañantes se constituyen en las fuentes desde las cuales podemos ensayar sobre la noción de cine independiente una propuesta de periodización que no la considere “una sucesión de etapas internamente coherentes, homogéneas, en las que pueda señalarse la prevalencia uniforme de una tendencia o de una corriente, sino la sucesión de conflictos” (Steimberg y Traversa, 1997: 40).

Nos proponemos por lo tanto analizar los discursos que han acompañado la realización del Concurso Nacional de Cine y Video Independiente de Cipolletti -tal como se lo denomina en la actualidad- desde su edición primera hasta 2004, año en el que se termina de formalizar un recambio generacional en el grupo organizador⁷ y la actividad pasa a integrar el circuito de Festivales Federales avalados por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).

La hipótesis que guía este trabajo es que el análisis de estos discursos permitirá reconocer huellas de otros discursos que funcionaron como sus condiciones de producción (Verón, 2004: 129) y, a partir de las operaciones descritas, ofrecer propuestas explicativas en torno a la manera en la que en un contexto social específico se fue construyendo y modificando la noción de cine independiente.

Es decir, si entendemos con Eliseo Verón a los discursos como una manifestación material en la

7 A partir de 2004 la organización corre definitivamente por cuenta del Grupo Cine Cipolletti, colectivo que continúa al frente de la actividad hasta la actualidad.

que se manifiesta una “configuración espacio-temporal de sentido” (2004: 127), estamos habilitados para ir a buscar en los discursos escolta la producción de sentido en relación a la categoría de cine independiente. La construcción de esa categoría, que podemos anticipar adoptará diferentes características a lo largo del período analizado, no es, siguiendo al mismo autor, el resultado de las propiedades inmanentes de los textos, ni reflejo de condiciones sociales objetivas que se ubican por fuera de ellos, sino que está determinada por los procesos que se despliegan a partir del sistema “de relaciones que todo producto significativo mantiene con sus condiciones de generación por una parte, y con sus efectos por la otra” (2004: 128).

Bajo esta perspectiva, en las condiciones de producción de los discursos analizados encontramos siempre otros discursos que actúan como restricciones generativas tanto en sus instancias de producción, como de reconocimiento. La puesta en relación de esta característica con el carácter material, y por lo tanto mediado, de toda comunicación humana es lo que le permite a Verón hablar de circulación discursiva en la medida en que ambas instancias están sometidas a conjuntos de restricciones diferentes. Encontramos, por lo tanto, un desfase estructural constitutivo de todo acto comunicativo en el que “la no-linealidad aparece como característica de la comunicación humana, bajo distintas formas, *en todos sus niveles*” (Verón, 2013: 146).

Hay que puntualizar, no obstante, que producción y reconocimiento, no son dos instancias divorciadas, sino que forman parte de un mismo proceso y que su distinción no obedece sino a los fines analíticos. En este sentido, la producción de un discurso está condicionada por la interpretación de otros que operan como sus restricciones generativas, de la misma manera en que interpretar un discurso es producir otro que debe ser entendido como el efecto de sus restricciones en recepción.

Lo que intentamos destacar, nos permitimos insistir, es que todo discurso está determinado por las relaciones que mantiene con esos otros discursos que operan como su sistema de restricciones generativas y que los procesos de producción de sentido no pueden sino ser el resultado de esas relaciones.

Si damos por válida la hipótesis propuesta por Verón de que “el sistema productivo deja huellas en los productos” (2004: 124), entonces podremos reconstruir a partir de su reconocimiento en los discursos escoltas los sistemas -también se puede usar la palabra “representaciones”- que modelaron las diversas formas históricas que adoptó la noción de cine independiente.

Al mismo tiempo, la delimitación de tal categoría nos ofrecerá algunas claves sobre las cualidades deseadas o atribuidas a las imágenes proyectadas por quienes enunciaron esos discursos (en

este sentido, la conceptualización sobre el cine independiente puede ser considerada como una de las restricciones generativas en la instancia de recepción de las películas en concurso) y que, de una u otra manera, buscaron insertar al cine independiente “dentro de alguno de los campos en que las prácticas sociales emplazan al cine” (Aprea, 2008: 55)⁸. A la vez, las regularidades identificadas en los discursos vehiculizará la elaboración de una periodización a partir de criterios de clasificación explícitos; es decir, a partir de las distintas concepciones en torno al cine independiente.

II. a

Al repasar los testimonios de los primeros años de actividad, es difícil dejar de observar algunas recurrencias que marcarían el período. Se manifiestan allí ciertas tensiones entre los discursos que desde diferentes posiciones despliegan los actores involucrados, disputas de baja intensidad por el sentido atribuido a esa noción tan esquiva como la de cine independiente.

Sin pensarlas en términos excluyentes, se hacen presentes al menos dos orientaciones respecto a lo que el cine independiente, categoría amplia que cobija al cine de paso reducido, debería ser y hacer.

Por un lado, aparece por parte de los jurados una constante preocupación por las características formales de los trabajos proyectados. Tal vez desde el lugar de especialistas o profesionales que se les asigna y asumen, los jurados se concentran en señalar las bondades y carencias cinematográficas que resaltarían o atentarían contra la calidad de los productos ofrecidos. Esto, claro, más allá de las oportunas consideraciones sobre la relevancia del encuentro que alivianaban un poco las críticas.

Ya en la primera edición del Concurso, este discurso formalista, preocupado principalmente por el desarrollo del lenguaje cinematográfico, dejaba su huella en la nota periodística publicada con motivo de la premiación. Allí se condicionaba el crecimiento del cine independiente -del que, por otro lado, no se tenía duda-, a una doble actitud: “la difusión del material, y la humildad y *autoexigencia* creativa por parte de los creadores”⁹. El esfuerzo no era suficiente, no solo había que filmar, que ya de por sí presentaba sus dificultades, sino que había que filmar bien de acuerdo a un pará-

8 Gustavo Aprea realiza esta consideración en relación a los modos en los que las distintas historias del cine argentino buscan ligar su objeto de estudio a prácticas sociales tales como el entretenimiento, las bellas artes o los intercambios sociales vinculados a los medios de carácter masivo. Consideramos que tal búsqueda es equivalente en el caso de los discursos escolta al poder reconocer diferencias entre ellos a partir de las prácticas a las que pretenden asociar al cine independiente.

9 La *itálica* es propia. Diario Río Negro, sin datos de publicación. Nota obtenida del cuaderno de recortes periodísticos del GruSu8.

metro definido por la vara de la expresividad y la poética.

Un año más tarde, las conclusiones del jurado manifestaban una preocupante carencia de guiones y de manejo de la estructura narrativa, aunque en el plano estético se reconocía -aun sin aclarar a qué se referían con “plano estético”- un “nivel de calidad aceptable”¹⁰. Observaciones similares ocurrían también para las producciones regionales, a las que se les reconocía su actitud participativa en la construcción de la identidad cultural, pero se les aconsejaba una “mayor preocupación por la búsqueda de recursos estilísticos” ya que estos permitirían potenciar el mensaje que se deseaba transmitir.¹¹

A la siguiente edición, Mario Piazza, integrante del jurado, consideraba que las películas presentadas eran mejores que las de años anteriores, asociándolo a una evolución general del cine independiente nacional y de la creciente proyección del evento cipoleño¹². Este caso de valoración positiva no dejaba de poner en primer plano el interés por la dimensión formal.

Desde una perspectiva un poco más pesimista, esta preocupación volvía a hacerse presente en las opiniones Luz Álvarez respecto a los trabajos que en 1986 debía evaluar en su condición de jurado. Para Álvarez, ese año hubo pocas producciones realmente buenas, y ninguna fue pareja en todos los aspectos. “La que no caía en fotografía, caía en argumento, montaje o sonorización”¹³, fue su sentencia. Y un año después, otro de los miembros del jurado citaba un texto de Dragón publicado en Cine Boletín de 1983, en el que se supeditaba la fortaleza del Súper 8 a la realización de un cine de “calidad conceptual y creativo”.¹⁴ Ese año el jurado había observado “un enriquecimiento en la exploración de las posibilidades técnico expresivas del súper 8”¹⁵, sobre todo a partir de la impresión que generó la proyección del cortometraje que terminaría ganando la competencia: *Vatropvite* (1987), de José Luis García.

Menos preocupados por las cuestiones formales, el discurso de los organizadores del Concurso buscaba darle al cine independiente una función social. Este papel no se definía por su voluntad contestataria, como sucedería más adelante, sino por la capacidad de registro y documentación de situaciones asociadas a la cultura y lo popular que un cine mucho más económico y dócil técnicamente ofrecía.

El rol asumido por los cineastas independientes de Cipolletti ya asomaba en las reflexiones pos-

10 “Conclusiones del jurado de cine independiente de Cipolletti”, Diario Río Negro, 23 de octubre de 1984.

11 Íbid

12 “Se otorgaron los premios”, Diario *Río Negro*, 23 de diciembre de 1985.

13 “Frente a las definiciones y la conciencia de crisis”, Diario *Río Negro*, 27 de octubre de 1986.

14 Juan Raúl Rithner, “Las regionales ... y ‘*Vatropvite*’”, El Diario del Neuquén, 29 de noviembre de 1987.

15 “El filme ‘*Vatropvite*’ fue la sorpresa”, Diario Río Negro, 3 de noviembre de 1987.

teriores al taller de manejo de cámara que dio origen al GruSu8. En el programa que acompañaba la Muestra Anual de trabajos prácticos, se señalaba la pretensión de dejar el simple “cine familiar” para encontrar “un nuevo mundo de imágenes” y se valoraba a su vez la presencia de los espectadores que habían olvidado el “cine profesional”¹⁶.

Para el grupo organizador, los realizadores independientes presentaban alternativas a las modalidades cinematográficas comerciales, ya que al preocuparse por “el rescate, la investigación, el sondeo y el análisis de la problemática de sus medios, nos cuentan cómo viven, cómo se desarrollan los habitantes de sus regiones”. “El Cine Independiente no es un cine marginal -aseguraban-. Se entronca en la cultura popular y la *testimonia*”¹⁷.

Este discurso se replica en el texto que integró el afiche publicitario de la edición de 1987. Allí se destacaba la función social por sobre la expresiva, definida la primera a partir de la documentación de los cambios, hechos y figuras que forman parte del patrimonio cultural. Aquí el cine, en resumidas cuentas y con una evidente impronta esencialista, “pretende mostrarnos como somos”¹⁸.

Con un fuerte acento en la cultura regional, los realizadores y organizadores del Concurso cipo-leño construyeron el nexo con las voces que durante la década del 80 se hicieron “visibles fuera del cine comercial” (Peña, 2012: 209). No solo producían sus materiales con recursos propios, al margen de las ayudas oficiales, sino que también tuvieron el impulso de gestionar un espacio de exhibición que dé cabida a la multiplicidad de experiencias que se replicaban en distintas geografías.

II. b

Si el período inicial, aquel que va desde 1983 hasta 1987, estuvo marcado por la tensión entre las preocupaciones principalmente cinematográficas que apuntan a inscribir al cine en las prácticas artísticas y aquellas que lo entrelazan con lo popular asignándole una función social caracterizada por el registro y la documentación de los rasgos identitarios, será en este último polo del eje en el que se manifestarán los cambios que definirán el nuevo momento.

En un balance de 1988 emitido por el GruSu8, en el que se señalaba un momento de retracción

16 Programa de la Muestra Anual de producciones del GruSu8 (Grupo de Cine Súper 8 de Cipolletti), realizada el 18 de diciembre de 1980 en Cipolletti.

17 “Cine Independiente y Súper 8 - Cine Regional”, documento de agosto de 1985, firmado por Dragutín Klein, Carlos A. Gazzola, Alberto Vilanova y Lorenzo Kelly, integrantes del GruSu8. La *itálica* final es propia.

18 El texto que forma parte del afiche referido fue producido a partir de extractos de uno publicado previamente por la Federación Argentina de Cine Independiente / Festival de Nuevo Cine Argentino / Enero-Febrero 1984 / Centro Cultural San Martín / Capital Federal.

y acomodamiento ante diferentes situaciones, la función social del cine de Súper 8 ya no se oponía al comercial a partir de su capacidad de documentación, sino más bien por ofrecer “voz e imagen contestataria”.¹⁹ De este modo, aparecía en el discurso de los organizadores una huella más explícita sobre la dimensión política, y por ende transformadora, del cine independiente.

Es interesante señalar a la vez que durante este período desaparece de los discursos escolta analizados la vocación estetizante que se había constituido como uno de los polos en tensión durante el período anterior. Esta demanda de perfeccionamiento estilístico que recaía sobre las producciones independientes ya no volverá a materializarse, tal vez en sintonía con algunos cambios operados en los discursos historiográficos nacionales de fines de los 80 y principios de los 90. Durante aquellos años, Aprea reconoce que los estudios históricos ya no deben insistir en la condición artística del cine (como había sucedido en algunos trabajos de los 60), por lo que pueden preocuparse por aspectos que desbordan los formalismos y poner el ojo al mismo tiempo en la producción cinematográfica en un sentido ampliado -es decir, con la inclusión de material no comercial y no siempre del todo reconocido- y no sólo en el conjunto selecto de obras consagradas (Aprea, 2008: 58). En relación a este cambio, no sería del todo aventurado pensar que no solo se manifestó en los discursos historiográficos, sino que también lo hizo en otros de diferente tipo, pero que también tomaban al cine como su objeto. Al no haber entonces una necesidad de inscribir al cine del lado de las artes (porque, en gran medida, ya se lo había emplazado ahí), no había necesidad de exigirle que se comporte como tal.

Esta situación también repercutió en la aceptación de nuevos formatos que progresivamente habían ido incorporándose a las prácticas que ya comenzaban a denominarse “audiovisuales” como una forma de comprender la actualidad del cine y sus vínculos con otros medios (Getino, 2005: 111).

La crisis económica de aquellos años actuó a la vez como contexto de una redefinición en la conceptualización del propio Concurso como espacio de circulación de material audiovisual, complementándose con la caracterización contestataria. De considerarse un lugar de difusión de producciones independientes, la realización del evento pasó a ser una suerte de foco de resistencia al ser “uno de los pocos que se mantienen en pie en todo el país a raíz de las vicisitudes económicas y los altos costos que presuponen su organización”²⁰, “mal que les pese a los agoreros de siempre”.²¹

Para ese momento, ya había sido incorporada la competencia en Video VHS, que se presentaba como paralela a la de Súper 8. En 1989 el afiche publicitario mostraba por primera vez un televisor

19 Verónica Torras, “Un pequeño gran milagro”, Diario Río Negro, sin datos de publicación, Nota obtenida del cuaderno de recortes periodísticos del GruSu8.

20 “Jornada dedicada a los videos”, Diario Río Negro, 26 de octubre de 1990.

21 “Festival nacional de cine independiente”, Diario Río Negro, 25 de septiembre de 1991.

que asomaba por detrás de la manzana característica de la región del Alto Valle, cuya cáscara a mitad pelar era presentada bajo la forma de película de Súper 8.

La incorporación de soporte electromagnético fue entendida como una opción ante la crisis y sus elevados costos²². Al cumplirse diez años desde la primera edición, los organizadores destacaban la “democratización de los medios de comunicación a través de sistemas alternativos como el cine de paso reducido ayer y el video VHS hoy”.²³ Visto a la distancia, la democratización no era más que una expresión de deseo, dado que a pesar de las ventajas tecnológicas y productivas que ofrecían los nuevos formatos el acceso a los contenidos no estaba del todo garantizado, ni se trataba de una elección estética plena y libre frente a una variedad de alternativas. Inmersos en un contexto de crisis, realizadores y organizadores ensayaron tácticas que les permitieron seguir produciendo y exhibiendo sus materiales frente a un conglomerado industrial-comercial que reconocían como hostil.

La aparición del video no era más que una manifestación esperable del desarrollo de las fuerzas productivas propias del espacio audiovisual que se impuso con toda su fuerza a los organizadores del Concurso. No sin resignación y nostalgia, y hasta en cierta contradicción con la señalada “democratización”, la convocatoria lanzada para celebrar la década del evento invitaba a “presentar películas sin límite de tiempo de realización y aunque hayan sido presentadas en concursos anteriores. Así, tal vez podamos volver a ver aquellos filmes cariñosamente artesanales que desde 1984 nos enviaron para conocer otras realidades, otros mensajes, otras esperanzas.”²⁴ El objetivo era mantener la vigencia del Súper 8 a pesar del constante descenso en la cantidad del material enviado, pero la suerte estaba echada, al menos para las siguientes dos décadas: 1993 sería el último año con presencia de material fílmico²⁵.

22 La aparición del video planteó no solo a los productores-realizadores sino también a los organizadores de festivales la disyuntiva de elegir entre la resistencia ante el desarrollo de las fuerzas productivas o el reconocimiento de los cambios presentes en el espacio audiovisual. No carentes de cierta nostalgia, los organizadores del Concurso cipoleño no tuvieron más chance que volcarse por la segunda opción. En 1989 se presentaron sólo cinco cortometrajes en fílmico frente a treinta en VHS. En 1990, directamente ninguno.

23 “Diez años del Concurso Nacional de Cine Independiente en Súper 8 y Video VHS”, texto producido por el GruSu8, publicado en una suerte de cartilla de difusión que, suponemos, se entregaba en cada función en reemplazo del programa.

24 Ibid.

25 El formato Súper 8 recién volvió al Concurso de Cipolletti en 2011 con la presentación de “Archivo Expandido”, una pieza en la que se combinaban película de Súper 8, cintas magnéticas, diapositivas y textos proyectados. Su presentación en la ciudad estuvo a cargo del colectivo integrado por Magdalena Arau, Leandro Listorti, Manque La Banca y Luisina Anderson. Tres años después, el Archivo Regional de Cine Amateur (ARCA) organizó en el marco del Concurso una fecha del Día de las Películas Familiares.

II. c

Quedaba todavía la inscripción de nuevos discursos que permitirían definir un tercer período. Para 1994, aparecía en una nota periodística la novedad de que el Canal 5 de Televisión Comunitaria de Cipolletti se sumaría a la difusión de los materiales premiados en una programación que se distribuiría a lo largo del año. De este modo, se esperaba reducir las limitaciones que los realizadores independientes enfrentaban para dar a conocer sus trabajos²⁶. El salto al medio televisivo, con el resguardo de sus fines no comerciales que brindaba el canal comunitario, aparecía como la oportunidad de vencer las barreras de una masividad negada.

Este anuncio puede ser leído como la antesala a la definición de un nuevo período. En 1999, y después de un par de años de inactividad, se instalaba un nuevo articulador del discurso que definía al menos una de las aristas del perfil del Concurso y, por extensión, de las cualidades del cine que ahí se proyectaba. Ya no era otro cine, diferente al comercial, interesado por el documento de lo popular, ni tampoco del todo contestatario, ni siquiera uno de búsqueda formal a fuerza de innovaciones estilísticas, sino que representaba “una preparación y plataforma de lanzamiento para los que dentro de un tiempo van a ser protagonistas, como directores en el cine grande o en la televisión masiva”.²⁷ En otras palabras, un campo de entrenamiento, un espacio para que los jóvenes cineastas se probaran antes de zambullirse en las aguas de la industria audiovisual. En este sentido, no resulta extraño entonces que la necesidad de difusión en Buenos Aires resultara uno de los objetivos a conseguir al sostener que “las obras premiadas tendrán la posibilidad de sumergirse en el circuito ‘porteño’ de salas que proyectan cortos cinematográficos”.²⁸

Este período puede ser interpretado como el momento en el que confluyen los cambios que desde principios de los 90 comienzan a operarse en el espacio audiovisual, con una paulatina diversificación de las posibilidades de inserción y desarrollo profesional, y el crecimiento de la mano de obra que las escuelas de cine proveen a ese mercado en expansión. Es un momento complejo, difícil, porque si los jóvenes profesionales comienzan a desplegar estrategias que les permiten producir y exhibir sus materiales desde una postura más flexible en relación al cine comercial y las fuentes de financiación, desde ciertas áreas del discurso se instala a la masividad como un objetivo a alcanzar.

El año 2004 marcó el ingreso definitivo del Grupo Cine Cipolletti como entidad organizadora y el reconocimiento posterior por parte del INCAA mediante la incorporación del Concurso al circuito de Festivales Federales. Aunque a primera vista parecería que la respuesta a la consideración de un

26 “Hoy, los videos del certamen en Cipolletti”, Diario La Mañana del Sur, 27 de octubre de 1994.

27 “Siete trabajos regionales en el concurso de video”, Diario Río Negro, 30 de octubre de 1999.

28 “Rosario siempre estuvo cerca”, Diario Río Negro, 3 de noviembre de 2004.

nuevo y diferente período a partir de ese momento debería ser afirmativa -algunos textos y, sobre todo, la presentación gráfica pueden ser indicios de esa inclinación-, sería no obstante necesario analizar los materiales disponibles para que esa postura esté debidamente justificada.

III

Reconocemos por lo tanto tres períodos que, si bien no presentan delimitaciones rígidas y excluyentes, podrían ser diferenciados por las tendencias que allí se manifiestan. Si en un primer momento se registran disputas de baja intensidad que, aun cuando no se presentan como antagónicas, buscan inscribir al cine independiente en prácticas artísticas de tendencia formalista, por un lado, y entrelazamiento con la cultura popular regional a partir de sus dotes documentales, por el otro, en una etapa posterior ese eje virará hacia una idea más cercana a la de resistencia y actitud contestataria. Ya entrados los años 90, las voces que piensan el cine independiente desde la disidencia comienzan a ser reemplazadas por otras que lo piensan como un medio, como la antesala de la industria, una suerte de umbral hacia la masividad que tendrán chances de atravesar quienes se hayan previamente fogueado con éxito en festivales y salas alternativas.

A partir de esta propuesta de clasificación, se puede ofrecer un discurso que explique las transformaciones registradas sobre la categoría de cine independiente en el contexto particular del norte patagónico. Este emplazamiento nos abre, a la vez, un nuevo desafío en la reflexión sobre la constitución de los lenguajes culturales a partir de los vínculos centro-interior no definidos en términos de influencia e irradiación, sino más bien, como señalan Steimberg y Traversa respecto al par centro-periferia, de pensarlos como complejas interrelaciones técnicas, culturales, sociales producidas en cada una de sus áreas de diferenciación (1997: 40). Es posible que las relaciones durante los comienzos del Concurso no se establecieran en los términos en los que se dan en la actualidad, aun cuando las relaciones de desigualdad que persisten en un contexto de intercambios digitales señalan una invariable. En este sentido, las distancias físicas continúan siendo un obstáculo prácticamente insalvable, por mencionar sólo un ejemplo. Pero los vínculos no se dan en una sola dirección -ni entonces, ni ahora- por lo que se vuelve crucial reflexionar sobre cómo se construyen las categorías que aspiran a dar cuenta de procesos tan complejos como los del cine independiente.

Bibliografía

Aprea, G. (2008), "Periodizaciones en las historias de los lenguajes audiovisuales argentinos: cine, televisión y video", en Steimberg, Oscar; Traversa, Oscar; Soto, Marita (editores), *El volver de las imágenes. Mirar, guardar, perder*, La Crujía: Buenos Aires.

Bettetini, G. (1977), *Producción significativa y puesta en escena*, Barcelona: Gustavo Gili.

Odin, R. (2008), "Las películas familiares como documenteos. Visión semio-pragmática", en *Archivos de la Filmoteca*, octubre 2007 / febrero 2008, N° 58, Valencia, España.

Peña, F. M. (2012), *Cien años de cine argentino*, Editorial Biblos / Fundación OSDE: Buenos Aires.

Getino, O. (2005), *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*, Fundación Centro Integral Comunicación, Cultura y Sociedad – CICCUS: Buenos Aires.

Steimberg, O. y Travesa, O. [1997 (1981)], "Para una pequeña historia del lenguaje gráfico argentino", en Steimberg, O. y Travesa, O., *Estilo de época y comunicación mediática. Tomo I*, Atuel: Buenos Aires.

Verón, E. (2004), *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Gedisa: México.

----- (2013), *La semiosis social 2. Ideas, momentos, interpretantes*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.