

El cine regional como experiencia: realizadores, espectadores y espacios de exhibición en la Norpatagonia de los ochenta

Ignacio Dobrée

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

Resumen: El presente trabajo tiene como objeto indagar sobre las particularidades históricas que en la década del ochenta asumió el cine de la región del Alto Valle, ubicado en la Patagonia Norte. Este estudio apunta a redimensionar un conjunto de actividades desplegadas por diferentes actores sociales en torno al cine que llevaron a configurar un espacio en el que la relación entre lo regional y lo nacional estuvo atravesada por una doble tensión. Para el caso abordado, el cine regional de aquellos años se construyó desde un lugar periférico en oposición al de los centros legitimados y su constitución como representación hegemónica del cine nacional, pero sin que esto haya significado resignar sus aspiraciones a formar parte de un movimiento que redefina la idea de lo nacional en el cine.

Dado que aquí se entiende a la experiencia cinematográfica como algo que trasciende lo estrictamente fílmico, el trabajo se concentra en las acciones concretas de diverso tipo que los sujetos realizaron como parte del proceso de la conformación de un cine regional. De este modo, las fuentes de las que se nutre también son diversas: no sólo se ape- la a películas -principalmente cortometrajes de carácter documental-, sino también a manifiestos, declaraciones colectivas e individuales, afiches publicitarios, críticas, crónicas y reseñas periodísticas.

Palabras clave: Cine - región - Patagonia Norte - década ochenta - Súper 8

Resumo: Este trabalho tem como objetivo investigar as particularidades históricas no cinema dos anos oitenta na região no Alto Valle, localizada no norte da Patagônia. Este estudo tem por objetivo redimensionar um conjunto de atividades realizadas por diferentes atores sociais sobre o filme que levou à criação de um espaço no qual a relação entre o regional e o nacional foi atravessada por uma tensão dupla. Para o caso abordado, o cinema regional desses anos foi construído a partir de uma localização periférica em oposição a instituições legítimas e sua constituição como representação hegemônica do cinema nacional, mas isso não significou que abandonou as aspirações de fazer parte de um movimento que redefina a ideia do nacional no cinema.

Porque aquí entiende a experiência cinematográfica como algo que transcende o estrictamente fílmico, o trabalho centra-se nas medidas concretas de vários tipos que indivíduos realizaram como parte do processo de formação de um cinema regional. Assim, as fontes das quais alimenta também são diversas: não apenas filmes curtos-metragens caráter principalmente documental-, mas também para manifiestos, declarações coletivas e individuais, cartazes publicitários, críticas, crônicas e revisões jornalísticas.

Palavras-chave: Cinema - região - Patagônia Norte - anos 80 - Super 8

Abstract: The present work has as object to investigate on the historical peculiarities that in the decade of the eighty assumed the cinema of the region of the Alto Valle, located in the North Patagonia. This study aims to resize a set of activities deployed by different social actors around the cinema that led to configure a space in which the relationship between the regional and the national was crossed by a double tension. For the case addressed, the regional cinema of those years was built from a peripheral place in opposition to the legitimized centers and its constitution as a hegemonic representation of national cinema, but without this having meant resigning their aspirations to be part of a movement that aims to redefine the idea of the national in the cinema.

Given that the cinematographic experience is understood here as something that transcends the strictly filmic, the work focuses on the concrete actions of various kinds that the subjects carried out as part of the process of forming a regional cinema. In this way, the sources from which it is nourished are also diverse: not only appeals to films -mainly documentary short films-, but also to manifiestos, collective and individual statements, advertising posters, critics, chronicles and journalistic reviews

Key-words: cinema – region – Northern Patagonia – Eighties – Super 8

Introducción

Este trabajo tiene como objeto indagar sobre las particularidades históricas de un momento intenso en el cine de la región del Alto Valle de Río Negro y Neuquén, ubicada al norte de la Patagonia¹. A partir de los primeros años de la década del ochenta del siglo pasado, diferentes actores sociales desplegaron una serie de actividades en torno al cine que, en sus cruces y distinciones, configuraron un espacio en el que las relaciones entre lo regional y lo nacional estuvieron atravesadas por diversas tensiones. Esas acciones no comprendieron sólo la aparición incipiente de grupos de realizadores amateurs que comenzaron a hacer públicos sus trabajos a través de su proyección en espacios alternativos y autogestionados en la mayoría de los casos, sino también los intercambios con realizadores de otras regiones, la organización de cursos de formación y la actividad de cineclubes. En función de estas condiciones, entendemos que es posible pensar el cine desde una perspectiva que evite limitarla a la mera consideración de las películas producidas, para ampliar su análisis a las diferentes prácticas sociales que en un momento histórico dado contribuyeron a la construcción social de los sentidos asignados a las imágenes puestas en pantalla. Lo que aquí planteamos no tiene otra intención que evitar pensar el sentido como algo que simplemente emana de las películas, como si de algo similar a la ósmosis se tratara, sino como el resultado de un proceso de definición y redefinición a partir de la articulación permanente entre lo que las propias imágenes proponen y los discursos y acciones que en relación a ellas los sujetos realizan en las instancias de recepción. De este modo, podemos pensar a esas prácticas en términos metadiscursivos en el sentido propuesto por Del Coto y Varela; es decir, puertas de acceso claves para la reflexión sobre los modos en los que las películas han sido leídas, en tanto constituyen series que operan en recepción y definen para las películas su “régimen y sus reglas de lectura e interpretación” (2012: 12).

La perspectiva teórico-metodológica asumida en este trabajo se acerca a la vez al modo de abordaje de lo social propuesto desde la microhistoria, interesada en focalizar “en la madeja de relaciones concretas que los sujetos sociales individuales tejen a nivel grupal” (Man, 2013: 169), bajo la idea de que las acciones emprendidas suponen “siempre un conjunto social de ‘experiencias colectivas’ que las engloba y las trasciende” (Ídem). Para intentar una aproximación a esa experiencia colectiva de cine regional vivida por aquellos años en la Norpatagonia, consideramos los modos en los que precursores del cine de la región y la generación siguiente se vincularon con las tecnologías cinematográficas pensadas en un primer momento para el registro familiar, los espacios e intercambios que estos actores promovieron para dar a conocer sus trabajos y la actividad cineclubista que los acompañó durante el período estudiado. Bajo estas coordenadas, la experiencia de cine regional que en el camino se fue configurando nos invita a reconocerla como multideterminada y activa, antes que como una unidad cerrada en sí misma a partir de la constitución de

1 El Alto Valle está conformado por los valles de los cursos inferiores de los ríos Limay y Neuquén, su zona de confluencia en donde nace el río Negro y el curso superior de éste último hasta alcanzar la localidad de Chichinales.

fronteras que definieron en términos excluyentes un adentro regional en oposición a un exterior nacional.

Con el objetivo de dar cuenta de esta multiplicidad de variables en juego, apelamos a una diversidad de fuentes integrada por manifiestos, declaraciones colectivas, afiches publicitarios, columnas de opinión, críticas, crónicas y reseñas periodísticas, además de películas estrenadas en ese contexto, principalmente corto y medimetro de carácter documental. Estos documentos fueron tomados a la manera de la microhistoria como evidencias parciales que nos permitan “arribar a resultados provisorios y plausibles, y nunca definitivos” (Man, *ídem*), en tanto el conocimiento que a partir de ellos se construye es parte de un proceso dinámico y no el resultado final de una pesquisa para encontrar una verdad predeterminada.

Al mismo tiempo, intentamos aproximarnos a la manera en la que los realizadores regionales se pensaban en relación a sus pares de otras regiones, incluida Buenos Aires, dado que, como sostiene María del Mar Solís Carnicer, “muchas veces la historia regional se aisló de la historia en general, reduciéndose a una historia local -o más aún, localista- que la aleja de la posibilidad de dar respuesta a problemas generales” (2015: 166). De este modo, aspiramos a evitar caer en una mirada que se restrinja a lo que sucedía en la Patagonia norte y que configure de ese modo una suerte de esencialismo. Lo que también perseguimos, por lo tanto, es reconocer bajo qué estrategias particulares los realizadores regionales buscaron inscribir sus aportes en la estructura de un cine nacional que les había sido históricamente esquivo y al que pretendían transformar de algún modo a partir del reconocimiento público de su trabajo.

Las opciones de una cámara

Es preciso notar desde un primer momento que gran parte de esa idea compleja de cine regional que dejó su marca en diferentes discursos estuvo vinculada a una tecnología cinematográfica en particular, el Súper 8. Sin embargo, vale advertir desde ahora que lejos estamos de pensar esa relación desde posiciones que abonen los determinismos tecnológicos, de aquellas miradas que encuentran en las tecnologías los motores que cambian el mundo en la medida en que regulan por sí solas las formas en las que se establecen las relaciones sociales. Si el Súper 8 estuvo asociado a cierta ampliación de las posibilidades de producir y ver cine, esto no fue exclusivamente por sus propiedades técnicas intrínsecas, sino porque esas características fueron utilizadas por diferentes grupos sociales para orientar la satisfacción de sus necesidades. Como sostiene Raymond Williams, “los inventos técnicos se dan siempre dentro de las sociedades” (1992: 184), y si las tecnologías participan de algún modo de las transformaciones, algo que sería muy difícil de negar, no ha sido por ellas en cuanto tales, sino por “los usos que se les da en cada sociedad” (1992: 183).

Sobre estos usos es pertinente notar su condición plural, porque si en la instancia de producción las tecnologías están pensadas para cumplir con un número bastante restringido de aplicaciones -lo que Jacques Perriault (1991) ha llamado la materialización final del proyecto del investigador-, lo que sucede cuando

éstas finalmente son adquiridas por los usuarios puede desviarse de ese plan inicial, dado que éstos no siempre cumplen con el manual de instrucciones al pie de la letra, ni tampoco emulan en su contexto lo que les indican las publicidades que presentan el producto. Lo que puede acontecer, más bien, es que se apropien de las tecnologías y se valgan de ellas para afirmar sus propios criterios, gustos, juicios y preferencias, y dar respuesta también a sus propias necesidades de intervenir públicamente en la representación de su propia realidad.

Para reforzar la idea precedente, vale agregar que la dimensión de los usos ha sido descripta como uno de los elementos del sistema transaccional expresados en la economía moral de la familia bajo el nombre de “conversión” (Silverstone, Hirsch, Morley, 1996: 52), considerado como la manera en la que una familia define a partir de una determinada tecnología su relación con el mundo, es decir a las formas de manifestación pública, material y simbólica que adopta un grupo familiar para afirmar y confirmar sus posicionamientos frente a otros grupos que sostienen otros modos. Entendemos que el término también se puede aplicar cuando los grupos no son familiares, sino que se reconocen como colectivos que a partir de una serie de intereses e ideas comunes se conforman como actores esenciales de la cultura -para nuestro caso, cinematográfica- y salen a disputar frente a otras perspectivas los términos en los que ésta se va constituyendo. Éste parece haber sido el caso de los realizadores norpatagónicos de los años que nos ocupan, quienes a partir de su constitución como un colectivo llevaron la cámara Súper 8 de la privacidad hogareña para la que fue pensada originalmente a intervenir en la arena pública en la que una nueva idea de cine intentaba configurarse.

Predecesora del formato de película de 8mm (también conocido como Estándar 8, o Regular 8), el Súper 8 fue lanzado al mercado en 1964 por la empresa Kodak. El nuevo sistema venía dotado de una serie de innovaciones que facilitaban notablemente su manejo, sobre todo en lo relativo a la manipulación de la película virgen -que ya venía enhebrada en un cartucho y que, por lo tanto, simplificaba notablemente su carga en la cámara- y al control de las condiciones de exposición a la luz -gracias a un fotómetro y diafragma automático-. De este modo, resultaba ideal para su empleo en la producción de películas familiares. Hasta cierto punto, Kodak estaba replicando su exitosa experiencia lograda casi 80 años antes con su cámara de fotografías instantáneas. Las facilidades técnicas y los escasos conocimientos de fotografía necesarios para operar con efectividad el nuevo equipamiento cinematográfico fueron en definitiva sus bazas ganadoras para convertirse en el formato más popular entre los aficionados de aquellos años (Salama, 2016: 94; ARCA, 2014: 104)².

Tal como anticipamos, las inquietudes de algunas personas no iban a restringirse al ámbito de la familia,

2 Además de los textos citados, algunos datos referidos al Súper 8 provienen de aportes y comentarios epistolares realizados al autor por Paulo Pécora, quien además de filmar en este formato, hace años realiza un paciente trabajo de investigación sobre su uso en Argentina.

sino que extenderían sus usos más allá de las fronteras que demarcaban, siempre de manera poco precisa, los límites entre lo público y lo privado. En esos usos se fue reconfigurando, entonces, una cierta idea de cine regional.

Dos precursores

El cine filmado en la zona norte de la Patagonia por los propios habitantes del territorio no cuenta, aun en la actualidad, con un registro sistemático y exhaustivo. Los datos de películas surgen dispersos, referenciados en algunas publicaciones con base académica o en los archivos de la prensa diaria regional.

El libro de Andrés Levinson (2011) realizó importantes aportes para pensar la representación de la Patagonia durante los años del cine silente. Aun cuando el período que aborda solo le permitió dar cuenta de casos de producciones porteñas que viajaron a la Patagonia para filmar el paisaje, dado que no hay registro de producción regional en aquel momento, la investigación de Levinson permitió entender cómo las películas estrenadas antes de 1930 ampliaron las fronteras visuales del territorio nacional para los espectadores citadinos.

Poco y nada se conoce desde allí hasta principios de los años cincuenta, cuando uno de los pioneros regionales en la actividad, Lorenzo Kelly, oriundo de Cipolletti, comenzó con su actividad de forma autodidacta, haciendo uso de cámaras de 16 milímetros prestadas por algunos de sus amigos. Los datos sobre sus películas de aquel momento, cuando Kelly apenas salía de la adolescencia, se limitan a indicar que sólo fueron dos o tres de ficción, antes de que el realizador cipoleño pasara al género documental³. En una región cercana al Alto Valle, la Andina, se había filmado en Bariloche durante aquellos años *Canción de la nieve*, de Guzzi Lantschner, cuyo año de estreno parece haber sido 1954, y de la que Carlos Echeverría incluyó algunos fragmentos en *Pacto de silencio* (2006).

En la misma época, también en la zona norte de la Patagonia cordillerana, Augusto Vallmitjana y sus hijos filmaron *Río Manso* (1954), señalado por Portas (2011: 104) como *Cabalgando el río Manso*. Este trabajo registró una travesía de un grupo de kayakistas que descendieron hasta el Pacífico por el río que le da título a la película. Otro documental del mismo grupo fue *Río Patagónico* (1956), filmado en 16 milímetros color, que en 1959 obtuvo el premio en el VIII Festival de Filmes de Montaña y Exploración de Trento (RN, 19-11-1983).

En 1961, Kelly estrenó *El mensaje del viejo marinero*, un medimetroraje de ficción filmado en 16 milímetros

3 Entrevista del autor con Lorenzo Kelly en su domicilio, el 21 de agosto de 2014.

color, que contó con la participación de Carlos Procopiuk, su socio y amigo durante los siguientes años en Producciones LEK, en donde alternaban en algunos casos, y compartían en otros, responsabilidades de dirección, guión, montaje y cámara según sea el proyecto iniciado. El trabajo de estos pioneros de la cinematografía regional durante el período que va desde los años sesenta hasta los ochenta consistió principalmente en películas documentales de corto y medimetraje, marcado por una vocación pedagógica evidente, dado que “enseñaban las costumbres de comunidades alejadas de los centros urbanos y las valoraban en tanto características identitarias de la región”, de acuerdo al análisis realizado por Julia Kejner (2017: 68).

Hasta los inicios de la década del ochenta, la actividad cinematográfica en la zona norte de la Patagonia seguía dominada por las películas de Producciones LEK. “Con Carlitos éramos los únicos que filmábamos acá en la zona, entonces éramos los primeros, pero éramos los únicos”, recordaría Kelly en relación a la región del Alto Valle. En tanto, en la zona cordillerana la actividad se mantenía gracias a los trabajos de Adrián Honik y Jorge Tubio, en El Bolsón, y de Narcisa Hirsch, en Bariloche (RN, 06-12-1981).

La bibliografía que aborda la producción cinematográfica hecha por realizadores de la región en aquellos años no abunda⁴, y este trabajo intenta ser una contribución para poder ofrecer una perspectiva sobre las particularidades que por entonces asumía. Es ineludible, sin embargo, recuperar el trabajo pionero de Juan Carlos Portas (2001) referido más arriba, en el que dedica un breve apartado a la “Patagonia por los suyos”, en el que se mencionan los títulos de Vallmitjana, algunos de Kelly y Procopiuk, y otro de Alberto Vilanova, integrante del Grusu 8, pero sin profundizar sobre la caracterización del contexto en el que eran producidas.

Al inicio de la década del ochenta, Kelly y Procopiuk estrenaron un conjunto de películas filmadas en Súper 8. El pasaje de filmar en 16 milímetros al formato de paso reducido se había generado por los menores costos económicos, pero también por las ventajas técnicas que implicaba el trabajo con la banda sonora posibilitado por la incorporación de sonido magnético. Kelly y Procopiuk armaron con ese fin un pequeño estudio en el domicilio particular del primero, para grabar allí el audio y evitar el viaje a Buenos Aires.

En 1981, Kelly finalmente estrenó *Los maestros*, un documental filmado entre 1975 y 1976 en Vilú Mallín, un paraje del norte neuquino ubicado a unos 15 kilómetros de El Cholar, que narra la historia de una pareja de docentes rurales provenientes de Buenos Aires. La película presenta como rasgo particular una voz over construida a partir del empleo de la enunciación múltiple en primera persona de los propios maestros

4 En el citado trabajo de Kejner (2017) podemos encontrar un abordaje realizado desde la sociología de la cultura sobre la conformación a principios del presente siglo de la Asociación de Realizadores Audiovisuales Neuquinos (ARAN). A pesar de que el trabajo se concentra en las actividades de otros realizadores comprendidas en otro período histórico, recupera como sus antecedentes y describe las experiencias previas de los cineastas rionegrinos. La autora también ha analizado comparativamente películas de Lorenzo Kelly y Mario Tondato (2014). Otro trabajo que aborda la producción de ARAN y de Realizadores Independientes de Patagonia (RIPA) es el publicado por Tamara Falicov (2007).

y de diferentes habitantes del paraje. De ésta forma, Kelly propone articular la historia de la escuela con la de sus maestros, los pobladores y las características del lugar para ofrecer una descripción de la vida en la región.

Dos años más tarde de presentar *Los maestros*, los integrantes de LEK estrenaron bajo dirección conjunta *La gente de la tierra* (1983), otro cortometraje documental en el que los directores intentan dar cuenta de diferentes realidades y problemáticas que atraviesa la comunidad mapuche, tanto en zonas rurales como urbanas de la provincia de Neuquén. Después de una editorial expositiva inicial, el relato se articula a través de diversos testimonios, también, en primera persona. El documental demanda un análisis crítico más profundo que desborda los alcances y aspiraciones de este trabajo, pero en líneas generales se reconocen las ideas de integración y progreso como elementos recurrentes.

Ese mismo año, Procopiuk presentó *Al final de un frágil puente* (1983), un medimetroraje de ficción filmado dos años antes. En éste último, un niño deja a su familia adoptiva y parte en búsqueda de su abuelo, quien estaría viviendo en un alejado paraje del norte neuquino. A lo largo de su travesía por pueblos y zonas rurales, el niño recibe la ayuda de diferentes personajes que realizan actividades características de la región.

Más allá de sus clasificaciones genéricas, las tres películas de Producciones LEK del período presentaban puntos en común como la importancia atribuida al paisaje a través de imágenes descriptivas, el marcado arraigo de los personajes con la tierra que habitan -logrado mediante la representación de sus labores cotidianas-, y el escaso empleo de la voz expositiva, dando lugar al testimonio de los protagonistas.

La identificación de estas producciones como característicamente regionales dejó sus marcas en discursos enunciados desde diferentes espacios. En la prensa, *Los maestros* fue calificada como un valioso testimonio de la realidad regional (Rithner, 1981), mientras que el Cineclub Cipolletti consideró que *Al final de un frágil puente* y *La gente de la tierra* expresaban “cabalmente la calidad cinematográfica, la riqueza temática y las posibilidades de desarrollo de un cine regional de jerarquía”, del cual Kelly y Procopiuk eran “sus más destacados representantes” (RN, 21-08-1983).

Un hecho significativo en el impulso de la cinematografía regional fue la siguiente producción de la dupla: el largometraje de ficción *Francisco flor y arcilla* (Carlos Procopiuk, 1983), cuyo pre-estreno ocurrió en marzo de 1983 en El Bolsón⁵, la misma ciudad en la que había sido filmada el verano del año anterior. La película fue anunciada en la prensa como el primer largometraje argumental realizado en Súper 8 en el país⁶, además de contar con Osvaldo Terranova en el rol principal, “un actor profesional de primer nivel”

5 El estreno de la versión final de la película se produjo en agosto del mismo año en General Roca, con una copia a la que se le habrían realizado unos ajustes en la banda de sonido (RN, 15-03-1983).

6 Este anuncio se presta un poco a confusión, dado que *Uf* (Horacio Vallereggio, 1973) es un largometraje filmado en Súper 8 una década antes. Posiblemente quienes realizaron el anuncio, o quienes escribieron la nota, ignoraban la existencia de esta película, aun cuando la obra de Vallereggio era ampliamente conocida en los circuitos de cine experimental. A pesar de esto,

(RN, 31-08-1983). Éstos dos datos parecen anecdóticos -el largometraje en paso reducido, el actor profesional-, pero empezaban a configurar una serie de tensiones que no es ocioso explicitar. Por un lado, la película era de algún modo presentada como la prueba más cabal de que el formato austero servía para producir un cine que había dejado bien atrás sus lazos con las formas familiares, y que como tal ofrecía una alternativa legítima a las modalidades industriales - comerciales identificadas con la producción proveniente del centro capitalino. La crónica periodística del pre-estreno auspiciaba su circulación por todo el país, mediante la iniciativa de diferentes instituciones culturales, “difundiendo de ésta manera la filosofía de vida de muchos lugareños y las características socio-geográficas de esta localidad cordillerana rionegrina” (RN, 15-03-1983). La identidad regional de la película no sólo se resaltaba en cada crónica que la referenciaba -para la noticia de su estreno en General Roca el diario Río Negro llegó a titular “De la región para la región: Francisco flor y arcilla” (RN, 31-08-1983)-, sino que también era asociada a un momento de inflexión en la historia del cine nacional al sostener que “algo nuevo ha nacido (un paso sólido en el cine nacional creado íntegramente en el interior, o al menos con una concepción integradora de país)” (RN, 20-03-1983).

A pesar de esta vocación manifiesta de federalizar el cine nacional a fuerza de establecer lazos solidarios entre los relegados puntos del interior, la constante mención a la labor profesional de Terranova, un actor de reconocimiento nacional, puede ser leída como la necesidad de legitimar a los realizadores regionales como representantes de un cine que, sin resignar sus objetivos diferentes al comercial, podía medirse de igual a igual con las películas de los centros de producción nacionales. En otras palabras, si por un lado este cine regional encontraba en *Francisco flor y arcilla* uno de sus argumentos fuertes para promover la refundación del cine nacional a partir de la integración de sus diversas regiones, por el otro apelaba como fuente de legitimidad a una figura identificada con esos mismos centros de producción que parecía cuestionar.

No es del todo arriesgado observar que la actividad de Kelly y Procopiuk encuentra algunas semejanzas con lo señalado por Luciana Corrêa Araujo (2013) respecto a las realizaciones brasileñas del período silente por fuera del eje San Pablo - Río de Janeiro. En el caso brasileño, la autora sostiene que a pesar del contexto de producción dominado por el cine extranjero y nacional centralizado, las producciones por fuera de los grandes centros urbanos lograban materializarse a partir de la combinación de esfuerzos personales y recursos de inversores locales.

es justo decir que en la prensa y entre los realizadores valletanos de aquellos años el término “argumental” era equivalente a “ficción”, y esta última diferente a su vez de “experimental” por lo que cabría considerar que *Francisco flor y arcilla* fue la primera en su género, al margen del conocimiento o desconocimiento de la película de Vallereggio de quienes realizaban tal afirmación. Por otro lado, sobre la fecha de estreno (no comercial) del largometraje *Victoria 392* (Juan José Campanella / Fernando Castets, 1984), también filmado en Súper 8, se presentan algunas dudas. Mientras que algunas bases de datos en línea señalan 1984 como su año de estreno, el diario Río Negro informaba en octubre de 1983 que había obtenido el segundo premio en el Concurso Internacional y Nacional de Cine Amateur de la República Argentina, organizado por la Peña Foto-Cine 8 mm., de La Plata (RN, 07-10-1983).

El contexto argentino de las últimas décadas del siglo XX ofrecía un panorama similar al brasileño para los realizadores norpatagónicos. Sin embargo, éstos también respondieron con iniciativas a veces singulares, otras de carácter grupal, que lograron producir películas a partir del manejo de la técnica cinematográfica, su creatividad y su capacidad de obtener aportes de instituciones públicas no directamente vinculadas al fomento de la producción cinematográfica y de empresas privadas locales⁷. Ésto les permitió diferenciarse de la producción extranjera y nacional a partir de la representación de las características del territorio y su gente.

Nueva generación

La labor de Lorenzo Kelly no se limitaba a la producción fílmica junto a su socio Procopiuk, sino que también incluía el dictado de cursos de manejo de la cámara de Súper 8 allí donde lo convocasen. De la experiencia en Cipolletti surgió el Grusu 8 (Grupo de Cine Súper 8 de Cipolletti), cuyos primeros trabajos fueron presentados en la Muestra Anual efectuada en diciembre de 1980⁸. En aquella oportunidad, el breve texto que acompañaba el programa informaba que los diecisiete cortometrajes proyectados eran producto del trabajo de “gente que pretendió salir del mero ‘cine familiar’, encontrando un nuevo mundo de imágenes, a través de un camino difícil cuando se quiere hacer cine en serio” (Grusu 8, 1980). De esta manera, la conformación del Grusu 8 supuso brindarle cierta organicidad y carácter colectivo a la posibilidad de generar las propias imágenes cinematográficas. Era, en definitiva, abandonar el rol de espectadores y pasar a la acción.

A pesar del desgranamiento que el grupo inicial sufrió en los años siguientes, el núcleo duro del Grusu 8 (Alberto Vilanova, Carlos Gazzola, Dragutín Klein y Lorenzo Kelly, este último como asesor - coordinador) continuó produciendo cortometrajes firmados en algunas oportunidades de forma colectiva, y en otras de manera individual. También escribieron algunos textos en los que asumían posicionamientos en los que la dimensión regional del cine que producían estaba estrechamente ligada a su carácter independiente⁹.

En este sentido, los integrantes del Grusu 8 consideraban en una declaración colectiva firmada en agosto de 1985 que el cine que promovían “se preocupa por el rescate, la investigación, el sondeo y el análisis de la problemática... nos cuentan cómo viven, cómo se desarrollan los habitantes de sus regiones... El cine independiente se entronca con la cultura popular y la testimonial” (Grusu 8, 1985). Esta vocación testimonial se

7 En este sentido, *Los maestros* logró el apoyo económico de una firma regional embotelladora de gaseosas; *La gente de la tierra*, de una compañía aseguradora; *Al final de un frágil puente*, de la Dirección Provincial de Cultura de Neuquén; finalmente, *Francisco flor y arcilla*, de la Editorial Río Negro S.A. y de la Municipalidad de El Bolsón. Incluso Kelly había logrado comprar su primera cámara cinematográfica, una Bolex Paillard de 16 mm. usada, gracias a un acuerdo con Roberto Gasparri, vinculado a la producción frutícola.

8 Además del curso en Cipolletti, Kelly dictó en la región al menos otros tres: en General Roca (de donde surgió, en 1981, el GR Súper 8), en la ciudad de Neuquén y en Cultral Có.

9 Las ideas del Grusu 8 fueron analizadas a partir de un texto colectivo firmado en 1985, y de algunas piezas gráficas de difusión de sus actividades en las que, además de la información referida al evento, se incluían enunciados que daban cuenta de sus posicionamientos respecto a la producción cinematográfica regional.

expresaba en películas firmadas por el propio colectivo, como *El mensaje de los fósiles* (1984) y *La trampa* (1985) -esta última con guión escrito por el ganador de un concurso para escritores regionales convocado por el grupo-, o en algunas producciones individuales de sus integrantes como *Recuperando la cultura mapuche* (Alberto Vilanova, 1983) y *Al otro lado del río* (Dragutín Klein, 1983), todas ellas de temática regional.

Con el correr de los años, las declaraciones del Grusu 8 se inclinaron más hacia el concepto de “independiente” antes que al de “regional” para referirse al tipo de cine que promovían. Sin embargo, la asociación entre ambos, aun cuando era innegable su carácter dinámico, permaneció vigente. En un afiche publicado en 1987 con motivo del 5º Concurso Nacional de Cine Independiente en Súper 8 de Cipolletti¹⁰, el grupo enumeró una serie de puntos de los que se desprende su posicionamiento en este tema. Por un lado, definieron al cine independiente como un cine sin interés comercial, sino preocupado por cumplir con una función social antes que expresiva. La función social a la que hacían referencia consistía en el registro de la actividad cotidiana, en la documentación de “los cambios que se van relegando al olvido” y el patrimonio cultural de los pueblos, “en los que debemos detenernos para encontrar la auténtica raíz que nos convertirá en una Nación”. En este sentido, el cine independiente se reconocía como “fundamentalmente, cine regional [...] que se hace en gran proporción fuera de la Capital Federal, rompiendo así el centralismo porteño en forma masiva y contundente”.

El medio para lograrlo era, de forma explícita, el Súper 8, que no sólo presentaba menores costos económicos, como ya hemos mencionado, sino que también brindaba la posibilidad de trabajar con equipos humanos y técnicos reducidos, adaptables a las condiciones de producción imperantes en la zona. De este modo se iban configurando sus propias metas -la función social- y sus caminos -el soporte elegido- que les permitían a estos realizadores diferenciar sus producciones de las del cine comercial y reclamar también su reconocimiento público.

Es posible notar que en estas declaraciones se manifestaba una nueva versión de aquella doble tensión que configuraba las relaciones regional - nacional que comenzaban a atisbarse en los discursos que acompañaron el estreno de *Francisco flor y arcilla*. Por un lado encontramos una vocación de diferenciación del cine comercial, que sin que sea de forma totalmente explícita, aparecía identificado con las películas de origen porteño. Aparece ahí, de forma solapada, una crítica a la manera en la que el cine nacional era identificado casi exclusivamente con las manifestaciones del centralismo porteño, invisibilizando la diversidad de la producción que surgía de diferentes regiones del país. Pero al mismo tiempo, el reclamo a lo nacional no aparece negado, sino que es objeto de aspiraciones de una nueva formación. No hay que abolir lo nacional

10 El texto reproducido en el afiche fue formado a partir de extractos de uno previo publicado por la Federación Argentina de Cine Independiente en el marco del Festival del Nuevo Cine Argentino, realizado en enero / febrero de 1986, en el Centro Cultural General San Martín, CF. El medio en el que fue publicado es desconocido. El texto fue recuperado del libro de recortes personales de Alberto Vilanova, facilitado por uno de sus hijos.

en el cine -parecen querer decir estos realizadores-, sino que hay que reformularlo, y el cine producido en las regiones tiene para ellos mucho para aportar en este sentido.

Nuevas pantallas

La continuidad en la actividad del Grusu 8, amateur pero persistente, hizo evidentes nuevas necesidades. Las películas ya no estaban hechas para ser proyectadas en el living hogareño, sino que demandaban ponerse en contacto con un tipo de público mucho más amplio. El Concurso Nacional de Cine Independiente en Súper 8 surgió entonces como una iniciativa no sólo para poder dar a conocer las producciones del propio grupo, sino también las de realizadores que en otros puntos del país impulsaban experiencias similares. Se trataba por lo tanto de promover la creación de nuevas pantallas disponibles para un cine que no tenía cabida en los espacios tradicionales¹¹.

De esta manera, la exhibición de las películas funcionó como un estímulo para la producción de los realizadores regionales, no en el sentido que constituyó un circuito de exhibición rentable, como observara Paulo Antonio Paranaguá para las producciones provenientes de ciudades latinoamericanas grandes y medianas (Araujo, 2013), sino más bien en la medida en que había pantallas que las podían albergar y un grupo de eventuales espectadores que las esperaban.

Un punto de contraste que nos puede ayudar a entender la dimensión de este acontecimiento para el cine de la región que nos ocupa nos lo ofrece Juan Antonio Pérez Millán y su análisis de la situación del cine en las provincias españolas durante los años setenta. Pérez Millán observa que el cine allí producido encontró serios obstáculos para convertirse en cine con derecho pleno, justamente, por su imposibilidad de encontrar espectadores más allá de los espacios privados, dado que “el hecho cinematográfico exige la proyección abierta como condición imprescindible para existir como tal. Si no hay público ni posibilidades reales de entrar en contacto con él, no hay cine, sea cual sea el formato del mismo” (1975: 197). Por este motivo, el cine de las provincias españolas terminó condicionado a ser de carácter familiar, o bien documental amateur, unas limitaciones que la existencia de “canales extraordinarios de exhibición” -en donde Pérez Millán agrupa a la Filmoteca, salas especiales y cineclubs- no llegaron a romper del todo por haber ellos mismos reproducido hasta cierto punto las condiciones del centralismo y control estatal propias del cine comercial.

Dejando de lado la obliteración hacia otras modalidades de uso de las imágenes que no se constituyan a partir de su condición de acceso público, la organización del Concurso Nacional de Cine Independiente en

11 De la primera edición del Concurso de Cípolletti participaron 88 películas, con representación de 26 localidades distribuidas en las provincias de Buenos Aires, Río Negro, Chubut, Córdoba, Formosa, Santa Fe, San Juan y Tucumán, además de Capital Federal. De acuerdo a lo dicho por Rubén Bianchi en una entrevista ofrecida al diario Río Negro, el 20 por ciento de esos filmes eran de origen patagónico (1983 10-12, pág. 18).

Súper 8 a partir de 1983 puede entenderse entonces como una forma de legitimar un tipo de cine que buscaba ser reconocido como tal. En aquel texto inaugural del Grusu 8 señalado más arriba se evidenciaba la vocación de dar ese paso hacia la producción de unas imágenes que demandaban nuevos públicos al señalar que “su presencia como espectadores es muy valiosa y vuestra crítica sana es necesaria para pulir futuros trabajos” (1980). No era, claro, el público del living doméstico al que se interpelaba, sino el de un oscuro salón de una Biblioteca Popular transformado en sala cinematográfica¹².

Durante sus primeras ediciones, el Concurso estuvo atravesado por una serie de tensiones forjadas entre las exigencias de tipo formal que los jurados del certamen hacían caer sobre las películas proyectadas y las reivindicaciones asociadas habitualmente a este tipo de cine que se hacían escuchar en la voz de sus organizadores. Mientras que para los primeros era necesario un mayor desarrollo estético expresivo del cine independiente, frecuentemente vinculado a ciertas carencias técnicas en la etapa de producción, los segundos destacaban su función social, en abierto plan de diferenciación con sus versiones comerciales, tal como lo hemos señalado más arriba en este texto¹³.

Más allá de las consideraciones que los diferentes actores intervinientes llegaron a tener sobre las películas, y que sin duda demandan un debate amplio sobre la pertinencia de valoración de las producciones regionales a partir de criterios formados desde una perspectiva comercial, lo destacable en esta oportunidad es que el Concurso se constituyó en un espacio de aprendizaje e intercambio con otros realizadores del país que trabajaban desde perspectivas similares.

En este sentido, los miembros del Grusu 8 se pusieron rápidamente en contacto con sus pares de UNCIPAR (Unión de Cineístas de Paso Reducido), estableciendo lazos recíprocos que perduraron por mucho tiempo. Para la primera edición del Concurso cipoleño, Rubén Bianchi -realizador y por entonces miembro de UNCIPAR- viajó hasta la ciudad rionegrina para officiar como jurado del certamen de cortometrajes y presentar un programa de trabajos participantes de las jornadas de cine en Súper 8 que se realizaban en Villa Gesell¹⁴. En aquella oportunidad también se invitó al realizador rosarino y editor de la revista *El Superochista*, Mario Piazza, cuya película *Papá gringo* no participó de la competencia oficial por haber llegado fuera de término, pero que fue proyectada en dos oportunidades durante la realización del concurso para ofrecer al público regional su “nivel técnico y conceptual” (RN, 06-10-1983)¹⁵.

12 Las primeras ediciones del Concurso de Cipolletti se desarrollaron en instalaciones de la Biblioteca Popular Bernardino Rivadavia de la ciudad.

13 La manera en la que se constituyó la categoría de “cine independiente” durante los primeros años del Concurso cipoleño fue abordada con mayor detalle en un trabajo propio previo bajo el título de “Cine independiente: derivas de un concepto escurridizo por el norte de la Patagonia”, *Aura, Revista de Historia y Teoría del Arte*, N° 4, septiembre de 2016, Departamento de Historia y Teoría del Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (pp. 4-16).

14 Un año antes, Lorenzo Kelly ya había oficiado de jurado junto a Helen Ferro y Jorge Abel Martín en las VI Jornadas Argentinas de Cine No Profesional organizadas por UNCIPAR en Villa Gesell (Portas, 2001: 104)

15 Lo mismo sucedió con *Bourdonés*, de Boy Olmi, aunque ésta se proyectó solo una vez.

Los vínculos con otras experiencias similares no se vieron reducidos a aquellos establecidos con espacios similares al propio Concurso cipoleño, como sin duda era el de UNCIPAR, sino que también se buscó llevar las películas producidas por el Grusu 8 a otros lugares del país. En esta línea aparece, por ejemplo, la proyección de *La trampa* en la 3ra. Muestra Anual del Cine Club Claridad (Buenos Aires), una institución que, para los cipoleños, “se preocupa mucho por difundir las producciones de realizadores independientes, ¡y del interior!!!”¹⁶. También en esta publicación se anunció la selección de *Artesanos de El Bolsón* y *La escuela del lago* en el 2º Festival de Cine Documental, Antropológico y Social, realizado en Mar del Plata. La publicación no ofrece mayor información sobre estas dos películas, pero aparecen reivindicadas como producciones del propio grupo o de sus integrantes.

Como parte de estas prácticas también es posible incluir las periódicas proyecciones que se realizaban de las películas del binomio Kelly - Procopiuk en diferentes lugares. En noviembre de 1981, el Centro de Informaciones y Estudios Cinematográficos de Buenos Aires, anunció la programación de *La comarca del nuevo paisaje* y *Los maestros* con el objeto de lograr “la difusión y fomento del cine regional” (RN, 04-11-1981). En tanto, en el Cine Club Núcleo, también en Buenos Aires, se proyectaron *El nuevo amanecer* (Carlos Procopiuk, 1980), *El país del viento* (Carlos Procopiuk, 1975), el film turístico *Chapelco* (s/d), *Insectos y flora de la Patagonia* (Lorenzo Kelly, s/d) y el institucional *Neuquén, provincia de inversiones* (s/d). Finalmente, en la Muestra Nacional de Cine Independiente, organizada por el Cine Club Buenos Ayres, se presentaron *El país del viento* (Carlos Procopiuk, 1975), *Los maestros*, y *Carpa el buen amigo* (Alberto Vilanova, 1980) (RN, 06-12-1981), un cortometraje que había sido parte del programa de la Muestra Anual del taller dictado por Kelly que diera origen al Grusu 8.

Al año siguiente, la película *El segundo amanecer* sería proyectada en la “VIII Feria Internacional del Libro - Del autor al lector”, realizada en Buenos Aires, en representación de la provincia de Río Negro, y películas de ambos directores recibirían premios en el Segundo Festival Argentino de Cine No Profesional, ASOFO 1982, organizado por la Asociación Súper Ocho Foto Oeste, en Merlo, provincia de Buenos Aires.

Se trata, sin duda, de experiencias concretas que difícilmente pueden ser pensadas como la evidencia de la nivelación en los flujos de las relaciones entre las producciones del centro y las de la región del Alto Valle; sin embargo, los recurrentes casos nos invitan a observar que no aparece por parte de los realizadores una vocación de reclusión en el propio terruño, sino que existen condiciones, por mínimas que sean, para permitirse pensar en la posibilidad de un cine regional que cobre vigor a partir de los lazos solidarios que se tejen con experiencias desarrolladas en otras regiones.

Podemos reconocer en esta situación una estrecha sintonía con lo señalado por Pablo Heredia respecto al

16 La información fue tomada de lo que parece ser un volante publicado por el Grusu 8 para dar cuenta de la circulación del material producido, entregado durante la cuarta edición del Concurso realizada en 1986. Al igual que en el caso antes mencionado, la copia fue recuperada del libro de recortes de Alberto Vilanova.

concepto de lo regional visto de una perspectiva dinámica, no esencialista, que desarrolla a partir del análisis de la literatura regional argentina en el siglo XXI. Para el autor, lo regional se constituye desde una posición de enunciación que construye un nosotros que posibilita diferenciarse de un centro que “articula la diversidad regional, no hacia la integración de una red heterogénea entre las regiones, sino centrífluamente hacia él mismo” (2007: 160). Pensar lo regional desde esta perspectiva había sido trabajado por Heredia de forma previa, en la medida en que recuperaba lo apuntado por Zulma Palermo respecto a que la región “puede entenderse como un ‘espacio de producción’ que posee sus ‘propias articulaciones históricas y sociales’”, que permite percibir “un sujeto que enuncia y que se enuncia” (2004: 109). Al caracterizar a la región de esta manera, le reconoce una determinada autonomía que se manifiesta en diferentes estrategias de recepción, adaptación o rechazo de las condiciones y propuestas que provienen de los espacios dominantes.

De esta manera, la idea de nación que reconocemos en la posición del Grusu 8 se está pensando a través de la articulación de las diversidades regionales que existen por fuera del centro identificado con la matriz de producción porteña, sostenida en base a intercambios que transitan por unas redes de circulación diferentes a las tradicionales salas comerciales.

El movimiento generado en torno al cine independiente producido por realizadores que trabajaban con Súper 8 en diferentes puntos del país ofrecía entonces un contexto que permitía animarse a explorar más allá de las propias fronteras. Por aquellos años se conocían dos noticias que daban cuenta del momento que se estaba viviendo para los cultores del paso reducido. Por un lado, se anunciaba la constitución de la Federación Argentina de Cine Independiente (FACI), a concretarse en una Asamblea Nacional que se realizaría en Rosario, en diciembre de 1983 (RN, 24-11-1983), algo que colocaba a la actividad en el camino de la institucionalización. Pero eso no era todo, ya que la legitimación también venía por la vía internacional al anunciarse la realización en Argentina, prevista para 1985, de UNICA, el festival de la Unión Internacional de Cineastas Amateurs que por primera vez en su historia se realizaría fuera del continente europeo.

Cineclubes regionales

La actividad cinematográfica al margen de los espacios tradicionales de circulación y proyección de películas no era iniciativa exclusiva de los propios realizadores, sino que también estuvo impulsada por el surgimiento y la permanencia de diferentes cineclubes que ofrecían variados programas en diferentes ciudades de la región. Considerado como “un movimiento cultural que se forma a partir del encuentro de intereses compartidos que llevan a la comunidad a construir espacios de circulación de la producción audiovisual” (Viola, 2017:143), muchas veces cercana a la idea de cine en un sentido artístico y diferenciada de lo comercial, las experiencias cineclubistas en el Alto Valle no fueron ajenas a la producción regional.

El Cineclub Don Lumière, con asiento en General Roca, venía funcionando desde 1977 de manera regular, con una programación basada en clásicos de Hollywood y producciones europeas catalogadas bajo el rótulo de “cine arte”. Durante aquellos años se proyectaron películas como *Affair in Trinidad* (Vincent Sherman, 1952), *Pieza inconclusa para piano mecánico* (Nikita Mikhalkov, 1977), *Cinco tardes* (Nikita Mikhalkov, 1979) y *Stalker* (Andréi Tarkovsky, 1979). Además ofrecieron un taller teórico-práctico de apreciación cinematográfica a cargo de Carlos Carrillo, uno de sus integrantes, actividad que muestra su vocación por la formación de espectadores.

Al inaugurarse la década, se sumó a las propuestas de la región el Cineclub Cipolletti, que desarrolló una intensa actividad durante sus primeros años de funcionamiento. Su evento inaugural fue la organización de una “Muestra Retrospectiva de Cine Arte”, curada a partir de la colección privada de Alfredo Li Gotti, con el objetivo de “brindar a la comunidad cipoleña y regional una muestra de filmes considerados jalones en el desarrollo del lenguaje cinematográfico” (RN, 06-10-1981). Se trató de un evento de una envergadura inusitada para la región. Su programa, que se dividió en cuatro jornadas, incluyó películas de Charles Chaplin, Buster Keaton, Clyde Bruckman, René Clair, Carl T. Dreyer y tres producciones argentinas¹⁷. En los años siguientes sumaron un nuevo ciclo, “Cine - Arquitectura”, además de proyecciones de clásicos europeos.

Hasta aquí, lo dicho respecto a los cineclubes de la región parece indicar que sus únicas aspiraciones pasaban por la difusión del cine de autor, o del cine arte, sin prestar mayor atención a lo que sucedía en la región en términos de producción. Pero, al menos en su caso, el Cineclub Cipolletti emprendió actividades que indicaban su interés y preocupación por el cine de la zona.

La organización del estreno local de películas de Kelly y Procopiuk antes mencionada fue una acción que apuntaba en esta dirección, pero no fue la única. En diciembre de 1983, el Cineclub Cipolletti elevó a las autoridades locales la solicitud formal de implementación de una Escuela de Cinematografía municipal. A esta altura sabemos que la iniciativa quedó en un simple proyecto, como tantas otras oportunidades perdidas. Sin embargo, no deja de ser una huella de las condiciones de posibilidad para el desarrollo de la cinematografía regional que se respiraba por aquel tiempo.

La crónica periodística que daba cuenta de la noticia citaba los fundamentos del proyecto, que planteaban que “la necesidad de un desarrollo multifacético de la cultura regional no puede dejar de lado al cine, arte de nuestro tiempo” (RN, 27-12-1983). Para los autores impulsores de la idea, “en Cipolletti se ha dado una feliz confluencia de circunstancias que colaboran para la concreción de la iniciativa”, entre las que mencio-

17 En aquella oportunidad se proyectaron *Hasta después de muerta* (Parravacini, Gunche y Martínez, 1916), *Perdón viejita* (José Ferreyra, 1927) y *Héroes sin fama* (Mario Soffici, 1940). *Hasta después de muerta* fue exhibida una segunda vez en Cipolletti, en 2017, en una versión restaurada por el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, musicalizada en vivo por la banda local Constante de Plank, en el marco del XXXIII Concurso Nacional de Cine Independiente de la ciudad.

naban la labor y experiencia de los cineastas locales Kelly y Procopiuk, la capacidad de organización y amplia respuesta de participantes y público demostrada durante la primera edición del Concurso de Cine Independiente, la propia actividad del Cineclub y la disponibilidad de recursos humanos locales y regionales.

El proyecto volvía a depositar la esperanza en el Súper 8 como una tecnología apta para adaptarse a las necesidades y posibilidades de producción vigentes en el contexto de la región, dado que la Escuela de Cinematografía, afirmaban, debía estar basada en ese formato. Al mismo tiempo, la futura institución pedagógica estaba pensada para ser “un punto ineludible de referencia en el desarrollo de la cinematografía regional” (RN, 27-12-1983).

Conclusiones provisorias

Podemos sostener que el hecho de que un grupo de personas llegue a evaluar como factible la creación de una Escuela de Cinematografía Municipal da cuenta de cómo se estaba proyectando y configurando el desarrollo de un cine regional en la zona norte de la Patagonia. No fue en este caso una idea que circuló por una mesa de café, sino un proyecto concreto presentado ante las autoridades municipales del momento. Hubo un grupo que no solo lo consideró como necesario, sino también como posible en el marco de ciertas condiciones que hemos intentado identificar. Y no fue, tampoco, un gesto aislado.

La iniciativa del Cineclub Cipolletti se dio en un contexto en el que otros actores sociales desarrollaban actividades complementarias vinculadas a la producción y circulación del cine regional. A la ya por entonces extensa labor de Lorenzo Kelly primero, y de Carlos Procopiuk luego, se sumaron los impulsos de los nuevos grupos de realización, entre los que se destacó el Grusu 8. Esta nueva camada no promovió un quiebre radical con lo que ya se hacía, pero sí refrescó y diversificó el espacio de operaciones. El Concurso de Cine Independiente en Súper 8 fue, tal vez, el caso más representativo en este sentido dado que se constituyó en un espacio con continuidad en el tiempo para la socialización de producciones de diferentes partes del país y de intercambios con otros grupos que pugnaban por redefinir el sentido del cine nacional a partir de la producción regional. El Concurso de Cine Independiente fue acaso la materialización más concreta del afán por estimular la interacción con otras regiones, nutrirse de los intercambios, conocer y reconocer las diferencias que existen no sólo con los centros de producción, sino también entre las propias regiones.

Lejos de los núcleos de producción audiovisual, las actividades desplegadas por estos grupos se caracterizaron por una impronta amateur, en el sentido de desentenderse de los fines comerciales que atraviesan a las modalidades cinematográficas de carácter industrial. Como sostuvo Lorenzo Kelly en su momento, el Grusu 8 “nació de la necesidad de hacer películas”¹⁸, y no de lograr un sustento a través de ellas. Si bien es-

18 Entrevista del autor con Lorenzo Kelly en su domicilio, el 21 de agosto de 2014.

tas dos motivaciones no tienen por qué ser excluyentes, en los realizadores norpatagónicos siempre estuvo bien clara la distinción entre ambas, y el privilegio de la primera por sobre la segunda.

Algo empezó a cambiar, no obstante, en los inicios de la década del noventa. Sin una fecha precisa, el escenario audiovisual a nivel nacional comenzó a expresar algunas transformaciones. La creciente profesionalización de la mano de obra vía las escuelas de cine que funcionaban, y aun lo hacen, en diferentes puntos del país y el pasaje de las tecnologías analógicas a las digitales con la vía electromagnética como puente de transición pueden ser tomadas como hipótesis sobre algunos de los motivos que impulsaron las modificaciones. La actividad cinematográfica en el norte de la Patagonia no estuvo al margen de estos cambios, y será motivo de nuevas preguntas sobre cómo se dieron esos procesos en este territorio particular.

Bibliografía

ARCA (Archivo Regional de Cine Amateur) (2014), “ARCA y el Día de las Película Familiares en Argentina”, en Dobrée, Ignacio (compilador), *La pantalla desbordada: ensayos sobre prácticas y discursos en torno al cine independiente*, Buenos Aires: Grupo Cine Cipolletti.

Correa Araujo, Luciana (2013), “A produção regional brasileira: relações com experiências latino-americanas e com o modelo norte-americano”, en Stephanie Dennison (org.), *World cinema: as novas cartografias do cinema mundial*. Campinas: Papirus, v. 1, pp. 89-99.

Dobrée, Ignacio (2016), “Cine independiente: derivas de un concepto escurridizo por el norte de la Patagonia”, *Aura, Revista de Historia y Teoría del Arte*, N° 4, septiembre de 2016, Departamento de Historia y Teoría del Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Falicov, Tamara (2001), “Desde nuestro punto de vista. Jóvenes videastas de la Patagonia re-crean el sur argentino”. En, Moore, M.J. y Wolkowicz, P., *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Ed. Librería.

Heredia, Pablo (2007), “Regionalizaciones y regionalismos en la literatura argentina. Aproximaciones a una teoría de la región a la luz de las ideas y las letras en el siglo XXI”, en Castellino, Marta Elena (coord.), *Literatura de las regiones argentinas II*. Mendoza: UNCuyo, 155-182.

Heredia, Pablo (2004), “¿Existen las regiones culturales? Introducción, crítica y proyecciones de los estudios geoculturales”, en *Silabario* N° 7, Córdoba, agosto 2004, pp. 103-111.

Kejner, Julia (2014), “Indicios de un cine regional. Análisis de las gramáticas compositivas de dos discursos audiovisuales de diferentes generaciones de cineastas norpatagónicos”. En *Actas de las Sextas Jornadas de Historia de la Patagonia* [CD-ROM]. Neuquén: Educo – Unco, 2015.

Kejner, Julia (2017), “Historia del audiovisual en y desde la Norpatagonia. Relaciones entre tradiciones, ins-

tituciones y formaciones”, *Folia Histórica del Nordeste*, N°30, septiembre-diciembre 2017, IIGHI - IH - CONICET / UNE.

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

Man, Ronen (2013), “La microhistoria como referente teórico-metodológico. Un recorrido por sus vertientes y debates conceptuales”, *Historia Actual Online*, número 30 (invierno, 2013).

Pérez Millán, Juan Antonio (1975), “La provincia española y el cine”. En Braso, Enrique, Galán, Diego, Lara, Fernando, 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, pp. 189-218.

Perriault, Jacques (1991), *Las máquinas de comunicar y su utilización lógica*, Barcelona: Gedisa Editorial.

Portas, Juan Carlos (2001), *Patagonia. Cinefilia del extremo austral del mundo. El cine mirando la Patagonia. La Patagonia mirando el cine*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de la Patagonia y Editorial Ameghino.

Salama, Brenda (2016), “Los superochistas: pasado y presente del cine experimental argentino”, en Torres, Alejandra y Pérez Balbi, Magdalena (compiladoras), *Visualidad y dispositivo(s): arte y técnica desde una perspectiva cultural*, Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.

Silverstone, Roger, Hirsch, Erich y Morley, David (1996), “Tecnologías de la información y de la comunicación y la economía moral de la familia”, en Silverstone, Roger y Erich Hirsch (Eds.), *Los efectos de la nueva comunicación: el consumo de la moderna tecnología en el hogar y la familia*, Barcelona: Bosch.

Solís Carnicer, María del Mar (2015), “La historia regional en la Argentina. Sus aportes y desafíos para el futuro”. *Folia Histórica del Nordeste*, N°24, diciembre 2015, IIGHI - IH - CONICET / UNNE, pp. 165-168.

Viola, Ariel (2017), “El cineclub, una institución resistente”, *Culturas*, (10), 135-150. <https://doi.org/10.14409/culturas.v0i10.6140>

Williams, Raymond (1992), “Tecnologías de la comunicación e instituciones sociales”, en Williams, Raymond (Ed.), *Historia de la comunicación. Volumen 2. De la imprenta a nuestros días*, Barcelona: Bosch.

Material de archivo

- Grusu 8 (1980), Programa de la Muestra Anual de producciones del Grusu 8 (Grupo de Cine Súper 8 de Cipolletti), 18 de diciembre de 1980, Cipolletti.

- Rithner, Juan Raúl. (14 de mayo de 1981). Sobriedad y testimonio. Diario Río Negro, p. 18.

- Muestra retrospectiva de cine-arte en Cipolletti. (6 de octubre de 1981). Diario Río Negro, p. 15.

- Filmes de Procopiuk y Kelly en Buenos Aires. (4 de noviembre de 1981). Diario Río Negro, p. 16.
- Cine Regional. Un espejo necesario para crecer. (6 de diciembre de 1981). Diario Río Negro, Suplemento Cultural, p. 6.
- Debutó con tres funciones un filme rionegrino. (15 de marzo de 1983). Diario Río Negro, p. 19.
- La historia ha empezado en El Bolsón (20 de marzo de 1983). Diario Río Negro, Suplemento Cultural, p.3.
- Estreno local de dos filmes regionales se realiza en Cipolletti. (21 de agosto de 1983). Diario Río Negro, p. 21.
- Francisco flor y arcilla se estrena mañana en Roca (31 de agosto de 1983). Diario Río Negro, p. 19.
- Cine Independiente y el trabajo de los jurados en marcha. (6 de octubre de 1983). Diario Río Negro, p. 19.
- Cineastas amateurs resultaron premiados. (7 de octubre de 1983). Diario Río Negro, p. 20.
- Argentina será asiento, por primera vez, de un festival internacional. (12 de octubre de 1983). Diario Río Negro, p. 18.
- Constituirían la Federación Argentina de Cine Independiente. (24 de noviembre de 1983). Diario Río Negro, p. 22.
- Una escuela de cine para Río Negro, proponen los cipoleños. (27 de diciembre de 1983). Diario Río Negro, p. 21.
- Grusu 8 (1985), "Cine Independiente y Súper 8 – Cine Regional", documento firmado por Dragutín Klein, Carlos A. Gazzola, Alberto Vilanova y Lorenzo Kelly, agosto de 1985.

