

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Ciencias Económicas

Escuela de Estudios de Posgrado

**Maestría en Administración de Organizaciones del
Sector Cultural y Creativo**

Trabajo final de maestría

“Análisis para dimensionar el alcance del subsidio a la producción de documentales digitales otorgado por el INCAA (2010 - 2014)”

Virginia Lauricella

Director: Lior Zylberman

2017

Análisis para dimensionar el alcance del subsidio a la producción de documentales digitales otorgado por el INCAA (2010 - 2014)

Agradecimientos

No hubiera podido concluir este trabajo sin el apoyo y colaboración de varias personas. A riesgo de cometer involuntarias omisiones, me gustaría mencionarlas.

En primer lugar, agradezco la buena predisposición y el tiempo que me brindaron todos los entrevistados en esta tesis: Adriana Yurcovich, Alejandro Rath, Martín Turnes, Iván Tokman, Emiliano Romero, Manuel García, Nicolás Batlle, Fernando Romanazzo y Pablo Sahores.

A mi tutor, Lior Zylberman, por su profesionalismo y clara conciencia de su rol, que me llevó siempre un paso más adelante. A Clara Kriger, por los primeros intercambios, y a Eleonora Sucharczuk, por creer en mí y guiarme en los borradores iniciales, fundamentales después. También, fueron indispensables los libros consultados en la Biblioteca ENERC, gentilmente facilitados y aumentados por Adrián Muoyo y Julio Artuzzio.

A mis compañeros, en especial a Mauricio Barrantes y a Aisha Patolsky, con quienes compartí los dos años de cursada y por todo el apoyo que me brindaron. A Raúl S. Algán, también compañero, por sus postales, cartas y videos enviados desde las más remotas ciudades europeas que me llenaron de alegría a lo largo de este camino. A Juan Urraco, por su confianza y comprensión del tiempo que demanda un trabajo de esta naturaleza.

A todo el equipo de coordinación de la Maestría. A Cecilia Báez, por asesorarme con calidez y compromiso. A Karina Scherer, por las charlas-bálsamo y por estar atenta a lo que necesitara.

A mis padres, Lucía y Miguel; mis hermanos, Pablo y Cecilia: por su incondicionalidad.

A mis amigos.

Pese a que no tuvimos oportunidad de conversar sobre este trabajo, quiero agradecer a Carlos Palacios, por sus generosas palabras, que atesoraré siempre y fueron esenciales para llevarlo adelante. Y por último, muy especialmente agradezco a Iván, cuya inteligente y amorosa escucha hace que todo valga la pena.

Contenido

Prólogo	7
I.INTRODUCCIÓN	8
1.1. Abordaje general y relevancia	9
1.2. Formulación del Problema. Objetivos generales y específicos	10
1.3. Cuestiones preliminares: Actores y terminología relativa al mercado audiovisual	11
1.4. Aproximaciones a la definición del género documental	13
1.5. Estado de la cuestión	15
II. BREVE EVOLUCIÓN DEL DOCUMENTAL ARGENTINO Y SU LUGAR EN EL MERCADO AUDIOVISUAL	18
2.1. Las primeras décadas del documental político	19
2.2. Década del 80': Documentar un contexto de reconfiguración social	21
2.3. Década del 90': Apoyo estatal, escuelas de cine y militancia	23
2.4. Del 2000 a hoy: la producción apoyada por el Estado se consolida; el debate sobre la exhibición	27
2.5. El documental en el marco de las producciones audiovisuales	29
III. EL DOCUMENTAL DIGITAL	32
3.1. Contexto institucional	33
3.1.1. INCAA. Política cultural de fomento audiovisual	33
3.1.2. Líneas estatales de fomento a la producción audiovisual	35
3.2 Nuevas posibilidades para el documental	36
3.2.1. Asociaciones de documentalistas	40
3.3. Polémicas en torno a la "vía digital". 2013/2016.	42
3.4. Estadísticas de los documentales digitales en el período 2010-2014	44
Tabla 1. Documentales digitales estrenados en salas (Período 2010-2014)	45
Tabla 2. Tipos de financiamiento. Documentales estrenados en salas (Período 2010-2014)	45
Tabla 3. Cantidad y porcentaje de espectadores. Documentales estrenados en salas (Período 2010-2014)	46
3.5. Nuevas exigencias y dinámicas de exhibición	47
IV.METODOLOGÍA	51
4.1. Diseño de investigación	52
4.2. Límites de la investigación	52

4.3. Universo	53
4.4. Criterios de selección	53
4.4.1. Fundamentación	53
4.4.2. Definición	54
4.5. Casos de estudio. Presentación	58
4.6. Métodos de recolección de información	59
4.7. Categorías de análisis	59
Tabla 4. Categorías de análisis	60
V. ANÁLISIS	63
5.1. Casos de estudio	64
5.1.1. Exhibición	64
5.1.2. Público objetivo	69
5.1.3. Adecuación al criterio de selección	70
5.1.4. Difusión	73
5.1.5. Percepción sobre la exhibición de documentales	75
5.1.6. Aprendizajes durante la etapa de explotación (estreno y distribución)	77
5.1.7. Noción de éxito/mérito	79
5.1.8. Panorama a futuro	80
5.2. Análisis específico	81
5.2.1. Percepción sobre la exhibición de documentales	81
5.2.2. Noción de éxito/mérito	84
VI. CONCLUSIONES, RECOMENDACIONES Y FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN	86
VII. PROPUESTAS	90
VIII. ÍNDICE BIBLIOGRÁFICO	94
IX. ANEXO	97
Tabla 5. Listado total de títulos documentales estrenados (2010-2014)	98

Prólogo

La tecnología digital introdujo profundas transformaciones en la historia del cine. En Hollywood, su incidencia llega a lugares impensados, al punto de que en estos momentos se esté debatiendo el impacto que podría tener en la industria la cesión de derechos de imagen digital, luego de que en *Rogue One: una historia de Star Wars* se incluyeran participaciones de actores ya fallecidos.

Más cerca de nuestra realidad, el documental supo capitalizar las nuevas herramientas que el mercado puso a su alcance para amortizar los presupuestos acotados que por lo general maneja.

Pero el documental dialoga con la tecnología no sólo en términos de conveniencia de recursos sino también en un sentido simbólico. En un mundo donde lo digital empieza a regular vínculos y a sostenerse sobre el concepto del entretenimiento, el documental reafirma su vigencia como espacio de resistencia y debate sobre lo instituido.

En nuestro país se producen más documentales que ficciones, sobre todo desde la creación en 2007 del subsidio a documentales digitales (Res. 632/07), conseguido luego de reiterados pedidos por parte de la comunidad de realizadores al INCAA.

El estreno de cualquier película nacional (las excepciones son muy pocas e implican casi siempre una figura en los créditos o en su defecto la suerte de alcanzar el “boca a boca”) conlleva un *shock* en un contexto de exhibición concentrado. Con más razón afectará esta circunstancia a un documental de presupuesto bajo que quiere salir a la luz.

Esta tesis, que surge en el marco de la Maestría en Administración de Organizaciones del Sector Cultural y Creativo (2012-2013) de la Facultad de Ciencias Económicas de la UBA, intenta ser una aproximación al aún poco explorado universo de los documentales digitales estrenados en salas.

Al cumplirse diez años de su existencia, creemos que es un momento oportuno para hacer un balance de la trascendencia de este subsidio. Nos ocuparemos de la exhibición en salas, pero no desconocemos que muchos se realizaron para ser emitidos por los canales que conforman la TDA (Televisión Digital Abierta). Nuestro anhelo es que empiece a reflexionarse, desde la academia y el sector de la producción, sobre alternativas posibles para dar visibilidad a esta producción específica, que crece en número y calidad, a la vez que representa un espacio ya consolidado de formación de nuevos directores.

I.INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo nos centraremos en el estudio del subsidio a la producción de documentales digitales otorgado por el INCAA, conocido informalmente como “vía digital” durante el período 2010-2014, con miras a determinar su alcance en el sector documental, principalmente en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

En 2007, y en respuesta a demandas del sector audiovisual, el INCAA estableció mediante Resolución 632/07 una línea de subsidio específica para financiar y promover la producción de documentales digitales de bajo presupuesto. Se estima que unos 50 documentales fueron terminados por año desde entonces, muchos de los cuales fueron estrenados en cines¹.

Nos interesa centrarnos en la problemática del documental por varias razones. Por el crecimiento que tuvo esta manifestación en el período abarcado, factor reflejado en el aumento de producciones y en la variedad de propuestas de formación universitaria dedicadas a esta modalidad. Por ser el género con más títulos y con menos espectadores, algo que a nuestro entender debe ser problematizado y no asimilado a las etapas de “vida” de una película comercial. Por último, nos interesa su estudio debido a un atributo fundamental, su rol social, que debe ser preservado.

1.1. Abordaje general y relevancia

El cine documental argentino crece en producciones, es reconocido en festivales de todo el mundo y va ganando un lugar en la crítica especializada. Sin embargo, en la opinión pública, todavía lleva el estigma de ser “un cine que no ve nadie” o de tener “demasiadas producciones”. Sin perder de vista las relaciones de poder y las tensiones simbólicas de la industria cinematográfica, esta investigación se propone analizar casos de producciones documentales digitales estrenadas entre 2010 y 2014 para aproximarnos al alcance de esta línea de subsidio y conocer cuáles fueron sus circuitos de exhibición.

La decisión de trabajar exclusivamente con documentales digitales reside en que se trata de una línea de subsidio relativamente reciente, que tuvo efectos en el sector de la producción documental de los últimos años. Este hecho, sumado al continuo devenir de la tecnología, hacen necesaria una revisión de las dinámicas de producción y circulación actuales.

¹ “En los cinco años de vigencia de lo que se denomina ‘vía digital’, los Comités conformados por representantes de las seis asociaciones (...) evaluaron 1069 proyectos y de los cuales se produjeron alrededor de 50 documentales por año, que dan cuenta de una diversidad de miradas y estilos”. Extraído de <http://www.otroscines.com/nota?idnota=7318> (Fecha de consulta: 20 de octubre de 2016)

Asimismo, nos interesa por tratarse de proyectos que fueron llevados adelante con presupuestos bajos dentro de la escala de la industria del cine, y haciendo uso de un principio de accesibilidad o puesta en paréntesis de los modos de legitimización habituales, ya que el subsidio para documentales digitales dispuesto por resolución 632/07 tiene la característica particular de que puede adjudicarse tanto a realizadores con y sin antecedentes en producción audiovisual.

La medición del alcance de la línea de subsidio antedicha se hará organizando datos estadísticos, testimonios de especialistas y analizando casos elegidos en base a criterios elaborados *ad hoc*. En el último caso nos referimos a:

- Participación en Festivales
- Construcción de memoria social
- Cantidad de espectadores
- Premios Cóndor (entendido como un indicador de legitimación de la crítica)

Además, en el análisis final, nos interesará aportar información sobre cómo se difunden y exhiben los documentales digitales en la Ciudad de Buenos Aires² en pos de abrir a discusión cuáles serían las maneras de circulación que deriven en una mayor visibilidad de estas producciones.

Todo ello, estimamos, será una fuente de información útil para futuras líneas de intervención, ya sea pública o privada, en vistas a optimizar la circulación y el consumo de documentales. También, en el campo práctico, apuntamos a que se constituya en un material de consulta para la propia comunidad de realizadores, muchos de ellos principiantes, también encargados de la difusión de sus obras. Un último aporte sería el de despertar interés en el ámbito de los estudios culturales por la problemática del documental desde la perspectiva de su consumo, entendiéndolo como un producto cultural de relevancia para la identidad de un país.

1.2. Formulación del Problema. Objetivos generales y específicos

Nuestra pregunta de investigación consistió en conocer qué alcance tuvo el subsidio a la producción de documentales digitales otorgado por el INCAA (Res. 632/07) entre 2010 y 2014, principalmente en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Por “alcance”, entenderemos la

² Nos centraremos en la Capital por ser el punto donde convergen los estrenos nacionales y por ser el espacio de proyección comercial de los mismos, sin importar su origen o presupuesto.

siguiente acepción de la Real Academia Española: “Significación, efecto o trascendencia de algo”.

El objetivo general de este trabajo consistirá, entonces, en determinar los efectos que tuvo la “vía digital” en el marco de la producción documental de la Ciudad de Buenos Aires, principalmente. Para intentar alcanzarlo, recurriremos al análisis de estadísticas correspondientes al período abarcado y al análisis de casos.

En cuanto a los objetivos específicos, intentaremos en primer lugar describir las principales dinámicas de exhibición y, asociadas a ellas, las estrategias de difusión, que utilizaron documentales digitales argentinos en el período 2010-2014 en la Ciudad de Buenos Aires. En segundo lugar, nos proponemos esbozar una noción de “éxito/mérito” inherente a la naturaleza y situación de los documentales, a partir del testimonio de realizadores y distintos especialistas, quienes reflexionarán sobre los rasgos que asume este concepto en su ámbito de actividad particular.

1.3. Cuestiones preliminares: Actores y terminología relativa al mercado audiovisual

En este apartado, introduciremos conceptos que se retomarán a lo largo del trabajo. Incorporaremos definiciones encontradas en los estudios sobre la industria del cine para asimilarlas al género documental. Aunque las relativas a las etapas de vida de un film no se ciñan del todo a su naturaleza, al menos servirán como parámetro para hacer un contrapunto entre cine comercial y documental.

En primer lugar, introducimos un concepto que, consideramos, estuvo siempre asociado a la práctica documental pero obtuvo reconocimiento con la “vía digital”. Nos referimos a la figura del “realizador integral”, definido como el que desempeña “simultáneamente tareas de guión, producción, realización, roles técnicos y comercialización para distribución y exhibición de los films”³.

Por otro lado, aludiremos a las fases que atraviesa el “ciclo de vida” de una película. Una vez finalizada la etapa de producción, comienza la de distribución, a través de la cual se arriba al tercer y último momento, el de la comercialización (exhibición). (Getino, 2005, p. 158)

El distribuidor o empresa de distribución centraliza las películas que cree más adecuadas para el mercado de la exhibición. La exhibición en salas (o *Theatrical*), entonces, es una de las

³ Res. 464/2014/INCAA. Artículo 1

formas que asume la distribución, quizá la más extendida. Los distribuidores se disputan el espacio de pantalla existente. Recae sobre estos actores los gastos de marketing del film (publicidad, promoción, relaciones públicas, estrategia de distribución, etc.).

En la industria cinematográfica de Estados Unidos la aplicación del marketing alcanza un gran desarrollo. En nuestro país, la incorporación de esta herramienta en el cine “suele ser esporádica y fraccionaria” (Del Teso, 2005, p. 11). Sin embargo, consideramos que la introducción, al menos paulatina y adaptada a las particularidades locales, de esta disciplina puede ser de utilidad para los profesionales del sector audiovisual. En el presente trabajo, una de las categorías de análisis puede vincularse al marketing. Nos referimos al “plan de difusión”, que asimilaremos a la noción teórica de “programa de comunicaciones y promoción”. En palabras de Philip Kotler y Gary Armstrong, para que éste sea eficaz antes es necesario: “identificar al público meta, determinar los objetivos de comunicación, diseñar un mensaje, seleccionar los medios de difusión, seleccionar la fuente del mensaje (quién es el comunicador) y obtener retroalimentación” (2012, p. 415).

Estas acciones las puede llevar adelante un agente de prensa o, como en muchos documentales digitales, los propios realizadores.

Como decíamos, a través del exhibidor, la película llega al consumidor final. “El punto de venta” al público puede ser una cadena de exhibición (la situación predominante en nuestro país) o una sala independiente. En esta etapa suele entenderse que la importancia de un film se mide por la cantidad de espectadores que obtenga (Getino, 1995, p. 291). Sin embargo, para el caso del documental, pondremos en discusión esta idea.

Creemos necesario, además, definir dos formas de apoyo a la producción de cine nacional contempladas en la Ley de Cine, el subsidio y el crédito. El primero, íntimamente ligado a la “vía digital”, ya que es, propiamente, un subsidio, aunque presente algunas particularidades que explicaremos más adelante. Entonces, se entiende por “subsidio” a la ayuda económica no reintegrable que concede el Estado a los productores de películas de producción nacional. Los “créditos”, en cambio, otorgados para filmar la película con condiciones favorables, como tasas de interés reducida y plazos de pago acordes, se repagan con los subsidios que luego son otorgados a esas mismas producciones. (Memelsdorff y Barrenechea, 2015, pp. 108 -109)

El sector audiovisual nacional sufre la concentración de mercado sobre todo en estas dos etapas, la distribución y la exhibición. De acuerdo a Getino (2005), los llamados “circuitos” de exhibición operan con similares tipos de programación. Los encabezados por grandes grupos empresarios suscriben contratos con los distribuidores para exhibir determinado tipo de filmes que tengan un probable impacto comercial. Intentar modificarlos resulta en principio una tarea

compleja ya que “obligaría a una intervención estatal en ese sector, cosa que casi siempre se ha evitado para no enfrentar la compleja red de relaciones económicas y políticas, que asocia a la exhibición con núcleos hegemónicos”, concluye el investigador argentino. (Getino, 1995, p. 162)

Como veremos más adelante, la intervención estatal en este terreno es una demanda por parte del sector documental.

Por último, estimamos conveniente hablar de la tecnología digital. Más que una definición en sí, que entraría en cuestiones técnicas que no hacen a nuestro trabajo, nos interesa mencionar algunas posibilidades que ofrece en relación al celuloide.

De acuerdo a teóricos como el francés Jean-Louis Comolli, una particularidad del documental reside en que supo alentar y aprovechar los avances tecnológicos con mayor reflejo que la ficción, debido en parte a que el género que nos ocupa trabaja bajo presiones presupuestarias pero también bajo la presión “de instrumentos técnicos cuyo desarrollo fue más lento que los deseos y necesidades” de los realizadores de documentales. (Campo, 2012, p. 203)

Con la llegada del digital, se simplificaron de manera sustancial los procesos de registro y montaje. A diferencia del filmico, el soporte digital permite experimentar distintas posibilidades narrativas a partir del uso de un programa de edición (Avid, Final Cut y Adobe Premiere, los más populares), que puede estar instalado incluso en una computadora personal. Los resultados de las decisiones de montaje, además, pueden verificarse con mucha más celeridad que en el formato fílmico. Estas nuevas facilidades encuentran en el documental a uno de sus principales beneficiarios, por cuestiones de presupuesto y también debido a su naturaleza indagatoria/experimental.

1.4. Aproximaciones a la definición del género documental

Existen muchas miradas en torno al documental que intentan dar cuenta de sus rasgos. Nuestra meta no es hacer aquí un recorrido exhaustivo por las definiciones que tuvo el documental a lo largo de la historia, sino que pasaremos a resumir algunas nociones que nos resultaron de particular utilidad.

El término “documental” fue popularizado por John Grierson a partir de *Moana* (1926), película de Robert Flaherty, también director de *Nanook, el esquimal* (1922), considerado el primer documental de la historia. Grierson, uno de los primeros impulsores del apoyo institucional al género, lo concebía como “el tratamiento creativo de la realidad”.

Este “tratamiento creativo” reúne ciertas cualidades. Según Antonio Weinrichter (2005, pp. 26-27), recién en los años 20' el documental empieza a distinguirse de los *actuality* o noticiarios y se institucionaliza una década después, ya con una conciencia propia al incorporar cuatro factores que abonaron el surgimiento del documental. Retomando al teórico Bill Nichols, detalla:

- * El carácter “científico” (técnico) de la toma de imágenes, que fomentaba la exhibición de conductas espectaculares o exóticas.
- * La “experimentación poética” de la mano de las vanguardias de principios de siglo.
- * El desarrollo de herramientas que permitiesen la narración
- * La retórica, que habilita la perspectiva personal.

Raúl Beceyro (2007) prefiere el término “estilo documental” a “género documental” debido a la ausencia, en su opinión, de esquemas repetitivos básicos que hacen de cierto género un conjunto de películas separado del resto. Para el especialista santafesino lo que sí tienen en común todos los documentales es el material sobre el que trabajan: hechos que sucedieron o están sucediendo. Sólo en esto, asegura, reside la principal diferencia con la ficción. (Beceyro, 1993)

Para dar cuenta del potencial de esta forma, nos interesa también la distinción entre documento y documental o entre reproducción y representación. Carl Plantinga (2007/2008, pp. 50-52) entiende al documental como “representación de una veracidad expresa”, lo que no garantiza (ni limita a, agregamos) que los documentales sean precisos y fidedignos. Como representaciones no solo “atestiguan acontecimientos sino que, además, articulan, de forma más o menos implícita, afirmaciones sobre el mundo”.

El documental, entonces, es una aseveración sobre el mundo, cuya forma en las últimas décadas se vio renovada a partir de la incorporación de las “narrativas del yo”. Es decir, el discurso imparcial y sobrio que lo caracterizaba se evidenció insuficiente para plasmar historias, registrándose una apertura hacia retóricas más personales. El investigador Pablo Piedras (2014, p. 30) ubicó esta transformación discursiva, que no es exclusiva del documental, a partir de la década del ochenta. Al respecto sostiene: “El nuevo documental enuncia proposiciones parciales, tentativas y provisionales, pero profundamente encarnadas y operativas para la construcción de una memoria cercana que transite de lo personal a lo colectivo”.

Por último, Jacobo Sucari en *Documental expandido: pantalla y espacio* define de la siguiente manera al documental contemporáneo (2012, p. 93):

“Un documental no convencional en cuanto a su enunciación y modo de representación de lo real, un documental no eminente o estrictamente mediático, aunque sí abierto hoy día a la difusión masiva en salas y circuitos de televisión y vinculado a una cierta tradición experimental, la investigación y la renovación discursiva”.

1.5. Estado de la cuestión

A lo largo de nuestra investigación hemos podido encontrar numerosos estudios que abordan el documental desde distintos enfoques y que fueron de suma utilidad para dar organicidad y sustento histórico al presente trabajo.

Para empezar, podríamos mencionar que en los dos tomos de *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969) / (1969-2009)* Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (2009-2011) coordinaron una investigación que se remonta a los primeros indicios de conformación de una tradición de este cine en nuestro país hasta llegar a la multiplicidad de modelos narrativos característica de las últimas décadas.

Destacamos de esta compilación un artículo de Andrea Cuarterolo, “Primeros debates y reflexiones en torno al cine nacional”, en el que la autora reconstruye debates que tienen lugar ya por 1920. Los mismos giraban en torno a encontrar en el cine propósitos “más elevados que los del mero rédito económico” (2009, p. 72) y a la necesidad del apoyo y protección del Estado, indiferente entonces.

En este sentido, *Cine y peronismo. El Estado en escena*, reconstruye de manera pormenorizada los contextos de aparición de las políticas instrumentadas por el primer peronismo en materia de actividad cinematográfica, tendientes a la industrialización. La investigadora Clara Kriger encuentra además líneas de continuidad con el presente: “En la Argentina siguen aplicándose leyes de protección (...) En estas modalidades de apoyo estatal, que no se implementan de la misma forma en otros países de la región, se observa la impronta de las políticas puestas en marcha por el peronismo”. (2009, p. 250)

Otro estudio donde encontramos resonancias con aspectos que trabajaremos, sobre todo cuando hablemos de la relación entre documental y memoria, es *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*. Esta compilación de artículos realizada por Gustavo Aprea (2012), vincula la evolución del documental argentino con los distintos procedimientos que adoptó el género para evocar el pasado y configurar memorias e identidades colectivas.

Por otro lado, Irene Marrone y Mercedes Moyano Walker editaron una serie de artículos donde varios especialistas entrelazan la década del 90' con la del 60'. En ambas, el documental vivió un momento de auge, a la par de la crisis de representación política.

Nos referimos a *Disrupción Social y Boom documental cinematográfico. Argentina en los años sesenta y noventa*, donde el investigador Lior Zylberman se pregunta cómo y dónde es visto el cine documental. Y concluye que el panorama no es del todo pesimista ya que a raíz de la “desregularización” de las pantallas provista por las nuevas tecnologías, el documental diversifica sus modos de exhibición y difusión, permitiendo que se realice de manera “más subterránea, ya sea en proyecciones privadas, en plazas, en ciclos especiales, en fábricas, centros culturales (...) Si los medios de producción se han visto revolucionados, igual proceso atraviesa la difusión y proyección”. (2011, p. 66)

Como contrapartida, en los grandes centros de producción mundial, de acuerdo a Antonio Weinrichter (2010, p. 9), durante los primeros años de la década del 2000 se produce el fenómeno inverso, dando lugar a una explosión del género: “Una práctica reducida a sus propios circuitos de exhibición se vio expulsada de su claustro y alcanza una visibilidad inédita hasta ese momento”. Hablamos de documentales que obtuvieron ingresos altos en taquilla, como *Los espigadores y la espigadora (2000)*, *Bowling for Columbine (2002)*, *Super size me (2004)*, entre otros.

Por su parte, Santiago Marino (2014, pp. 107-109), en su estudio “La cinematografía argentina”, contenido en *Industria cinematográfica latinoamericana*, editado por Marta Fuertes y Guillermo Mastrini, concluye que entre 1998 y 2009 en el cine argentino conviven:

- una fuerte concentración de capital y películas extranjeras en el sector de la distribución y exhibición
- un conjunto de acciones y medidas estatales tendientes a la protección y fomento de las películas nacionales, entre las que el autor destaca la política de reconocimiento al género documental.

Sin embargo, la implementación de las últimas no sería ideal y termina afirmando la necesidad de que el Estado sea un agente *activo* [la cursiva es nuestra] también en el fomento para la exhibición y la distribución.

El “boom” documental de los 90' al que nos referimos antes condujo a la sanción de la llamada “vía digital”⁴ en 2007, cuyas repercusiones Paola Margulis (2014, p. XXVII) en su tesis *De la formación a la institución. El documental audiovisual argentino en la transición democrática (1982-1990)* sintetiza del siguiente modo:

“Esta iniciativa que habilitó la asignación de subsidios más reducidos para aquellas películas filmadas y finalizadas en digital (situación por demás característica en la producción de films no ficcionales), también incidiría en el crecimiento de gran magnitud que experimentaría el sector”.

Acerca de este reconocimiento logrado por los documentalistas, la Res. 632/07, Gustavo Aprea concluye que fue producto del “peso de una actividad que se fue desarrollando a lo largo de más de diez años y adquiriendo volumen y calidad en su producción”. (2012, p. 72)

En resumen, pocos años después del *batacazo* mundial de documentales al que aludíamos antes, registrado a comienzos de los 2000 por películas que plantean cuestionamientos sociales y políticos de fondo, surge en nuestro país la “vía digital”. Su objetivo será fomentar la producción de documentales de bajo presupuesto, la mayoría de los cuales debió encontrar nuevas alternativas de circulación en un entorno de difusión y exhibición concentrado.

⁴ En adelante, nos referiremos al subsidio creado por Resolución 632/07 como “vía digital” o subsidio a documentales digitales, indistintamente. Consideramos algo confusa otra de sus denominaciones, “Quinta vía”, razón por la cual fue excluida de este trabajo.

II. BREVE EVOLUCIÓN DEL DOCUMENTAL ARGENTINO Y SU LUGAR EN EL MERCADO AUDIOVISUAL

2.1. Las primeras décadas del documental político

El documental argentino presenta una multiplicidad de formas y una vitalidad que son herederas de su larga tradición.

Si bien nos explayaremos en los derroteros del documental a partir de los 80⁵, no podemos dejar de mencionar las experiencias de cine social y político que se registraron en las dos décadas anteriores a la vuelta de la democracia.

En 1956 Fernando Birri funda el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. Junto a sus colaboradores, renovará la mirada sobre la realidad de los sectores marginados a partir de *Tiré Die* (1958) y *Los inundados* (1962). Dentro de su producción teórica, que acompañó de manera fiel cada uno de sus textos audiovisuales⁶, otorgándole proyección como referente regional⁷, ya se contemplaba la discusión por los contextos de exhibición del documental: la posibilidad de un circuito alternativo frente al comercial donde tiene pocas posibilidades de permanencia. Ana Laura Lusnich (y Piedras, 2009, p. 113) recupera la siguiente afirmación de Birri:

“Ha llegado el momento de organizar circuitos independientes (sindicales, escolares, de sociedades vecinales, deportivos, circuitos ,móviles de cinematografía rural) que se apoyen en las organizaciones de base ya existentes, para la exhibición de aquellos films que por ser declaradamente didácticos (documentales) o ideológicamente más progresistas encuentran mayores resistencias en los circuitos de exhibición y distribución comercial”

En la década siguiente, los postulados del Instituto fueron retomados y reformulados por el Grupo Cine Liberación, cuyos máximos exponentes fueron Fernando Solanas y Octavio Getino. La exhibición y distribución de sus producciones (*La hora de los hornos*, la más emblemática) entendidas como “actos” que encontraban en el debate posterior del público (o en simultáneo al desarrollo del film, según la pauta de las placas insertadas en el mismo) su fin último, se realizaba de manera clandestina y en “unidades móviles” distribuidas por todo el país. Este

⁵ Consideramos la vuelta de la democracia el inicio de una nueva etapa para el documental en la que irá, poco a poco, conquistando su institucionalidad

⁶ Birri dio a conocer un manifiesto en oportunidad del estreno de ambas producciones antedichas

⁷ Es reconocido como el padre del Nuevo Cine Latinoamericano y uno de los fundadores y el primer director de la Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (Cuba)

grupo también anticipa la figura del “Realizador integral”, tan cara a la “vía digital”, mediante la postulación del “auto-realizador del Tercer Mundo”. Con esta denominación, a contramano de las pautas industriales, entienden que el director puede también ser productor, distribuidor y hasta exhibidor. (Lusnich y Piedras, 2009, p. 116)

Pero si un grupo tuvo como faro el acercar su cine a los espectadores ése fue Cine de la Base. Sólo su denominación ya es indicio de esta búsqueda, que concibió circuitos de exhibición y distribución clandestinos⁸ con el objetivo de llegar a la “base” (los obreros, y todos aquellos que no tenían acceso a las salas comerciales). Surgido en 1973, tuvo su máximo referente en Raymundo Gleyzer. El cine como vía de contrainformación para incentivar al espectador, protagonista del verdadero cambio social, fue una de sus premisas. Gleyzer fue secuestrado y desaparecido por el Gobierno Militar el 27 de mayo de 1976, inicio de una etapa poco fecunda para la realización de documentales en el país. Durante estos años, se realizan con apoyo oficial dos documentales: *Ganamos la paz* (película de propaganda de las Fuerzas Armadas dirigido por Francisco Javier Mendoza en 1977) y *La fiesta de todos* (Sergio Renán, 1978, documental sobre el Mundial de Fútbol disputado ese año en la Argentina, con guión de Hugo Sofovich y Mario Sábato, bajo el seudónimo de Adrián Quiroga). Tienen en cambio relevancia por su valor como testimonio y material de denuncia los films producidos en el exilio⁹. Estuvieron al frente de estas películas antiguos miembros de Cine de la Base¹⁰ (*Las AAA son las tres armas*, Jorge Denti y otros, Perú, 1977; *Las vacas sagradas*, Jorge Giannoni, Cuba, 1977; *Persistir es vencer*, Alvaro Melián y Jorge Giannoni, Roma, 1978) y realizadores ligados a búsquedas similares como Jorge Cedrón (*Resistir*, Francia, 1978) y Humberto Ríos (*Esta voz... entre muchas*, México, 1979) .

El siguiente es un breve recorrido por los modos de circulación que encontró el género documental, muchas veces emulando estrategias de los grupos antedichos, desde la vuelta de la democracia, en 1983, a la actualidad. El objetivo es aportar una somera descripción que

⁸ Al igual que Cine Liberación, grupo con el que tuvieron afinidades luego disipadas por las distintas posturas ante los devenires políticos, el debate posterior era un momento importante de la proyección. Para las mismas, grupos diseminados por todo el país se hacían de las copias y conseguían los proyectores para mostrarlas en barrios, universidades y sindicatos. - Carla Masmun en Lusnich y Piedras, 2011, p. 166.

⁹ Pueden destacarse dos polos discursivos presentes en el cine del exilio, el militante y el humanitario, que “anticiparon una serie de características propias del documental institucional de los ochenta” - “Argentina es afuera. El cine argentino del exilio (1976-1983)” Campo, Javier en Lusnich y Piedras, 2011, pp. 229-230.

¹⁰ Tras la desaparición de Gleyzer, el grupo mantiene sus postulados un tiempo pero se va disolviendo poco a poco.

permitirá comprender mejor el contexto de surgimiento del subsidio estatal a los documentales digitales.

2.2. Década del 80': Documentar un contexto de reconfiguración social

Tras el fin de la Dictadura Militar, comienza (o se reanuda) el recorrido de los documentalistas que desencadenará en la legitimidad institucional del género, consolidada a mediados de la década del noventa. (Margulis, 2014, p. XXIII)

Durante esta década, el documental no tuvo circuitos precisos de exhibición y promoción. Entre 1982 y 1990, sobre un promedio de 24 films nacionales estrenados al año, la media de los documentales no superó los tres anuales. (Margulis, 2014, p. XXVIII) “Para los sectores dominantes el documental siempre es más peligroso desde el punto de vista político (...) Lo que recuerdo de esa época es que había muy pocos documentales y casi todos trataban la historia anterior e inmediata, que es la dictadura y la represión”, comentó el documentalista Carlos Echeverría, acerca de la producción en este período. (Russo y De la Puente, 2005, p. 15)

En noviembre de 1982, todavía en dictadura, el Grupo Cine Testimonio (conformado por Marcelo Céspedes, Tristán Bauer, Tito Giudici y Silvia Chanvillard) organizó la primera proyección pública de tres de sus trabajos en la sala Cine Club Buenos Ayres. Al año siguiente tuvo su estreno comercial en el Cine Arte bajo el título *Tres documentos de culturas marginadas*. (Margulis, 2014, pp. 146-147)

Este colectivo, dedicado a conseguir espacios de exhibición para el documental, intentó mostrar una Argentina oculta y “encontrar una vía para decir que existía un cine de fuerte contenido social. Era un cine determinado por una necesidad de combatir, de denunciar la realidad social y política de aquella época”. (Russo y De la Puente, 2005, p. 16)

En cuanto a los modos de producción, Margulis señala dos formas bien definidas. La solventada desde espacios políticos (radicalismo y peronismo, teniendo su estreno en salas) y las producciones de cineastas exiliados, finalizadas tras la vuelta de la democracia, que tuvieron una circulación muy acotada. A diferencia de las formas de producción y distribución de cine social y político surgidas en las décadas del sesenta y setenta, de acuerdo a Javier Campo, “los directores en el exilio tuvieron poco contacto entre sí, por lo tanto la construcción de un movimiento político cinematográfico resultó prácticamente inviable”. (Lusnich y Piedras, 2011, p. 244)

Volviendo a los lineamientos de los documentales de este período, un exponente del primer tipo de producciones es *La república perdida* (Miguel Pérez, 1983), alcanzando algo más de 900.000 espectadores, siendo la tercera película más vista ese año. En cuanto a la perspectiva peronista, puede mencionarse *Evita, quien quiera oír que oiga* (Eduardo Mignona, 1984). En 1986 se estrena *La república perdida II* (Miguel Pérez), al igual que la primera parte, ideada por el dirigente radical Enrique Vanoli. El relato peronista vuelve a tener en 1989 una expresión documental, alternada con recreaciones ficticias de la vida de una familia en situación de pobreza con *DNI, la otra historia* (Luis Brunati¹¹). Ejemplos de la segunda forma de producción son *Malvinas, historia de traiciones*¹² (Jorge Denti, 1984), *Cuarentena. Exilio y regreso* (Carlos Echeverría, Alemania¹³, 1984), *Todo es ausencia*¹⁴ (Rodolfo Kuhn 1984, España), *Las madres de Plaza de Mayo* (Susana Blaustein Muñoz y Lourdes Portillo 1985, EEUU). Esta última no tuvo difusión en la Argentina pero sí en Estados Unidos, donde fue nominada al Oscar como Mejor Largometraje Documental en 1985. Por último, un documental sobre el único desaparecido en la ciudad de Bariloche, el estudiante Juan Herman, *Juan como si nada hubiera sucedido*¹⁵ (Carlos Echeverría, Alemania/Argentina, 1987).

A diferencia del cine producido para salas comerciales, el documental se exhibía en circuitos alternativos, que incluían salas de arte y ensayo, centros culturales, filmotecas, escuelas, obras sociales, sociedades de fomento, universidades, sindicatos, clubes y cineclubes. (Margulis, 2014, p. 121) Cabe destacar en este sentido que el 16 de noviembre de 1984 el tradicional Cine Club Núcleo, hasta ese entonces asociación, se instituye como fundación¹⁶, y que en 1988 se crea Cine Club TEA¹⁷, también referente en el segmento.

En este período, entonces, conviven distintos modos de circulación del documental. A su manera, todos contribuyeron a la reconstrucción democrática. Los documentales vinculados a

¹¹ Desencantado con las políticas neoliberales del primer gobierno de Carlos Menem y luego de los indultos de 1990, Brunati se desafilia del Partido Justicialista y cofunda el partido Frente Grande

¹² “Tuvo muy poca difusión en la Argentina y aún no existen copias en buen estado”, de acuerdo a Campo, Javier en Lusnich y Piedras, 2011, p. 239.

¹³ Vale aclarar que Echeverría no estaba exiliado, sino estudiando en Alemania

¹⁴ Producida por TVE

¹⁵ El film nunca tuvo estreno comercial y su limitada difusión se realizó bajo amenazas y sin apoyo oficial. Se exhibió en el 5^a Festival de Munich, según Margulis, Paola en Aprea, 2012, p. 183.

¹⁶ <http://www.cineclubnucleo.com.ar/historia.htm>. Fecha de consulta: 15 de agosto de 2016.

¹⁷ http://cineclubtea.com.ar/cine_club.htm. Fecha de consulta: 15 de agosto de 2016.

espacios políticos, desde un discurso que apuntaló la necesidad de reivindicar la confianza en las instituciones (*La república perdida, DNI, la otra historia*) y subrayó los mitos populares (*Eva Perón, quien quiera oír...*). Los realizadores enmarcados en colectivos, o bien exiliados, desde el registro de los relatos. Tanto de las víctimas o familiares de víctimas del Terrorismo de Estado (*Todo es ausencia*) como de aquéllos que no tenían voz, los sectores sociales marginados (*Los Totos, Hospital Borda: un llamado a la razón*). Dado el contexto en que emergieron, podemos seguir a Ricoeur cuando postula que el testimonio es un elemento creador de institución. (Ricoeur, 2000, pp. 213-214)

La labor de Cine Testimonio se vio continuada, en principio, por Cine Ojo. Fundada en 1986 por Marcelo Céspedes y Carmen Guarini¹⁸, fue la primera productora dedicada de manera exclusiva al documental de autor en el país. “Desde sus inicios Cine Ojo fue construyendo un discurso sobre la realidad posicionado en definidas opciones de índole estética y ética. Sus films no son concebidos como un mero “documento” o “testimonio” de lo real sino como un relato cinematográfico autónomo”¹⁹, aseguran. La productora y distribuidora, en los últimos años también dedicada al género de ficción, estuvo involucrada en las gestiones para lograr el apoyo oficial al documental en lo relativo a su promoción y financiación.

2.3. Década del 90': Apoyo estatal, escuelas de cine y militancia

La búsqueda de apoyo por parte de los organismos oficiales se **catalizó** en los noventa. El primer gran paso fue la modificación a la Ley de Cine, alcanzada después de una fuerte presión del sector audiovisual. Comenzó así a cobrar relevancia una categoría clave inaugurada con fuerza durante el primer peronismo²⁰ y que en la cinematografía local siguió profundizándose entrado el siglo XXI: las políticas cinematográficas estatales, enmarcadas en las políticas culturales.

¹⁸ “La circulación de cine documental no está en la sala comercial sino en los distintos circuitos de la televisión y en otros circuitos (...) este cine, más que cualquier otro, debe ser subsidiado”, (Afirmación de Marcelo Céspedes y Carmen Guarini recogida en Lusnich y Piedras, 2011, p. 114)

¹⁹ <http://www.cineujo.com.ar/presentacion/> . Fecha de consulta: 1 de noviembre de 2016.

²⁰ Al respecto ver *Cine y peronismo: el estado en escena*, Kriger, 2009.

La Ley de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica (Nº 24.377, que modifica la 17.741) se sanciona en 1994, en un contexto de políticas neoliberales. Santiago Marino²¹ resume las principales medidas de esta forma de gestión en ajustes salariales, privatizaciones, eliminación de subsidios a la industria, una apertura masiva a las importaciones, desregulación de los mercados y flexibilización laboral que llevaron al desempleo y al desplazamiento del capital financiero desde la inversión industrial hacia la provisión de servicios. En definitiva, al calor de la adopción del plan de convertibilidad, la crisis se tradujo en quiebras y cierres de fábricas y medianas empresas .

La normativa que mencionábamos habilitó más recursos presupuestarios para el Fondo de Fomento en su artículo 24, lo que tuvo efectos concretos en el sector, registrándose un aumento de las producciones y estrenos. (Fuentes y Mastrini, 2014, p. 69) De cinco filmes en 1994 se pasan a producir entre 30 y 40 anuales en los años siguientes. (Perelman y Seivach, 2003, p. 19) La ley dispone que el Instituto Nacional de Cinematografía (INC) pase a denominarse Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA)²², extendiendo el campo de acción a lo “audiovisual”. Además de ampliar la recaudación del Fondo de Fomento, hasta ese momento integrado sólo por un impuesto subsumido en las entradas de cine, la televisión y el video entran en relación directa con la producción de films a través del nuevo subsidio por exhibición en otros medios. La ley incorpora el siguiente texto al artículo 34: [el INCAA] “dictará además normas reglamentarias referentes al otorgamiento y formas de pago de los subsidios relacionados a las otras formas de exhibición”. Hacemos esta aclaración porque en 1995 la resolución 49 establece que para acceder al subsidio, deben haberse cumplido los siguientes requisitos:

- a) Que el Distribuidor de videogramas grabados inicie la comercialización en video cassette de la película en el país.
- b) Que la película sea exhibida en un canal de *televisión abierta* del país.
- c) Que la película sea exhibida en un *canal de televisión por cable* del territorio nacional.

Con el paso de los años, estos requisitos fueron cambiando, pero sirve mencionarlos a los fines de graficar el vínculo que empieza a establecerse entre los sectores del cine, el video y la

²¹ Para más detalles sobre el contexto de la sanción de la ley de fomento al cine, ver “La cinematografía argentina”, Santiago Marino, en Fuentes y Mastrini, 2014.

²² Otra institución, dependiente del INCAA, cambia de nombre a partir de 1994. El Cerc (Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica) pasa a llamarse ENERC (Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica).

televisión. En resumen, “lo *audiovisual* extendió sus fronteras incorporando formas como el video o la televisión al mundo del cine, ampliando horizontes y panoramas” (Marrone y Moyano Walker, 2011, p. 62). Cabe señalar además que en 1989, a partir de la flexibilización de la Ley de Radiodifusión²³, comienza el proceso de privatización de los canales y la conformación de los monopolios mediáticos que diversifican sus modelos de negocio y se vuelven actores de injerencia en el terreno político y de la opinión pública.

El repunte de la actividad cinematográfica nacional también estuvo acompañada por otros factores. La contrapartida de las medidas antedichas fue la entrada al país de cámaras, equipos y material virgen a buen precio. La disponibilidad técnica, entonces, sumada a la apertura de escuelas de cine²⁴ fue la llave a la formación profesional de generaciones de cineastas. Por cuestiones de presupuesto, muchos abrazaron el video como opción al fílmico y se acercaron de esta manera al documental. Durante estos años, también, en el marco de estas condiciones, comienzan a forjarse el llamado “Nuevo cine argentino”²⁵ y el “boom” documental de los 90’.

Entre la segunda mitad de la década del noventa y principios del 2000, además, el documental se resignifica como herramienta militante en un contexto político de crisis.

Algunos grupos de cine social y político que utilizaron sus producciones colectivas como herramientas de información y denuncia en el ámbito de Capital Federal y Gran Buenos Aires fueron Boedo Films, Alavío, Cine Insurgente, Ojo Obrero, Contraimagen, Primero de Mayo y Mascaró. Entre las diferencias principales pueden señalarse las distintas procedencias políticas y académicas de sus integrantes, las formas de sustento y el cómo conciben la relación entre el Estado y la financiación de la producción. Por ejemplo, mientras Alavío reniega del estreno comercial y del subsidio estatal, Ojo Obrero y Boedo Films lo asimilan. Incluso, miembros de los dos últimos grupos, junto a Cine Insurgente, pasaron a integrar después DOCA, asociación que participó de los reclamos por la aparición de la “vía digital” y de la que hablaremos más

²³ Por entonces presidente, Carlos Menem impulsó reformas en la ley que posibilitaron la privatización y concentración económica de los medios.

²⁴ “Fue en los 90 que se fundaron un gran número de nuevas escuelas e institutos dedicados a la enseñanza de cine. Entre ellos, la Universidad del Cine se colocó a la cabeza” (Marrone y Moyano Walker, 2011, p. 62)

²⁵ Denominación creada alrededor de 2001 por la crítica, entre los rasgos del NCA se encuentran: “el rechazo de la actuación estereotipada, la renovación del lenguaje verbal, la inclusión de actores no profesionales y la experimentación con los límites del documental y la ficción, entre otras” - Lusnich y Piedras, 2011, p. 581.

adelante. Muchos de estos grupos se nuclearon a su vez en colectivos, como Argentina Arde (también presente en el debate por la “vía digital”) y Kino Nuestra Lucha.

Estos grupos documentaron de manera audiovisual los piquetes, el trabajo en las fábricas recuperadas, las asambleas y protestas que tuvieron lugar en 2001 y retomaron concepciones sobre la práctica documental del 60' y 70' en lo relativo a exhibición y distribución.

Sus producciones se distribuían por circuitos alternativos. Juan Pablo Russo y Maximiliano de la Puente señalan: “Las prácticas de exhibición se constituyen como alternativas a la comercial, mediante la formación de redes solidarias y horizontales de difusión” (Russo y De la Puente, 2005, p. 35). Agregan a continuación que los lugares de proyección estaban ligados a movimientos sociales y populares, como asambleas, piquetes, fábricas y centros culturales.

Sin embargo, algunas salas vinculadas al cine de autor también se hicieron eco de esta modalidad de documental militante. El Cine Cosmos, reinaugurado en 1997 después de que funcionara allí una discoteca, dedicó en diciembre de 2001 un ciclo al “cine piquetero”.

Entre los trabajos individuales, incluidos en el documental de autor, destacamos el de Andrés Di Tella. En el caso de *Montoneros, una historia* (1994), el documental político inicia una nueva etapa. El testimonio se **interioriza**. Nos referimos a que en cada uno de los testimonios se hace patente la presencia del director, en los *tempi* logrados, los cortes y el *in crescendo* que culmina con la revelación de aspectos más íntimos del cautiverio, como los testimonios de Mario Villani y Víctor Bastera, último secuestrado en ser liberado del centro clandestino de detención Esma.

Andrés Di Tella estrenó en 1995 *Montoneros, una historia*. Lo hizo en el Centro Cultural Rojas, donde la película tuvo una repercusión inesperada, con permanencia de casi dos años en cartel²⁶. Otro fenómeno casi simultáneo se dio con *Cazadores de utopías*. Estrenada en marzo de 1996²⁷, con motivo del vigésimo aniversario del Golpe Militar, al mes siguiente esta película en la que David Blaustein compiló 34 testimonios de ex militantes de Montoneros, suscitó en Página12 un debate sobre los modos de entender el pasado político²⁸.

²⁶ Al respecto sostuvo el director: “Fue increíble. Superó cualquier expectativa que yo podía tener. (...) La daban una vez por semana y durante meses la cola daba vuelta la esquina” <http://revista.cinedocumental.com.ar/4/notas.html>. Fecha de consulta: 3 de agosto de 2016.

²⁷ En marzo de 2016, al cumplirse veinte años de su estreno, volvió a proyectarse en el Cine Gaumont, durante un mes.

²⁸ Para más detalles ver: Sotelo y González Canosa, 2010.

A mediados de los 90', entonces, una manifestación cultural periférica (en términos de mercado) como el documental, encuentra distintas vías de legitimación a la vez que empieza a diversificar sus modos de exhibición, proceso que se irá profundizando en la década siguiente.

2.4. Del 2000 a hoy: la producción apoyada por el Estado se consolida; el debate sobre la exhibición

Ya sea por necesidades presupuestarias, expresivas o narrativas, la producción documental siempre incorporó los cambios tecnológicos con mayor rapidez que la ficción. El sonido en los treinta, las cámaras de 16 mm y el sonido sincrónico en los sesenta, el video en los ochenta y en la actualidad el registro digital y la edición en computadoras. (Campo, 2012, p. 203)

En la década del 2000 los nuevos formatos fueron funcionales tanto a las necesidades que imponían los registros más urgentes (el denominado documental piquetero que tuvo su auge en la crisis de 2001) como a documentales bisagra en lo formal. Tal es el caso de *Balnearios* (Mariano Llinás, 2001), película renovadora del lenguaje documental al momento de su aparición, con la que fue inaugurado el cine del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba), hoy instalada como sala alternativa al circuito comercial. Rescatamos un párrafo de un artículo del diario Página12 que, a nuestro criterio, sintetiza el recorrido que bien pueden asumir los documentales:

“Ganador del Cóndor de Plata al mejor videofilm²⁹, la decisión de Llinás de no ampliar su trabajo a 35 mm en busca de una explotación comercial que en principio consideraba esquiva terminó creando una vía de exhibición propia. Aquella máxima que asegura que si un buen producto no encuentra un lugar dentro de las categorías tradicionales, termina creando su propio espacio, se hizo verdad³⁰”.

Pero recién en 2007 llegaría una medida que marcó un antes y un después en el fomento estatal al cine documental. Luego de una fuerte presión por parte de los documentalistas se logró la firma de la Resolución 632/07, conocida luego como “vía digital”, a cargo de Jorge Alvarez, en aquél entonces presidente del INCAA. Mediante esta norma empezaron a fomentarse aquellas producciones documentales filmadas en digital, excluidas del concepto de

²⁹ De acuerdo al archivo de datos, no figuró ese año el rubro “Mejor Documental”, vigente desde 2002: <http://web.archive.org/web/20080928235457/http://www.cronistasdecine.org.ar/content/view/32/41/>. Fecha de consulta: 1 de junio de 2016.

³⁰ Extraído de <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-25249-2003-09-10.html>. Fecha de consulta: 1 de junio de 2016.

“Película nacional” establecido por la Ley de Cine, que contemplaba el formato de 35 milímetros. Así, se le otorgó reconocimiento a esas películas que “luego de haber sido un suceso en espacios de exhibición alternativos – centros culturales, fábricas ocupadas, asambleas barriales- golpeaban infructuosamente las puertas de los cines y exhibían galardones de un reconocimiento internacional en festivales y muestras”.³¹

De acuerdo a un comunicado de cinco de las seis asociaciones nacionales de documentalistas (ADN, DOCA, DOCUDAC, PCI y RDI), emitido en abril de 2013, desde 2007 se “evaluaron 1069 proyectos y de los cuales se produjeron alrededor de 50 documentales por año”.³²

La variedad de temáticas y producciones generadas a partir de esta vía de subsidio hace imposible determinar (quizá dentro de diez años sí lo podamos ver) orientaciones definidas. A modo de ejemplo, podemos decir que el documental performativo³³ encuentra hacedores. Toda crisis supone una reconfiguración del sujeto y su experiencia. En 2001 estalló el modelo de orden y seguridad integrador de lo social y se expresó como crisis estructural de sentido afectando creencias, valores, prácticas e instituciones, erosionando el “*discurso narrativo hegemónico de lo social*”. (Marrone y Moyano Walker, 2011, p. 12)

Como contrapartida del ímpetu expansivo que tuvieron los movimientos de vanguardia de los años 60', donde el sentido del mensaje que se intentaba comunicar primaba por sobre el relato personal, el documental de principios de siglo XXI evidencia un proceso inverso: el repliegue sobre sí mismo. En lugar de partir de una configuración colectiva, muchas historias que recogen los documentales tienden a la “individuación”.

En este sentido, el documental se apropió de las llamadas Narrativas del Yo y actualizó fílmicamente géneros como el diario, el autorretrato, el ensayo y otras formas de textualidad privada o subjetiva. La materia “documentable” también se astilló en mínimas porciones de realidad. Las posibilidades no se restringen sólo a los hechos o personajes escritos en letra de molde, sino que seres anónimos y sucesos en apariencia intrascendentes pueden volverse potentes en términos audiovisuales. Así es como surgen documentales que se acotan solo a la memoria y experiencia personal del realizador/protagonista (no ya privada-pública, como sucedía en *Los Rubios* y *La televisión y yo*).

³¹ “Revista Documental. Para re-pensar el cine hoy”, DOCA, N° 4, Buenos Aires, 2013, p.133.

³² Extraído de <http://haciendocine.com.ar/node/41037> . Fecha de consulta: 26 de octubre de 2016.

³³ “Hay un *ethos* en la propuesta performativa: acentuar que hay una cámara encendida y creer que la intromisión de alguien (el realizador) en la situación filmada es inevitable”. (Lusnich y Piedras, 2011, p. 543)

En cuanto a documentales digitales que optan por relatos de este tipo podemos mencionar algunos. Por ejemplo, *Huellas* (2012) de Miguel Colombo. En esta película, el director sale en búsqueda (emocional y física) de la figura de su enigmático abuelo a partir de una novela autobiográfica que encuentra. En *Carta a un padre* (2014) Edgardo Cozarinsky también bucea en sus recuerdos para reconstruir sus raíces. Si bien es un documental de montaje, *Planetario* (Baltazar Tokman, 2013) también aborda historias anónimas al constituirse sólo de los registros en video que un grupo de padres hizo de sus hijos a lo largo de los años, en distintos países. Si bien no figuran en nuestros registros como “vías digitales”, los documentales *Diletante* (Kris Niklison, 2008) y *Como bola sin manija* (Miguel Frías, Roberto Testa y Pablo Osorio, 2010) son otros ejemplos de documentales que construyen sus personajes en base al registro cotidiano de sujetos “de a pie”.

Estimulada la producción, con diversidad de temáticas, desde la “vía digital”, el debate en la actualidad pasa por allanar la etapa de exhibición para las producciones documentales. Las que logran llegar a las salas hoy compiten en un doble frente conformado por los “tanques” extranjeros y los nacionales. Como veremos más adelante, para los realizadores y las asociaciones de documentalistas es el Estado quien debe intervenir para generar las condiciones que permitan fortalecer las posibilidades de exhibición del documental.

2.5. El documental en el marco de las producciones audiovisuales

El sector de la cinematografía nacional podría entenderse como un *campo*. Nos referimos, en términos de Bourdieu (1997), a un espacio estructurado en base a las relaciones de fuerza que se establecen entre los agentes o las distintas instituciones involucradas en el mismo y donde está en juego la disputa por un capital inherente.

Dentro de este espacio de tensión “los agentes se enfrentan, con medios y fines diferenciados según su posición” (Bourdieu, 1997, p. 49). Con agentes, en este caso, nos referimos a los cineastas, cuya actividad tendrá distintos rasgos de acuerdo a la posición que ocupen (hayan alcanzado) en ese entramado.

En nuestro país, la producción documental supera ampliamente a la ficción en títulos, pero no logra instalarse en los circuitos de exhibición tradicionales. Este hecho parece de alguna forma naturalizado ya que “el documental se ha colocado siempre como un cine emergente, por lo tanto en su comercialización y difusión naufraga en comparación al dominante” (Marrone y Moyano Walker, 2011, p. 66).

A continuación, presentamos algunas estadísticas que ilustran esta situación. Las mismas fueron extraídas de informes anuales Deisica, publicados por SICA APMA (Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina, Animación, Publicidad y Medios Audiovisuales), y de Anuarios INCAA³⁴:

- Ya en 2007, año de aparición de la “vía digital”, dos tercios de los documentales estrenados fueron de origen nacional, pero solamente uno de ellos superó los 10.000 espectadores, *Argentina latente* (Dir. Pino Solanas)
- En 2008 más de un tercio de los estrenos nacionales (36,62%) correspondió a documentales pero sólo obtuvieron dos de cada cien pesos ingresados en boletería. La misma situación se registró en 2010.
- En 2013, el 42,96% de los estrenos fueron documentales y se llevaron solo el 0,30% de la recaudación.
- En 2014, los estrenos nacionales registraron un aumento del 35,48% pero el documental más visto (una película que recibió el subsidio a documentales digitales, *Seré millones*) se posicionó recién en la ubicación número veintiocho dentro de los films nacionales más vistos del año.

Exceptuando los Espacios INCAA (Salas Cine.Ar), es poco común que los documentales digitales integren la programación de las salas, ya que sólo pueden ser introducidos en esos espacios por intermedio de un distribuidor, quien evaluará los costos y beneficios que obtenga de su explotación. Por otro lado, una sala comercial no siempre resulta la opción más adecuada para ciertos documentales, pero de lograrlo, la primera semana será decisiva. Todas estas dificultades lleva a los documentalistas a buscar espacios y dinámicas de exhibición alternativos.

En resumen, entendemos la producción documental digital cercana a la figura del artesano y postartesano³⁵, ya que el realizador ofrece de manera directa su “mercancía” o a lo sumo a través de un intermediario, en contraposición al profesional del mercado, donde los actores son ya grandes estructuras capitalizadas. (Williams, 2015, p. 38)

³⁴ Aclaremos que las fuentes toman el volumen total de documentales, independientemente del tipo de financiamiento que hayan tenido en cada caso.

³⁵ De acuerdo a Raymond Williams (2015), en esta relación que se establece entre el artista y el mercado existe la figura del intermediario o distribuidor que puede invertir también en el bien con el fin de obtener beneficios.

Pero no es sólo en la taquilla donde se evidencian contrastes entre el documental digital (y, por extensión, el documental en sentido amplio) y el resto de las producciones cinematográficas. Existen construcciones simbólicas propias del documental, relacionadas a su potencial de invitar a pensar y a transformar la identidad social y política de una comunidad.

De acuerdo al historiador y cineasta Michael Chanan (Weinrichter, 2010, p. 218), el documental renueva su vigencia al constituirse en el último reducto de compromiso y participación ciudadana “frente al espacio pseudopúblico de los medios de comunicación”.

En este sentido, reproducimos una idea de Thierry Garrel, destacado programador francés de documentales:

“El documental tiene hoy día un papel social único: el de agrandar el horizonte del paisaje humano llevándole así hacia otras obras, otras ideas y también al descubrimiento del otro (...) El documental nos hace compartir -a través de la inteligencia de una mirada- la experiencia de la dignidad humana”³⁶.

Para concluir, muchos consideran que el cine local no es una industria, sino más bien una sucesión de estrenos con un período corto de exhibición dentro de los cuales solo unos pocos resultan “los elegidos”. El productor Hernán Musaluppi sostuvo en *El cine y lo que queda de mí* (2012, pp. 54-55) que en la Argentina no existe un mercado real de comercialización a través de salas, por lo que en su opinión la actividad se acerca más a lo artesanal que a lo industrial. En este *campo*, tal como lo definimos antes, conviven además dos concepciones arraigadas sobre los proyectos que el Estado debería fomentar. La que entiende al film como un producto sometido a las leyes de mercado y aquélla que lo promueve como transmisor de valores culturales y artísticos. (Perelman y Seivach, 2003, p. 73) Sostenemos que esta última variante debe ser preservada y asociaremos siempre a ella el fin último de la producción y la exhibición de los documentales digitales.

³⁶ Extraído del dossier “Seminario Documental Patricio Guzmán”, Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, 18 al 21 de octubre de 2011, p. 14.

III. EL DOCUMENTAL DIGITAL

3.1. Contexto institucional

3.1.1. INCAA. Política cultural de fomento audiovisual

Desde 1994, la política del INCAA se enmarca en una amplia categoría de intervenciones. Iremos definiendo de lo macro a lo particular, hasta mencionar algunas medidas de protección concretas del Instituto.

Las políticas cinematográficas deben ser pensadas como parte del conjunto de las políticas culturales públicas. Entre los diversos objetivos que persiguen éstas, rescatamos algunos que consideramos aplicables a las políticas del INCAA en cuestión de fomento a los documentales y al cine argentino en general. Los mismos fueron extraídos de distintas definiciones del concepto de “política cultural”³⁷ :

- Tender a la protección, fomento, desarrollo y transmisión de la cultura nacional.
- Garantizar la expresividad y creatividad de múltiples personas y grupos, como importante instrumento de crecimiento social y político.
- Orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social.

En nuestra región, las políticas cinematográficas se destacan por haber alcanzado una gran legitimidad (Fuentes y Mastrini, 2014, p. 16). Atendiendo a la doble naturaleza de las industrias culturales, como recurso económico y como fuente de identidad y cohesión social³⁸, el fomento estatal al cine responde a un contexto de mercado dominado por el cine extranjero (en 2015, de 428 películas estrenadas, 182 fueron argentinas), pero también al proyecto de resguardar las manifestaciones simbólicas propias de una sociedad frente a los intereses que pone en juego la concentración de capital.

El Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), denominado Instituto Nacional de Cinematografía hasta 1994, es el organismo encargado de fomentar y regular la actividad

³⁷ Estas definiciones se encuentran en: *Compendio de políticas culturales*, Ministerio de Cultura de Colombia, Bogotá, 2010, ps. 28 a 30.

³⁸ Canclini, Néstor. *Las industrias culturales y el desarrollo de los países americanos*, Disponible en http://www.gestioncultural.org/libros.php?id_documento=703, p. 2. Fecha de consulta: 20 de diciembre de 2016.

cinematográfica nacional, en el país y en el extranjero. Es un “ente público no estatal”³⁹ dependiente del Ministerio de Cultura de la Nación.

La Ley que crea este organismo de aplicación y establece la composición del Fondo de Fomento Cinematográfico es la 17.741, sancionada en 1968. En esta norma el documental se menciona como una de las posibilidades del cortometraje, formato que podía gozar del beneficio de exhibición obligatoria en salas, junto a los noticiarios.

En 1994, se sanciona la ley vigente hasta la actualidad, la 24.377. Surgida en un contexto de políticas neoliberales, renombra al instituto y determina sus autoridades: Presidente y Vicepresidente, la Asamblea Federal (integrada por los secretarios de Cultura de todas las provincias) y el Consejo Asesor (del que hablaremos más adelante).

En cuanto a la promoción del cine, la modificación sustancial consiste en que amplió significativamente las fuentes a ser destinadas al Fondo de Fomento Cinematográfico, conformado hasta entonces por un impuesto equivalente al 10% del precio básico de toda localidad. A partir de ese momento, a esta suma se añaden otro 10% aplicable a la venta y alquiler de video y un 25% (a partir del decreto 2278/02, será un 40%) de lo transferido por los canales de televisión al Comité de Radiodifusión (antiguo Comfer, luego Afsca y en la actualidad, tras un decreto de necesidad y urgencia, parte de Enacom).

Al ser la “vía digital” un subsidio para el desarrollo, producción y postproducción de documentales, la función del INCAA que más directamente se vincula con nuestro objeto de estudio es la de “Apoyar financiera y económicamente a través de créditos y subsidios la realización de películas nacionales”. (Perelman y Seivach, 2003, p. 31)

Existen, sin embargo, otras medidas proteccionistas en la instancia de exhibición. No podemos ahondar en la efectividad de su aplicación pero nos referimos a la cuota de pantalla y a la media de continuidad. La primera consiste en la obligación de exhibir un mínimo (que varía de acuerdo a la clasificación de la sala) de películas nacionales por trimestre. La segunda, es la cantidad de espectadores semanales que una película nacional debe alcanzar para que la sala no pueda dejar de exhibirla. (Fuentes y Mastrini, 2014, p. 85)

Por último, el Programa Espacios INCAA (hoy Salas Cine.Ar), creado en 2004, se propuso impulsar la recuperación e inauguración de salas en la Ciudad de Buenos Aires, el interior del país y el extranjero. De acuerdo a la Resolución que los reglamenta, 888/2008, tiene por objetivos:

³⁹ “Esta definición es propia de los organismos que poseen autarquía financiera, personalidad jurídica y patrimonio propio”. (Perelman y Seivach, 2003, p. 31).

- Facilitar los estrenos de películas nacionales en todo el país y el extranjero
- Contribuir a la formación de nuevos públicos ofreciendo una programación de calidad
- Acercar el servicio de exhibición cinematográfica a áreas de nuestro territorio que no cuentan con el mismo

La incorporación de salas a este circuito de exhibición se realiza mediante convenios rubricados entre el Instituto y los responsables de cada sala o espacio (Art. 2 Res. 888/2008). La administración de los lugares adquiere varias modalidades: el INCAA asume la totalidad de la gestión (como el caso del Gaumont); en otras se asocia al propietario de la sala o bien toma un tiempo de pantalla en el que programa cine nacional. (Fuertes y Mastrini, 2014, p. 93)

Los Espacios INCAA (Salas Cine.Ar) representan una importante alternativa de exhibición para los documentales digitales. Más adelante, accederemos al testimonio de los directores entrevistados acerca del funcionamiento de este circuito.

3.1.2. Líneas estatales de fomento a la producción audiovisual

El Fondo de Fomento Cinematográfico es el mecanismo de financiamiento establecido por ley y administrado por el INCAA. Se aplica a: gastos de funcionamiento del Instituto y de la Enerc (Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica); otorgamiento de subsidios y créditos a la producción y exhibición de películas; realización de festivales cinematográficos en el país; actividades de promoción del cine nacional en el país y en el extranjero, entre otras.

Mediante resoluciones, el INCAA establece los distintos dispositivos de fomento. Uno de ellos es el denominado Plan de Fomento, que establece los procedimientos y requisitos para acceder a los subsidios, ya sean destinados a la producción de películas o de contenidos televisivos.

El subsidio a documentales digitales que nos ocupa es conocido también como “vía digital”. Recibe este nombre informal a partir del mecanismo de asignación de subsidios mediante diferentes vías, instrumento vigente desde 2004 y hasta el momento de elaboración de esta tesis. El 29 de septiembre de 2016 el presidente del INCAA, Alejandro Cacetta, anunció un nuevo Plan de Fomento, publicándose el 30 de diciembre de 2016 el decreto 1346/2016 que suplanta el sistema de vías por un doble régimen de asignación destinado a producciones de

audiencia masiva y de audiencia media y a proyectos que se presenten a convocatorias específicas. Sin embargo, dado que hay reglamentaciones aún pendientes que permitirán conocer mejor cómo funciona este nuevo mecanismo y, sobre todo, con el objetivo de reconstruir lo más fielmente posible el contexto de surgimiento del subsidio a los documentales digitales, haremos referencia en este trabajo a las antiguas vías.

La “vía digital” integra el Fondo pero no el Plan de Fomento, por lo que su funcionamiento no tenía relación con los subsidios regulados por las vías (1era, 2da y 3era). Los montos máximos de las vías estaban fijados en base a un porcentaje del costo de una película nacional de presupuesto medio, valor que por ley el INCAA tiene obligación de actualizar cada año. Para la “vía digital”, el monto se actualiza mediante resoluciones sin periodicidad definida.

A pesar de esto, el Comité de Evaluación de Proyectos Documentales elegía los proyectos documentales presentados tanto a la “vía digital” como a las otras.

Las vías a las que hacemos referencia regulaban dos tipos de subsidios:

- Por otros medios de exhibición o Medios electrónicos (Res. 151/2013)

Es una suma fija que percibe el productor por la exhibición en otros medios, diferente a las salas. Se establecía el porcentaje según la vía a la que hubiera aplicado el proyecto. Las vías abarcaban largometrajes de ficción, documental y animación. Una vez presentado, el proyecto podía ser declarado “de interés” o “sin interés”. Como el subsidio era posterior al estreno, este mecanismo le permitía al productor saber si contaba o no con el mismo antes del rodaje de la película.

- De recuperación industrial o de sala

Se determina en base a la recaudación que obtenga la película de su exhibición en cines. El subsidio se reintegra con el 100 % del valor neto de la entrada si la película es declarada de interés especial y un 70 % (promedio) en caso de ser declarada sin interés especial.

Otra herramienta de fomento son los créditos para producción y coproducción de películas de ficción, animación o documental. En este caso, el aporte del INCAA no podrá exceder del 70% del presupuesto de producción. Por último, distintos concursos y ayudas para asistir a festivales son otras modalidades de fomento.

3.2 Nuevas posibilidades para el documental

Luego de sucesivos pedidos y manifestaciones del sector documental, agrupado en DOCA, luego diseminado en diferentes asociaciones, se establece en 2007 el subsidio a documentales digitales mediante la Resolución 632/07 (y sus modificatorias 1885/08, 1023/11 y 982/13).

Como se desprende del recorrido cronológico expuesto antes, esta medida surge en respuesta a un reclamo histórico del sector que se profundizó en la crisis de 2001, y a la consolidación del soporte digital en detrimento del fílmico. Pueden entenderse como precursores del subsidio a documentales digitales los apoyos otorgados antes de 2007 para la producción de telefilms documentales. Por ejemplo, el concurso "13 telefilms documentales sobre la crisis argentina", cuya Resolución (770/2002) establece que las películas, a transmitirse por canales de televisión, debían estar "registradas en cualquier soporte pero terminadas en Betacam calidad broadcasting SP y/o formato Digital Mini /DV - Dvcam/ DV Pro, etc."

Pero aquellos documentalistas aspirantes a hacer películas para estrenarse en salas, debían adecuarse a los mismos mecanismos de fomento que tenía una ficción. Nos referimos al subsidio de "recuperación industrial" y al subsidio por "medios electrónicos", que se efectivizan una vez terminada la película, por entonces en 35mm, con las complicaciones económicas que este formato conlleva para un film documental.

Sobre las circunstancias del apoyo estatal al documental previo a 2007, podemos también referirnos a *Rerum Novarum*, documental estrenado en 2001. De acuerdo a su director, también coordinador de la Licenciatura en Cine Documental de la UNSAM (Universidad Nacional de San Martín), Nicolás Batlle, la película tuvo apoyo del INCAA pero se pudo ampliar a 35 mm gracias a un premio de postproducción otorgado por Signis⁴⁰. En ese momento no existían la preclasificación ni la elección. "Primero, uno debía anotarse como productor y si terminaba la película en 35 mm, además de cumplir con las obligaciones sindicales, tenía derecho a un subsidio. Se hacían pocas películas documentales, muchas menos que ahora", relata Batlle, entrevistado para este trabajo.

El subsidio para documentales digitales representó una bisagra en el sector de la producción documental por varios motivos:

- Reconoció y legitimó la figura del "Realizador integral", rol característico de las producciones chicas, donde el director puede ser a la vez guionista y/o productor, camarógrafo, etc.

⁴⁰ Asociación Católica Mundial para la Comunicación

- Posibilitó que realizadores sin antecedentes frente al Instituto Nacional de Cine accedieran a fondos públicos para concretar sus proyectos, alentando su profesionalización con sucesivas películas llegando en algunos casos incluso a la realización de primeras, segundas o terceras vías.
- Democratizó el acceso a la producción fomentada por el Estado al no tener como requisito contar con el aval de una casa productora. Los entrevistados coinciden en lo difícil que era antes “entrar al INCAA”.
- Invitó a la experimentación y a diversificar las miradas sobre nuestra realidad e historia, con total libertad estética y suministrando los medios para hacerlo durante las etapas de desarrollo, producción y post producción.
- Acompañado por el avance tecnológico, incidió decisivamente en el aumento de la producción documental. En la actualidad, el 50% de la producción de cine es documental, insumiendo menos del 10% del presupuesto del Plan de Fomento.⁴¹
- Impulsó a los documentalistas a nuclearse en asociaciones, de acuerdo a intereses y maneras particulares de entender el mundo y su quehacer, facilitando espacios de reflexión y de intercambio. Es decir, el documental se reconfiguró en los últimos años como ámbito preciso de discusión y pertenencia.
- Relacionado con el punto anterior, instauró mediante la Resolución 633/07 como mecanismo de evaluación el Comité de Evaluación de Proyectos Documentales. Trimestral e integrado desde 2007 por cinco miembros propuestos por las asociaciones, este Comité, además de analizar los proyectos de documentales digitales, tiene a su cargo dictaminar acerca de la declaración de interés o no de proyectos documentales presentados a las otras vías que estaban incluidas en el Plan de Fomento.
- Promovió la oferta académica pública vinculada al documental. Prueba de ello, entre otras que seguramente escapan de nuestro alcance, son la Maestría en Periodismo Documental dictada en la Untref (Universidad de Tres de Febrero), la Licenciatura en Cine Documental de la UNSAM (Universidad Nacional de San Martín) y la incorporación de un trabajo final documental a la tesis de ficción como requisito de graduación en seis de las siete

⁴¹ Asegura Fernando Kirchmar, documentalista y miembro fundador de DOCA: “[los documentales representan] menos del 10 por ciento del presupuesto del INCAA, pero hacemos la mitad del cine nacional”. En: <https://www.pagina12.com.ar/1308-documentalistas-movilizados-y-en-alerta> . Fecha de consulta: 21 de diciembre de 2016.

especializaciones de la Enerc. Todos estos son factores que evidencian la puesta en valor académico del documental como práctica en sí y la equiparación con la ficción (en el último caso). “La `vía digital` atraviesa toda la carrera. Principalmente se ve en la materia `Producción`, donde trabajamos sobre el presupuesto, analizamos la resolución de la `vía digital`, enseñamos cómo armar la carpeta, cómo prepararse para un posible pitch. Los alumnos presentan un proyecto a la cátedra como si lo presentaran al INCAA”, subraya el productor Nicolás Batlle.

La Resolución 632/07 reglamenta en su primer artículo a la “vía digital” como un régimen para la adquisición anticipada de derechos de exhibición de documentales en canales oficiales de televisión. Si bien la norma no excluye la exhibición en salas y festivales, bajo “consentimiento del titular de la obra”, en la práctica, los documentalistas optan por el estreno en salas antes que la televisión (INCAA TV, Canal 7, Encuentro, etc.) y otros circuitos. Ya en la resolución 1023/2011, se quita del Artículo 1º la referencia a la exhibición televisiva, introduciéndose simplemente como un “régimen para el otorgamiento de subsidios a la producción”.

Iván Tokman, profesor de guión documental, guionista y director del documental *Tiempo Muerto* lo resume de la siguiente manera al ser entrevistado para esta tesis:

“Al estrenar en salas, recibir críticas y pasar por festivales se accede a un círculo de legitimación artística. Se produce un cambio de *status* dentro del *campo cultural* que es el cine. Algo que no pasaría si esa misma película va directo a un canal de televisión. La plata es poca para hacer una película pero significa ir hacia otra apuesta”.

En términos operativos, el subsidio a documentales digitales sirve al desarrollo, producción y postproducción de largometrajes documentales cuyo soporte es digital (finalizado en HD profesional o en DCP). Al momento de redacción de este trabajo, se encuentra vigente la Res. 1283/2016 que establece los siguientes montos:

Desarrollo: \$22.000

Producción: \$630.000 (Reconoce hasta el 70% del presupuesto presentado y fija esta cifra como tope. Si antes se accedió al subsidio por desarrollo, se descuenta el monto correspondiente en esta instancia)

Postproducción: \$63.000 (contempla también las películas que no habiendo todavía sido estrenadas, tampoco se presentaron con anterioridad al comité de evaluación o que, habiéndose presentado, no accedieron a los beneficios del subsidio)

Los presentantes deben inscribirse en un registro de realizadores documentales y sus proyectos atenerse a los requisitos de presentación y presupuestarios contenidos en los anexos de la Res. 982/2013.

Por todo lo antedicho, podemos concluir que el subsidio que nos ocupa, creado específicamente para fomentar el documental, condujo a un reposicionamiento del género, brindando las condiciones necesarias para que los realizadores pudieran llevar a cabo sus proyectos. Al aumentar la cantidad de producciones, la consecuencia inmediata fue que los realizadores comenzaron a organizarse. Los objetivos fueron varios: dar a conocer sus obras, intercambiar recursos e información, pero también regular junto al INCAA la implementación de la “vía digital”.

3.2.1. Asociaciones de documentalistas

Como mencionamos antes, el subsidio a documentales digitales, que permite a realizadores producir un film documental sin contar con el aval de una productora, surge luego de reiterados reclamos de las entidades de documentalistas al Instituto. Asimismo, representó una oportunidad para que estas asociaciones se fortalecieran y estuvieran a cargo, desde el inicio, de proponer a los integrantes de los Comités de Evaluación de Proyectos Documentales.

En 2006, el pedido para que se fomentaran las películas documentales terminadas en digital (como dijimos antes, hasta entonces debían estar producidas y exhibidas en 35mm, de acuerdo a lo establecido por la Ley de Cine) empieza a plantearse con más fuerza. Conducen a esta situación el aumento de las películas de este tipo ya realizadas, desde fines de los 90` y sobre todo a partir de 2001 (véase el apartado “Del 2000 a hoy: la producción apoyada por el Estado se consolida; el debate sobre la exhibición”), que se proyectan en espacios de exhibición alternativos como centros culturales, fábricas recuperadas, asambleas barriales, alentadas por el contexto de crisis, la tecnología digital y el encuentro de los realizadores nucleados en asociaciones militantes, como Argentina Arde y Kino, nuestra lucha.

Desde el INCAA se propone entonces conformar una asociación a la que se le destinaría fondos para hacer documentales. En la etapa de formulación de este proyecto los documentalistas realizan una asamblea donde se plantean las cosas de modo distinto. Durante estos encuentros se redacta un proyecto que introducía la figura del “Realizador integral”, que permitía producir a menor costo al contemplar la convivencia de roles (director, guionista, productor y camarógrafo, principalmente) en una misma persona. Este proyecto se presenta al Instituto y luego de distintas negociaciones y movilizaciones, se consigue la 632/07.

De esta manera se definen con rasgos que mantienen al día de hoy: DOCA (Asociación de Documentalistas Argentinos), RDI (Realizadores Integrales de Cine Documental), PCI (Proyecto de Cine Independiente), ADN (Asociación de Directores y Productores de Cine Documental Independiente de Argentina), DIC (Directores Independientes de Cine) y DOCUDAC (Subcomisión de Documentalistas de Directores Argentinos Cinematográficos).

Si bien existen diferencias entre estas asociaciones, a la hora de debatir y presentar propuestas sobre la problemática de la exhibición así como de defender las condiciones que se alcanzaron después de la 632/07 se pronuncian de manera más o menos conjunta. Presentaremos de manera sucinta cada una.

DOCA se forma en 2006. Surge para luchar por la transparencia en la asignación de subsidios y garantizar el acceso a los mismos del sector que venía entonces trabajando en la línea del documental independiente, en palabras de su vicedirectora, Ximena González⁴². Tiene un rol activo en la difusión de las problemáticas y discusiones en torno al documental, en lo relativo a su exhibición y producción.

RDI surge a principios de 2008 para promover la figura del realizador integral, encargado de planificar cada obra de acuerdo a su naturaleza y necesidades específicas, al tiempo que ocupa distintos roles técnicos. Conciben al documental “como un producto social y no como una mercancía” y que una condición para mantener esta lógica de trabajo es evitar los contratos con casas productoras, que tienen una concepción distinta⁴³.

PCI nuclea a directores de cine independiente argentinos, de ficción, documental y animación. Plantean la integración a la industria de formas de producción alternativas, sin que esto equivalga a la pérdida de la independencia estética. En su decálogo figura: “Una política de fomento que contemple la importancia del cine realizado por fuera de los parámetros industriales tradicionales, aceptando dentro del marco legal los formatos de producción alternativos”⁴⁴. Es decir, adecuar el Plan de Fomento para que contemple producciones alternativas. Como dijimos antes, la “vía digital” está excluida del Plan de Fomento.

ADN nace en 2007 y la integran productores y directores de cine. Admiten múltiples medios de exhibición ya que sus socios “son realizadores de contenidos en formato de largometrajes

⁴² <http://emprendecultura.net/2015/05/adn-doca-y-rdi-haciendo-oir-las-voces-del-documentalismo>. Fecha de consulta: 22 de octubre de 2016.

⁴³ Extraído de: <http://rdidocumental.com.ar/index.php/inicio/realizador-integral/>. Fecha de consulta: 22 de octubre de 2016.

⁴⁴ Extraído de: <http://pcicine.blogspot.com.ar>. Fecha de consulta: 22 de octubre de 2016.

cinematográficos que llegan a las pantallas de cine y/o series o unitarios televisivos para tv abierta o cable, como también internet”. Han consolidado la “Semana del cine documental argentino” como ventana de exhibición de sus producciones.

DIC se constituye en junio de 1999. Siendo la más antigua de las asociaciones, capitalizan ese recorrido en su objetivo que es “canalizar en forma orgánica las inquietudes y propuestas de los directores cinematográficos, difundir sus obras y generar un foro en el que los directores con mayor trayectoria profesional compartan sus conocimientos y experiencias y acompañen a realizadores más jóvenes”, según afirma Miguel Mattos, director de esta entidad, al ser consultado para este trabajo. Productores y directores que realizan ficciones y documentales o solo ficción la conforman.

Por último, DOCUDAC está integrada por directores de cine documental nucleados en DAC, asociación de directores cinematográficos argentinos fundada en 1958 que desde 2011, años después de la incorporación de la figura de “director” como autor en la Ley de Propiedad Intelectual N° 11.723, funciona como entidad de gestión colectiva para la recaudación y distribución de los derechos de los directores audiovisuales. Aseguran en su página web presentar propuestas al INCAA desde 2006 para el fomento del documental, al tiempo que destacan su vínculo con organizaciones extranjeras tendientes al mismo fin. Poseen una plataforma para ver documentales online⁴⁵.

Más allá de los matices ideológicos y las maneras en que conciben el diálogo con el INCAA, nos detendremos en aquello que las mancomuna y nos permitirá tener un contexto más definido de nuestro objeto de estudio.

3.3. Polémicas en torno a la “vía digital”. 2013/2016.

Los años 2013 y 2016 estuvieron marcados por debates y reacciones que se suscitaron en las asociaciones a raíz de medidas tomadas por el Instituto en relación al funcionamiento de la “vía digital”.

La resolución 982/13 introdujo cambios en el régimen de evaluación de proyectos que se venía desarrollando desde 2007. Esta medida establece tres nuevos comités: de evaluación de

⁴⁵ <http://www.dac.org.ar/docudac/> Fecha de consulta: 22 de octubre de 2016.

proyectos documentales, de visualización y de selección y evaluación de créditos. Nos detendremos en el primero por ser el que a nuestro criterio mayor controversia suscita hasta el día de hoy.

Los Comités de Evaluación de Proyectos Documentales desde el inicio de la “vía digital” estuvieron conformados a propuesta de las asociaciones antes descritas, de acuerdo a lo establecido por la Resolución 633/07. En cambio, la 982/13 establece en su Artículo 21 que pasarán a ser elegidos por el Consejo Asesor⁴⁶ del INCAA, invocando el Artículo 5 de la Ley de Cine (17.741), que establece que le compete al Consejo Asesor la designación de los comités.

En un comunicado de 2013 DOCUDAC, PCI, ADN, Doca y RDI pidieron la derogación de la 982/13 destacando la transparencia y la conquista histórica que representan los comités al haber permitido la “democratización y federalización de la producción documental”. En junio del mismo año se reafirman los cambios a través de la Resolución 1527/2013, cuyo borrador fue rechazado por Doca.

En 2016, se reedita esta controversia cuando las seis asociaciones en un comunicado conjunto denuncian que el Consejo Asesor designó “a puertas cerradas” dos Comités de Evaluación de Proyectos Documentales, el XXI y XXII, con integrantes propuestos “exclusivamente por los representantes de las Secretarías de Cultura de algunas provincias que conforman dicho organismo”. Impidiendo de esta manera que las asociaciones presentaran sus candidatos, tal como venía sucediendo desde hace nueve años. Este subsidio fue “concebido por los documentalistas en el año 2007 debido al vacío imperante hasta ese momento para nuestro cine y nuestra forma de producir, proceso que se materializó en la creación de la `vía digital` y los Comités Documentales, reglamentados en su conjunto por las Resoluciones 632/07, 633/07, 1023/11 y 982/13 INCAA y sus modificatorias”, continúa el documento⁴⁷.

⁴⁶ El Consejo Asesor está integrado por once miembros designados por el Poder Ejecutivo Nacional, de los cuales cinco fueron propuestos por la Asamblea Federal (que selecciona una personalidad relevante de la cultura por cada región argentina) y los restantes son propuestos por las entidades que representan a los distintos sectores de la industria cinematográfica (dos directores cinematográficos, dos productores, un técnico de la industria y un actor con antecedentes cinematográficos).

⁴⁷ <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-39480-2016-07-19.html>. Fecha de consulta: 8 de enero de 2017.

En las conclusiones de una Jornada de Reflexión y Propuestas en torno al Cine Documental Nacional, realizada el 3 de septiembre de 2016 en la Manzana de las Luces, ADN, DOCA, DocuDac, DIC, RDI y miembros de la Red Argentina de Documentalistas (RAD) proponen:

- Comité de Evaluación de seis miembros
- Cinco a propuesta de las asociaciones nacionales de documentalistas (como mínimo, cada asociación deberá de cada cuatro propuestos incluir a uno que no provenga de CABA)
- Un sexto a propuesta de la RAD, que tampoco sea de CABA y sea elegido por un mecanismo rotativo.

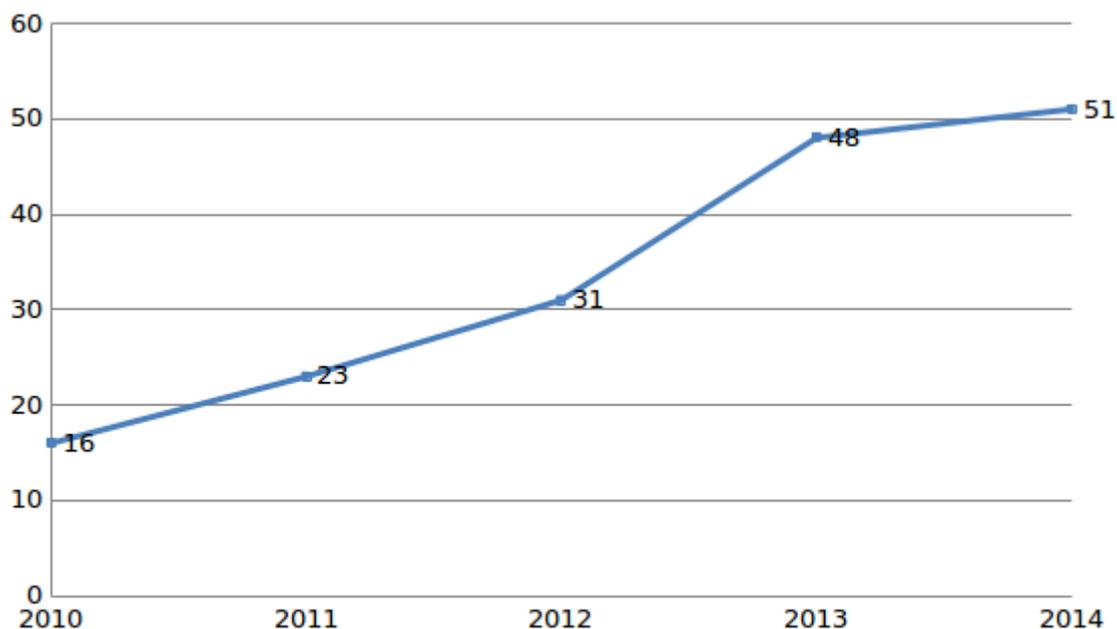
Mientras se intenta cambiar una práctica incorporada por resolución, sostenida durante años y en la que las asociaciones tenían un rol definido, éstas consideran ilegítima la medida ya que “atenta contra la pluralidad de voces y la transparencia en el fomento al cine documental”⁴⁸.

3.4. Estadísticas de los documentales digitales en el período 2010-2014

Nuestro relevamiento arrojó que entre 2010 y 2014 se estrenaron en salas la cantidad de 169 documentales digitales (subsidiados mediante Res. 632/07), siendo la distribución año a año, la siguiente:

⁴⁸ Extraído de las “Conclusiones de la Jornada de Reflexión y Propuestas en torno al Cine Documental Nacional”: <http://rdidocumental.com.ar/index.php/2016/09/12/conclusiones-de-la-jornada-de-reflexion-y-propuestas-en-torno-al-cine-documental-nacional/>. Fecha de consulta: 8 de enero de 2017.

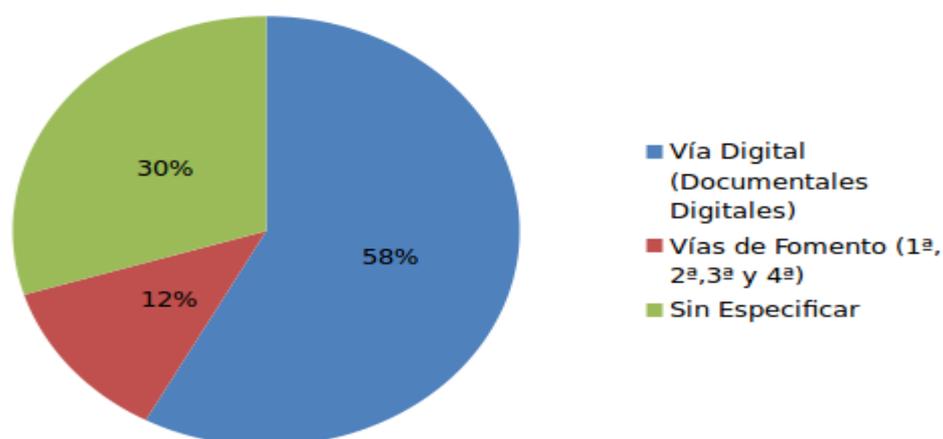
Tabla 1. Documentales digitales estrenados en salas (Período 2010-2014)



Fuente: elaboración propia en base a datos proporcionados por INCAA, SICA y particulares.

De 2010 a 2011 se registró un aumento de 43,75% en los estrenos de documentales digitales; de 2011 a 2012, de 34,78%. El mayor crecimiento dentro del período de estudio se observa de 2012 a 2013, con un 54,83%. Luego, de 2013 a 2014 pareciera estabilizarse la curva con 6,25% más de documentales. En suma, de 2010 a 2014, los estrenos incrementaron un 218,75%, mientras que los documentales financiados por otras “vías” se mantuvieron estables (entre 23 y 26 por año). Por otro lado, la proporción de documentales realizados mediante la “vía digital” frente a los realizados a través de otras “vías” o de los que no llegó a determinarse su fuente de financiamiento fue:

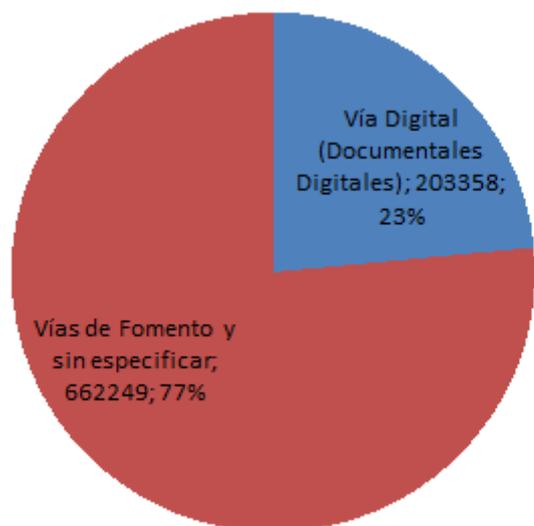
Tabla 2. Tipos de financiamiento. Documentales estrenados en salas (Período 2010-2014)



Fuente: elaboración propia en base a datos proporcionados por INCAA, SICA y particulares.

Por otra parte, en cuanto a la cantidad de espectadores, se observa:

Tabla 3. Cantidad y porcentaje de espectadores. Documentales estrenados en salas (Período 2010-2014)



Fuente: elaboración propia en base a datos proporcionados por INCAA y SICA.

Por lo expuesto, concluimos que más de la mitad de los documentales que tuvieron estreno en salas fueron financiados mediante la “vía digital”. En relación a la asistencia de público vale hacer algunas aclaraciones.

En el período observado, se verifican estrenos que se insertan en una lógica de consumo diferente. Mientras que la mayoría se restringe a las formas de producción y distribución cercanas al documental, existen otras películas que se vieron fomentadas por fenómenos de la industria del entretenimiento y de la política. Nos referimos en particular a *Violeta, el concierto*, *Teen Angles: el adiós 3D*, *Néstor Kirchner, la película* y *NK*, contenidos en el 77% del segundo gráfico. Sólo ellas sumaron un total de 407.198 espectadores de los 662.249 correspondientes a su grupo. En otras palabras, 255.051 espectadores se repartieron en 119 películas restantes.

Ofrecemos en el presente trabajo, a modo de Anexo, un listado de los documentales estrenados durante el período estudiado.

3.5. Nuevas exigencias y dinámicas de exhibición

En nuestro país, el sector de la exhibición se encuentra fuertemente concentrado en los complejos multipantalla. El 60% del mercado es manejado por cuatro empresas extranjeras: Hoyts, Village, Paramount y Cinemark (Fuertes y Mastrini, 2014, p. 105). Tal como mencionamos en el apartado “El documental en el marco de las producciones audiovisuales”, los documentales que prosperan en el circuito comercial son excepcionales. Cuando los realizadores apuntan al estreno de sus películas en salas, el documental, ligado a un circuito de exhibición alternativo por tradición, de alguna manera se ve compelido a dialogar con estas estructuras monopólicas. Si bien es evidente que no representan una competencia directa para las grandes producciones (al no poseer la artillería de comunicación necesaria), por el hecho de integrar la misma cartelera, tampoco serían compartimentos estancos.

Es por esto que resulta necesario diseñar recorridos o dinámicas distintas a las de un film industrial para que el documental pueda encontrarse con su público. Creemos que Antonio Weinrichter (2010, p. 11) hizo una buena síntesis de qué se entiende por circuito alternativo cuando sostiene: “Un mismo título puede verse programado en un museo o en un centro cultural, en un festival de documental o en una muestra (...), configurándose un abanico de sucesivas proyecciones que acaban por definir un circuito alternativo al de las salas comerciales”.

Este rasgo de “itinerancia” que asume la exhibición de documentales depende en gran medida de la tecnología. El formato digital facilita la portabilidad de las películas y los sistemas de proyección. Al igual que el documental de tradición militante, cuyo último auge los especialistas señalan durante la crisis de 2001, originaba proyecciones en fábricas, escuelas o “donde sea”⁴⁹, en la actualidad se verifica una “pulverización” de las proyecciones. No nos adentraremos en las circunstancias sociales que rodearon y rodean cada momento, pero consideramos que determinan también la instancia de proyección el contexto político y las técnicas narrativas que van de formatos enraizados en el documental político y social tradicional hacia discursividades más híbridas o subjetivas, que invitan a trasladar el ritual de la “sala a oscuras” a espacios culturales.

Además del dispositivo técnico, otros factores alientan las variantes a la proyección en salas comerciales. Hablamos de la fragmentación de audiencias que diversificó los canales de oferta

⁴⁹ Ardito en <http://www.virnayernesto.com.ar/VYEART32.htm>. Fecha de consulta: 3 de noviembre de 2016.

del producto audiovisual (Aprea, 2012, p. 72), antes potestad del cine y la TV, y la adopción de estrategias expositivas documentales por parte de los museos y centros culturales. La confluencia de ambas instituciones (Cine y Arte) resulta en colaboraciones mutuas que colocan al documental contemporáneo en “una dimensión que lo circunscribe a ámbitos no limitados por la sala de cine y la institución televisiva” (Sucari, 2012, p. 18). Este vínculo demuestra la versatilidad del género, que le permite no solo adaptarse a los avances tecnológicos sino también integrarse a los espacios de experimentación con más facilidad que la ficción.

Además de salas estatales como los Espacios INCAA (Salas Cine.Ar) o el Centro Cultural San Martín, espacios como el Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini (CCC) o el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba) incluyen de manera sistemática documentales en su programación⁵⁰. A julio de 2015, desde el área Cine del Malba informaron que se estrenaron allí unos 70 documentales, siendo *Río Arriba* (Dir. Ulises de la Orden) el que más tiempo permaneció en cartel (casi tres años consecutivos). Entre 2010 y 2012 en el CCC sólo se programaban documentales, luego se incorporó la ficción. Al contrario de lo que sucede en las salas convencionales, las películas permanecen un mes en cartel con una función semanal los jueves, al margen de la cantidad de espectadores que asista. A julio de 2015, los más vistos fueron tres documentales digitales: *Kartún*, *el año de Salomé*, *Bronces en isla verde* y *El jardín secreto*. Al Centro Cultural San Martín nos referiremos más adelante en relación a uno de los casos de estudio, *Pichuco*.

Existen también colectivos de exhibición, siendo No solo en cines (NSC) uno de los que a partir de 2012 intentaron estructurar un circuito de exhibición alternativa para los documentales. El director Emiliano Romero, entrevistado para este trabajo, fundó NSC cuando quiso estrenar su película *Topos* y vio que muchos amigos con películas parecidas a la suya “estaban una, dos semanas en Artecinema o Gaumont y morían”. Entonces empezó a contactarse con los espacios y a definir la dinámica de trabajo: NSC conseguía la película y aportaba el proyector; el espacio, el sonido. También, se apuntó a que cada función contara con un debate o charla posterior. De esta manera, se conformó una red de espacios en los que iban rotando las películas. Lo interesante del caso es que NSC acordaba los títulos junto a cada espacio, y así se obtenía una programación ordenada y conjunta. Además, Romero estima que un 30% de la programación fueron documentales, en gran medida, digitales.

⁵⁰ En la actualidad cerrada, y con fecha probable de reapertura a mediados de 2017, la Sala Leopoldo Lugones del Teatro General San Martín también se erige como un espacio emblemático en la difusión del documental.

Entre los espacios que integraron NSC pueden mencionarse: La Faustina (Núñez), Club Cultural Matienzo (Palermo), Ay Carmela (San Telmo), Casa Brandon (Villa Crespo), El Quetzal (Palermo), La oreja negra (Palermo), Ciudad Cultural Konex (Abasto). En la Provincia de Buenos Aires, CC Padre Mugica (Mar del Plata), Biblioteca Sarmiento (Florencio Varela), Cooperativa Obrera (Bahía Blanca), Espacio Asterisco (Banfield), El Jagüel y Casa Frida (Ituzaingó), Bardearte (San Fernando) y en el exterior, Sala Nueve (Cholula, Puebla, México).

Por último, la transformación que introdujo NSC⁵¹ no se limitó sólo a diversificar los espacios de proyección. “Hay muchos ciclos y festivales que surgieron a partir de nuestra experiencia. Como el Festival de Cine con Riesgo, de Florencio Varela. O ciclos en el Centro Cultural Matienzo”, asegura Romero.

El ciclo Meta Cine realizado en el espacio antedicho se presenta como otro canal de exhibición alternativa. Con la entrada, se accede a la proyección, a una consumición y a la charla posterior. Si bien B. Joseph Pine II y Jame H. Gilmore (1999) la definen tomando como referencia grandes estructuras capitalizadas (por ejemplo, Disney), salvando las distancias que existen con nuestro objeto de análisis, creemos que la estrategia que referimos tiene puntos de contacto con lo que los autores denominaron “economía de la experiencia”. Esta noción es entendida como la capacidad de

“Propiciar acontecimientos, eventos, o brindar productos y servicios memorables, siempre visando una experiencia positiva donde los clientes dejen de ser consumidores pasivos y pasen a interactuar de forma más sensitiva y emocional con aquello que se les ofrece. El producto pasa a ser la propia experiencia.”⁵²

Enfatizamos el peso que adquiere el enriquecimiento de la experiencia al momento de la proyección. Ante la oferta cada vez más amplia de propuestas, fenómeno vinculado a la fragmentación de público aludida previamente, nos referimos a promover el diseño de un vínculo con el público que exceda el mero disfrute intelectual asociado al documental (y al cine en general). Volveremos sobre este punto más adelante.

⁵¹ Luego de cortar tickets durante tres años para películas de terceros, con la carga impositiva que implica, y sin haber obtenido apoyo del INCAA, NSC se encuentra reformulando la propuesta mediante el armado de una página web que propiciará el encuentro entre espacios que quieran programar y películas que busquen espacios para ser proyectadas.

⁵² La definición fue extraída de Gonçalves Silveira, F.E. y Barretto, M. Turismo de transformación. Ecoturismo en reservas de la biosfera dentro del marco de la economía de la experiencia. Universidad Federal de Santa Catarina, Brasil, p. 318.

La Nave de los Sueños, agrupación que lleva 20 años y consolidó un ciclo en la Biblioteca Nacional; asociada a ésta, La pesada del Doc, que organiza proyecciones de Rockumentales (subgénero informal para definir a los documentales sobre la historia y el mundo del Rock) son otros ejemplos de iniciativas que ponen en valor al documental. La pesada del Doc se presenta de la siguiente manera: “En una época en que el público ha empezado a dejar las salas de cine para verlo en sus computadoras o smart TV’s, este ciclo propone por primera vez en la historia una gira de películas de rock a nivel nacional, captando el espíritu de las giras de bandas para llevarlo al plano cinematográfico, llevando el cine al público”. Cinevivo y Miradas Argentinas son otros colectivos que, de manera autogestiva, organizan y promueven ciclos y proyecciones en distintos barrios.

Por último, existen los ciclos organizados por las mismas asociaciones de documentalistas: los Estrenos Doca y la Semana del cine documental de ADN, que por lo general se realizan en el cine Gaumont. PCI organizó en 2016 junto a Sagai el ciclo Tándem, en el que un director comenta la película junto a su protagonista.

Esta enumeración no intenta ser conclusiva, consideramos que existen otras iniciativas que escapan a nuestro alcance de observación. Pero creemos que es necesaria a los fines de ilustrar los modos que asume en la actualidad la oferta de documentales (y de ficciones, ya que conviven en las grillas) de presupuesto bajo. Sin llegar a conformar un circuito consolidado, estas tentativas son valiosas frente al avance de las grandes cadenas exhibidoras.

En palabras de Manuel García, director de la distribuidora de cine independiente Cine Tren:

“El INCAA debería tomar medidas frente a la concentración de nuestro negocio de los últimos años a esta parte. Los espacios de diversidad se están dando en otras zonas del negocio o en zonas que ni siquiera son un negocio. En los hechos, es un regulador de mercado, el ente público encargado de decir `esto se hace, esto no`. El INCAA debería tomar medidas, sobre todo si levanta la bandera de la generación de audiencias. Trabajar para tener un mercado que facilite una diversidad de contenidos, de espacios, de público, porque éste es el verdadero desafío hoy: hacer un trabajo serio sobre la diversidad”.

IV.METODOLOGÍA

4.1. Diseño de investigación

Entendemos que nuestra investigación es exploratoria, dado que dentro del alcance de nuestra observación hemos podido encontrar referencias bibliográficas a la Res. 632/07, recogidas en el estado de la cuestión, pero no hemos podido encontrar trabajos dedicados en forma exclusiva a estudiar qué alcance tuvo, así como tampoco hemos encontrado abordajes que problematicen una definición específica del éxito/mérito para el género documental. Recordemos que los estudios exploratorios se realizan cuando “la revisión de la literatura reveló que únicamente hay guías no investigadas e ideas vagamente relacionadas con el problema de estudio”, permitiendo “obtener información sobre la posibilidad de llevar a cabo una investigación más completa”. (Sampieri, Fernández Collado y Baptista Lucio, 1998, pp. 58-59)

Asimismo, consideramos que la metodología de investigación aplicada es de tipo cualitativa porque tiene una fuerte “orientación interpretativa” (Sautu, 2005, p. 44). Su propósito es analizar un fenómeno (la “vía digital”) y desentrañar los significados que lo rodean (y que pone en circulación, agregamos). Además, porque privilegia la información en profundidad contenida en los casos de estudio por sobre otros métodos.

4.2. Límites de la investigación

El estudio contempla los documentales digitales que recibieron subsidio del INCAA establecido por Res. 632/07 y modificatorias, con estreno en salas entre 2010 y 2014. El relevamiento se hizo *ad hoc* y sus particularidades se expresarán en el apartado siguiente. Creemos (con entusiasmo) que este listado puede seguir ampliándose en base a futuros aportes de aquellos realizadores cuyos documentales no fueron detectados por las fuentes consultadas. Para esta ocasión decidimos focalizar en los cuatro criterios a los que arribamos en este trabajo y definir un caso que sintetizara cada uno. Cada caso tuvo su fecha de estreno dentro del período de estudio establecido. En cuanto al recorte geográfico, si bien nos restringimos a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires por lo referido en la nota al pie nº 2, puede haber referencias a experiencias puntuales realizadas en el Interior del país y Gran Buenos Aires. Consideramos las mismas de utilidad para ilustrar posibilidades y alcances de exhibición del documental. A falta de bibliografía específica, las entrevistas a especialistas fueron una fuente primordial para generar información, al tiempo que se trasladaron al documental definiciones aplicadas en el ámbito del cine comercial.

4.3. Universo

Se realizó un relevamiento de los documentales digitales estrenados en sala entre 2010 y 2014 a partir de la información suministrada por el Departamento de Fiscalización del INCAA y de los datos contenidos en los anuarios DEISICA, Publicación del Departamento de Estudios e Investigación del Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (SICA). Por “estreno en sala” nos referimos a la proyección de una película en sala de cine que admita corte de ticket oficial INCAA y la permanencia en cartelera durante al menos una semana, independientemente del recorrido que asuma después esa producción. Algunos documentales, ausentes en el listado proporcionado por INCAA, se incluyeron en la línea de financiación estudiada a partir de la propia experiencia y de testimonios de personas que trabajaron en esas producciones. El universo total al que arribamos está compuesto por 169 documentales digitales.

4.4. Criterios de selección

4.4.1. Fundamentación

En paralelo a la variable estadística⁵³, desplegada en el apartado “Estadísticas de los documentales digitales en el período 2010-2014”, y obedeciendo a limitaciones temporales y de recursos, se procedió a construir un muestreo intencional para determinar el alcance del subsidio a documentales digitales. La propia naturaleza del método de investigación cualitativo permite la selección de casos en base a rasgos definidos teóricamente como adecuados a los propósitos del estudio. (Sautu, 2005, p. 11)

Los casos fueron elegidos entre los documentales digitales recabados, a partir de una serie de criterios que, por partir de la observación, método característico de las investigaciones cualitativas y de la propia experiencia llamaremos “empíricos”. Este tipo de abordaje focaliza en los distintos contextos de recepción de los documentales y surge luego de reflexionar en torno a una noción de “éxito/mérito” que sea inherente a las particularidades de este género, en

⁵³ “No se descarta que en algunos estudios de casos se incluyan datos estadísticos para complementar”. Sautu, *Todo es teoría, op. cit.*, p. 41.

diálogo con la noción equivalente aplicada al cine comercial. Como resultado, se obtuvieron los siguientes criterios:

- a) Participación en festivales
- b) Función de “Construcción de memoria social”
- c) Cantidad de espectadores
- d) Premio Cóndor (indicador de legitimación de la crítica)

4.4.2. Definición

Procederemos a definir los criterios de selección de casos. Los mismos están ordenados cronológicamente, de acuerdo al año de estreno de la película que ilustra cada uno de ellos.

1) Participación en Festivales.

Siguiendo a Octavio Getino y Héctor Schargorodsky (2008), quienes referencian a Lluís Bonet, es necesario diferenciar entre los festivales internacionales que garantizan un impacto comercial y aquéllos con una especialización más cultural. Si bien sólo la segunda clase de certamen se asocia de manera más directa con el tipo de documental que nos ocupa, creemos necesario elegir como variable la presencia (y distinciones logradas) en Festivales Internacionales como indicador de buenos resultados ya que “la obtención de premios y distinciones otorgan un aval de calidad (...) y facilita la penetración de las producciones en nuevos mercados, resultando en un aumento de la cantidad de espectadores” (Getino y Schargorodsky, 2008, p. 99). En relación a la concurrencia de público, los festivales representan una ventana de exhibición clave para el documental, algo en lo que coinciden varios realizadores entrevistados para este estudio.

2) Construcción de memoria social.

Al igual que la literatura, los lenguajes audiovisuales participan en la reconstrucción del pasado. Hasta el surgimiento del cine, fue potestad de la primera. Pero el cine materializa lo que la memoria y la literatura sólo tienen capacidad de evocar. Nos referimos a la imagen.

Bill Nichols (2013, pp. 62-65) señala que los documentales se comprometen con la historia y la memoria de tres maneras: Estimulan la epistefilia (deseo de conocer o saber) en su público; representan los intereses de otras personas de un modo en que no podrían hacerlo por sí mismas y, por último, lo hacen proponiendo una interpretación particular que busca consenso o influir en la opinión pública.

Mientras que la historia intenta revelar las formas del pasado desde una posición de distancia, la memoria las moldea, busca la inscripción del pasado en el presente: es fundacional (Aprea, 2012, p. 37). Ahora bien, retomando a Maurice Halbwachs, cuyos trabajos definieron la noción de “memoria colectiva”, Paul Ricoeur (2000, pp. 158-159) sostiene que no es posible recordar solo. Cuando no se forma parte del grupo que conserva un recuerdo, es necesario ponerse en el punto de vista de uno o varios grupos y corrientes de pensamiento para poder así recordar. Este procedimiento está en la base de las investigaciones que dan lugar a los documentales y narraciones sobre el pasado.

En la misma línea propuesta por Halbwachs, en los años setenta los debates giraron en torno a la “memoria social” entendida como el conjunto de memorias compartidas en el marco de relaciones sociales de poder, que se superponen o pueden incluso ser contradictorias entre sí. (Aprea, 2012, pp. 25-26)

Los documentales de la memoria son los de mayor desarrollo cuantitativo en la producción local⁵⁴. Gustavo Aprea distingue tres corrientes dentro de este tipo de documentales:

- La mirada pedagógica del pasado (pueden tener perspectivas tradicionalistas o revisionistas)
- La reconstrucción de aspectos parciales del pasado (biografías o sucesos puntuales)
- La recuperación de la historia reciente, mediante retóricas subjetivas que reelaboran los acontecimientos político sociales de las últimas décadas del siglo XX

Entendemos que nuestro caso de análisis podría encuadrarse en el segundo tipo, al sacar a la luz un hecho olvidado⁵⁵, que transformó la carrera de promesas deportivas nacionales a mediados del siglo XX.

⁵⁴ Sólo en el decenio 1995 - 2005 Aprea y su equipo detectaron más de 400 trabajos de este tipo. (Aprea, 2012, p. 78).

Entonces, por hacer visible una trama que permanecía oculta, y considerando que los protagonistas fueron homenajeados y reivindicados públicamente luego de su estreno, esta película ejemplifica el proceso de construcción de memoria social al ser el origen de una instancia que transforma a la memoria en programa (en un hecho). En palabras de Ricoeur (2000, p. 119): “Es la justicia la que, al extraer de los recuerdos traumatizantes su valor ejemplar, transforma la memoria en proyecto; y es este mismo proyecto de justicia el que da al deber de memoria la forma del futuro”.

3) Cantidad de espectadores.

Aún teniendo el documental todas las particularidades descritas antes en el apartado “El documental en el marco de las producciones audiovisuales”, no podemos sustraernos por completo de la ecuación que equipara éxito con taquilla al estar inserta esta producción específica en el campo de las industrias culturales. Como señalamos antes, éstas presentan una faceta económica y otra simbólica. La diferencia residirá en que sostenemos que los buenos resultados de un documental no pueden reducirse sólo a este indicador, como quizá ocurre con más frecuencia en el cine comercial.

Es preciso tener en cuenta que el documental, como producto cinematográfico, puede también (aunque no necesariamente) servir al “consumo en las salas de cine y otros medios de exhibición y circulación, integrando propósitos de disfrute cultural y de rentabilidad económica” (Getino y Schargorodsky, 2008, p. 7).

4) Premio Cóndor (como indicador de legitimación de la crítica).

Asociado a un circuito periférico, el documental batalló siempre por su legitimación. Por esa razón, otra variable será el reconocimiento de la crítica y el indicador elegido, la obtención del Premio Cóndor de Plata.

⁵⁵ Según la noción de “excedencia cultural” no se olvida por cancelación, sino por superposición. Sin producir ausencia sino multiplicando las presencias. (Aprea, 2012, p. 28).

Entendiendo la crítica como un conjunto más amplio de valoraciones sobre un espectáculo dado a conocer a través de los distintos medios de comunicación, recordemos en este punto que los indicadores “son indicios de otras variables más generales, y por ello de su existencia se puede inferir la concurrencia de dichas variables más abstractas de las que son signo y con las que están relacionadas” (Batthyány y Cabrera, 2011, p. 57).

Tomaremos este premio como referencia debido a su transversalidad: críticos de cine que se desempeñan en grandes medios y en otros más independientes, y en distintas plataformas, radios, televisión, diarios y páginas web, emiten juicios sobre el total de la producción nacional del año anterior.

El Premio Cóndor de Plata es un reconocimiento anual que desde 1943 (con interrupciones) otorga la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina (ACCA) a las producciones estrenadas durante el año anterior. Según recuerda el crítico Paraná Sendrós, comenzó con dos plaquetas (mejor película nacional y mejor película extranjera) y siete medallas (director, actores, adaptación, argumento). Hoy 21 categorías componen la entrega, habiendo registro del rubro “Mejor Documental” desde los Premios Cóndor de Plata 2001 (50° Edición).⁵⁶

En el período estudiado se observa un hecho que podría entenderse como correlato de las condiciones de profesionalización generadas a partir de la línea de subsidio que nos ocupa. A partir de 2013, y sin interrupción, comienzan a resultar ganadoras en la categoría “Mejor Documental” de los Premios Cóndor películas financiadas con el subsidio para documentales digitales establecido por la resolución 632/07 INCAA.

Los ganadores entre 2010 y 2015 fueron:

2010: *Mundo Alas* (Dir. León Gieco, Fernando Molnar, Sebastián Schindel)

2011: *Ernesto Sábato, mi padre* (Dir. Mario Sábato)

2012: *Tierra sublevada II: oro negro* (Dir. Fernando “Pino” Solanas)

2013: *El Etnógrafo* (Dir. Ulises Rossell, documental digital)

2014: *La chica del sur* (Dir. José Luis García, documental digital. Empató con “Mercedes Sosa, La voz”)

2015: *Pichuco* (Dir. Martín Turnes, documental digital)

⁵⁶ No encontramos una página web activa de la ACCA, pero si una base de información archivada: http://web.archive.org/web/20080919064244/http://www.cronistasdecine.org.ar/component/option,com_frontendpage/Itemid,1 . Fecha de consulta: 28 de octubre de 2016.

4.5. Casos de estudio. Presentación

A partir de cada criterio, entonces, se llegó a un caso de análisis, el cual no necesariamente incluirá al resto de los criterios. Los años de aparición de cada película abarcan casi todo el período considerado en este estudio (2010-2012-2013-2014)

a) *El Ambulante* - Participación en Festivales

Habiéndose proyectado y ganado en más de diez festivales internacionales, entre ellos IDFA (International Documentary Film Festival) y BAFICI⁵⁷, y en ciudades como Abu Dhabi, Los Ángeles, Londres y Nueva York, *El Ambulante* (Dir. Adriana Yurcovich, Lucas Marcheggiano y Eduardo de la Serna), estrenado en 2010, será el caso que ilustrará el criterio de “Participación en Festivales”. La película sigue los pasos de Daniel Burmeister, un realizador que viaja de pueblo en pueblo del interior persiguiendo un mismo proyecto: filmar y estrenar en cada lugar que visita una película “artesanal” protagonizada por los vecinos.

b) *Tiempo Muerto* - Construcción de memoria social

Nos centraremos para el criterio “Construcción de memoria social” en una producción que permitió sacar a la luz un hecho ocurrido durante la llamada Revolución Libertadora del 55' y que permanecía olvidado. En 1950 el equipo argentino de básquet se consagró campeón mundial. Seis años después, recayó sobre los jugadores una proscripción por motivos políticos⁵⁸ que los inhabilitó a seguir jugando de por vida y transformó, quizá, la historia de este deporte a nivel local. El acontecimiento, ignorado hasta por los mismos cronistas deportivos, empezó a tener visibilidad gracias a la película, estrenada en 2012, al cumplirse 62 años de aquél título. En ese momento, fue declarada de Interés por la Cámara de Diputados, que realizó en el Congreso de la Nación un acto de homenaje en el que estuvieron presentes los protagonistas de la historia, entre otras distinciones que recibieron. *Tiempo muerto* fue dirigida por Iván y Baltazar Tokman.

c) *¿Quién mató a Mariano Ferreyra?* - Cantidad de espectadores

⁵⁷ Resultó ganadora del Premio del Público a la “Mejor Película Argentina” en la Selección de Competencia Argentina (edición 2010).

⁵⁸ Se los acusó de profesionalismo en un deporte *amateur* tras recibir cada jugador durante el gobierno de Juan Domingo Perón un permiso para poder importar un auto 0 KM.

El caso elegido para “Cantidad de espectadores” será: *¿Quién mató a Mariano Ferreyra?* (Dir. Alejandro Rath y Julián Morcillo), documental que investiga las circunstancias que llevaron en 2010 al asesinato del militante homónimo del Partido Obrero durante una manifestación para reclamar la reincorporación y el pase a planta permanente de trabajadores tercerizados de la Línea Roca. Esta película logró 8154 espectadores en 2013, cuando el promedio para un documental digital estrenado ese año fue 1161.

d) *Pichuco* - Premio Cóndor (como indicador de legitimación de la crítica)

El caso a estudiar en “Premio Cóndor (como indicador de legitimación de la crítica)” será *Pichuco* (Dir. Martín Turnes), ganador del Premio Cóndor en 2015. Este documental estrenado en 2014, año del centenario del nacimiento del célebre artista, traza un recorrido por la obra musical de Aníbal Troilo, a la par que registra la tarea de un grupo de alumnos de la EMPA (Escuela de Música Popular de Avellaneda) que lleva adelante la tarea de digitalizar las partituras y arreglos originales de su orquesta.

4.6. Métodos de recolección de información

Detallamos a continuación los métodos utilizados para recolectar información en este trabajo. Referimos la terminología de Sautu (2005):

Entrevistas semi-estructuradas en base a determinados ejes temáticos con preguntas de respuestas abiertas y en profundidad, estrategia característica de la investigación cualitativa.

Investigación documental no estadística, tendiente a reconstruir contextos históricos e institucionales, fundamentar la investigación y definir conceptos relativos al objeto de estudio.

Aunque en mucho menor medida que los otros dos métodos, podríamos agregar que se recurrió a la investigación documental estadística para delimitar, comparar y analizar la cantidad de documentales digitales estrenados entre 2010 y 2014.

4.7. Categorías de análisis

En la siguiente tabla pueden observarse las distintas categorías y subcategorías de análisis con su descripción correspondiente.

Tabla 4. Categorías de análisis

Categorías	Subcategorías	Descripción
Exhibición	Estreno en sala	Descripción del proceso de búsqueda de la sala de exhibición para el estreno del documental
	Otros lugares de exhibición	Particularidades del recorrido de la película por otras salas
	Proyección. Diferencias entre sala y emisión televisiva	A raíz de la adquisición de derechos para exhibición televisiva de los documentales establecida en la Res. 632/07, consideraciones de los documentalistas acerca del hecho de proyectar sus películas en sala en comparación con la emisión televisiva
Público objetivo		A qué público específico apuntaron el realizador y su equipo
Adecuación al criterio de selección (para construir la muestra de esta tesis)	Participación en Festivales	Enumeración de Festivales Internacionales en los que participó. Apertura de nuevos mercados y oportunidades de venta. Excepcionalidad del caso. El objetivo radica en evaluar si el entrevistado coincide en que el criterio es pertinente a su película

	Función de “Construcción de memoria social”	Explorar el vínculo entre memoria y documental. Detalle de las consecuencias políticas del caso. El objetivo radica en evaluar si el entrevistado coincide en que el criterio es pertinente a su película
	Cantidad de espectadores	De qué manera evalúa el realizador la repercusión de público que tuvo su documental. El objetivo radica en evaluar si el entrevistado coincide en que el criterio es pertinente a su película
	Legitimación de la crítica	Determinar de qué manera impactó la obtención del Premio Cóndor en la circulación o consideración de la película. El objetivo radica en evaluar si el entrevistado coincide en que el criterio es pertinente a su película
Difusión	Plan de difusión	Indagar si el documental tuvo un plan de difusión previo al estreno y qué acciones lo integraron
	Obstáculos	Conocer si existieron dificultades en la difusión. Acceso a los medios masivos de comunicación. Competencia con otras

		ofertas de consumo cultural
Percepción sobre la exhibición de documentales	Dinámicas de exhibición actuales	Análisis del grado de efectividad (conurrencia de público, visibilidad) de los circuitos de exhibición de documentales
	Propuesta de cambios	Recomendaciones para mejorar la visibilidad de los documentales y alentar la afluencia de público
Aprendizajes adquiridos durante la etapa de explotación (estreno y distribución)		Identificar los aspectos en los que el realizador se vio fortalecido a partir del estreno de su película. Profesionalización del documental
Noción de éxito/mérito		Definir una noción de éxito/mérito que sea inherente a la naturaleza del género documental. Contrapunto con el cine industrial
Panorama futuro		Perspectivas a mediano y largo plazo para el documental digital

V. ANÁLISIS

A continuación se procederá a analizar toda la información recabada. El análisis se dividirá en dos partes, atendiendo por separado al objetivo general y a los objetivos específicos establecidos en nuestra “Introducción”. Asimismo, apuntamos a complementar el testimonio que aportaron los entrevistados vinculados a los casos con la mirada de otros especialistas.

Casos de estudio: en esta sección se irán analizando las categorías y subcategorías del cuadro precedente, en base a la información provista por los referentes de cada caso. Nos referimos a los realizadores de cuatro documentales digitales, cada uno de los cuales responde a un criterio: Adriana Yurcovich (Dir. *El Ambulante*), Iván Tokman (Dir. *Tiempo Muerto*), Alejandro Rath (Dir. *¿Quién mató a Mariano Ferreyra?*) y Martín Turnes (Dir. *Pichuco*). Procuraremos en este segmento cumplir con nuestro objetivo general, es decir, determinar el alcance de la “vía digital”.

Análisis específico: entre las categorías del cuadro precedente, se eligieron dos para trabajar sobre nuestros objetivos específicos expresados en la “Introducción”. Hablamos de las categorías “Percepción sobre la exhibición de documentales” (con sus dos subcategorías correspondientes) y “Noción de éxito/mérito”. En cuanto a las fuentes consultadas para esta sección, nos referimos a Emiliano Romero (creador de No Solo En Cines), Manuel García (Director de la Distribuidora de cine independiente Cine Tren), Nicolás Batlle (productor y director audiovisual, coordinador de la Licenciatura en Periodismo documental de la UNSAM), Pablo Sahores (Disney Company, Director Theatrical Distribution Argentina, Uruguay y Paraguay) y Fernando Romanazzo (realizador independiente, distribuidor, productor y director de *De los barrios, arte*, documental 100% autogestionado, producido sin subsidio del INCAA).

5.1. Casos de estudio

5.1.1. Exhibición

La primera proyección de *El ambulante* tuvo lugar en el International Documentary Film Festival Amsterdam (IDFA), uno de los más importantes del mundo, con el prestigio que esto le añade, en septiembre de 2009. En nuestro país integró al año siguiente la programación del BAFICI, donde resultó elegida “Mejor Película Argentina” por el público. Luego de ser programada en Espacios INCAA (Salas Cine.Ar) de algunas provincias, el 2 de septiembre de 2010 se estrena en el Cine Gaumont. “Un documental digital no accede a una sala comercial, puede aspirar a los Espacios INCAA (Salas Cine.Ar). Pedimos el Gaumont porque es la mejor, tiene su público propio. Estuvo tres semanas ahí. Luego se estrenó en el Malba, después de

que Fernando Peña la viera en el BAFICI. Ahí estuvo tres meses. Se pasó también por INCAA TV, al tiempo que tuvo funciones informales en Centros Culturales y universidades”, explica Adriana Yurcovich, directora del film.

Sobre la disyuntiva de proyectar en sala o emitir por televisión, explica Yurcovich: “Si uno hace cine, le gusta que su película esté en sala. Para acceder a las otras vías tenés que tener antecedentes y ese antecedente es la sala de cine, tener una película estrenada, con funciones diarias. A uno le sirve estrenar en sala para tener antecedentes y así aplicar a otras vías. Lo cierto es que también hay documentales que no son para sala”.



Rodaje de *El Ambulante*.

La primera función en sala de *Tiempo Muerto* también tuvo lugar en un festival, el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata de 2010, en Competencia Oficial Argentina. Ese mismo año se proyecta en Ventana Sur.

“En 2012 comienza el proceso de estreno con acciones de prensa. No teníamos esperanzas de que se proyectara en muchas salas. Lo que queríamos era tener el Gaumont. Lo tuvimos, en mayo de 2012, junto con Artecinema de Constitución. Hubo antes un estreno cerrado para los protagonistas y sus familias en la cancha del Club Palermo”, relata Iván Tokman.

En este sentido, tenían la idea de proyectar la película en distintos clubes del interior del país. “Pero era necesario un sponsor para realizarlo. Es un documental que le interesa al mundo del básquet pero no a los sponsors. No daban los números, tampoco teníamos subsidio de recuperación industrial por ser una `vía digital`. Así que la película entró en la zona de

distribución de los Espacios INCAA (Salas Cine.Ar). Estuvo en Oberá, Roca, San Juan, Córdoba. Volvió a ser invitada al Festival de Cine de Mar del Plata, en una retrospectiva que organizó la Universidad Nacional de Mar del Plata. Se proyectó en Toulouse, en un festival de cine latinoamericano de Bruselas, en dos festivales de Perú, en el Viña del Mar, en la Selección Oficial de Documentales. Son las pantallas que recuerdo en cines”, continúa.

Como particularidad, señala que en Córdoba estuvo programada en simultáneo en Espacios INCAA (Salas Cine.Ar) y como parte de la agenda de un Congreso Internacional de Básquet. El documental tuvo resultados distintos según la pantalla: “A las funciones de Espacios INCAA (Salas Cine.Ar) no iba nadie. Era deprimente. Cuando se proyecta en el Congreso (4 de octubre de 2012) fueron unas 400, 500 personas. La sala estaba llena de gente vinculada al periodismo deportivo y el básquet. Fue una de las funciones más lindas que recuerdo”, relata Tokman.

Por último, en esa misma provincia, se proyectó en el Círculo de Periodistas Deportivos de la localidad de San Francisco, a cambio de un *fee* (monto fijo por derecho de exhibición).

Sobre las diferencias entre un estreno en sala y la emisión televisiva, considera que el monto del subsidio digital “alcanza para hacer una buena película para televisión de 50 minutos. Esa debería ser la lógica de la `vía digital`. ¿Pero qué pasa? Si estrenás en sala, estás haciendo una película. Hay una diferencia abismal dentro de los espacios de legitimación de cada uno de los medios. El cine sigue sosteniendo su *status* de arte; la televisión, no. Paradójicamente, el gran público de un documental digital no está en las salas, se encuentra en INCAA TV y otros circuitos de distribución”.

En el caso de la película dirigida por Alejandro Rath, *¿Quién mató a Mariano Ferreyra?*, los hechos condicionaron los tiempos de estreno. “Nos pusimos el objetivo de estrenarla antes de la sentencia del juicio por el crimen de Mariano, como una manera de que la película tuviera más repercusión y sirviera a la lucha por encontrar Justicia. No queríamos hacer el típico estreno en el Gaumont y otra sala alternativa, sino tener un estreno un poco más grande, un mínimo lanzamiento comercial”, detalla Rath.

Para conseguir este objetivo, los directores tuvieron reuniones con tres distribuidores, única forma de estrenar comercialmente. Reproducimos la experiencia por considerar que ilustra las trabas que encuentra un documental para acceder al circuito comercial: “Uno nos dijo que los documentales no le interesan a nadie, menos aún el argentino. Ofrecía salas alternativas y pedía un monto por anticipado. Otro nos ofrecía que precompremos entradas a cambio de que él consiguiera las salas. Le dijimos que no. Por último, nos reunimos con 3C Films Group, que

fue el más honesto y entusiasta. En aquel momento no estaban todas las salas digitalizadas. Y las salas comerciales reservaban la proyección digital para el 3 D. Teníamos aún más acotado el mercado, porque íbamos a estrenar con DCP. Se consiguió el Premier, donde estrenamos, el Cinema City General Paz de Belgrano y salas en Tucumán, Salta, Córdoba”.

“También pasaron cosas raras. De pronto nos empezaron a bajar de salas de la Provincia de Buenos Aires. Como caracterización política, creemos que este hecho está relacionado con que era una película crítica al Gobierno. Se suspendieron algunas salas del interior; en La Plata fueron las inundaciones y tampoco pudimos estrenar ahí. Eso nos perjudicó mucho. Queríamos estrenar en Avellaneda, donde fue el asesinato. Ahí no pudimos acceder porque las salas son menos y casi todas pertenecen a complejos multisala”, agrega.

El documental también tuvo exhibición alternativa luego de que se pusieran en contacto con Emiliano Romero, de No Solo en Cines (NSC). “Nuestra experiencia con ellos fue buenísima, nos permitió organizar proyecciones en un montón de lugares. Además de los espacios que ya tenía NSC, nosotros buscamos otros. Así surgieron muchas proyecciones, sobre todo en el conurbano”, consigna, al tiempo que resume cómo era el trabajo en conjunto: “las organizaciones sociales conseguían el cine del lugar, NSC te garantizaba el proyector, íbamos y hacíamos la función. Era un esfuerzo grande”.



Rodaje de *¿Quién mató a Mariano Ferreyra?*

Rath participó, como otros tantos realizadores, en los debates, movilizaciones y en la redacción del proyecto que culminó en la Res. 632/07. “Se consiguió la línea de subsidio pero no era nuestra intención hacer telefilms”, sostiene y se explica: “Contrariamente a las políticas que intentan reducir el documental al ámbito de la televisión, defendemos la sala como *hecho social*, con la posibilidad de discutir o charlar después de la proyección. La tendencia es

presentarte cada vez más recursos tecnológicos para ver cine en tu casa. Pero para nosotros la experiencia cinematográfica en una sala es algo distinto”.

Al igual que *Tiempo Muerto* y *El Ambulante*, la primera proyección en sala de *Pichuco* tuvo lugar en abril de 2014 en un festival, en este caso el BAFICI. El 11 de julio de ese año, fecha original de estreno por cumplirse el Centenario del nacimiento de Aníbal Troilo, se proyectó en la Usina del Arte. La idea inicial del director era proyectarla en el Gaumont pero le ofrecieron fecha en septiembre, que volvería a modificarse para estrenarse finalmente en esa sala en el mes de diciembre, permaneciendo dos semanas en cartel. En el lapso entre la proyección en la Usina y el estreno en el Gaumont, también se proyectó a modo de estreno en el Espacio INCAA (Sala Cine.Ar) “La Máscara”. En octubre de 2014, Turnes contactó al programador de cine del Centro Cultural San Martín, donde se exhibió a partir de entonces.

“En enero, el Centro Cultural San Martín cerraba [*Pichuco* permanecía en cartel en ese espacio] y esa persona que contacté programaba también en el Teatro 25 de Mayo. Me propuso hacer tres funciones en enero. En febrero me propuso volver al San Martín y aceptamos. Nunca pensé que iba a durar tanto en cartel. Después de ganar el Premio Cóndor, llamé a este mismo programador, le pregunté si quería reestrenarla y me dijo que sí. Así fue que estuvo otro mes en el Centro Cultural San Martín, a mediados de 2015”, rememora Turnes.

Por otro lado, luego del estreno en el Gaumont, la película entró en el circuito de los Espacios INCAA (Salas Cine.Ar). Sobre la experiencia de trabajo con estas salas, señala: “Estuvo en un montón de Espacios INCAA (Salas Cine.Ar) como Zapala, Neuquén, Entre Ríos, Santa Rosa, Tandil. Pero se cancelaban funciones y no avisaban, no contestaban los mails, por ahí había algún problema técnico y directamente bajaban la función. Como yo hacía la difusión, hubiera estado bueno contar con esa información”.

Sobre la búsqueda de otros espacios de exhibición, relata: “De la distribución y exhibición me ocupé yo. Por decisión propia. Unas semanas antes del estreno en el San Martín contacté al programador del cine BAMA (Buenos Aires Mon Amour), pero pedían exclusividad durante la primera semana. Para ese entonces, los tiempos no cuadraban”.

En cuanto a la televisión como canal de difusión, *Pichuco* tiene la particularidad de haberse emitido en Canal 7 el 14 de julio de 2014, casi medio año antes de su estreno en el Cine Gaumont. “La exhibición en televisión pública fue un *golazo*. La película ya circulaba por festivales pero al principio lo dudamos. Tuvo publicidad durante la semifinal y la final del Mundial de Fútbol de Río de Janeiro. Las redes sociales estallaron. Puedo decir que fue muy positivo, después no hubo una sola función en la que no se acercara alguien a decirme que la

había visto en la televisión y que ahora traía a un conocido a verla. Hay un detalle no menor, la TV Pública es HD, INCAA TV, no. Se vio increíble”.

Sin embargo, a pesar de la experiencia positiva, Turnes defiende la sala de cine como lugar de los documentales digitales: “Hacemos las películas para verlas en pantalla grande, me niego a lo contrario y *peleo* por la reivindicación del documental, género que es muy ninguneado. En los Premios Cándor, por ejemplo, tenía solo una posibilidad de ganar, como 'Mejor Documental'. ¿Por qué el documental no puede competir en las categorías 'Mejor Sonido', 'Mejor Montaje', 'Mejor Fotografía' o 'Mejor Música Original'? En los festivales pasa lo mismo. Entró a muchos, pero en la sección dedicada a 'Música'. Viendo el listado de las películas en Competencia, creo que *Pichuco* podría haber estado”.

5.1.2. Público objetivo

En cuanto a si concibieron un público objetivo para su primer documental, *El Ambulante*, la respuesta de Yurcovich es rotunda: “No teníamos la menor idea, nunca habíamos hecho un documental”. Relata que tampoco tenían noción de lo que pasaría después de terminar la edición, hecha por los directores, si era buena o mala por “falta de distancia”. La realizadora estima que tuvo unos 3.000 espectadores, entre el Gaumont y el Malba, de acuerdo a los *borderaux*.

Consultado acerca de esta categoría, Tokman sostiene: “A menos que hagas cine infanto juvenil, no creo en la construcción de un público específico. Las temáticas de los documentales van determinando su público. En todo caso, hicimos la película que queríamos ver nosotros”. En consonancia con *Pichuco*, detalla que la gente vinculada al basquet se sintió particularmente identificada, pero también las personas ajenas al deporte. Tokman encuentra en esta capacidad una virtud del documental. “Hay una historia humana que va más allá, el deporte termina siendo un mero vaso contenedor y es ahí donde los documentales trascienden la historia que cuentan y pueden ir a algo más universal”, explica. Y consigna un reparo pertinente a la generación de público: “Como el cine que no se ve en las salas empieza a verse en festivales, hay realizadores que terminan filmando en pos de un espectador imaginario: el programador de festivales. Y termina por alejarse de su público. Entonces, además de que no tenés espacio en la cadena de exhibición porque no te lo dan, vos sólo, alejás a tu posible público”. Si bien asegura que es difícil establecerlo con exactitud, estima que *Tiempo Muerto* tuvo entre 1.000 y 2.000 espectadores.

Cuando empezaron a filmar, el equipo de *¿Quién mató a Mariano Ferreyra?* pronto advirtió que el caso había producido una reacción popular grande, que abarcaba sectores de todas las clases sociales y un arco político extenso. Explica Rath: “Nos interesaba interpelar al sector de la militancia activa y al público más amplio también: al que se enteró y se indignó porque mataron a un pibe pero desconocía las razones que estaban detrás de ese asesinato”. La intención fue explicar lo sucedido a través de la película, apuntando no sólo al espectador militante, inmerso ya en la trama, sino al público en general. Por este motivo, incluyeron un personaje de ficción en la trama, interpretado por Martín Caparrós. El objetivo fue permitir “Un acceso más mediado a la trama, que era bastante compleja” y la elección de Caparrós se basó en su popularidad. “Aunque no estemos de acuerdo en que sea así, hay que admitir que el cine está organizado en función de un *star system* y la gente elige ver películas donde trabajan actores que ya conoce. Entonces buscamos desde el principio un protagonista de peso con la idea de acceder a este circuito comercial y salir del espectro de la militancia. Tener una película lo más masiva posible dentro de los límites que le ponía la realidad: que era un documental, que es difícil que la gente vaya a verlos, que es cine nacional, ahogado hoy por el mercado”, concluye. Consignaremos la cantidad de espectadores de esta película en el siguiente apartado.

En una línea similar, *Pichuco* estuvo pensada en un principio para los amantes del tango, pero pronto su director descubrió que podía ampliarse el espectro. Así fue como en las funciones era común encontrar espectadores no familiarizados con ese universo pero entusiasmados al terminar la película. Turnes explica: “El público tanguero ya venía con la película, el desafío fue llegar a los otros. Incluso intenté que se proyectara en las escuelas, porque hay una instancia académica en la película. Hablé con varios municipios, pero no se llegó a nada. Me gustaría que eso suceda con muchas películas, no solo con la mía”. Estima el realizador que tuvo unos 8000 espectadores.

5.1.3. Adecuación al criterio de selección

A nuestro entender, la fortaleza del caso *El Ambulante* reside en la cantidad de festivales donde participó. “A partir de haber tenido su primera proyección en IDFA (International Documentary Film Festival Amsterdam), que es el festival de documentales más grande del mundo, empezaron a pedirla de otros festivales. Eso [que la pidieran y no la ofrecieran ellos] nos permitió mandarla a cambio de que no nos cobraran la inscripción”, consigna. La lista de festivales internacionales que siguieron a IDFA es prácticamente

inabarcable: “Viajamos un montón. Fuimos a cuatro o cinco cada uno de los directores [la película tiene tres]. Llegó un momento en que *perdí la cuenta*”.

Mencionamos algunos, la lista completa de festivales y funciones en el exterior puede consultarse en el blog del documental⁵⁹: “Mejor Documental” Festival de Cine Latino de Los Angeles, “Mejor Nuevo Documental” Festival Internacional de Cine de Abu Dhabi, “Mejor Película Latinoamericana” Fidocs Santiago de Chile, “Mejor Documental” Festival de Cine Latino de Flandes, Premio Horizontes Dok. Fest Munich, Premio Best Life “Mejor Relato Biográfico” Biografilm Festival Bolonia, “Mejor Película Internacional” Festival Internacional de Rengo, “Mejor Documental” Festival Iberoamericano de Cine Digital Lima, Premio del Público Docs Barcelona, Segundo Premio Festival Internacional de Cine Ecofilms de Rodas, BFI London Film Festival, Festival Internacional de Documentales del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA).

A nivel nacional, pueden mencionarse el BAFICI, el MARFICI, donde obtuvo Mención del Jurado en la Competencia Internacional de Documentales y el Fesaalp, Festival de Cine Latinoamericano de La Plata.

Sobre las implicancias de haber participado en festivales, sostiene: “Para una película de este tipo es la *forma de distribución principal*. Las posibilidades de venta surgieron a partir de los festivales. Hicimos tres contratos con distribuidores: en Londres (para los mercados de Gran Bretaña, Australia y Nueva Zelanda), Estados Unidos (para Estados Unidos y Canadá) y Barcelona (con Parallel 40)”.

Otras ventas las hicieron directamente los directores. Por ejemplo, a la televisión venezolana, por 2.000 dólares, por seis emisiones a lo largo de tres años. “Nos pagaron lo mismo que los distribuidores que se quedaban con toda una región. Nos escribieron ellos a partir de que vieron la película en un festival”. A raíz de un festival, también, los contactaron de la empresa Iberia, y tuvieron un acuerdo para que integrara la oferta de entretenimiento a bordo. “Los documentales digitales en general no se venden afuera. Tuvimos mucha suerte”, resume Yurcovich.

⁵⁹ <http://elambulantedoc.blogspot.com.ar/>. Fecha de consulta: 15 de diciembre de 2016.



Promoción de *Tiempo Muerto* en una marquesina de Mar del Plata.

“*Tiempo Muerto* visibilizó una historia invisibilizada. Incluso, los especialistas en básquet sólo sabían que la Argentina había ganado el Mundial en 1950 y que recién en 2004 tuvo otra victoria, en los Juegos Olímpicos, con Manu Ginóbili. En el medio... no había pasado nada”, señala Tokman, al ser consultado sobre esta categoría. “El documental narra lo que sucedió: una sanción cortó de cuajo la generación que integró la selección más importante que tuvo el país en materia de deportes de equipo. Generó un cambio de percepción acerca de esta historia, incluso en sus mismos protagonistas. Y cuando es declarado de interés cultural por el Congreso de la Nación, hay un acto de desagravio. Para los protagonistas fue muy importante”, considera.

En relación al vínculo entre memoria social y documental, reflexiona: “Uno reconstruye el país que cree que hubo en función del que quiere que exista. En un documental, respetando los datos históricos, son más importantes las decisiones que uno toma sobre los elementos de la historia que la memoria en sí misma.”

En cuanto al caso *¿Quién mató a Mariano Ferreyra?*, Rath describe: “Nuestro conteo, que difiere del INCAA, arrojó 8.500 espectadores en el cine Premier, donde estuvo a sala llena durante cinco semanas. Y después hicimos entre 1.500 y 2.000 con No solo en Cines. Por eso decimos que superó los 10.000 espectadores. La película también se pasó en Vorterix, que hacían *streaming* y en su momento nos dijeron que la vieron 3.000 personas; on line tiene unas 5.000 visualizaciones. Pero en salas son 10.000. Un número poco común para un documental”.

Aún así, la cifra proporcionada por el INCAA (8.154) lo ubica como el documental digital más visto de 2013.

Pichuco resultó ganador del Premio Cóndor a “Mejor Documental” en 2015. Sobre las implicancias de este reconocimiento, Turnes considera que ayudó a la promoción e instalación del documental: “Llegamos a incluir el calco ‘Ganador del Premio Cóndor’ en el DVD. Por otro lado, después de un año y medio, volvió a hablarse de la película. Salió en diarios, nos hicieron entrevistas de nuevo en radio. Digamos que estaba terminando su ciclo y remontó. El premio tuvo tres efectos sobre la película: revalorizó el DVD, le dio una nueva repercusión y fue una excusa para volver a estrenarla en el Centro Cultural San Martín”.

5.1.4. Difusión

En relación a la presente categoría de análisis, consistente en conocer qué acciones integraron el plan de difusión previo al estreno de cada caso de análisis, Yurcovich relata: “El Instituto te daba entonces un apoyo pequeño para la distribución. Te ofrecían un spot de radio o 2.000 afiches. Pedimos los afiches y nos dieron plata para hacer postales. Uno financiaba el diseño y el Instituto los mandaba a hacer con un proveedor que también los pegaba. De los 2.000, pedimos 150 y los pegamos nosotros alrededor del Gaumont y en la zona del Malba. Salíamos a pegar los sábados, durante un mes, con un tarro de engrudo. Hicimos unos stickers chiquitos, autoadhesivos. Pegamos en colectivos, en respaldos, subtes, fue una publicidad 'tipo guerrilla'. Los otros 1.850 afiches nunca los vimos ni pudimos saber dónde se colocaron”.

Para el estreno, armaron un blog y contrataron a una agente de prensa. De acuerdo a la entrevistada, la película recibió buenas críticas y dieron notas, sirviendo de apoyo al estreno en el Gaumont la *proyección previa* en el BAFICI.

El dinero invertido en la promoción lo recuperaron a partir del paso por algunos festivales que pagaban un derecho de exhibición (“algo que ya no se hace tanto”) y de los premios, como el de Abu Dhabi (USD 50.000).

Como dificultad principal señala: “Era mucho esfuerzo. Se terminó la película y se acabó la plata. Hasta el estreno en el Gaumont, contratamos a alguien para hacer la prensa, pero a partir de ahí nos encargamos nosotros. Llegamos a recomendarla en la puerta del cine a los que entraban”.

Sobre el plan de difusión previo, Tokman menciona que si bien no tenían ya recursos, contrataron a una persona para promover el documental. “Dimos muchas entrevistas radiales, algunas entrevistas a diarios, como Página 12. Mandamos la película a los críticos, tuvimos una nota en Canal 7. Las *redes sociales* las manejamos nosotros, mal, sin saber cómo hacerlo. No hubo *estrategia*. Las redes instalan películas en el universo de la web pero no llevan gente a la sala. Cuando se estrenó, pensamos en sacar un blog, una web, pero al final no se hizo”, consigna.

Rath define la campaña de difusión previa como “importante” y con alcances impensados, al punto de que el estreno se publicara no solo en la sección de Espectáculos sino también en la sección Política de algunos diarios. Destaca que la participación de Martín Caparrós en la película *jugó un papel* en la apelación a los medios, posibilitando entrevistas.

Debido a los altos costos de los espacios publicitarios, optaron por “aprovechar el cuerpo militante que apoyaba la película”, señala Rath. Así fue cómo pegaron afiches en la vía pública, repartieron volantes y lo difundieron en facultades. “Un trabajo más cercano a la tradición de la militancia de izquierda que a las estrategias del cine”, agrega. Unos meses antes del estreno subieron el proyecto a la plataforma de financiamiento colectivo Idea.me y recaudaron unos 60.000 pesos que en gran parte se destinaron a la difusión.

Al referirse a los obstáculos que se presentaron, el realizador de *¿Quién mató a Mariano Ferreyra?* observa: “Los que encuentra cualquier película nacional. El mercado está absolutamente dominado por el cine norteamericano y, también, por tanques nacionales promocionados a través de grandes distribuidoras. Se trata de películas producidas habitualmente por televisoras como Telefé que tienen garantizada la difusión en sus propios canales. Todas las películas que no son tanques de Hollywood ni tanques nacionales están condenadas al ostracismo”.

Como dijimos antes, Turnes se encargó de difundir su documental *Pichuco*. “El plan de difusión se llevó a cabo *principalmente* en las redes sociales. También, en intentar llegar a los críticos de cine especializados. Pagué publicidad en Facebook, no me alcanzaba la plata para pagar espacios en diarios. Previo al estreno, hicimos pegatinas de afiches A3 y calcomanías chicas, por la avenida Corrientes y alrededores del Teatro General San Martín. Hicimos lo mismo cuando se estrenó en el Gaumont, pero en menor cantidad”. Otra acción fue pedirle a diareros que incluyeran *flyers* dentro del diario del domingo. “Algunos fueron a verla gracias a eso. En las funciones preguntaba para saber qué táctica funcionaba y cuál no. Muchos también llegaban por la emisión en la TV Pública; otros por la Radio 2x4, que me apoyaron mucho en la difusión”, resalta.

En resumen, advierte que los medios grandes no se hicieron mucho eco de la película pero sí las *radios* y las páginas web sobre cine. Por otro lado, al tener varios “estrenos” sucedía que los críticos decían ya “haberla publicado” al momento del estreno en el cine Gaumont. “Al no haber tenido un distribuidor, la limitación más grande fue no haber podido estrenar en una sala como el Premier o el Arteplex. Empecé a gestionarlas pero desistí. Quizá tendría que haber peleado más por esos espacios. De todos modos, no me arrepiento de no haber tenido distribuidor. Estoy muy contento con las repercusiones, con el recorrido por festivales y las críticas que recibí”, reflexiona.

5.1.5. Percepción sobre la exhibición de documentales

Consultada acerca de su percepción sobre la exhibición de los documentales digitales y sus propuestas de cambios, la directora de *El Ambulante* detalla: “El Gaumont está saturado. Todo el mundo quiere estar ahí. También, hay una oferta muy grande de material. Casi la mitad de las producciones de largometrajes argentinos son documentales. Y no hay muchos lugares donde exhibirlos. La televisión privada no compra documentales. Está INCAA TV. Es la forma en que se cobran el apoyo a la producción de los documentales digitales. Es fácil subirla a internet y que se viralice. El tema es cómo recuperar algo de plata, algo del esfuerzo, del trabajo, para que te permita seguir produciendo. Hay un público potencial para los documentales al cual es muy difícil llegar para los documentalistas. Para eso debe haber una política de Estado que los promocióne”.

Respecto a esta categoría de análisis, el director de *Tiempo Muerto* cree que cambió el sistema de distribución y exhibición. “No se ve otro cine que el estadounidense. Cooptaron todo, no se respeta la cuota de pantalla. Si a una película argentina le va bien la ponen en horario complicado para que no llegue a la media. La gente nunca vio demasiado cine nacional, lo que dificulta todo aún más”, asevera y añade que “no tiene sentido *someter* un documental a una estrategia de exhibición comercial” y que debería existir una sala dedicada *exclusivamente* a documentales, cuyo funcionamiento imagina del siguiente modo: “Cada documental podría estar en circulación durante un año, aunque sea con una función cada dos semanas. Puede tener sede en una sala del INCAA, un museo, o en un Hoyts. Un espacio dedicado a sostener un público. Podrías tener una semana en el Gaumont pero después pasar a esta sala y estar en circulación durante un año”. Y admite: “Quienes hacemos documentales no terminamos de *encontrarle la vuelta* a la distribución”.

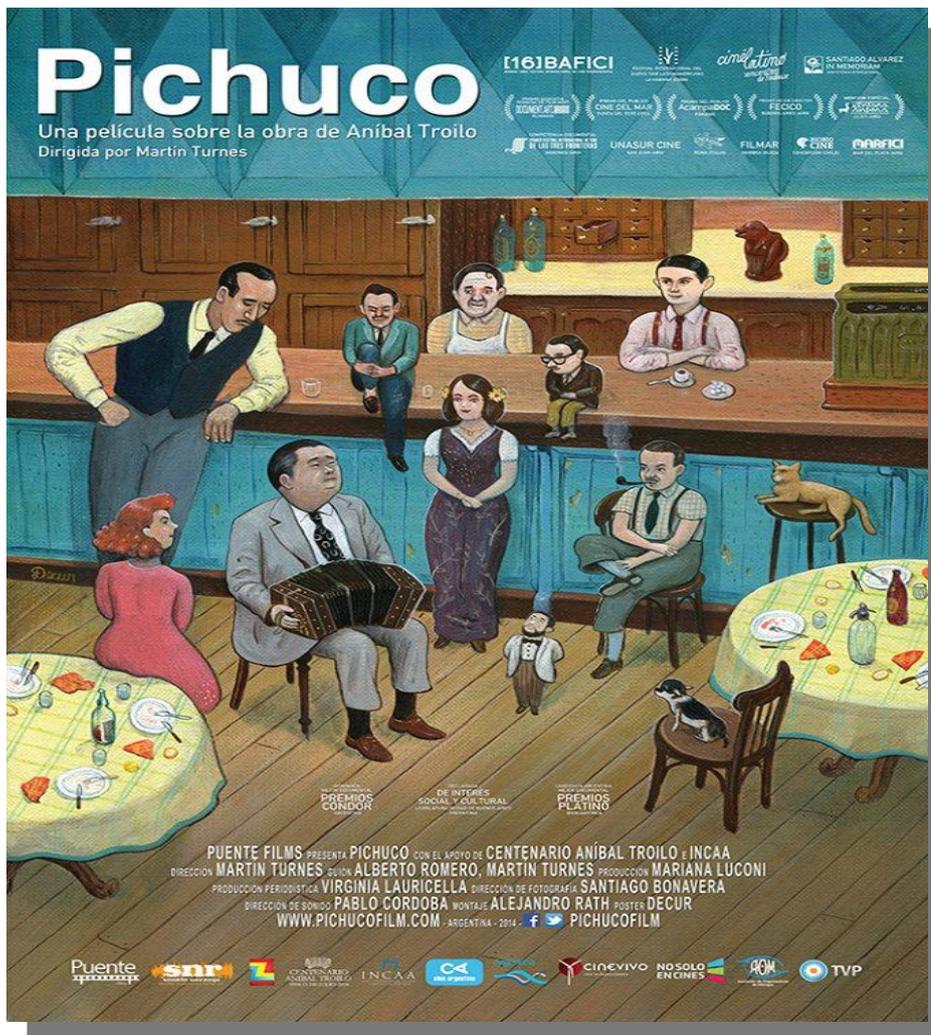
Para Rath, el mercado cinematográfico es “un mercado ahogado y dominado por los que buscan el rédito económico” y esa situación sólo puede revertirse desde la intervención del Estado, según su punto de vista. “Los pocos distribuidores que tuvieron una intención de promover la cinematografía nacional o de autor terminaron quebrados”, acota.

En cuanto a posibles medidas de cambio, propone: “Limitar la entrada de copias, abrir salas como el Gaumont, colmado de personas dispuestas a ver esas películas que, según dicen, `no gustan a nadie`. El avance tecnológico podría permitir que con una inversión muy menor se abrieran salas *en barrios* con entrada subsidiada. Y la gente no tendría que irse al shopping, gastar 110 pesos en la entrada, más el pochoclo, la cena... Si le das la alternativa de ver cine por ocho pesos y tener una salida familiar decente, ¿quién no va a elegir eso? Existen también muchos fallidos Espacios INCAA (Salas Cine.Ar) que tienen una programación errática, poca difusión y, entonces, no llevan público”. En sintonía con la propuesta de Tokman, concluye: “quizá, en un período de varios meses y con menos funciones diarias, una película puede llegar a tener miles de espectadores”.

Y continúa: “Obviamente, es un camino a recorrer. Si el público empieza a ver que hay otro tipo de producciones, a consumir otro lenguaje distinto al de Hollywood, y hay casos internacionales que lo demuestran, como el de Francia, creo que habría una educación del público y de los directores. Porque muchos directores, al no enfrentarse con un público, terminan haciendo películas ombliguistas, para ellos mismos”.

Por último, señala que es necesario hacer cumplir la *cuota de pantalla* a los multisala: “Hay instrumentos legales para hacerlo. Es una decisión de Estado entender el cine como *bien cultural* y no como un negocio, lo que se encuentra acotado por una política que piensa más en el mercado”.

Por su parte, Turnes asegura: “Muchos documentales no se estrenan comercialmente y caen en el circuito de festivales, que son muchos y tienen un valor enorme. No es lo ideal, pero *buena parte* de la exhibición de los documentales pasa por los festivales. Es el tipo de exhibición posible: estreno en un festival y en pantalla grande (sala comercial o no), TV e internet. Soy espectador de documentales digitales, es difícil encontrarlos. Como programador terminé pidiendo un link porque a lo sumo está una o dos semanas en el Gaumont y ya”, asegura.



Flyer de promoción del documental *Pichuco*.

A su entender, podría trabajarse en pos de los siguientes cambios, ya insinuados por otros entrevistados: “Que tras pasar por el Gaumont, los documentales puedan exhibirse en una sala destinada sólo a cine nacional que se encuentre en alguna cadena comercial. Al mismo tiempo, que exista un apoyo oficial, económico u organizativo, al circuito alternativo de pantallas, con el objetivo de darle mayor visibilidad a las salas chicas o independientes, como los centros culturales barriales”.

5.1.6. Aprendizajes durante la etapa de explotación (estreno y distribución)

En relación a los aprendizajes adquiridos durante la etapa de estreno y distribución, Yurcovich consigna la importancia de la *planificación*. “Fuimos encontrando el camino a medida que

avanzábamos. Antes de empezar a rodar, uno debe tener una noción de cómo será la distribución. Enviar gacetillas de prensa anunciando el inicio de rodaje para ir instalando la película, pensar a qué festivales se enviará, etc.. Las películas grandes hacen eso porque tienen un equipo de prensa. Replicar eso en un documental es muy difícil, más en una 'vía digital', señala.

Resalta además los beneficios de tener una película previa y haber conocido gente en festivales: “En los festivales suelen preguntarte por tu próximo proyecto. En ese momento no teníamos idea sobre lo que haríamos después de *Ambulante*, pero es ahí donde uno tiene que decir estoy trabajando en 'X proyecto', te puedo mandar un primer corte cuando lo tenga”.

Por su parte Tokman sintetiza los aprendizajes experimentados del siguiente modo: “Que la `vía digital` no en vano se pensó para la televisión. Que no hay que preocuparse por el mucho o poco público, porque el documental no es un género que movilice a las masas. Que hay que encontrar estrategias *alternativas* de exhibición donde no se cobre entrada, en función del rol social que tiene el documental. Que es necesario salir del *esquema* de dos semanas en el Gaumont y pensar en objetivos a largo plazo, que incluyan la exhibición televisiva, en *otras pantallas* además de INCAA TV”.

Antes de *¿Quién mató a Mariano Ferreyra?*, Rath no tenía dimensión de lo que era el mercado cinematográfico. “Filmo desde los 18 años, pero siempre fui un *outsider* del mercado. Es muy distinto vivirlo. Conocer al dueño de un cine, a los distribuidores... es todo un aprendizaje estrenar una película, aún desde el fracaso. Sigo aprendiendo, pero *Mariano* fue la *entrada* a un mundo que no conocía. Aprendí a definir una postura política más clara en el ámbito cinematográfico. Es un camino que viene recorriendo el cine documental desde que logró meterse en la producción de cine documental `oficial`. Todos los que formamos parte de DOCA vamos dando pasos, mejorando los argumentos, metiéndonos en temas que antes no tocábamos, asesorando a los que recién empiezan. Uno se *forma* profesionalmente. Hoy encontramos que la exhibición y distribución son un desastre, que las condiciones son complicadas y empezamos a tener planteos sobre la situación. Cualquier intento por acotar esto que se ha generado va a producir un *cimbronazo* y yo creo que hay que ir por más. *Debatir* el tema de la exhibición y la distribución tiene que ver con eso”, se explica.

Por último, para Turnes, cuando se termina una película es cuando todo empieza. “Aprendí un montón de cosas. Desde cuestiones simples, como el momento más conveniente para publicar las proyecciones en Facebook a la exigencia que demanda el estreno de una película.

Requiere plata, tiempo y esfuerzo distribuirla uno mismo. Dormía poco, por suerte iba teniendo buenas repercusiones, pero daba cinco entrevistas por día en radio. Y al día siguiente lo mismo. Después ir a imprimir, pegar afiches. Mandar una película a un festival te lleva 45 minutos... No descarto en mi próxima película delegar algunas cuestiones vinculadas a esta etapa”.

5.1.7. Noción de éxito/mérito

Para Yurcovich, un documental exitoso es aquél que ve mucha gente (“que tenga reconocimiento público”) y termina sin deudas. Cada vez se recurre más a fondos extranjeros o a coproducciones para completar la financiación de documentales, sostiene a la vez que admite que el fenómeno de *Ambulante* en cuanto a festivales es un caso raro.

En la opinión de Tokman, el “éxito” de un documental está en estrecha relación con los objetivos que se plantearon al realizarlo. “En el caso de *Tiempo Muerto*, la instalación del tema tras el estreno, lo que pasó con los protagonistas, particularmente el reconocimiento que recibieron en el Congreso, lo determina como un éxito, más allá de la cantidad de espectadores”, reflexiona y acota: “Hay una diferencia entre el documental digital y las otras vías de fomento. En los últimos casos sí se necesita una cantidad de espectadores porque son otras las condiciones de producción. Se hace necesario algún punto de equilibrio, aunque sea de 2000 espectadores. Que los últimos ganadores del Premio Cóndor sean 'vías digitales' habla de la libertad artística con la que te permite trabajar este subsidio, concentrándote en tus objetivos más primarios al exonerarte de acceder a determinada cantidad de público”.

Consultado acerca de una noción de éxito/mérito propia para el documental, en consonancia con Tokman, Rath afirma que dependerá de los objetivos que tenga cada película en particular, por lo que variará según el film. “*Nunca* lo mediría en términos económicos. En nuestro caso, la película tenía el objetivo de difundir un caso y fue exitoso en ese sentido”, indica. “Para nosotros [Doca] la experiencia cinematográfica en una sala es algo que hay que defender. Queda también un circuito alternativo muy valioso, ausente de los libros de estadísticas, que es llevar la película hasta sus protagonistas. Ahora, con *Carne Propia* [documental dirigido por Alberto Romero], estamos armando una proyección en un frigorífico que se constituyó como cooperativa. Eso también es parte del éxito de una película. Si se encuentra con su público, si el espectador reflexiona acerca de su situación o la de un par. El cine como herramienta para pensar la realidad y debatirla con otros”, explica.

En relación a esta categoría, Turnes sostiene que el `éxito` para él no significa ganar el Cóndor. “Al menos no es eso lo que busco. El `éxito` es que lo vea la mayor cantidad de gente posible y que al terminar la función, antes de hacerte una pregunta, te digan que les encantó. Para mí, *Pichuco* es un éxito porque siento que logramos lo que *queríamos*. Un distribuidor grande quizá no piensa igual. Hay que tener en cuenta que es un documental hecho con un subsidio mínimo. Y así y todo, estuvo seis meses en cartel, ganó el Premio Cóndor, le gustó a los críticos, estuvo en varios festivales. Si puedo filmar otra película después de *Pichuco*, eso también lo definiría ya como un éxito”.

5.1.8. Panorama a futuro

Sobre el panorama futuro del documental digital, concluye Yurcovich: “Lo que permitió la `vía digital` es que gente nueva pudiera optar por el apoyo del Estado para hacer sus películas. Eso antes no existía. Para entrar al Instituto estaban siempre los *mismos*. Ahora es muy difícil quitar el subsidio a documentales digitales. Depende mucho de la política del Instituto y de la fuerza que hagamos los documentalistas para que no se caiga. Si no existieran las asociaciones, *barrerían* la `vía digital` con muchísimas ganas”.

De acuerdo a Tokman, “el documental es el género más *vivo* de la cinematografía nacional y el movimiento documentalista de los últimos años está sostenido sobre la `vía digital`, que implica muy poca plata para el Instituto”. En el contexto acotado de producción local, opina que: “El documental es un lugar de experimentación creativa y de posibilidades narrativas mucho más interesante que la ficción. La `vía digital` es una explicación del desarrollo del cine documental, pero también lo es la tecnología. La ficción implica luces, vestuario, arte, catering; el documental se resuelve con un auto y Ugi`s. Más allá de lo que vaya a suceder con este subsidio, el documental seguirá creciendo.”

Sobre el futuro del documental digital, Rath asevera: “La `vía digital` rompió el cerco de quienes podían hacer cine. Alguien trabaja en un documental, y quizá después tiene una idea y ve que es *posible hacerlo*. Cada vez se forma más gente en realización. A la vez, es un género que permite una estructura más pequeña. Desde el punto de vista del lenguaje tiene una *libertad* muy importante. Contrariamente a lo que se piensa, es un lugar de *experimentación* fenomenal. Aún falta explorarlo. Cuando eso suceda, creo que empezará a borrarse *del todo* la frontera entre ficción y documental. Estamos mucho mejor parados que hace diez años porque hoy es una *realidad* cinematográfica. Hay un montón de gente filmando y dispuesta a defenderlo, hay argumentos, hay organización.”

Para finalizar, Turnes arriesga: “Nos preguntamos si la `vía digital` seguirá igual o no. Todos creemos que debe continuar. Donde tienen que cambiar algunas cosas es en la exhibición. Con lo que sale una película de Primera Vía se filman unos diez documentales. El nivel de los documentales mejoró mucho de diez años a esta parte. Aprendemos y si seguimos así vamos por un camino”.

5.2. Análisis específico

5.2.1. Percepción sobre la exhibición de documentales

Como señalamos en la Introducción, entendemos la exhibición, ya sea en salas comerciales o independientes, como una de las formas que puede asumir la distribución de una película, junto a la venta de DVDs, acuerdos de exhibición por otros medios, etc. En el siguiente análisis, nos referimos a esta modalidad cuando mencionamos la distribución.

Manuel García, creó la distribuidora de cine independiente Cine Tren en 2011. Consultado sobre las dinámicas de exhibición vigentes de los documentales digitales, dada la excepcionalidad de su ingreso a los circuitos comerciales, señala que una buena alianza podrían ser los Espacios INCAA (Salas Cine.Ar) y los cineclubes. “Si el INCAA sacara la ley de cineclubes y si los Espacios INCAA (Salas Cine.Ar) fueran espacios convocantes, bien programados, comunicados, administrados, tendríamos una red de 150 espacios que absorberían un montón de cine argentino y extranjero que hoy es huérfano”.

Fernando Romanazzo filmó, amplió a 35 mm, editó en DVD y distribuyó su documental *De los barrios, arte* (2012) sin apoyo del INCAA. Después de hacerla calificar en el Instituto, se estrenó en el Gaumont y comenzó a proyectarse en Espacios INCAA (Salas Cine.Ar) del Interior. “La forma tradicional de exhibición y distribución está muerta. Las películas ahora tienen que salir a *buscar* al espectador y no al revés. Habría que ver cómo replicar el funcionamiento del Gaumont, que es excelente, a los otros Espacios. A partir de mi experiencia [Romanazzo estuvo presente en todas las funciones, enmarcadas por una muestra artística dispuesta en adyacencias de las salas], puedo decirte que funcionan bien sólo los que tienen al frente a un cinéfilo. En muchos, da lo mismo qué película se pase, si se ve bien o mal la copia”.

Para Emiliano Romero el paradigma está cambiando: “Esta revolución en la exhibición tiene que no solo ser apoyada sino utilizada por los realizadores y los espacios. Las proyecciones de las películas que no cuentan con un multimedio o plata, o sea que no pueden entrar al circuito de exhibición, deben ser *organizadas* por sus directores. Los directores tienen la idea de que

exhibir es muy difícil y no es tan así. El realizador que piensa en términos de ‘salas de cine, cuota de pantalla’ no entiende que existe una plataforma como No Solo en Cines y que si la poesía, el teatro, la música, la pintura se nutren en un circuito que conforman los Centros Culturales, los museos, los bares, ¿por qué no también el cine?”.

Romero opina que el sistema de difusión está en relación directa con el circuito que se elija. “Si una película se estrenaba en una sala de Palermo o Villa Crespo, dejábamos stickers y *flyers* en centros culturales cercanos. Nosotros lo llamábamos el `tridente`. Sabíamos de antemano si una función era convocante o no si en la semana anterior tanto el espacio, la película como No solo en cines posteaban en Facebook, Twitter, etc. Sucedió, a veces, que llegado el día de la proyección, la película y el espacio no habían publicado nada. Entonces había tres personas”, detalla.

“El modelo independiente de distribución se fue dando por defecto, por *exclusión*, porque se cierran otras puertas. No está diseñado, al menos en nuestro país, de manera estratégica. Así muchos terminan auto-distribuyéndose como pueden. ¿Por qué un realizador se metería en el lío de estrenar su película? Yo diría que si no hay una muy buena respuesta, mejor no hacerlo. El año pasado [2015] se estrenaron más de 170 películas nacionales, un 50% documentales. No podrías enumerar ni el 10%. Hay un problema de invisibilidad de mucho cine, el más independiente o `vías digitales`, continúa García.

Como una de las medidas posibles para revertir esta situación, García detalla: “El INCAA debería tomar medidas frente a la concentración de nuestro negocio que se viene dando en los últimos años. Cada vez es mayor. Hay que *integrar* la distribución a los espacios de formación. En las escuelas de cine enseñan a hacer películas, pero después no pueden conseguir un público”.

Romero coincide en este punto: “En las universidades de cine te enseñan que las etapas de una película son: preproducción, rodaje y posproducción. Y son cinco: desarrollo, preproducción, rodaje, posproducción y *lanzamiento*. El lanzamiento es *parte* de la película”.

“El momento en que el documental enfrenta al mercado siempre es un *choque*. Tengas el documental que tengas”, opina Nicolás Batlle, coordinador de la Licenciatura en Cine Documental de la UNSAM, socio de Magoya Films, productor de *Mundo Alas* y director de *Rerum Novarum*. “INCAA TV, Odeón, el Gaumont son espacios buenísimos pero se hace un embudo. Hay muchos estrenos. Uno puede querer hacer un estreno simultáneo en circuitos de arte (Malba, Gaumont, Arteplex, BAMA, Espacios INCAA), pero también puede ser que algunos documentales vayan a INCAA TV, la TV Pública u Odeón. El que estrena tiene expectativas,

pero la película quizá no es para estrenar en sala, o no tiene las posibilidades de comunicarle al público que existe y se terminan haciendo gastos de lanzamiento que no se recuperan. Este fue un debate que se dio en una mesa del último BAFICI [2016], donde estuve invitado: *Estreno en salas vs. VOD* [Video on Demand]. El lanzamiento es el momento donde podés recuperar lo que invertiste pero también es una manera de *instalar* la película. El estreno local y en festival internacional son los dos momentos donde la das a conocer. Entonces, una pregunta que surgió fue ¿los medios cubrirían un estreno en VOD? El riesgo puede ser ése, que la película se invisibilice”, explica.

Por último, Pablo Sahores, director de *Theatrical Distribution* para Argentina, Uruguay y Paraguay de Disney considera que “el público prefiere ver documentales en la TV de su casa porque no tiene elementos de marketing potentes como para que la gente pague una entrada de cine. Para lanzar una película en cine hay que comunicarla y eso cuesta mucho dinero. Las películas que tienen chances comerciales pueden recuperar esa inversión. En el caso de los documentales es más difícil que lo hagan”. Al ser consultado sobre la ‘vía digital’, Sahores admitió conocer el subsidio pero no estar familiarizado.

Los documentales, cualquiera sea su presupuesto, tienen un público específico, son un producto de “nicho”. Cuando se intenta emular un recorrido “tradicional” de distribución para estas películas, las probabilidades de no contar con herramientas de marketing y de no superar la media de continuidad son altas. Es aquí donde la palabra “alternativa” aplicada a la exhibición alberga un potencial enorme para construir una nueva dinámica de consumo que explore y/o reinvente espacios y rituales de proyección colectiva. Aunando el compromiso de los directores, los espacios exhibidores y el Estado, al menos en una primera etapa, y extrayendo conclusiones de las experiencias realizadas, podría trabajarse en el diseño estratégico de un circuito tendiente a convocar y generar audiencias. Consideramos que el problema de la exhibición de documentales no se resolverá a partir de una idea que alguien tenga sino sólo a partir de un trabajo **conjunto** entre los sectores. Este proceso deberá sostenerse y evaluarse en el transcurso de su implementación para cumplir con los objetivos que se proponga.

5.2.2. Noción de éxito/mérito

Por su naturaleza, como decíamos, el documental encuentra una mayor resistencia a la hora de someterse a un estreno comercial. Relacionado a este hecho, el indicador `taquilla`, herramienta habitual para el monitoreo del desempeño de una película, entra en conflicto con las particularidades del documental, caracterizado por presupuestos más acotados que la ficción y temáticas puntuales. Por ello consideramos oportuno discutir la noción de `éxito` para, a partir del intercambio, reflexionar sobre una posible concepción que sea pertinente a los documentales. Creemos que este ejercicio podría ayudar a que el género no caiga en comparaciones perjudiciales a su potencial, y a entender mejor su función social en el marco de las producciones audiovisuales.

Para Manuel García, el éxito “no se puede medir en términos generales sino película por película. Hay películas que hacen 250.000 espectadores y pierden plata, cuando su único objetivo es económico. Y otras hacen 2.000 y son un éxito porque llegaron a las personas que tenían que verlas. Es necesario desarticular el discurso que va en contra de un cine que no es exitoso porque ‘no vende entradas’. Creo que es un razonamiento peligrosísimo”.

“Para mí el éxito es tratar de llegar a la *mayor* cantidad de personas y obtener una *devolución* del público. El éxito tiene que estar en relación a tus recursos y objetivos. Cuando estrené mi documental *Sarah*, en una función organizada por la Nave de los Sueños, en la Biblioteca Nacional, la sala estaba llena de titiriteros⁶⁰. El éxito también es llegar al *target*. Por ejemplo, si tenés un documental sobre cambio climático, te conviene contactar al Conicet, ubicar a gente que esté investigando el tema, para desde ahí darle difusión”, opina Emiliano Romero.

Pablo Sahores explica que las expectativas tienen una relación estrecha con el éxito o fracaso de un film. “Los parámetros para medir un éxito dependen de muchas cosas. Primero, las expectativas. Después podemos ir a los números y ver cuánto costó producir la película y cuánto lanzarla, y si la película recupera todos esos costos en su primer ventana, que es el cine, ya es un éxito. Después están las películas convocantes. *Me casé con un boludo*, por ejemplo, si no hace un millón de espectadores sería considerado un fracaso, pero pensar en un millón de espectadores para una película como *Koblic*, con Darín, más *dura* comercialmente, sería un error, y un error más grande todavía pensar en esos términos para un documental. Por eso, el éxito es *difícil* medirlo, y las expectativas tienen mucho que ver”.

⁶⁰ *Sarah* es una semblanza de Sarah Bianchi, pionera del teatro de títeres en nuestro país, fundadora del Museo del Títere.

Siguiendo este parecer, de acuerdo a Nicolás Batlle, no podría medirse el éxito de un documental con las herramientas usuales de una película de ficción, ya sea cantidad de espectadores o rating. “Uno siempre intenta tener formas de evaluación, de todas maneras”, aclara y desarrolla: “Habría que ver en cada caso qué objetivos se tenían en mente y cuáles se logró cumplir. Muchos documentales hacen un buen número de espectadores, como *Seré millones* (subsidiado con la `vía digital`), que estuvo en cartel durante semanas en la ciudad de México”.

Por último, Fernando Romanazzo describe tres formas que en su opinión puede asumir el éxito en un documental: “Cumplir con la temática y el real vínculo con los protagonistas o personas involucradas en el documental y sus expectativas; el éxito personal al ver que uno ha contribuido en algo a hacer visible una temática o llegado a un nivel de relato esperado y de calidad; el éxito de que la película se vea y sea aceptada por el público, que los pocos lugares donde se proyecte sean aprovechados al máximo. Todo esto se suma, quizás, a un éxito financiero, que es poder vivir de lo que hacemos”.

VI. CONCLUSIONES, RECOMENDACIONES Y FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

Nuestro trabajo sale a la luz el mismo año en que se cumple una década de la creación del subsidio a los documentales digitales. Considerando este hecho y tras analizar la información recabada, podemos concluir que los alcances del subsidio a los documentales digitales fueron tanto cuantitativos como cualitativos. Durante el período que nos ocupa (2010-2014), como observamos en la **Tabla 1**, se registró una curva de aumento progresivo en la cantidad de producciones documentales financiadas de esta manera, llegando a incrementarse en más de un 200%. En relación al parámetro cualitativo, pudimos acceder a cuatro casos que cumplieron con alguna de las siguientes metas: Participación en Festivales, Construcción de Memoria Social, Cantidad de Público y Obtención del Premio Cóndor (indicador de Legitimización de la Crítica). Todo ello, llevado adelante por directores noveles y en un margen que tan solo va de tres a siete años posteriores a la creación de la línea de subsidio. En este punto, no hay que perder de vista el desarrollo tecnológico y el aumento de la oferta académica para especializarse en documental como *catalizadores* de esta situación. Asimismo, encontramos consenso en que la “vía digital” cambió el paradigma sobre el ingreso a la actividad cinematográfica local con financiamiento estatal. A la par de posibilitar el crecimiento de nuevos directores y productores, quienes después de hacer su documental digital pudieron encabezar otros proyectos más grandes⁶¹, la “vía digital” también produjo un estallido de temáticas. A partir de 2007 empiezan a aparecer documentales digitales sobre los personajes y temas más variados, trastocando de esta manera cierta hegemonía de la historia político social reciente como materia documentable, imperante sobre todo desde la vuelta de la democracia y en los años previos y posteriores a 2001. En este punto, sostenemos que existe un vínculo entre lo cuantitativo y lo cualitativo. A una mayor democratización de las posibilidades para filmar, mejores serán las condiciones para que surjan películas de calidad y una renovación estético-discursiva del género. A modo ilustrativo de esta circunstancia, como se desprende de la cronología expuesta en el **subapartado 4.4.2.**, el Premio Cóndor registró un desplazamiento: de producciones encabezadas por artistas y cineastas de extensa trayectoria (León Gieco-Mario Sábato-Fernando Solanas) a documentales dirigidos por realizadores relativamente noveles, cuya producción comienza como temprano en 2001. A nuestro entender, puede leerse este fenómeno como un indicio de democratización en el ámbito de la producción documental a partir de la instauración de la “vía digital”, que habilitó el ingreso de nuevos directores a un circuito de legitimación sintetizado en el Premio Cóndor, asociado a los grandes medios de comunicación y a las ficciones más taquilleras de la producción nacional.

⁶¹ En el Art. 15 de la Res. 151/13 se contemplaba la producción de documentales digitales como antecedente para presentarse a la segunda y tercera Vía: http://www.incaa.gov.ar/wp-content/uploads/2016/04/Res.-151_13-PLAN-DE-FOMENTO-L.pdf

Por otro lado, pasando a nuestros objetivos específicos, el volumen de producción trae aparejado que, a pesar de los cambios positivos que introdujo la Res. 632/07, todavía persisten como problemáticos los aspectos de la difusión y la exhibición de estos documentales. Observamos que la posibilidad de una exhibición alternativa solo se sostiene gracias al esfuerzo de colectivos y realizadores que se ponen la película “al hombro”, lo que vuelve muy difícil que estas propuestas, por demás interesantes, se mantengan y crezcan a largo plazo. Más bien, se presentan como intentos aislados y esporádicos que descansan en la tenacidad y buena voluntad de los involucrados. Por último, podemos concluir, luego de cotejar los testimonios obtenidos, que suele *encorsetarse* al documental en una lógica de consumo comercial que desconoce (o pasa por alto) el elevado nivel de concentración que ostenta el mercado de la exhibición y la propia naturaleza del género documental, política y reflexiva por sobre todo. De acuerdo a lo observado, la comunidad de realizadores de documentales toma distancia de la concepción numérica-industrial del “éxito”, asociándolo en cambio a un parámetro flexible, dinámico, determinable en base a los fines de cada proyecto en particular. No obstante ello, tampoco es ajena a la búsqueda de estrategias para encontrarse con su público.

A nuestro entender, consideramos necesario incentivar otra concepción sobre el documental, que atienda a su fin social, como primer paso para que el Estado y los realizadores encuentren *conjuntamente* una estrategia particular que trabaje sobre la problemática de la exhibición de documentales. Existen, además, otros aspectos a considerar para tomar una dimensión más exacta del sector. En primer lugar, recomendamos futuras líneas de investigación que aborden en profundidad la “vía digital”. Proliferan los estudios estéticos sobre documentales que reconstruyen y debaten el pasado político reciente de la Argentina pero no podemos establecer fehacientemente sobre qué nos hablan los documentales **hoy**, de diez años a la actualidad. En segundo, consideramos imperioso que se realicen estudios sobre los modos que asumen la circulación y recepción de documentales en nuestro país. El objetivo sería determinar de qué manera son vistos hoy los documentales y qué concepciones los rodean, para alentar el diseño de estrategias de inserción en circuitos de salas que sean *realmente* convocantes y también en pantallas más horizontales. Nos referimos con esto último a que, si bien encontramos consenso entre los entrevistados en que nada se compara a la sala de cine como espacio de distribución, ante la falta de medidas para preservar al documental frente a los “tanques”, creemos que deben aprovecharse mejor plataformas menos contaminadas por la concentración de capital como, por ejemplo, Internet. Creemos que todo esto, impulsado desde el ámbito académico y el oficial, junto a la participación de los documentalistas, allanará el camino para empezar a acompañar y optimizar el crecimiento que experimenta la producción de documentales desde la aparición de la Res. 632/07, cuya

implementación mantiene puntos de controversia, como son la reglamentación de la conformación de los Comité de Evaluación de Proyectos Documentales a propuesta de las asociaciones nacionales de documentalistas y la RAD, de la que hablamos en el **apartado 3.3.**, y la actualización automática del monto de la “vía digital” de acuerdo a un porcentaje del costo promedio de película nacional, entre otros. A fines de 2016 y comienzos de 2017, el sector documental nucleado en una Asamblea Abierta de Documentalistas, se movilizó para realizar éstos y otros reclamos relativos a la defensa de un cine que prioriza su función social y cultural. Ya lo dijo Patricio Guzmán y es oportuno recordarlo: “Un país sin cine documental es como una familia sin álbum de fotografías”.

VII. PROPUESTAS

El documental debe ser preservado y difundido por su función social, artística y política. Tuve el placer de trabajar en tres documentales digitales. A partir de esa experiencia, proclive también a errores, y enriquecida por la investigación realizada, ponemos a consideración las siguientes medidas tendientes a proteger y promover en mayor grado esta importante manifestación cultural. Atenderemos a dos sectores: el de las políticas públicas y el de la comunidad de realizadores y/o productores.

Políticas públicas

1. Apertura de una sala exclusiva de exhibición de documentales en un espacio convocante. Podría estar emplazada en el Teatro 25 de Mayo (ubicado en el barrio de Urquiza). Sería conveniente que en este espacio las películas entraran en otra lógica de programación: menos funciones semanales en un período más prolongado. También, podría perfilarse como espacio formativo, donde se realizaran ciclos y charlas con los directores, o bien como sede de festivales o congresos para discutir y analizar la problemática del documental.

Acciones que acompañarían esta medida:

- a) Campaña pública gráfica "*Mirá cine documental*" (ej. podrían pasarse escenas o trailers de documentales argentinos en cadenas de cine durante el espacio publicitario)
- b) Venta de abonos (para ver determinada cantidad de documentales al año, con obtención de beneficios como localidades para teatro del circuito oficial, recitales, descuentos en librerías, etc.)
- c) Tarjeta que acumule puntos de acuerdo a la cantidad de films vistos, asociada también a beneficios relacionados al consumo cultural (como opción a la medida anterior)
- d) Elaborar una propuesta junto con el Programa de Formación de Espectadores del Ministerio de Educación de la Ciudad de Buenos Aires para planificar actividades con las escuelas
- e) Convocar al espectador desde otras causas (ej. que una parte de la entrada se destine a entidades vinculadas a la protección de la infancia, el medio ambiente o con fines sociales)

2. Creación de un Catálogo Nacional de Documentales⁶². Para consulta, préstamo y adquisición por parte del público y las instituciones. Podría estar ubicado en dependencias del CINAIN, el INCAA o la ENERC. Recomendamos la realización de convenios con bibliotecas, escuelas e instituciones extranjeras. Mencionamos a modo de referencia un programa de la Biblioteca del Centro Pompidou (BPI), París, que administra un catálogo de 1200 títulos documentales.

3. Creación de un Catálogo *en línea* de documentales y documentalistas. Tendría los mismos objetivos que el anterior, solo que ampliado al intercambio entre los realizadores y a una base de información útil. Los ejes del sitio web serían entonces:
 - Plataforma de documentales para ver *en línea*.
 - Base de datos de documentalistas, con posibilidad de ofrecer o requerir servicios que atañan a la actividad.
 - Información de interés sobre la actividad documental (legislaciones, preguntas frecuentes, papers, entrevistas, noticias, etc.).

Realizadores/ Productores

1. Planificar la distribución y la exhibición con la mayor anticipación posible, incluso antes del inicio de rodaje.
2. Diseñar las proyecciones. Preferentemente, que siempre cuenten con debate posterior. Proyectar el documental en espacios inherentes a la temática abordada o incluir algún valor agregado que dialogue con ella. Un ejemplo simple: si trata sobre el universo del tango, podría proyectarse en una milonga o contar con un número en vivo.
3. Ponerse en contacto con colectivos de exhibición (ej. No Solo en Cines), centros culturales, museos, asociaciones de documentalistas, etc. para tener un panorama más amplio de cuáles son las posibilidades de exhibición, que excedan los Espacios Incaa (Salas Cine.Ar) y el Gaumont.

⁶² Consideramos que el listado contenido en el Anexo del presente trabajo puede servir de referencia para el período 2010-2014 en el armado de este archivo.

4. Pensar de manera estratégica el uso de las redes sociales e Internet como vías de difusión y exhibición. Crear una identidad para la película y apuntar a la retroalimentación con los usuarios.

VIII. ÍNDICE BIBLIOGRÁFICO

Aprea, G. (Compilador) (2012) *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la reconstrucción del pasado*, Universidad Nacional de General Sarmiento, Provincia de Buenos Aires.

Barnouw, E., (1996), *El documental, historia y estilo*, Gedisa, Barcelona.

Batthyány, K. y Cabrera, M. (2011) *Metodología de la investigación en Ciencias Sociales. Apuntes para un curso inicial*, Universidad de la República, Montevideo.

Beceyro, R. (1993) "Sobre Cine Documental" en:
<http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/textos/Beceyro.htm>

----- (2007) "El estilo documental", en *Cuadernos de cine documental*, Universidad Nacional del Litoral, Núm. 1.

Bourdieu, P. (1997) *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama.

Canclini, Néstor. *Las industrias culturales y el desarrollo de los países americanos*. Disponible en: http://www.gestioncultural.org/libros.php?id_documento=703

Campo, J. (2012) *Cine documental argentino: entre el arte, la cultura y la política*, Imago Mundi, Madrid.

Compendio de políticas culturales (2010), Ministerio de Cultura de Colombia, Bogotá.

Chanan, M., (2008), "El documental y el espacio público", en *Archivos de la filmoteca Valencia*, Institut Valencià de Cinematografia, No 57.

Fuertes, M. y Mastrini, G. (Editores) (2014) *Industria cinematográfica latinoamericana*, La Crujía Ediciones, Buenos Aires.

Getino, O. (1995), *Las industrias culturales en la Argentina. Dimensión económica y políticas públicas*, Colihue, Buenos Aires.

----- (2005). *Cine argentino. Entre lo posible y lo deseable*, INCAA, Buenos Aires.

----- y Schargorodsky, H. (2008) *El cine argentino en los mercados externos. Introducción a una problemática económica y cultural*, FCE, Buenos Aires.

----- (2008), *El Capital de la Cultura. Las industrias culturales en la Argentina*, Colihue, Buenos Aires.

----- (2012) *Cine latinoamericano. Producción y mercados en la primera década del Siglo XXI*, Ciccus, Buenos Aires.

Hernández Sampieri R., Fernández Collado C., Baptista Lucio P. (1991), *Metodología de la investigación*, McGraw-Hill, México.

Kant, I. (2007) *Crítica de la razón pura*, Colihue, Buenos Aires.

Koval, S. (2011) *Manual para la elaboración de trabajos académicos. Investigar y redactar en el ámbito universitario*, Temas Grupo Editorial, Buenos Aires.

Kotler, P. y Armstrong, G. (2012) *Marketing*, Pearson, México.

- Kruger, C. (2009) *Cine y peronismo: el estado en escena*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Lusnich, A. y Piedras, P. (Editores) (2009) *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*, Nueva Librería, Buenos Aires.
- Lusnich, A. y Piedras, P. (Editores) (2011) *Una historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)*, Nueva Librería, Buenos Aires.
- Margulis, P. (2014) *De la formación a la institución. El documental audiovisual argentino en la transición democrática (1982-990)*, Imago Mundi, Buenos Aires.
- Marrone, I. , M. Moyano Walker (Ed.), (2011), *Disrupción social y boom documental cinematográfico. Argentina en los años sesenta y noventa*, Biblos, Buenos Aires.
- Memelsdorff, J. F & Barrenechea, A. (2015) *Aspectos legales del periodismo, la obra audiovisual y el documental periodístico*, Eduntref, Madrid.
- Moore, M. J. y P. Wolkowicz, (2007), *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*, Librería, Buenos Aires.
- Musaluppi, H. (2012), *El cine y lo que queda de mí*, Capital Intelectual, Buenos Aires.
- Nichols, B., (1997), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Editorial Paidós, Barcelona.
- (2013) *Introducción al documental*, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Perelman, P. y Seivach, P. (2003) *La industria cinematográfica en la Argentina: Entre los límites del mercado y el fomento estatal*, Observatorio de Industrias Culturales Núm. 1 (CEDEM), Buenos Aires.
- Piedras, P. (2014) *El cine documental en primera persona*, Paidós, Buenos Aires.
- Plantinga, C. "Caracterización y ética en el género documental" en *Después de lo real - Volumen I: Fundamentos y Periferias*, Archivos de la Filmoteca, Valencia, Num. 57, octubre 2007-febrero 2008.
- Ricciarelli Cardinale, C. (2010), *El cine documental según Patricio Guzmán*, FIDOCs, Santiago de Chile.
- Ricoeur, P. (2000) *La memoria, la historia, el olvido*, FCE, Buenos Aires.
- Ruffinelli, J. (2001) *Patricio Guzmán*, Editorial Cátedra, Filmoteca Española, Madrid.
- Sautu, R. (2005) *Todo es teoría. Objetivos y métodos de investigación*. Ediciones Lumiere, Buenos Aires.
- Sucari, J., (2012), *El documental expandido. Pantalla y espacio*, UOC Editorial, Barcelona.
- Weinrichter, A. (Ed.), (2010), . *DOC El documentalismo en el Siglo XXI*, Festival Internacional de Cine de Donostia, San Sebastián.
- (2005) *El cine de no ficción. Desvíos de lo real*, T&B Editores, Madrid.
- Williams, R. (2015) *Sociología de la Cultura*, Paidós, Buenos Aires.

FUENTES

Anuarios: Incaa y Deisica (2010-2014)

Catálogos de Producción: Incaa (2010-2014)

del Teso, Pablo. (2005) *Los procesos de negocios: marketing cinematográfico*, Enerc, Buenos Aires.

Dossier (2011) "Seminario Documental Patricio Guzmán", Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, 18 al 21 de octubre.

Revista Documental. Para repensar el cine hoy #1, #2, #3, #4, DOCA, Buenos Aires. Russo, P. y

De la Puente, M. (2005) *El compañero que lleva la cámara – Cine militante argentino contemporáneo*, tesina de grado aprobada en la carrera de Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA.

IX. ANEXO

Listado total de documentales estrenados entre 2010 y 2014. Elaboración propia en base a lista proporcionada por el INCAA y estrenos consignados por DEISICA.

Información contenida: Título, fuente de financiamiento, cantidad de espectadores, día de estreno y semanas en cartel.

Tabla 5. Listado total de títulos documentales estrenados (2010-2014)

2014	CANTIDAD	Espectadores por vía		
Total 2014	77	223.113		
Vía Digital (5ª vía) (350.000)	51	61.109		
3era	0			
2da	4	14.638		
1era (36% de 4.500.000)	2	2.462		
Sin especificar	20	144.904		
	Vía	Espectadores	Estreno	Semanas
VIOLETTA : EL CONCIERTO		120.340	4/3/14	9
SERE MILLONES	5ta	9.001	9/4/14	13
BIENVENIDO LEON DE FRANCIA	2da	8.941	10/16/14	26
EL VERANO SIGUIENTE		6.920	3/6/14	12
MARAVILLA , LA PELICULA		3.824	5/29/14	15
RAMON AYALA	5ta	3.231	5/15/14	24
TANGO DE UNA NOCHE DE VERANO	2da	2.989	11/27/14	12
EL OJO DEL TIBURON	2da	2.696	2/6/14	10
LA BALLENA VA LLENA	5ta	2.560	8/7/14	23
LA FORMA EXACTA DE LAS ISLAS	5ta	2.424	4/3/14	18
AL FIN DEL MUNDO	5ta	2.299	5/22/14	15
CARTA A UN PADRE	5ta	2.150	5/8/14	25
AÑOS DE CALLE	5ta	2.056	12/4/14	4
SOY RINGO	5ta	1.942	8/17/14	8
EL OBJETO DE MI AMOR	5ta	1.871	5/22/14	13
PICHUCO	5ta	1.809	10/2/14	14
EL CIELO OTRA VEZ	5ta	1.624	5/22/14	10
ZANAHORIA (thriller PERIODISTICO)	1era	1.387	12/11/14	13

DE TRAPITO A BACHILLER, TRES AÑOS QUE CONMOVIERON AL GONZA	5ta	1.359	2/20/14	12
EL ULTIMO PASAJERO (LA VERDADERA HISTORIA)	5ta	1.351	10/9/14	8
NACIDOS VIVOS	5ta	1.335	3/20/14	10
DE SUS QUERIDAS PRESENCIAS	5ta	1237		
A VUELO DE PAJARITO	5ta	1.235	7/18/14	15
LA CASCARA ROTA	5ta	1.139	4/24/14	4
EN LA PUNA	5ta	1.129	3/27/14	4
MALKA	1era	1.075	9/18/14	5
REGRESO A TI		1.042	6/12/14	2
AMANCIO WILLIAMS	5ta	1.028	8/14/14	11
EL COLOR QUE CAYO DEL CIELO	5ta	997		
OSVALDO BAYER : LA LIBERTA	5ta	987	12/4/14	2
UNA FLOR PARA LAS TUMBAS SIN NOMBRE	5ta	970	3/20/14	4
¿QUE VES? ECOS DE LO INVISIBLE	5ta	909		
BEATRIZ PORTINARI, UN DOCUMENTAL SOBRE AURORA VENTURINI	5ta	878	2/20/14	11
COMO LLEGAR A PIEDRA BUENA	5ta	866	5/1/14	8
EL ESTADO DE LAS COSAS		858	11/6/14	5
EL TRIANGULO ROSA Y LA CURA NAZI PARA LA HOMOSEXUALIDAD	5ta	821	10/30/14	13
SALVAR AL NIÑO	5ta	775	3/13/14	7
UAHAT	5ta	767	10/9/14	7
TOTEM	5ta	699	5/22/14	6
LAS ASPAS DEL MOLINO	5ta	688	9/18/14	4
SIN PATRON , UNA REVOLUCION PERMANENTE		657	12/4/14	6
SONATA EN SI MENOR	5ta	615	3/20/14	4
ENSAYO DE UNA NACION	5ta	605		
LOS OJOS ABIERTOS DE AMERICA LATINA		599	6/12/14	2

EL ROSTRO	5ta	586		
BORRANDO A PAPA	5ta	578	10/2/14	2
CASAS, LA MAQUINA PARA VIVIR	5ta	538	9/11/14	6
RICARDO BAR	5ta	535	9/25/14	7
I AM MAD	5ta	498		
DIAMANTE	5ta	496	10/16/14	12
KAJIANTEYA, LA QUE TIENE FORTALEZA	5ta	489		
LA PAZ EN BUENOS AIRES	5ta	453	11/20/14	2
REY MILO	5ta	417		
MAXI KOSTEKI, CONSTRUCTOR DE CAMINOS		408	6/26/14	3
JARDIN DE SUEÑOS		365	6/19/14	7
EN LOS OJOS DE LA MEMORIA	5ta	362	12/11/14	7
RECONSTRUYENDO A CYRANO	5ta	327	12/11/14	2
HABITARES		255	12/4/14	3
ULISES UN ALMA DESBORDADA	5ta	249	11/6/14	2
ISMAEL VIÑAS TESTIGO DE UN		190	3/20/14	1
EL ARTE DE COMUNICAR , EL PERIODISTA		166	8/7/14	5
UNASUR EN HAITI, REFLEJOS DE UNA ARGENTINA SOLIDARIA		73	12/11/14	1
EL ZURDO	5ta	13	10/16/14	1
LA H	5ta	13		
TRAS LA PANTALLA	2da	12	10/23/14	1
CARLOS FUENTEALBA, CAMINO DE UN MAESTRO		16		
CORTENLA, UNA PELI SOBRE CALL CENTERS	5ta	638		
EL ALMANAQUE		1.249		
EL CASAMIENTO		743		
GABOR		103		
CARCEL DEL FIN DEL MUNDO		1.602		
LOCURA QUE ENAMORA MI CIUDAD		5.148		
MUJERES CON PELOTAS	5ta	712		

SANTA LUCIA	5ta	643		
TRES D		346		
TUNTEYH O EL RUMOR DE LAS PIEDRAS	5ta	1.275		
UN DIA GRIS, UN DIA AZUL, IGUAL AL MAR	5ta	930		
	2013 CANTIDAD	Espectadores por vía		
Total 2013	74	198.458		
Vía Digital (5ª vía) (200.000)	48	61.966		
4TA	1	432		
3era	0	0		
2da	1	11.605		
1era (36% de 4.500.000)	3	21.915		
Sin especificar	21	102.540		
	Vía	Espectadores	Estreno	Semanas
NK		60.585	11/14/13	50
TEENANGELS EL ADIOS 3D		21.319	5/23/13	5
MERCEDES SOSA :LA VOZ DE LATINOAMERICA	1era	18.725	6/6/13	37
MIKA, MI GUERRA DE ESPAÑA	2da	11.605	11/14/13	25
¿QUIEN MATÓ A MARIANO FERREYRA?	5ta	8.154	4/4/13	18
EL ARBOL DE LA MURALLA	5TA	375	2/14/13	
LA HUELLA DEL DR. ERNESTO GUEVARA		5.824	6/6/13	21
SIMON HIJO DEL PUEBLO	5ta	5.795	5/2/13	31
VACACIONES CON FIDEL	5ta	4.725	10/24/13	6
LA CHICA DEL SUR	5ta	4.511	2/7/13	25
ESOS COLORES QUE LLEVAS		3.280	7/18/13	14
UNA FAMILIA GAY	5ta	3.044	12/5/13	6
ESCUELA NORMAL		2.524	1/3/13	19
MORENO		2.521	6/20/13	12
BEIRUT BUENOS AIRES BEIRUT	5ta	2.459		
HUELLAS	5ta	2.455	12/12/13	11
DIARIO DE ANA Y MIA	5ta	2.385	12/19/13	15
LUNAS CAUTIVAS	5ta	2.160	7/25/13	7
EL OTRO MARADONA	1era	1.963	11/14/13	24

ESCUELA DE SORDOS	5ta	1.681	11/28/13	17
YO ABORTO. TU ABORTAS. TODXS CALLAMOS	5ta	1.441	11/7/13	8
LA MULTITUD	5ta	1.425	2/14/13	9
INACAYAL		1.423	10/1/13	2
AIRE DE CHACARERA	5ta	1.324	8/15/13	12
CALLES DE LA MEMORIA	5ta	1.243	7/4/13	11
TLATELOLCO, VERANO DEL 68	5ta	1.237	11/28/13	7
TLATELOLCO, VERANO DEL 68	1era	1.227	10/10/13	8
EL PROBLEMA CON LOS MUERTOS ES QUE SON IMPUNTUALES	5ta	1.155	11/14/13	7
CUERPOS DE AGUA	5ta	1.145	11/22/13	7
PARA LOS POBRES PIEDRAS	5ta	1.134	5/23/13	14
MAL DEL VIENTO	5ta	1.096	7/25/13	13
DIXIT	5ta	1.060	10/31/13	5
TORINO	5ta	1.011	10/23/13	11
SIP OHI EL LUGAR DEL MANDURE		977	8/15/13	7
LOS BOYS	5ta	963	10/31/13	2
DESIERTO VERDE	5ta	905		
PLANETARIO	5ta	865	5/16/13	13
EL COPAMIENTO 10-08-74	5ta	743	12/26/13	5
NORITA, NORA CORTIÑAS		695	7/11/13	2
CRACKS DE NACAR		670	2/7/13	14
LA GENTE DEL RIO	5ta	668	8/29/13	4
MASAMADRE	5ta	662	7/18/13	5
LOS DIAS	5ta	641	3/7/13	11
OBSERVANDO AL OBSERVADOR	5ta	594	11/28/13	2
CAMILA DESDE EL ALMA		529	5/16/13	7
EN OBRA	5ta	516		
ANTE LA LEY. EL RELATO PROHIBIDO DE CARLOS CORREAS	5ta	497	11/21/13	12
RIO SECO	5ta	488	5/23/13	10
EN BUSCA DE LA CIUDAD PERDIDA		455	11/21/13	9

EL SECO Y EL MOJADO	4ta	432	9/26/13	3
BARQUITO DE PAPEL EL DIARIO DE LA GENTE	5ta	411	9/12/13	5
COPA HOMBRENUEVOUNA PELICULA DE FUTBOL		404	5/30/13	8
EL TRAMO 2/11	5ta	394	4/25/13	4
CAMPO DE BATALLA, CUERPO DE MUJER	5ta	373	10/24/13	8
TV UTOPIA	5ta	337	5/30/13	3
FIESTA CON AMIGXS	5ta	329		
KARTUN, EL AÑO DE SALOME	5ta	320	7/4/13	9
PALOS EN LA RUEDA		307	4/18/13	1
BUSCADORES DE IDENTIDADES ROBADAS	5ta	296	9/19/13	1
MATAR AL CHE		273	3/7/13	8
EL OLIMPO VACIO		221	10/3/13	1
ALEXANDER PANIZZA SOLO PIANO		196	6/13/13	2
OBSERVANDO AL OBSERVADOR		175	5/6/13	5
EL PROVINCIAL, RECORRIDO DE UN TREN SIN VIAS	5ta	139	11/7/13	3
NOS HABIAMOS RATONEADO TANTO		118	9/26/13	3
FABRICANTES DE MUNDOS	5ta	90	9/26/13	9
COMPADRES LA VIDA Y LA OBRA DE ARMANDO TEJADA GOMEZ	5ta	79	8/15/13	3
LOS DEGOLLADORES	5ta	78	11/28/13	1
MUSICA CALLADA	5ta	59	4/25/13	2
NUBLADO	5ta	41	5/23/13	1
NATAL		30	2/7/13	3
ALAS DEL CENTENARIO- PIONEROS		14	11/28/13	1
IMAGENES DEL TIO SAM	5ta	1	8/3/13	1
TANGO EN EL TASSO	5ta	462		
	2012	CANTIDAD	Espectadores por vía	
Total 2012		58	279.051	
Vía Digital (5 vía) (200.000)		31	40.836	

4TA	1	1.702		
3era	0	0		
2da	3	10.930		
1era (36% de presupuesto medio largo)	1	2.408		
Sin especificar	22	223.175		
documentales estrenados publicados por deísica	Vía	Espectadores	Estreno	Semanas
NESTOR KIRCHNER- LA PELICULA		204.954	11/22/12	56
EL ETNOGRAFO	5ta	7.982	9/14/12	32
BOXING CLUB	2da	6.551	12/7/12	17
EL GRAN RIO		3.358		
PARAPOLICIAL NEGRO	5ta	2.870	6/14/12	11
TIERRA DE LOS PADRES	5ta	2.778	7/5/12	14
MOACIR	5ta	2.652	2/2/12	23
MEMORIA PARA REINCIDENTES	5ta	2.521	3/15/12	9
BICHOS CRIOLLOS		2.504	5/17/12	4
GRISEL, UN AMOR EN TIEMPO DE TANGO	1era	2.408	11/29/12	11
NICARAGUA, EL SUEÑO DE UNA GENERACION	2da	2.370	7/19/12	13
EL OTRO FUTBOL	5ta	2.176	8/9/12	13
LAS CARACAS	5ta	2.061	10/25/12	15
CIRQUERA	5ta	2.036	7/4/12	14
BLAKIE- UNA VIDA EN BLANCO Y NEGRO	5ta	2.015	12/6/12	21
VIVAN LAS ANTÍPODAS	2da	2.009	9/6/12	7
EL RASCACIELO LATINO	5TA		4/12/12	
NOVIAS, MADRINAS, 15 AÑOS		1.766	2/23/12	7
EL IMPENETRABLE	4ta	1.702	11/29/12	11
FAMILIAS POR IGUAL		1.513	10/4/12	12
TUPAC AMARU		1.397	4/12/12	4
CUENTAS DEL ALMA	5ta	1.233	8/9/12	7
CAMINO DEL VINO		1.167		
JARDIN SECRETO	5ta		12/12	
75 HABITANTES, 20 CASAS, 300 VACAS	5ta	1.124	5/4/12	11
EL SILENCIO DEL PUENTE	5ta	1.033	7/26/12	3

DARIO SANTILLAN: LA DIGNIDAD REBELDE		969	4/26/12	7
CIVILIZACION		966	12/20/12	16
ALUMBRANDO EN LA OSCURIDAD	5ta	960	10/18/12	9
FOTOS DE FAMILIA - LA HISTORIA DE PUJADAS	5ta	920	3/8/12	9
ERRANTES	5ta	894	10/18/12	8
MARADONA MEDICO DE LA SELVA	5ta	890		
LA CARRERA DEL ANIMAL		865	2/23/12	4
ELSA Y SU BALET	5ta	809	12/6/12	6
PUTOS PERONISTAS	5ta	804		
TIEMPO MUERTO	5ta	734	5/31/12	7
DE LOS BARRIOS, ARTE		702	11/15/12	9
MONTENEGRO	5ta	673	10/4/12	5
LA CASA	5ta	662	11/8/12	8
CENTRO	5ta	641		
BOXEO EN CONSTITUCION		616	12/13/12	4
ARRIEROS	5ta	599	7/12/12	3
RAWSON	5ta	588	7/10/12	6
HOMBRE BEBIENDO LUZ		529	8/23/12	1
MENSAJERO		507	9/20/12	9
AQUI ESTOY		472	9/6/12	10
EL PROVOCADOR	5ta	393	5/10/12	6
LAS MUCHACHAS	5ta	368	3/15/12	9
BUSCANDO AL HUEMUL	5ta	330		
EL CIRCULO		259	10/25/12	3
NOCTURNOS		248	8/25/12	5
CHACU		155	2/2/12	3
EL PRECIO DE LA LEALTAD		135	7/2/12	2
UNA POR UNA , TRATANDO QUE NO SE BORRE		79	9/6/12	4
ENSAYO FRAGMENTOS DE SARAH KANE	5ta	75	6/28/12	1
UTEROS, UNA MIRADA SOBRE ELSA PAVON	5ta	15		
CLASE MEDIA		7		
EL EXTERIOR		7		

2011	CANTIDAD	Espectadores por vía		
Total 2011	44	54.569		
Vía Digital (5 vía) (180.000)	23	18.623		
4TA	4	6.180		
3era	0	0		
2da	6	23.340		
1era (36% de presupuesto medio largo)	0	0		
Sin especificar	11	6.426		
	Vía	Espectadores	Estreno	Semanas
TIERRA ADENTRO	2da	15.500	8/18/11	58
VIENEN POR EL ORO, VIENEN POR TODO	4ta	3.831	1/6/11	21
TATA CEDRON, EL REGRESO DE JUANCITO CAMINADOR	2da	3.632	12/1/11	12
YATASTO	5ta	3.161	11/24/11	19
BUEN DIA DIA	5ta	2.415		
PALABRA EMPEÑADA	5ta	2.376		
JUDIOS POR ELECCION	2da	2.323	12/15/11	11
FONTANA, LA FRONTERA INTERIOR		1.483	10/27/11	9
TIERRA SUBLEVADA II: ORO NEGRO		1.393	10/13/11	5
RETRATO POSTERGADO	5ta	1.238	7/7/11	
HACERME FERIAANTE	5ta	1.205		
DULCE ESPERA	4ta	1.079	2/6/11	15
CHAPADMALAL	5ta	1.024	3/3/11	10
EL POLONIO	5ta	1.013		
EL FIN DEL POTEMKIN	4ta	956	7/28/11	5
QUE CULPA TIENE EL TOMATE	2da	892	6/2/11	3
UN REY PARA LA PATAGONIA	5ta	884	10/20/11	11
EL HEROE DEL MONTE, DOS HERMANAS		822	4/14/11	8
MOSCONI, ABRIENDO LOS CAMINOS DE LA DIGNIDAD Y LA RESISTENCIA	5ta	789	8/18/11	4
D-HUMANOS	2da	713	9/22/11	9
HACHAZOS	5ta	667		

EL DIA QUE CAMBIO LA HISTORIA		630	10/13/11	6
TITO EL NAVEGANTE	5ta	607	9/1/11	9
CEREMONIAS DE BARRO	5ta	584	8/18/11	3
MONTANDO AL ZORRO		481	9/1/11	8
AMOR AMOR AMOR: CAPITULO I		469	9/29/11	1
EL PILOTO DE PERON	5ta	449	9/15/11	4
LA COCINA	5ta	436		
AU3	5ta	392		
CAUSAS. HISTORIA LATINOAMERICANA		360		
ORILLAS		346		
SMO EL BATALLON OLVIDADO	5ta	344	11/3/11	8
EMPLEADAS Y PATRONES	4ta	314	8/4/11	6
SOI CUMBIO	5ta	296	9/8/11	4
AMATEUR	5ta	287		
UN DIA EN CONSTITUCION	2da	280	9/29/11	4
ULTIMO HOMBRE	5ta	238		
TESTIMONIO DE UNA VOCACION		232		
TIERRA DE MUJERES		198		
FAMILIA TIPO	5ta	148		
SEXO DIGNIDAD MUERTE	5ta	40		
ALFREDO GOTTI	5ta	18		
EN EL UMBRAL	5ta	12	10/13/11	2
INSEGUROS ¿QUIENES SON?		12		
	2010 CANTIDAD	Espectadores por vía		
Total 2010	39	110.416		
Vía Digital (5ª vía)	16	20.824		
4TA	8	13.768		
3era	0	0		
2da	2	21.721		
1era (36% de presupuesto medio largo)	0	0		
Sin especificar	13	54.103		
	Vía	Espectadores	Estreno	Semanas
CHE, UN HOMBRE NUEVO		38.083	10/7/10	32

EL RATI HORROR SHOW	2da	17.917	9/16/10	7
AWKA LIWEN, REBELDE AMANECER	5ta	5.124	9/9/10	23
UN FUEGUITO		4.464		
UN TREN A PAMPA BLANCA	4ta	4.014	12/2/10	13
PECADOS DE MI PADRE	2da	3.804	4/22/10	9
ISIDRO VELAZQUE, LA LEYENDA DEL ULTIMO SAPUCAY	5ta	3.682	12/2/10	30
DILETANTE		3.530	5/6/10	24
EL ULTIMO REFUGIO	4ta	3.310	10/7/10	3
ERNESTO SABATO, MI PADRE		3.292		
OTRO ENTRE OTROS	5ta	2.605	2010	
EL AMBULANTE	5ta	2.373	4/22/10	25
BUEN PASTOR, UNA FUGA DE MUJERES	5ta	2.279	6/10/10	18
HUELLAS Y MEMORIAS DE JORGE PRELORAN	4ta	1.774	9/30/10	15
H.M.S. SWIFT, DOS SIGLOS BAJO EL MAR	4ta	1.404	7/8/10	4
COMO BOLA SIN MANIJA		1.359		
CRONICAS DE LA GRAN SERPIENTE	4ta	1.337	10/14/10	6
PERON, APUNTES PARA UNA BIOGRAFIA		953		
CRIADA	5ta	949	4/22/10	15
ESMA, MEMORIA DE RESISTENCIA		875		
PADRES DE LA PLAZA, 10 RECORRIDOS POSIBLES	5ta	862	10/14/10	12
PIANO MUDO		843		
CINE DIOSES Y BILLETES	4ta	815	5/13/10	9
SOFIA CUMPLE 100 AÑOS	5ta	694	2010	
ORQUESTA ROJA	5ta	644	2010	
O CORPO DO RIO	4ta	631	10/21/10	1
LINIERS, EL TRAZO SIMPLE DE LAS COSAS	5ta	595	2010	
FORTALEZAS	4ta	483	4/29/10	8
GORRI	5ta	449	2010	
ADOLFO PEREZ ESQUIVEL		252		

FRAGMENTOS DE UNA BUSQUEDA		246		
MAYTLAND	5ta	244	11/25/10	4
RICARDO BECHER, RECTA FINAL	5ta	182	2010	
MUERTES INDEBIDAS		179	7/22/10	1
NUEVE PUNTOS DE MI PADRE	5ta	75	2010	
JOVENES MUERTOS	5ta	65	2010	
JEVEL KATZ Y SUS PAISANOS		22	12/1/10	2
LA RAULITO		5		
EL ALMAFUERTE	5ta	2	2010	