

Barrios Cristaldo, Cleopatra y Passarelli, Franco; “Desde el aula a la pantalla: agentes, fomentos, métodos de trabajo y formatos en los primeros momentos del audiovisual del Nordeste argentino”. **Historia Regional**. Sección Historia. ISP N° 3, Villa Constitución, Año XXXVIII, N° 54, Enero-Abril 2025, pp. 1-19, ISSN 2469-0732.

<http://historiaregional.org/ojs/index.php/historiaregional/index>



Desde el aula a la pantalla: agentes, fomentos, métodos de trabajo y formatos en los primeros momentos del audiovisual del Nordeste argentino

Cleopatra Barrios Cristaldo^(*) y Franco Passarelli^(**)

ARK CAICYT: <https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s24690732/rmyr257af>

Resumen

Este trabajo analiza las modalidades de producción del audiovisual universitario del Nordeste argentino (NEA) entre las décadas del sesenta y noventa del siglo XX. El estudio recupera experiencias precursoras llevadas adelante por la Universidad Nacional del Nordeste, la Universidad Nacional de Misiones y el Sistema Provincial de Teleducación y Desarrollo (SIPTED). El artículo estudia los modos de producción a partir de caracterizar los agentes implicados, las redes de relaciones entre actores sociales, instituciones y fomentos. Asimismo, describe los métodos y condiciones de trabajo y sus vínculos con la concepción de formatos estéticos-narrativos específicos. El enfoque analítico adoptado busca apartarse de la perspectiva centralista que caracterizó a la historiografía del cine y contribuye a construir una mirada regionalista y localizada. El corpus de análisis está compuesto por audiovisuales del periodo de recorte, notas gráficas y entrevistas a realizadores de la región.

Palabras clave: Audiovisual universitario; Modos de producción; Región NEA.

From classroom to screen: agents, subventions, work methods and formats on first moments of audiovisual production in the Northeast of Argentina

Abstract

This work analyzes the production methods of university audiovisuals in Northeast Argentina (NEA) between the sixties and nineties of the 20th century. The study recovers pioneering experiences carried out by the Universidad Nacional del Nordeste, Universidad Nacional de Misiones and Sistema Provincial de Teleducación y Desarrollo (SIPTED). The article studies the modes of production by characterizing the agents involved, the networks of relationships between social actors, institutions and promotions. It also describes the methods and working conditions and their links with the conception of specific aesthetic-narrative formats. The analytical approach seeks to move away from the centralist perspective that characterized film historiography and contributes to building a regionalist and localized view of NEA university cinema. The analysis corpus is made up of audiovisuals of the cutting period, graphic notes and interviews with filmmakers from the region.

Key words: Universitarian audiovisual; Modes of production; NEA region.

^(*) Licenciada en Comunicación Social (Universidad Nacional del Nordeste. UNNE); Magíster en Semiótica Discursiva (Universidad Nacional de Misiones); Doctora en Comunicación (Universidad Nacional de la Plata). Profesora (Facultad de Humanidades. UNNE). Directora (Instituto de Investigaciones en Comunicación Social. UNNE). Investigadora Adjunta (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Instituto de Investigaciones Geohistóricas. Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen. CONICET-UNNE). Argentina. Email: cleopatrabarrios@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4365-3952>.

^(**) Licenciado en Antropología (Universidad Nacional de La Plata); Magíster en Antropología Visual (Facultad Latinoamericana Ciencias Sociales); Doctor en Historia y Teoría de las Artes (Universidad de Buenos Aires). Becario doctoral (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Instituto de Investigaciones Geohistóricas. CONICET-UNNE). Argentina. Email: fpassarelli16@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3582-8102>.



“Desde el aula a la pantalla: agentes, fomentos, métodos de trabajo y formatos en los primeros momentos del audiovisual del Nordeste argentino”

Desde el aula a la pantalla: agentes, fomentos, métodos de trabajo y formatos en los primeros momentos del audiovisual del Nordeste argentino

Introducción

Hacia mitad del siglo XX, las universidades nacionales comenzaron a utilizar los medios audiovisuales de modo amplio y complementario, incorporando en diferentes instancias dicho lenguaje. Cátedras, departamentos, institutos y centros de las universidades de Tucumán, Buenos Aires, La Plata, Santa Fe y Córdoba produjeron materiales visuales y audiovisuales como complemento y medio estratégico de divulgación de sus investigaciones científicas en programas educativos en diversas regiones. Esta práctica dio lugar a la emergencia del cine científico y educativo como un campo de creación prolífico, escasamente estudiado por la historia de la cinematografía argentina. En la región del Nordeste argentino (NEA), el cine como instrumento pedagógico fomentado en las provincias de Chaco, Corrientes y Misiones, alcanza un grado significativo de desarrollo durante la última mitad del siglo XX, fomentado por las universidades nacionales, en forma conjunta con instituciones estatales provinciales, el trabajo colaborativo de los realizadores y la autogestión.

El objetivo del artículo es realizar un abordaje descriptivo y contrastivo de las modalidades de producción del audiovisual universitario del Nordeste argentino entre las décadas del sesenta y el noventa, a partir de tres experiencias precursoras relevantes para la historia del audiovisual en la región: el Departamento de Cinematografía dentro de la Secretaría de Extensión Universitaria del Rectorado (UNNE-Chaco y Corrientes) y el Departamento de Cine de la Facultad de Humanidades (UNNE-Chaco) durante su primera época (años sesenta y setenta); cátedras de producción audiovisual de la Tecnicatura de Comunicación Social, que inician sus tareas en la década del ochenta, con continuidad hasta la actualidad en el Centro de Prácticas y Estudios Audiovisuales de la Licenciatura de dicha carrera (UNNE- Corrientes; y la Secretaría de Extensión de la Universidad Nacional de Misiones (UNaM) y el Sistema Provincial de Teleducación y Desarrollo (SIPTED), entre los años ochenta y noventa.

El trabajo busca problematizar fundamentalmente en los agentes implicados, haciendo hincapié en la descripción de las redes de relaciones entre actores sociales, instituciones y fomentos que forman el engranaje productor del cine; así como caracterizar los métodos y condiciones de trabajo al establecer su relación con la concepción de formatos estéticos-narrativos específicos. Así veremos de qué modo de acuerdo a los intereses de cada una de las instituciones, se distinguen diferentes modalidades audiovisuales: para el caso de las Secretarías Extensión de la UNNE se priorizará el cine científico (Bienvenido, 2008; Zarini, 2016) y el documental de tinte etnográfico; para las cátedras de la Tecnicatura en Comunicación Social serán videos documentales testimoniales, de corte social, político y periodísticos (Barrios y Delgado, 2022); por el lado del SIPTED, se realizaron programas teleducativos (Zamboni, 2015).

El despliegue del audiovisual universitario del NEA no ha sido estudiado hasta el momento en profundidad por los estudios fílmicos en Argentina y, por lo tanto, este trabajo intenta visibilizar, reconocer y revalorizar toda esta gran producción surgida de las provincias del Chaco, Corrientes y Misiones. Los audiovisuales creados en este ámbito fueron numerosos y brindaron el impulso inicial a la actividad cinematográfica local. Las mencionadas secciones, cátedras y/o centros de producción se convirtieron en verdaderos laboratorios de capacitación, experimentación y de formación de cineastas locales que, luego, lideraron proyectos individuales y colectivos en el ámbito privado o en otras reparticiones estatales.

Considerando que la historiografía del cine argentino, de enfoque predominantemente centralista, desatendió la experiencia fílmica realizada fuera del Área Metropolitana de Buenos Aires, este trabajo se identifica con las vertientes que buscan “construir una mirada regionalista y localizada” de los cines excluidos de la bibliografía tradicionalmente referenciada (Barrios, 2021). Siguiendo los postulados de Lusnich y Campo (2018) y Lusnich, Cuarterolo y Flores (2022), la perspectiva regionalista aparece con diversas contribuciones como un nuevo campo de conocimiento sobre dinámicas de la producción, la distribución, la exhibición y la recepción de films regionales.

Este trabajo focaliza su interés en las modalidades de producción, pero, a su vez, esta instancia se ofrece inseparable de la consideración de la articulación con las demás etapas. En términos

metodológicos, esto nos lleva a considerar algunas herramientas del modelo organizacional desarrollado por Barnes, Borello y Perez Llahí (2014) que posibilita aproximarse a los agentes, formas de trabajo y dinámicas de vinculación implicadas en la producción regional. También se combinan elementos del análisis textual para identificar en los créditos y en la factura de un conjunto de las películas del periodo, aspectos sobre los actores, instituciones y formatos. Asimismo, a los fines de comprender, como sugiere Molfetta (2017) el “hecho cinematográfico” de forma integral, establecemos vínculos entre los elementos textuales y extra-textuales de los films, incluyendo datos de la singularidad del hacer cinematográfico y los contextos que proporcionan otros documentos y los testimonios de los agentes involucrados.

Los materiales de análisis están compuestos por films y videos producidos por las instituciones en el periodo estudiado, notas gráficas contemporáneas a la realización de los films; así como por entrevistas realizadas a algunos realizadores y bibliografía específica. En ese sentido, este artículo se nutre y amplía las reflexiones interdisciplinarias situadas sobre el audiovisual del NEA (Zanotti, 1995; Castillo, 2003; Margulis, 2014; Zamboni, 2015; Arancibia y Barrios, 2017; Passarelli, 2021). Desde este lugar, se aportan elementos para entender las dinámicas provinciales e intrarregionales del audiovisual del NEA producido entre los años sesenta y noventa. El abordaje de este periodo, casi inexplorado, entendemos junto a Barrios (2021) que enriquece los antecedentes de los debates posteriores sobre la puja distributiva cultural y la configuración de una nueva cartografía audiovisual federal, con auge en los años dos mil a partir del fomento estatal a las producciones regionales (Arancibia, 2015; Kriger, 2019).

Cine regional en el contexto de las modalidades de producción del cine nacional

En su caracterización de las etapas de la industria cinematográfica argentina, Bulloni y Del Bono (2019) identifican, entre los años treinta y cuarenta, el momento de temprano desarrollo del cine nacional junto al surgimiento y la consolidación de empresas con estudios integrados de filmación que producen largometrajes de forma sostenida. La cantidad de títulos ascendía a 40 anuales y el modo de producción contemplaba un plantel estable y numeroso de trabajadores. Esta etapa industrial conocida como la “era de los estudios”, también coincidente con el florecimiento del denominado “periodo de oro del cine nacional” (Barnes et al, 2014), declina hacia mediados de la década del cincuenta junto a la caída y la proscripción del Peronismo. La etapa que va entre 1955 y 1983, es caracterizada por Schmoller (2009) como un tiempo de “inestabilidad y violencia” que imposibilitó el sostenimiento de proyectos sociales, políticos y culturales de largo plazo, en general, y de las políticas cinematográficas, en particular. Se asiste a una pérdida del proteccionismo y fomento del cine nacional con una caída promedio de 15 títulos hacia el año 1957.

Los gobiernos de Frondizi e Illia (entre 1958-62 y 1963-66) instrumentan acciones relativas a la libre expresión, la cuota de pantalla y el retorno de un fondo de fomento, la difusión internacional y la creación de escuelas de cine, que busca reactivar la industria “semiparalizada” (Schmoller, 2009: 29). Sin embargo, el modelo de producción ya no vuelve a ser el mismo.

Este tiempo marca una segunda etapa de la cinematografía nacional, caracterizada por el quiebre del sistema de producción regular y la continuidad de filmaciones impulsadas por productoras organizadas en torno a proyectos individuales sobre la base de infraestructura alquilada y personal contratado. De acuerdo con Schmoller “en la década del 60 la mayoría de las películas se realizaban gracias a las iniciativas de los directores y pequeños equipos de trabajos que, a falta de grandes estudios, debían convertirse a la fuerza en productores” (Schmoller, 2009:30). Esto da lugar a un cine más austero y autoral que introduce otro tipo de división de tareas en las modalidades de producción. No obstante, con la llegada de Onganía al poder y durante los años de la última dictadura militar se produce el aumento de censura de películas, el exilio de cineastas, el congelamiento del proyecto de la ley de cine, la restricción de organizaciones gremiales, una disminución considerable de la producción y distribución de películas y la intensificación del proceso de concentración de las filmaciones en manos de pocas productoras con asiento en Buenos Aires (Schmoller, 2009; Getino, 2005; Barnes et al, 2014).

En ese escenario hipercentralizado, la región NEA no registra empresas estables dedicadas a la producción de películas, ni siquiera independiente o circunstancial. De hecho, los primeros cortos

“Desde el aula a la pantalla: agentes, fomentos, métodos de trabajo y formatos en los primeros momentos del audiovisual del Nordeste argentino”

y largometrajes que empiezan a plasmarse entre la década del cincuenta y primeros años del sesenta constituyen más bien experiencias aisladas e iniciáticas. Se cuentan títulos que discurren entre la ficción y el documental como *Patrulla Norte* (Echenique, 1951) en Formosa, *Cosecheros* (Vidarte, 1955), *Los Niños de la Sarmiento* (Vidarte, 1958) o *Bajo el signo del camino* (Fernández Pissano, 1961) en el Chaco; *Misiones, tierra colorada* (Vier Abdón y Mirone, 1967) y *De Misiones al país* (Vier y Midone, 1969-1970) en Misiones. No obstante, estas experiencias siembran las semillas del audiovisual del NEA que empieza a florecer a mediados de los sesenta. En este periodo inicial, el audiovisual tiene un carácter fundamentalmente alternativo al cine industrial y comercial y, a su vez, se puede definir predominantemente autogestivo y de bajo presupuesto, pero con el aporte de pequeños fomentos estatales, privados u organizaciones civiles. Ya ingresados los años sesenta y setenta, esas modalidades de producción encuentran continuidad y se articulan al impulso que otorga el audiovisual universitario. También resulta crucial el fomento del proyecto de Educación a Distancia que nace en pleno despertar democrático financiado por el Gobierno de Misiones. En las iniciativas educativas se observa una marcada orientación de la modalidad comunitaria, donde cobra relevancia la inquietud de los realizadores de atender a las demandas de desarrollo e identificación de los sectores sociales marginalizados (Campos, 2019; Gumucio Dagrón 2014; Molfetta 2017).

Complementariamente, la metodología colaborativa prima en la dinámica de apoyo mutuo, intercambio de roles y articulación de perfiles interdisciplinarios de los agentes implicados en la producción. Los fomentos incorporan una modalidad subvencionada que posibilita una temprana proliferación del audiovisual regional y ciertas vías de institucionalización que, sin embargo, no tardan en decaer en el ingreso de los años noventa. Conviven con esta concepción en los diferentes escenarios de la región otras modalidades como la independiente que se gesta al margen de los marcos industriales e institucionales. Un ejemplo claro de ello constituye la vasta filmografía de Jorge Castillo en el Chaco.

La emergencia del cine universitario en Argentina

Con el fin de contextualizar la importancia que tuvo la creación del “Departamento de Cinematografía” creado sólo dos años después de la UNNE (1958) señalaremos algunas otras dependencias dedicadas a la producción audiovisual gestadas en las universidades nacionales argentinas a mediados del siglo XX. Según el investigador Javier Cossalter (2018), se pueden distinguir dos grupos de instituciones universitarias que produjeron cine durante los años sesenta: por un lado el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional de Tucumán (ICUNT) y el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional de Buenos Aires (ICUBA); por el otro, la Escuela de Cine de la Universidad Nacional de La Plata, la Escuela de Cine Documental de Santa Fe y el Departamento de Cine de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. El autor mencionado diferencia entre los dos grupos de cine universitario, señalando que en el primero se distingue la ausencia de un compromiso político radical y la falta de experimentación formal; además, señala que sus objetivos eran principalmente pedagógicos, educativos y científicos. En cambio, en el segundo grupo se sostuvo una experimentación estética, un discurso político marcado y una formación profesional.¹ Según esta modelización, la UNNE se ajusta al primer grupo.

Sin embargo, es importante señalar que existía una gran diferencia entre un “instituto” o “departamento” y una “escuela” de cine. Las dependencias universitarias encargadas de la producción audiovisual como institutos o departamentos, por lo general, realizaban trabajos a pedido de las diferentes cátedras, como material de apoyo o complemento de las currículas. Estos organismos tenían un director que poseía conocimientos sobre los medios técnicos de producción, y accedía a diferentes proyectos con profesores y alumnos de las diferentes cátedras de la universidad. Por otro lado, las “escuelas” de cine contenían carreras universitarias dedicadas a la realización audiovisual, con profesores especialistas en cada área. Los alumnos desarrollaban

¹ Cossalter (2018) plantea respecto del segundo grupo que las películas salidas de estos espacios educativos aportaron una nueva modalidad de producción, alternativa al cine comercial, que alentó la movilidad geográfica (tanto de alumnos como de docentes), así como una perspectiva crítico-reflexiva (para lo cual se toman los conceptos de cultura popular y subalternidad), constituyendo con sus producciones una parte vital en el proceso de modernización del lenguaje cinematográfico en el país.

trabajos prácticos audiovisuales con pautas precisas. A continuación, nos concentramos en los institutos y departamentos de cine universitario, ya que son los que se asemejan al Departamento de Cine de la UNNE, dejando de lado las escuelas de cine nacionales.

Referido al ICUBA (creado en 1957), Robles y Bilbao (2011) afirman que la producción de dicho instituto se orientó principalmente hacia propósitos educativos, científicos y pedagógicos. Esto fue evidente tanto por las temáticas abordadas en las películas, así como por las referencias en los Boletines de Información y la Revista de la UBA, donde se anunciaron diversas convocatorias dirigidas a cátedras y profesores, ofreciendo la creación de contenido audiovisual para complementar su labor docente. Aldo Luis Persano, director del ICUBA, apoyó el cine científico y pedagógico al considerarlo una herramienta esencial para la formación. De este modo, se priorizó la divulgación, tanto para estudiantes como para el público en general, como un complemento a la enseñanza universitaria. El ICUBA produjo entre 1957 y 1966 una veintena de cortometrajes, entre los que caben destacar *Erosión del suelo* (1957-1958) realizado con el asesoramiento de técnicos del Instituto de Suelos y Agroecología del Ministerio de Agricultura y Ganadería, *Crónica en Maciel* (1960) documental sobre una experiencia educativa primaria en la Isla Maciel y *Estructura y aspectos geológicos de Sierra de la Ventana* (1960) realizado con la Cátedra de Minería y Geología de la Facultad de Ciencias Exactas.

En Tucumán, se desarrolló la experiencia pionera más antigua del país de cine universitario, a partir de la creación del ICUNT. Como sintetiza el investigador Germán Azcoaga (2017), al establecerse dentro de una institución como la universidad, el ICUNT mantuvo un enfoque educativo y cultural, con el objetivo de aprovechar la cinematografía y la fotografía para la divulgación científica y la contribución a la enseñanza en todos los niveles. Esto se lograría a través de la producción y difusión de producciones documentales y argumentales a nivel regional. Además, el ICUNT se esforzaba por formar y perfeccionar al personal en las técnicas y métodos específicos del Instituto. En 1949, por ejemplo, se organizó un curso especial de “Fotografía y Cinematografía” que tenía una duración de tres años y era impartido por algunos de sus miembros. Algunas de las películas destacadas son: *Acridio* (1947), que mostraba tareas de los especialistas de la Dirección Acridiología dependiente del Ministerio de Agricultura de la Nación, *Seda Natural* (1948), sobre la cría y comercialización del gusano de seda, y *Dramas del Rancho: la enfermedad de Chagas* (1949) que trata la prevención del chagas.

Resulta llamativo que, para esta primera época de ligazón entre cine y universidad, las experiencias de escuelas y dependencias, se desarrollaron por fuera del AMBA (a excepción del ICUBA y de la ENERC). Como señalan las investigadoras Silvana Flores y Julia Kejner (2021):

Con la excepción de la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (en adelante ENERC), fundada en Buenos Aires en 1965, los primeros pasos para la constitución de instituciones educativas sobre el audiovisual se dieron fuera de esta ciudad, específicamente en lugares como Tucumán, Santa Fe, La Plata y Córdoba. Este es un hecho notable, ya que la producción cinematográfica en Argentina estuvo centralizada en el Área Metropolitana de Buenos Aires (en adelante AMBA), donde residen las empresas productoras de mayor alcance (p. 101).

En síntesis, entre fines de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, se impulsó la producción científica y los lazos con la comunidad a partir de las producciones de los institutos de cine de las universidades nacionales de Buenos Aires y Tucumán. Como señalan Robles y Bilbao (2011), durante este período se otorgó una gran relevancia a la investigación científica, la cual era percibida como esencial para la modernización del país. Un signo de ello es la creación en 1957 del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Además, se destacó el rol social de la universidad, promoviendo la extensión como un componente indispensable de la administración universitaria. A continuación, analizaremos el caso particular del Departamento de Cinematografía de la UNNE, continuando esta línea de producción.

Primeras escenas: los inicios del cine en la Universidad Nacional del Nordeste

“Desde el aula a la pantalla: agentes, fomentos, métodos de trabajo y formatos en los primeros momentos del audiovisual del Nordeste argentino”

La Universidad Nacional del Nordeste (UNNE) ha incorporado los medios audiovisuales en la investigación científica, a través de la gestión de sus Institutos, Departamentos, Secretarías, Carreras, entre otras dependencias administrativas ya desde sus primeros años. Como parte del inicio de una política universitaria, la UNNE produjo durante la década de los sesenta y setenta una variedad de cortometrajes y medimetrajes documentales, innovadores en múltiples aspectos para la época. Estas producciones buscaban vincular el conocimiento científico con una nueva forma de comunicar resultados: la audiovisual.² A continuación nos introduciremos en un repaso de las pioneras producciones universitarias destacando sus fuentes de financiamiento, recursos técnicos, equipos de producción y funcionamiento.

Las primeras películas que se filmaron como parte de la producción de la UNNE, fueron una serie de films encargados por el Instituto Aerotécnico de la Facultad de Agronomía y Veterinaria, en asociación con otras instituciones. Son aproximadamente quince films que se realizaron entre 1962 y 1970 que tenían como fin concientizar y educar a los productores agrícolas del interior chaqueño sobre la importancia de la rotación de cultivos. De todos ellos su director fue Juan Carlos Vidarte,³ quien por entonces ingresó como jefe de Fotografía y Cinematografía de Extensión Universitaria del Rectorado que atendía a las necesidades de difusión de los campus asentados en Chaco y Corrientes. En ese momento, la Secretaría de Extensión tenía el rango de Facultad, y, por lo tanto, contaba con un presupuesto alto.

Los cortometrajes eran proyectados en las mismas chacras, escuelas rurales y luego en la Universidad donde estaban dirigidas al público en general. La estructura narrativa de todos los films era similar. En un principio se mencionaba al suelo fértil producido la materia orgánica del monte como una historia pasada, luego se describía la explotación por el monocultivo y al final, se exponía la solución a este problema por la rotación de los mismos. Sin información gráfica pero cargado de datos estadísticos a través de la voz *over*, las imágenes van desde paneos con planos generales de los campos algodoneros hasta detalles del suelo al máximo nivel posible.

Si bien los fondos con los que producía sus documentales provenían de diversas fuentes, el equipo de producción en la mayoría de los films se repite y en muchas ocasiones se intercambian los puestos de trabajo, dando cuenta de un trabajo organizado y colaborativo. Vidarte le daba suma importancia a que las personas que conformaran su equipo de producción sean chaqueñas, dentro del cual también él se incluía cumpliendo rol de productor. Apoyaba el cine provincial y abogaba por que se formen personas en las diferentes labores de producción. Una característica fundamental del equipo de producción es la participación de los ingenieros agrónomos en el asesoramiento de los films. Este apoyo se suma a los trabajos de las cátedras de Conservación y Manejo de Suelos de la UNNE y la cátedra de Agricultura General de la UBA. Todos estos científicos, junto con sus trabajos en las cátedras, influyeron directamente en la forma y los relatos de los films. Su experiencia en el campo era fundamental; actuaban como productores de los cortometrajes, estableciendo las bases para el posterior rodaje. Por tanto, los cortometrajes no pueden entenderse plenamente sin la colaboración del asesoramiento científico, el cual participaba en las instancias de producción, construcción del guion y rodaje. Los ingenieros agrónomos no solo aportaban su conocimiento académico, sino que también establecían relaciones con los campesinos que luego serían filmados. Conocían gran parte del territorio chaqueño e indicaban la mejor época del año para el rodaje, entre otras actividades.

La participación de los científicos también influyó en configurar la forma estética-narrativa del “cine científico”. Siguiendo al investigador español León Bienvenido (2008) se distingue el mencionado modelo cinematográfico por: 1) Se refieren a temas focalizados en los resultados de investigación, datos o saberes vinculados directamente con alguna área de la ciencia o argumentación respaldada en conocimientos científicos, abarcando las ciencias naturales, aplicadas y sociales. 2) Exhiben de manera explícita (en la imagen, la narración o los créditos) que han recibido la colaboración o el respaldo de expertos o entidades científicas, los cuales han actuado como fuentes de información o asesores de contenido. Ambas características se reflejan en la narrativa de los films. Para ello se utilizaba prioritariamente el modo de representación

² En el Chaco se había producido un film de divulgación científica por fuera del ámbito universitario, denominado *El camino de la verdad* (Fernández Pissano, 1962).

³ Este director produjo dos cortometrajes entre 1955 y 1958 dos cortometrajes *Cosecheros* y *Niños de la Sarmiento*, de los cuales no hay información. El largo recorrido de este director ya ha sido analizado en un artículo anterior (Passarelli, 2021).

Cleopatra Barrios Cristaldo y Franco Passarelli

expositivo (Nichols, 1997). Al ser películas pensadas para presentarse en chacras y escuelas, la mejor elección fue la modalidad del film breve.

Los recursos del modo expositivo son claros: el uso de la *over* como única autoridad del relato, el poder sobre el relato siempre lo posee el realizador, se aprovechan las cualidades miméticas e ilustrativas de la imagen, se “invisibiliza” el montaje, se problematiza la lucha del Hombre vs Naturaleza y se estructura la narrativa de modo lineal y clásica. Estas películas captarán la atención del espectador, a través de tener acceso a lo que antes resultaba inalcanzable, y lo presentarán como una “prueba concluyente” de lo que relata la voz en *over*. La utilización de las cualidades miméticas de la imagen, aprovechando las nuevas capacidades tecnológicas de la época, permitirá al público visualizar desde las minúsculas bacterias causantes de la lepra hasta los detalles del suelo desgastado por el monocultivo. La voz en *over*, como la única guía narrativa, se convertirá en otra característica esencial de los films producidos por el Instituto Agrotécnico, haciendo explícito el pensamiento científico a través de la narración de un locutor. En este sentido, la construcción de un discurso de verdad es unívoca y se apoya en la intervención de médicos, científicos y laboratorios, junto con los créditos de Institutos de Investigación o de la propia UNNE. El respaldo científico se convierte en un elemento distintivo, como un aval del argumento en relación a la lucha entre el Hombre y la Naturaleza. Por último, la estructura de estos films, basada en una narrativa lineal con introducción, conflicto y resolución y un montaje continuo (lo cual facilita la comprensión del espectador), será una constante. Los films en general comienzan presentando a las chacras y los agricultores del Chaco, luego la problemática que sufren a través del desgaste del monocultivo algodónero y por último la solución a sus conflictos a través de diferentes herramientas que brinda la agronomía para que este fenómeno no suceda.

La dirección de Vidarte se articula directamente con la institución a la que pertenece en un ida y vuelta productivo, generando un circuito de producción seriado. Las películas están dirigidas por él, pero el grupo de realización tiene su base en la UNNE. Esto convierte a Vidarte en la cabeza del equipo, similar a lo que ocurría con Peirano en el ICUNT. El sistema de producción es fructífero ya que las películas se producen en tan solo un año, dando cuenta de una cadena continua. La serialidad de los cortometrajes de Vidarte durante este periodo va a ser una característica de su modo de producción, estableciendo roles y funciones en el equipo, así como plazos de rodaje y exhibición. En los títulos de los films aparecen los números de Serie como en *Suelos de Monocultivo. Serie 1* (Vidarte, 1962) y *Leguminosas. Serie 2* (Vidarte, 1964). Además, a partir de constituir este grupo interdisciplinario, el equipo de ingenieros agrónomos asociados, le permite a Vidarte conseguir otras vías de financiamiento como la Fundación Bautista Sauberán, los Amigos del Suelo el Ministerio de Asuntos Agrarios del Chaco y de Buenos Aires, el Consejo General de Educación de la Provincia del Chaco, la UBA y el CONICET. Estos contactos también les facilitan vías de exhibición tanto en el país como en el exterior.

Figura 1



Juan Carlos Vidarte. Fuente: Jorge Castillo.

Figura 2



Título de Suelos de Monocultivo. Serie nro. 1 (Vidarte, 1962).

“Desde el aula a la pantalla: agentes, fomentos, métodos de trabajo y formatos en los primeros momentos del audiovisual del Nordeste argentino”

Otro de los cineastas destacados fue Jorge Ott, quien ingresó a la UNNE en 1968, en el área de Extensión Universitaria de la Facultad de Humanidades (Chaco) y a partir de allí comenzó a producir y exhibir numerosos materiales visuales y audiovisuales. En el mencionado espacio se generaban trabajos de animación con diapositivas, traducciones y subtítulos de películas alemanas, entre otras actividades, para diferentes cátedras. También se organizaban ciclos de cine, en convenio con la Cinemateca Argentina, donde Ott proyectaba películas de la historia del cine, así como obras de su referente fílmico Jorge Prelorán.

Siguiendo con la línea de películas científicas educativas, la UNNE, a través de sus diferentes institutos y facultades, promovió una serie de audiovisuales sobre la detección de la enfermedad de Chagas. El Instituto de Medicina Regional bajo la dirección del Dr. Jorge Yanovsky, encomendó a Jorge Ott el cortometraje (hoy perdido), *Vivir puede ser hermoso* (1975). Principalmente destinado a los enfermeros y a los encargados de los centros de salud (que no eran médicos) de otros puntos del Chaco, se explicaba el mecanismo de serología en el laboratorio, el cual determinaba si el paciente tenía o no la enfermedad. Otro de los cortometrajes producidos por la UNNE en este momento y que continúan perdidos, fue *Docencia e investigación en el complejo técnico social* (Ott, 1975) fomentado por la Facultad de Medicina (UNNE-Corrientes) y otras instituciones. El film abordaba los mecanismos del *autoanalyzer* como detector de la enfermedad de Chagas.

Cambiando de perspectiva, en los años setenta la UNNE comenzó a producir films ligados a problemáticas culturales y sociales. Nos vamos a detener en el análisis del modo de producción de uno de ellos particularmente, debido a que marca un quiebre con los films de formato científico que se venían desarrollando hasta el momento. *En busca de San La Muerte*, película codirigida por el cineasta Jorge Omar Ott y el arquitecto Mario Molina y Vedia, estrenada en 1972, retrata la historia de Cándida Gómez, quien debe emigrar desde el interior del Chaco a la capital provincial en busca de mejores condiciones de vida. Durante el transcurso de la historia, la protagonista va a tener que recurrir a la ayuda del santo popular conocido como San La Muerte, para curar la enfermedad de su hija. Así es que la película sigue el recorrido de Cándida desde los consejos de vecinos y amigos, quienes relatan sus experiencias de devoción, hasta la compra de la pequeña escultura del santo en la cárcel. En la última parte del film se muestran el festejo y la peregrinación de los fieles en diferentes ciudades de Chaco y Corrientes.

A diferencia de los films anteriores, el proyecto internamente en la UNNE no era prioritario en el marco institucional y esto ocasionó que Jorge Ott debió recurrir al Fondo Nacional de las Artes (FNA) para gestionar un subsidio. De este modo, la asistencia se la otorgaron personalmente al director y no a la universidad. El nuevo equipamiento también les facilitó el pasaje de las producciones en blanco y negro a la grabación en color. Sobre el proceso de producción de la película, Ott reconoce la influencia de Jorge Prelorán (a quien conoció a través del FNA) en su cine.

Conocí a Prelorán a través de las gestiones en el FNA y él me dijo que, a veces la limitación era una gran ayuda porque te permitía trabajar en libertad como él trabajaba que hacía todo, absolutamente todo solo menos la locución (...) y trabajó así de una manera muy rudimentaria y me convenció.⁴

Esta concepción del documental a partir de escasos recursos conducía al equipo de *En busca de San La Muerte* a: 1) pensar un guión no preestablecido sino, entendido como hoja de ruta que se cambia en el proceso; 2) entrecruzar estrategias de ficción con el documental para lograr la cohesión del relato; 3) construir la banda sonora a partir del encadenamiento de relatos, debido a la falta de equipos que graben con sonido sincrónico. Este último punto se relaciona con la idea de “Dar la voz al pueblo, a los que no tienen voz”, según afirmaba Ott en una entrevista.⁵ Estas eran las ideas del momento, llevando su relato a considerar que “No queríamos tomar como

⁴ Conversatorio “Exploraciones pioneras de la religiosidad popular en el cine del Nordeste argentino”, link https://www.youtube.com/watch?v=Oid0aVexcdY&t=8990s&ab_channel=DIVERSA%7CReddeEstudiosdeLaDiversidadReligiosaenArgentina

⁵ Entrevista personal, 10 de septiembre de 2019, Resistencia, Chaco.

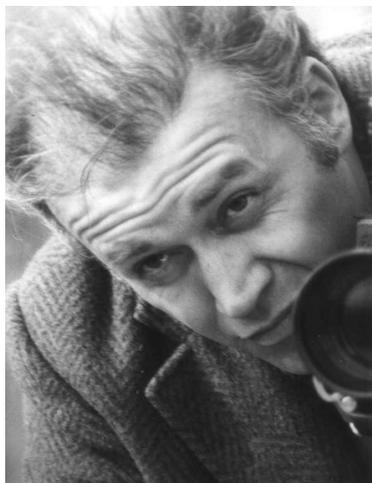
Cleopatra Barrios Cristaldo y Franco Passarelli

narrador al autor, el narrador tenía que ser el que creía, el que practicaba, el creyente”.⁶ De este modo recorrieron junto con el antropólogo José Miranda Borelli durante más de dos años diferentes lugares del Chaco y Corrientes buscando reconstruir la historia de San La Muerte. En estos viajes, ellos entrevistaron a los practicantes y con esos relatos, luego construyeron la banda sonora. De este modo, el cine de Ott comparte las premisas con Prelorán, de permanecer un tiempo en el campo y establecer relaciones de confianza con los informantes.

Bajo la misma lógica de producción Ott realizó *Ituzaingó. El Hombre y la Naturaleza* (1975) y *Federación, la ciudad itinerante* (1978). Ambos films son una coproducción entre la UNNE y las entidades binacionales hidroeléctricas (Yacyretá y Salto Grande) y los estados provinciales de asiento de las mismas (Corrientes y Entre Ríos). A pesar de que tenían el auspicio de estas entidades privadas y estatales importantes, las producciones contaban con bajo presupuesto, y el resultado era posible por la autogestión de Ott y la colaboración de otros cineastas chaqueños. Uno de los colaboradores fue por ejemplo Jorge Castillo, quien participó en *Ituzaingó* y en *Federación* como sonidista e hizo algunas tomas de cámara.

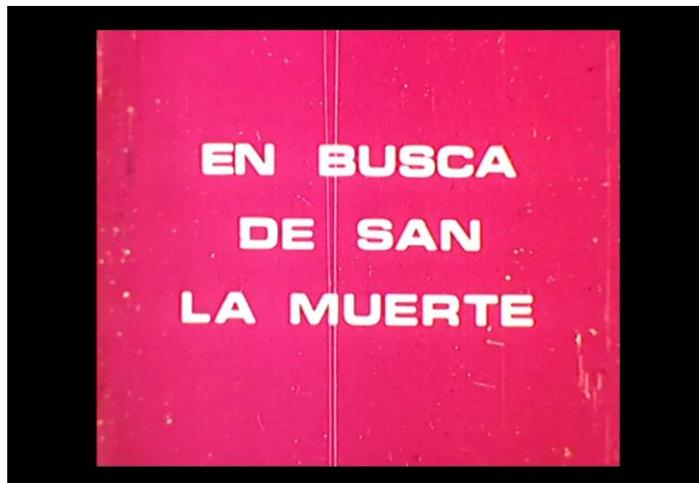
A lo largo del recorrido desde comienzos de los años sesenta hasta fines de los setentas hemos visto cómo la UNNE tuvo diferentes modalidades de producción: desde obras producidas únicamente con fondos y equipos universitarios realizadas en un corto lapso y con un sistema de producción sistematizado (los films de Vidarte); producciones con tintes etnográficos realizadas durante un largo periodo, con un trabajo de campo previo y equipos reducidos (films de Ott). Todo esto se pudo realizar gracias a la autogestión y a la colaboración de diferentes agentes que intervinieron en el proceso de producción. Durante los años de la dictadura (1976- 1983) la producción audiovisual de la Secretaría de Extensión tanto de Rectorado como de la Facultad de Humanidades decayó significativamente, lo que produjo que se disuelvan y se pierdan muchos de los materiales con los que trabajaban Ott y Vidarte. Luego, con la vuelta a la democracia, el foco del audiovisual regional se instalará en la provincia de Corrientes con la apertura de la carrera de Comunicación Social.

Figura 3



Jorge Ott. Fuente: Jorge Castillo

Figura 4



Título de *En Busca de San La Muerte* (Ott y Vedia, 1972)

El retorno democrático y el audiovisual en la carrera de Comunicación Social de la UNNE

En el año 1982, la apertura de la Tecnicatura en Comunicación Social con aval de la UNNE y el Gobierno de Corrientes, se ofrece como uno de los primeros espacios de formación y experimentación con el lenguaje audiovisual regional. A diferencia de las experiencias anteriores concentradas en explotar las potencialidades del cine, en esta etapa aparece la incorporación del video y su tratamiento en la carrera de comunicación se orienta en primera instancia a la producción de programas de difusión televisiva.

⁶ Entrevista personal, 10 de septiembre de 2019, Resistencia, Chaco.

“Desde el aula a la pantalla: agentes, fomentos, métodos de trabajo y formatos en los primeros momentos del audiovisual del Nordeste argentino”

Los canales de TV abierta, Canal 13 de Corrientes y Canal 9 de Chaco, ambos inaugurados en 1965 y 1966 respectivamente, se constituyeron en las primeras ventanas de exhibición de algunas realizaciones de corte informativo y promocional desarrolladas por los estudiantes de la Tecnicatura. Integrantes de la primera promoción de la carrera recuerdan, por ejemplo, la emisión del spot del Primer Congreso Nacional de Estudiantes de Comunicación Social de 1986 que contó con el protagonismo del músico y militante de los derechos humanos Miguel Ángel Estrella (Cremona, en Barrios y Delgado, 2022).

Al mismo tiempo, este periodo de despertar democrático estuvo marcado por el florecimiento del debate y el desarrollo del pensamiento crítico. La fuerte incidencia en las lecturas de la época de las teorías críticas a la dependencia cultural y el auge de experiencias latinoamericanas de comunicación popular y participativa, llevaron a los estudiantes y docentes a concebir el video como un instrumento de cambio social y un medio para dar voz y visibilizar la realidad de los sectores marginados.

En este marco, aparece la realización del documental *Yo soy el Río* (1988). Esta producción de corte social y testimonial, de 30 minutos de duración, fue editada en formato VHS, y contó con la investigación, guion y ejecución de María Ester Cremona, Dalia Canteloro, Sergio Pérez, Antonia Monzón, Marcelo Marcili, Alejandra Fabiani, Marcelo Marcili, Alicia Farizano y Gustavo Medina. La producción retrata la vida de los pescadores del río del Paraná y los isleños con la inclusión de testimonios directos de pescadores del barrio de pescadores de la costa chaqueña, próxima al puente que une Chaco y Corrientes, y de un productor de frutillas de isla, próxima a Isla del Cerrito. El argumento se concentraba en narrar “lo que significaba el río para estos protagonistas y documentar sus vivencias en primera persona” (Cremona, en Barrios y Delgado, 2022, p. 199).

En cuanto a las condiciones técnico-profesionales, la carrera de Comunicación Social no contaba con equipos ni técnicos especializados. Por este motivo, la filmación y edición era asistida por el área de Prensa y Comunicación del Rectorado de la UNNE. Las condiciones precarias de sostenimiento de la Tecnicatura se debían a que dependía financieramente del convenio con el Gobierno de Corrientes que se renovaba anualmente (Quiñonez y Román, 2021). A los escasos recursos de funcionamiento, también se sumó una ausencia de política de archivo que hizo que gran parte de los trabajos no se conservaran. Por ende, la mayoría de los proyectos y experiencias sólo pueden ser reconstruidos a partir de los registros de prensa y los testimonios de los protagonistas.

En ese sentido, las notas de prensa y los certificados guardados por los integrantes del equipo de producción de *Yo soy el Río*, evidencian que el documental tuvo un circuito de circulación diferente a los spots y documentales periodísticos. El video obtuvo la segunda mención en la categoría Programas de Educación no Formal, en las Segundas Jornadas de TV y Video Educativo en Universidades Nacionales “Estrategias Multimediales en Tecnología Educativa”, realizado en Rosario en 1988.⁷ De este modo, las experiencias en el marco de la Tecnicatura comenzaban a emparentarse con el interés y el auge que tuvo video educativo en la provincia de Misiones en la misma época.

La concepción del audiovisual como instrumento de educación y promoción del desarrollo cultural, basado en las demandas y necesidades de identificación de las poblaciones locales, constituye un eje transversal a diversos proyectos que emergen de integrantes de la Tecnicatura de la UNNE. Uno de los más innovadores fue el programa de Cine Móvil creado por Marilyn Cristófani en el Chaco a mediados de los años noventa y federalizado tiempo después como herramienta de promoción de la diversidad y el fortalecimiento de las identidades locales. La iniciativa de la gestora cultural chaqueña, ex alumna y docente de Comunicación Social, se concretó siguiendo y ampliando los postulados de Mario Kaplún sobre la radiofonía y la educación popular que formaban de los contenidos de la carrera.⁸

A falta de escuelas de cine en la región, la Tecnicatura en Comunicación fue la primera propuesta formativa ligada al audiovisual al que accedieron los cineastas de la región de prolífica producción

⁷ Información y documentos proporcionados por María Ester Cremona. Entrevista personal, 23 de abril de 2022.

⁸ Consultar la nota: "Marilyn" Cristófani, la "revolucionaria cultural", mano a mano, con Marcelo Rubiolo”, Recuperado en: https://www.diario22.ar/notix2/movil2/?seccion=desarrollo_notia&id_notia=117782

Cleopatra Barrios Cristaldo y Franco Passarelli

posterior. Entre los cineastas correntinos destacados, aparece Pablo Almirón, quien, en paralelo al cursado de la carrera, conforma un grupo de amigos de aficionados al cine que confluyen en el corto de ficción *La Noche Boca Arriba* (1992) y que lo acompañarán en sus proyectos sucesivos. En la línea documental, se destaca la trayectoria de Marcel Czombos quien, durante el cursado de la Tecnicatura en Comunicación Social, inicia la investigación y producción de *El campo de pie* (1999). Por medio de tapas y recortes de prensa, fotografías y testimonios de primera mano, este documental político de corte testimonial, recupera la experiencia del movimiento agrario y Las Ligas Agrarias en el Nordeste argentino surgido en los 60' y desintegrado con el golpe militar de 1976. La producción de 37 minutos, grabado en SVHS y culminado en Beta, fue exhibida por primera vez en VIII Certamen de Cine y Video de Santa Fe.

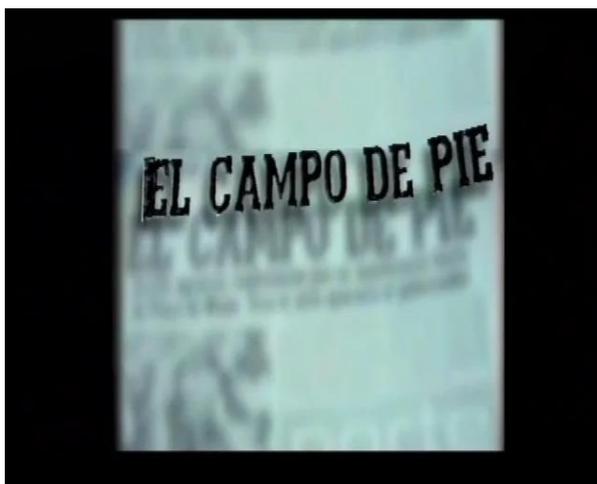
En su análisis de este proyecto, Delgado y Barrios (2023) indican que Marcel comparte la dirección con su hermano Yoni Czombos, con quien y ya venía produciendo documentales en el Chaco. El guion también estuvo a cargo de Yoni. Mientras que en la investigación y producción participa de Martín González, estudiante de la Tecnicatura por esos años, hoy comunicador, sociólogo y docente de la misma unidad académica. Este documental es un ejemplo de la producción independiente y autogestiva de la época, pero cuyo tratamiento surge de los debates y conformación de equipos de trabajo en las aulas. También condensa el enfoque interdisciplinar y colaborativo que caracterizará a gran parte del audiovisual universitario del NEA en general, y de la carrera de Comunicación Social en particular. Esta institución inaugurará una nueva etapa de prolífica producción en los años dos mil con la creación del Centro de Estudios y Prácticas Audiovisuales en el marco del advenimiento del giro digital.

Figura 5



Marcel Czombos

Figura 6



Título de *El campo de pie* (Marcel y Yoni Czombos, 1999)

Comienzos del audiovisual en la Universidad Nacional de Misiones

Los inicios del audiovisual en la provincia de Misiones están fundamentalmente vinculados a proyectos aislados autogestivos, artesanales e independientes. Ya en las primeras producciones experimentales registradas, como los documentales *Misiones, tierra colorada* (1967) y *De Misiones al país* (1969) de Vier Abdón y Mirone, se observa la necesidad de los realizadores de visibilizar la realidad de Misiones desde una mirada local y a la vez, cuestionar el imaginario exotizante que construía desde Buenos Aires sobre el territorio, signada por su reciente provincialización, ocurrida en 1953. Al respecto, Kriger (2019) advierte que varias superproducciones del cine industrial argentino de la “época de los estudios” utilizaron el paisaje de selvas, yerbatales y cataratas como la locación perfecta que aportaba el telón natural y exótico de fondo para las historias dirigidas por Mario Soficci, Hugo del Carril o Armando Bo.

Las primeras emisiones de la televisión, con las que también se encuentra ligado el comienzo de la actividad audiovisual provincial, no se apartaron de este imaginario. Puesto que, si bien, la provincia inició tempranamente en los años sesenta las transmisiones de canales de circuito

“Desde el aula a la pantalla: agentes, fomentos, métodos de trabajo y formatos en los primeros momentos del audiovisual del Nordeste argentino”

cerrado, como Ultravox TV. Sociedad Anónima. Canal 2, inaugurado en 1965, la grilla estaba construida en base de programas de Buenos Aires y escasa producción local. Este modelo lo replicó LT 85 TV Canal 12, el primer canal de televisión abierta de la provincia inaugurado en 1972, con reproducción de contenidos de Canal 13 de Buenos Aires (Spina, 2023).

En 1973, se crea la Universidad Nacional de Misiones (UNaM) que, años más tarde, pondría en marcha una serie proyectos de investigación, alfabetización y gestión cultural con un rol activo en la redefinición del universo simbólico y cultural misionero. Por entonces, este universo se encontraba cruzado por las representaciones homogeneizantes de la argentinidad que vehiculizaba el cine, la televisión y otros productos de la industria cultural centralista porteña. También seguía muy vigente el relato épico de la reciente provincialización y los discursos de base confesional transmitidos por la formación educativa llevada adelante por el Instituto Superior del Profesorado Antonio Ruiz de Montoya desde Posadas. Para Delgado en este escenario, la UNaM ocupa un lugar relevante en la disputa cultural y simbólica por su aporte a la construcción de “la región frente a los relatos de la nación” (Delgado, 2016, p. 19).

En el marco de esta concepción y un rol determinante en la discusión de la identidad provincial, las realizaciones audiovisuales se hacen lugar entre talleres de arte, teatro, música y otras expresiones impulsadas por la Universidad. Sin embargo, como sostiene la documentalista Ana Zanotti,⁹ durante la última dictadura cívico militar no se gestionan nuevas producciones hasta que Rodolfo Nicolás Capaccio edita *Los personajes de Juan de Dios Mena* (1980). Se trató de uno de los primeros audiovisuales realizados para la Secretaría de Asuntos Sociales y Culturales que luego devino en Secretaría General de Extensión (SGEU) de la UNaM.

Capaccio es considerado el mayor gestor de la producción audiovisual de la UNaM en sus inicios. Nació en Mercedes, Provincia de Buenos Aires, es Licenciado y Profesor en Comunicación Social por la Universidad Nacional de La Plata y se trasladó a la provincia de Misiones en el año 1975. Ejerció la docencia en la localidad de San Vicente hasta que en 1979 estableció su residencia en la ciudad de Posadas para trabajar en la Facultad de Humanidades. En este marco, por una solicitud de Rectorado, establece vínculos con integrantes de Canal 12, la TV pública provincial, a los fines de impulsar cortos promocionales de la Universidad. Como la casa de estudios no proporcionaba equipos ni recursos económicos, Capaccio se movilizaba en su propio automóvil y las grabaciones se realizaban con el personal técnico y humano del canal estatal. El éxito de cada proyecto dependía de los tiempos libres y la voluntad del personal.¹⁰

Por esas condiciones, a inicios de los años ochenta, el realizador opta por dejar de depender del canal y llevar adelante un tipo de producción de muy bajo presupuesto que constaba de la sincronización manual de diapositivas y breves grabaciones en *cassetes*, dando lugar así al surgimiento del diptomontaje. De este modo, la producción sobre los personajes de Mena incluía fotografías, música del litoral (*chamamé*) y el relato en la voz de Nilda “Titita” Sodá, licenciada en Letras, docente universitaria y esposa del realizador quien participó en varias de sus producciones.

Con guion y producción del propio Capaccio, la propuesta busca apartarse del modo de narrar y dar a ver la provincia del cine de la época producido en Buenos Aires, al focalizar su interés en narrar la vida cotidiana de los habitantes de la bajada al río Paraná. A través de una puesta en escena deliberada que tiene lugar en las calles de los barrios costeros de Posadas, la producción les otorga nueva vida a las tallas del artista popular Juan de Dios Mena que eran parte del patrimonio del Palacio del Mate. Ante la aparente estabilidad de esas tallas, que representan a tipos sociales (el gaucho, los campesinos, la lavandera, etc.), el relato opone la movilidad en las acciones cotidianas que construyen un vínculo claro con el territorio. El espacio físico, las calles del barrio, la bajada y las casas con una fisionomía reconocible, es recorrido y apropiado por los personajes. Ese recorrido narrado revela la trama de sistema cultural hecho de biografías singulares y colectivas. El tono de humor de la narradora, pero también su tonada y léxic actúan como estrategias de localización que producen identificación y reconocimiento en el público regional.

⁹ Entrevista personal, 6 de septiembre de 2020.

¹⁰ Entrevista a Capaccio recogida por los resultados del proyecto “Comunicación, arte y ciudad: de la gestión cultural”, acreditado por la Secretaría de Investigación y Postgrado de la FHyCS- de la UNaM.

Cleopatra Barrios Cristaldo y Franco Passarelli

De acuerdo con la descripción del canal de vimeo de Gabriel Capaccio, las diapositivas de la producción original se extraviaron, pero la grabación en VHS y algunas fotografías conservadas posibilitaron la digitalización del material en 2012 con imágenes nuevas que conforman la actual versión del cortometraje de 16 minutos disponible en la web.¹¹ El audiovisual original se estrenó a sala llena en el microcine de la UNaM, como también lo hicieron sucesivas realizaciones de la Secretaría, y en 1982 obtuvo una distinción del Fondo Nacional de las Artes. Esta producción y otras que se editaron y proyectaron siguiendo la misma metodología de trabajo, se transformaron en materiales de promoción de la Universidad, así como en el espacio de inscripción de relatos sobre la identidad y la vida cotidiana local. Al igual que esta propuesta, la mayoría de las realizaciones de la época se ajustaron a la modalidad de producción colaborativa y autogestiva y el diapomontaje, surgido en el periodo de transición de la dictadura y el despertar democrático en la práctica puntual desarrollada por Capaccio fue también una tipología de transición entre las escasas producciones filmicas de los sesenta y setentas y el video de mediados de los años ochenta.

El relevamiento de campo realizado por Delgado (2015) da cuenta que se presentaron al público un total de diez audiovisuales del director y productor, entre 1980 y 1986. Además de *Los personajes de Juan de Dios Mena*, se cuentan también: *La Empresa Jesuítica en Misiones*, *Los Parientes del Chaco*, *Los días de Posadas*, *A la Pintura*, *Memoria de Madera*, *Nervaduras*, *El Canto resplandeciente*, *Yvyraretá (Tierra de los árboles)* y *Horacio Quiroga, La Selva y el Secreto*¹³. Aunque no se proyectaron al público, hay registro en la Secretaría de Extensión de otros cuatro proyectos en torno a la *Isla Caraguatay*; *Eugenio Benítez en la orilla*; *El sueño de San Ignacio*, *Reflejo y bruma* (Delgado, 2015, p. 18).

La difusión de los materiales audiovisuales en las zonas de difícil accesibilidad caminera prosperó gracias a los viajes de campaña cultural y educativa constantes realizadas por equipo de trabajo de la Secretaría de Extensión junto a docentes de la Universidad y también integrantes de la Unidad Ejecutora Provincial del Programa de Expansión y Mejoramiento de la Educación Rural (EMER). Los traslados se realizaban en un camión especialmente preparado y equipado para transitar caminos en mal estado y llegar a las escuelas y a los asentamientos más alejados.

Figura 7



Rodolfo Nicolás

Figura 8



Los Personajes de Juan de Dios Mena (Capaccio, 1980).

Articulaciones entre la UNaM y el fomento estatal al video educativo

Los frecuentes viajes de campaña a principios de los años ochenta dan cuenta de uno de los acuerdos que establece la UNaM con el Ministerio de Educación de la Provincia de Misiones para cumplir con el desarrollo de un plan cultural y educativo común. Con el retorno de la democracia, la articulación entre estas instituciones continua con la puesta en marcha del Sistema Provincial de Teleducación y Desarrollo (SIPTED), creado en 1984 por la Ley N° 2161 con el fin de

¹¹ La producción se encuentra disponible en: <https://vimeo.com/60042286>

“Desde el aula a la pantalla: agentes, fomentos, métodos de trabajo y formatos en los primeros momentos del audiovisual del Nordeste argentino”

investigar y promover la planificación y el desarrollo de los modernos medios de comunicación con fines educativos.

Entre los principales logros de la implementación de esta metodología educativa, se destacan tres programas pilares: la Educación Secundaria Abierta (ESA), el circuito de Clubes Teleducativos; la Educación General Básica Abierta (EGBA.), y los programas de capacitación y perfeccionamiento a distancia sobre temas puntuales (Zanotti, 1995). En este marco, la producción audiovisual teleducativa ocupó un rol transversal. El SIPTED adoptó un sistema desarrollado en Canadá, territorio que como el de Misiones sufría el aislamiento de su población “debido a las condiciones geográficas y factores climáticos, lo cual obstaculizaba la asistencia escolar” (Margulis, 2014, p. 93). La diferencia según el estudio de Margulis es que el programa canadiense se valió del sistema de comunicación satelital, mientras que Misiones debió adaptarlo utilizando los medios locales disponibles.

En ese sentido, en una primera etapa el programa de educación abierta canaliza la difusión de sus mensajes a través de la prensa gráfica, la radio y sobre todo el audiovisual para la televisión. En 1984, el primer producto fue el programa *Teleducación* emitido por Canal 12. Su contenido estaba orientado a explicar la propuesta educativa innovadora, tanto los temas pedagógicos como tecnológicos a través de entrevistas y relevamiento de experiencias.¹² Sin embargo, el radio de alcance de la señal de TV no superaba los 100 kilómetros a la redonda por las ondulaciones del terreno. Además, según recuerda Zanotti¹³ por esos años era mayor la población que vivía en la zona rural que en los desarrollos urbanos. Por este motivo, el SIPTED fortaleció el trabajo con una red de 80 clubes teleducativos alimentados con grupos electrógenos para hacer llegar su material, visualizarlo y discutirlo en las comunidades aisladas por la falta de caminos y servicios. En cuanto a las condiciones de producción técnico-profesionales, en esta etapa inicial el SIPTED carecía de profesionales, por lo que se afectó un camarógrafo y editor de canal 12. Quienes recién se integraban al proyecto del organismo podían aprender en el canal, pero debían hacerlo en las madrugadas, cuando se cortaba la señal.¹⁴ También el equipamiento adquirido (cámara y videocasetera) fue pensado para la TV y respondía al sistema U-matic. Más adelante, la provincia contrata al realizador Eduardo Mignogna, quien llega desde Buenos Aires junto a la guionista Graciela Maglie para capacitar y coordinar los primeros proyectos sobre la historia y la identidad de Misiones.

En este marco surge la serie *Misiones, su tierra y su gente* (1985), dirigida por Mignogna y compuesta por cuatro capítulos: *Aborígenes*, *Misiones Jesuíticas*, *Educación Rural* y *Los Colonos*. Con esta primera producción, a la que le siguió el docudrama *Horacio Quiroga, entre Personas y Personajes* (1987) también dirigido por Mignogna, el SIPTED construyó un laboratorio de experimentación y de formación de profesionales que seguirán con la labor audiovisual luego de que Mignogna y Maglie regresarán a la Capital Federal. Integraron el plantel de este laboratorio inicial: Ana Zanotti, Humberto Carrizo, Damián Tuzinkievich, Rubén Zamboni, Gabriela Appendino, Isabel Salerno, Gustavo Carbonell, Gabriela Bergomás, Aline Machón, Vilma Encina, Elio Valdez, entre otros que fueron sumándose para cubrir diferentes tareas.

Margulis (2014) observa que la formación de cuadros especializados en documental, el traspaso de saberes en términos generacionales, la alternancia de roles y el trabajo colaborativo eran las características fundamentales del modo de producción del SIPTED. De este periodo, Zanotti recuerda que “fue el marco de ese proceso de investigación-acción” que ingresaron a trabajar, colaborando como contraparte, profesionales de la UNaM, de los institutos de formación docente y profesionales que venían de la Universidad de Córdoba con mayor conocimiento del lenguaje audiovisual.¹⁵

También la concepción de las primeras producciones definió métodos de trabajos singulares que buscaban responder a las necesidades de difusión televisiva, explotar las potencialidades expresivas del video y capitalizar las modalidades y tiempos de trabajo más propios del cine. Con

¹² Informe final del proyecto “Los Medios Audiovisuales en Misiones y su aporte Educativo. Desde lo analógico a lo digital.” Disponible en: <https://acortar.link/H3aa7V>

¹³ Entrevista personal, 6 de septiembre de 2020.

¹⁴ Entrevista personal, 6 de septiembre de 2020.

¹⁵ Conversatorio “Exploraciones pioneras de la religiosidad popular en el cine del Nordeste argentino.” Disponible en: <https://acortar.link/pdXrPu>

Cleopatra Barrios Cristaldo y Franco Passarelli

estas inquietudes y Mignogna, un formador contratado que provenía de la realización cinematográfica, nace un género híbrido que Margulis (2014) denomina “documental cinematográfico-televisivo.”

Con la creación del programa Educación Secundaria Abierta (ESA) en 1986, orientado a dar continuidad de los estudios para adultos mayores de 18 años, además de atender el proyecto educativo también se buscó el desarrollo productivo de las comunidades campesinas. Entonces el SIPTED edita ciclos sobre el cultivo y la huerta como *Las Manos Hacen y dicen o Echar Raíces*. Eran series corte didáctico, entre las que también se cuentan sobre otros temas: *Crecer con Salud, Nuestro Monte, Educación Musical*. Además, se produjeron videos para áreas de la currícula escolar como la Historia: *Las Fronteras de la Patria en Peligro, Un Pueblo se decide a ser Independiente o Juan Manuel de Rosas*.

En su recuento de los primeros diez años de producción del organismo, Zanotti (1995) también destaca aquellos ciclos destinados a rescatar y visibilizar la memoria de los pueblos como: *Misiones y sus Pueblos, Encuentros Populares, Voces de vida, Nuestras escuelas, En aquel entonces.*, entre otros. Asimismo, resultaron relevantes los documentales biográficos o figuras destacadas como *Un Cronista de la Vida: Ramón Ayala* (1991, Ana Zanotti); o de investigación denuncia social como *Impacto Yacyretá* (1987, Humberto Carrizo) a los que se sumaron otros materiales de enfoque periodístico o de campañas de prevención y promoción sanitarias, deportivas, ecológicas y sociales.

Si bien, la producción constante que se dio a lo largo de casi una década, no pudo sostenerse más allá de inicios de los años noventa, el SIPTED constituyó una experiencia señera de fomento estatal provincial en la región. En este plan de fomento provincial los intercambios y colaboraciones interinstitucionales fueron cruciales. En el caso de la UNaM, su vínculo implicó la participación de profesionales de diferentes disciplinas (antropólogos, docentes, comunicadores, etc.) en diferentes etapas del desarrollo del ente y también en la rúbrica compartida de convenios que posibilitaron la formación del personal.

En ese contexto, en el año 1988, se instrumentó un acuerdo de capacitación entre el organismo, la UNaM, la Universidad de Mar del Plata y Télé-Université, de la Universidad de Quebec en Canadá. Esta iniciativa contaba con financiamiento de la Agencia Canadiense de Desarrollo e Integración (ACDI) y posibilitó que cuatro integrantes del SIPTED realizaran una pasantía de cuatro meses en Montreal para aprender sobre el innovador sistema de educación a distancia. La experiencia finalizó con el dictado por parte de los becados de tres teleconferencias audiovisuales con transmisión vía satélite destinada a docentes, personal del SIPTED e incluso un público más amplio que siguió las conferencias a través de la señal del Canal 12. Rubén Zamboni, quien desarrolló esta actividad como becado del organismo, también siendo personal de la UNaM, narra esa experiencia en diversas publicaciones (Zamboni, 2015; Delgado et al, 2016).

También en su testimonio, la realizadora Ana Zanotti que integró el organismo mientras cursaba la carrera de Antropología en la UNaM, da cuenta de cómo el tránsito simultáneo por ambas instituciones resultó doblemente productivo. Por un lado, su experiencia en el SIPTED le permitió aprender las herramientas del audiovisual con los programas de capacitación y el trabajo en terreno. Por el otro, su aprendizaje universitario le posibilitó nutrir los materiales audiovisuales con la investigación con perspectiva antropológica que marcará toda su producción posterior. Un ejemplo de ello es la docuficción *Y que viva el Señor San Juan...!* (1992), dirigida por ella en el marco del ciclo *Encuentros Populares*. El video que pone la pervivencia rituales migrantes y cosmovisiones de una comunidad fronteriza en la celebración del fuego que realiza la comunidad de Taramá en la víspera del día de San Juan Bautista, sentó las bases de ese enfoque que luego de desarrollaría en proyectos sucesivos como *Escenas de la vida en el borde* (1998-2002).

Figura 9

Figura 10

“Desde el aula a la pantalla: agentes, fomentos, métodos de trabajo y formatos en los primeros momentos del audiovisual del Nordeste argentino”



Ana Zanotti.



Títulos *Y que viva el Señor San Juan..!* (Zanotti, 1992).

Reflexiones finales

A lo largo de este artículo analizamos cómo la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE), la Universidad Nacional de Misiones (UNaM) y el Sistema de Producción Provincial de Teleducación y Desarrollo (SIPTED) en Chaco, Corrientes y Misiones, respectivamente, fueron pilares fundamentales en la creación, desarrollo y fortalecimiento del sector audiovisual en la región. Observamos el impacto significativo de estas instituciones en aspectos como la formación de realizadores, el financiamiento de proyectos, el aporte de infraestructura y equipamiento o la instrumentación de acuerdos con otras entidades para la concreción de las realizaciones.

Uno de los roles clave que se destacan fue el aporte de estas instituciones a la concepción un audiovisual universitario caracterizado por su base interdisciplinaria. Es decir, observamos cómo docentes-investigadores provenientes de diferentes áreas del conocimiento, con lugar de trabajo en diversos departamentos y unidades académicas, se involucraron con los proyectos audiovisuales. Estos especialistas aportaron datos de su trabajo de campo, acceso a informantes claves y el resultado de sus investigaciones que nutrió la factura del guion y la producción. Colaboraron también en la proyección de los audiovisuales en espacios educativos o científicos especializados. Esa base interdisciplinaria es una particularidad que distingue a la producción universitaria regional del periodo.

Además, identificamos los modos de producción de cada momento histórico y de qué manera el audiovisual universitario adoptó diferentes tipologías, incluyendo films de divulgación científica, documentales de carácter etnográfico, periodísticos, de corte social y político, y teleducativos. Estas variaciones reflejan diversos modos de producción y dan cuenta de una profundidad en la contribución de estas instituciones al paisaje audiovisual de la región, cuestión que hasta el momento fue poco explorada.

Sintetizando, podemos distinguir las siguientes características de producción de cada una de las instituciones: la UNNE durante su primera época (años sesenta y setentas) desarrolló desde la Secretaría de Extensión de Rectorado obras en formato fílmico, en función de los intereses científicos y pedagógicos de ingenieros agrónomos, médicos y demás profesionales a través de acuerdos interinstitucionales. Estos films breves, en un principio, se llevaron adelante de modo seriado, con guiones prestablecidos, viajes de rodaje pautados y una realización colaborativa con un grupo de producción. Estas producciones se financiaron con fondos provenientes de los proyectos de investigación y/o de acuerdos con otras universidades (UBA) o con diferentes áreas de Gobierno (Salud, Educación, Asuntos Agrarios).

Con el ingreso de Jorge Ott a la Secretaría de Extensión de la Facultad de Humanidades, los audiovisuales cambiaron su modo de producción hacia films con un equipo de producción más reducido y menor presupuesto; guiones indefinidos que se retroalimentaban con estancias en el campo y que dieron lugar a tratamientos de enfoque más etnográficos y sociales. En esta etapa, se advierte que las producciones se solventan de forma colaborativa y autogestiva y también se incluye para uno de los proyectos un financiamiento proveniente del Fondo Nacional de las Artes.

Con el advenimiento del video en los años ochenta, la producción audiovisual de la UNNE cobra un nuevo matiz en la experiencia de estudiantes y docentes de la Tecnicatura de Comunicación Social. Aquí predomina el desarrollo de spots, documentales periodísticos y educativos para la televisión; así como producciones de corte testimonial social y político. La modalidad de producción estuvo marcada también por el trabajo colaborativo e interdisciplinario y por el impulso de proyectos de bajo presupuesto. Los fondos de financiamiento surgieron de la autogestión y la provisión de equipos técnicos por parte de la universidad en una primera etapa. Algunos elementos similares se identifican en los comienzos del audiovisual universitario en Misiones. A través de la Secretaría de Extensión, la UNaM brindó apoyo institucional a los incipientes realizadores locales. Se destacan producciones de muy bajo presupuesto, producidas por un mismo director, Nicolás Cappacio, pero en este caso no se trata de filmico sino de sincronizaciones de diapositivas y breves grabaciones en *cassettes*. En cuanto al financiamiento, la universidad proporcionaba el equipo inicial necesario que se complementaba con recursos del propio realizador y de pares. Ingresados los años ochenta, ya con el apoyo gubernamental provincial, la implementación del SIPTED, posibilita el fomento del video educativo con un equipo de gestión mayor, un presupuesto acorde a las necesidades, equipo técnico suficiente y formación profesional orientada a desarrollar un programa de educación a distancia.

La experimentación con el video alternativo desde una orientación de comunicación popular y comunitaria aúna las experiencias de la UNNE y la UNaM. Las campañas culturales y educativas a través de una unidad móvil que llegaba a las comunidades aisladas de la geografía misionera; el trabajo con la red de teleclubes o el señero programa del Cine Móvil impulsado en el Chaco por una egresada de Comunicación Social dan cuenta de las estrategias desarrolladas con la herramienta audiovisual para atender las demandas de construcción identitaria y de desarrollo de las poblaciones marginadas.

En suma, este estudio resalta la importancia de la educación y la gestión pública como vehículo y motor de las producciones audiovisuales en las tres provincias mencionadas del Nordeste Argentino. El fomento del audiovisual regional en provincias “jóvenes” como Chaco y Misiones fue fundamental para pensar la construcción de imaginarios sobre el territorio y las identidades. En Corrientes, que tiene una historia con una profundidad más amplia ligada a su fundación colonial, el audiovisual también colaboró en la revisión de los trayectos de la historia reciente y la construcción de imaginarios históricos de la provincia. La red de Universidades Nacionales cubre amplios y diversos sectores del territorio argentino, posibilitando expandir las fronteras no solo del conocimiento académico, sino como hemos visto en este artículo, la capacitación, fomento y desenvolvimiento local de la producción audiovisual. La institución universitaria brinda una plataforma común, donde los interesados en aprender y producir pueden acercarse a contemplar las posibilidades o en los años más recientes, a inscribirse en una carrera universitaria de carácter audiovisual. Si bien el presupuesto universitario siempre fue escaso, el contacto con otros profesionales, la infraestructura y los equipos técnicos, fueron recursos suficientes para que el audiovisual tome impulso. Esto implica que cada vez surjan más y mejores realizadores y que se fortalezca la red de producción interprovincial al interior de los contornos del NEA.

Tanto la UNNE como la UNaM no sólo han servido como catalizadores para el desarrollo de competencias técnicas y creativas, sino que también han facilitado la implementación de políticas que apoyaron la producción audiovisual local. Esto se puede identificar claramente con la implementación del SIPTED en los años ochenta en Misiones, y luego, a partir del 2010 con el establecimiento de leyes de promoción audiovisual nacionales. A través de iniciativas como el sistema de Teleducación, las políticas públicas provinciales jugaron un papel crucial en la provisión de recursos financieros y en la creación de marcos regulatorios que protegen y promueven el movimiento audiovisual local. Estas políticas no solo aseguraron la sostenibilidad de las producciones, sino que también garantizaron que las mismas plasmen un sentido de identidad e imaginación local y fomenten el desarrollo económico regional.

La sinergia entre la educación y la gestión pública facilitó la emergencia de una comunidad audiovisual entre las provincias de Chaco, Corrientes y Misiones, capaz de auto-gestionarse y generar nuevas oportunidades para las futuras producciones. Esta comunidad no solo contribuyó al enriquecimiento histórico, social y cultural del Nordeste, sino que también estableció un precedente significativo para otras regiones del país.

“Desde el aula a la pantalla: agentes, fomentos, métodos de trabajo y formatos en los primeros momentos del audiovisual del Nordeste argentino”

Bibliografía

- Arancibia, V. y Barrios, C. (2017). Introducción. Disputas culturales: producción audiovisual y configuración de las regiones en Argentina. *Folia Histórica del Nordeste*, 30, pp. 53- 64. DOI: <https://doi.org/10.30972/fhn.0302722>
- Barnes, C.; Borello, J. y Pérez Llahí, A. (2014). La producción cinematográfica en la Argentina. Datos, formas de organización y tipos de empresas. *H-Industria*, 8(14). Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5009844>
- Barrios, C. (2021) Festivales de cine regionales en la configuración de la escena audiovisual federal. Dos casos de la provincia de Corrientes (Argentina). *Caiana*, 19, 117-132. Recuperado de: <https://caiana.caiana.com.ar/dossier/2021-2-19-d06/>
- Barrios, C. y Arancibia, V. (2018). Puja distributiva, construcción representacional y diálogos necesarios. *Folia Histórica del Nordeste*, 31, pp. 27-36. DOI: <https://doi.org/10.30972/fhn.0312907>
- Barrios, C. y Passarelli, F. (2022). Modos de producción audiovisual en el Nordeste argentino: métodos de trabajo, realizadores e instituciones desde los años sesenta hasta comienzos de los dos mil. Ponencia leída en el *VIII Congreso de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA)*, Villa María, Córdoba, inédito.
- Barrios, C. y Delgado, F. (2023). Memorias e identidades en el audiovisual del Nordeste tras el retorno democrático: instituciones, actores y narrativas. *Actas XIV Jornadas Internacionales-Nacionales de Historia, Arte y Política*, Tandil: Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, pp. 193-221. Recuperado de: <https://www.arte.unicen.edu.ar/artepublicaciones/actas/xiv-jinhap.pdf>
- Bienvenido, L. (2008). El documental científico y sus coordenadas. *Quaderns del CAC*, 30, pp. 11-18.
- Bulloni, M. y Del Bono, A. (2019). El trabajo en la producción cinematográfica argentina en foco. *Imagofagia*, 19, pp. 88-117. Recuperado de: <https://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/134>
- Campos, M. (2019). El Pampero Cine: producir al margen y otros modos de subversión. *Archivos de la filmoteca*, 76, pp. 145-166. Recuperado de: <https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/655>
- Castillo, J. (2003). *Cine argentino e identidad cultural*. Resistencia: Gráfica Kracos.
- Cossalter, J. (2018). Del centro a la periferia. Las escuelas de cine nacionales, las rupturas del cortometraje y las nuevas formas de representación de los sectores populares en la transición del cine clásico al moderno. *Folia Histórica del Nordeste*, 32. DOI: <https://doi.org/10.30972/fhn.0323493>
- Cossalter, J. y Lusnich, A. L. (2022). Las dinámicas cinematográficas y audiovisuales en las regiones del noroeste y nordeste entre la década de 1950 y los años 2000. En: A. L. Lusnich, A. Cuarterolo y S. Flores (comps), *Cines regionales en cruce. Un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado*. Buenos Aires: Eudeba.
- Delgado, N. (2015). De historias, medios y región: una impronta desde la producción audiovisual. *Cadernos de comunicação* 19 (1), pp. 13-29. Recuperado de: <https://core.ac.uk/download/pdf/231184761.pdf>
- Delgado, N. (2016). Detalles de una gestión cultural en Posadas, en García Da Rosa, C. y Ferrerira Lisboa Filho, F. *Política, medio e identidad en regiones fronterizas*. Posadas: Editorial UNaM. <http://w3.ufsm.br/estudosculturais/arquivos/livros-completos/POLITICA%20MEDIO%20E%20IDENTIDAD.pdf>
- Delgado, N. et al (2016). De las liminaridades del documental: experiencias específicas de audiovisualismo y documentalismo en Posadas. *Documento de Conferencia*, Repositorio Universidad Nacional de Misiones. Recuperado de: <https://rb.gy/lar3sg>
- Getino, O. (2005). *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires: Ediciones CICCUS.
- Gumucio Dagron, A (Coord.). (2014). *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*. Bogotá: Fundación Friedrich Ebert.
- Flores, S. y Kejner, E. J. (2021). Escuelas y carreras de Educación Superior en cine y audiovisual en la Patagonia: procesos históricos y ámbitos formativos emergentes. *Folia Histórica del Nordeste*, 40. DOI: <https://doi.org/10.30972/fhn.0404717>
- Kruger, C. (Ed.). (2019). *Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina*. Nueva York: Peter Lang Publishin.
- Lusnich, A. y Campo, J. (2018). Introducción: El cine argentino y su dimensión regional. *AURA, Revista de Historia y Teoría del Arte*, 8, pp. 2-7.
- Lusnich, A. Cuarterolo, A. y Flores, S. (Comps). (2022). *Cines regionales en cruce. Un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado*. Buenos Aires: Eudeba.
- Margulis, P. (2014). Entre la pantalla chica y la pantalla grande: los documentales realizados en video para la televisión argentina hacia la década del ochenta. Universidade Federal Santa Maria. Programa de Pós-Graduação em Comunicação; *Animus*; 13; 25; 88-108. Recuperado de: <https://repositorioslatinoamericanos.uchile.cl/handle/2250/1886130>
- Molfetta, A. C. (Ed.) (2017). *Cine comunitario argentino: mapeos, experiencias y ensayos: 2005-2015* 1a. ed. volumen combinado. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Teseo Press.
- Passarelli, F. (2021). Los comienzos en la producción del cine documental chaqueño: Cine Científico y relaciones de alteridad en los años 60 y 70. *Folia Histórica del Nordeste*, 40. DOI: <https://doi.org/10.30972/fhn.0404715>
- Quiñonez, C. y Román, D. (2021). Trayectorias de estudios y prácticas audiovisuales con perspectiva comunicacional en la universidad. Ponencia leída en el *I Seminario de Cultura Visual: mapa de debates y experiencias situadas*, Resistencia: Facultad de Humanidades, UNNE, inédito.
- Schmoller, E. (2009). Cuatro tiempos y un epílogo. En: Wolf, S. *Cine argentino. Estéticas de la producción*. Buenos Aires: BAFICI.

Cleopatra Barrios Cristaldo y Franco Passarelli

- Spina, E. (2023). Intercambios y disputas entre la cultura local y central. Un acercamiento a Horacio Quiroga: entre personas y personajes (Eduardo Mignogna, 1987). *Folia Histórica del Nordeste*, 47, pp. 85-102. DOI: <http://dx.doi.org/10.30972/fhn.0475985>
- Zanotti, A. (1995). *Una aproximación audiovisual a la realidad. Veintitantas miradas y un relato*. Tesis de Licenciatura en Antropología Social, Universidad Nacional de Misiones, Posadas, inédito.
- Zamboni, R. (2015). Reseña de la producción audiovisual educativa en el SiPTeD. *Actas de las Jornadas de Investigadores 2015*, Secretaría de Investigación y Postgrado, FHyCS-UnaM, Posadas, pp. 1-21.

Recibido: 03/05/2024
Evaluado: 19/07/2024
Versión Final: 15/08/2024