

Documental digital: un acercamiento a su producción y exhibición entre 2010 y 2014

Por Virginia Lauricella*

Resumen: En 2007 el INCAA estableció mediante Resolución 632/07 una línea de subsidio específica para financiar y promover la producción de documentales digitales de presupuesto chico. A partir de ese año, la llamada “vía digital” fue otorgándole al documental un nuevo volumen: facilitó la profesionalización de nuevos directores, aumentaron considerablemente las producciones y su participación en festivales de todo el mundo, amplió la oferta de formación universitaria dedicada a esta modalidad, consolidó a las asociaciones como espacio de reflexión sobre las propias prácticas. Al mismo tiempo, es un tipo de producción efímera en su etapa de distribución. ¿Dónde ver documentales? Si bien en este trabajo abordaremos sólo aquellos financiados por la 632/07 la pregunta es extensiva a cualquier documental. El hecho de ser el género con más títulos y menos espectadores a nuestro entender debe ser problematizado y no trasplantado al ciclo de “vida” de una película comercial. Por último, nos interesa su estudio debido a un atributo fundamental, su rol social, que debe ser preservado. Este factor, puesto en diálogo con el continuo devenir de la tecnología, hace necesaria una revisión de las dinámicas de producción y circulación actuales.

Palabras clave: documentales digitales, subsidio, vía digital, INCAA, circulación.

Resumo: Em 2007, o INCAA estabeleceu pela Resolução 632/07 uma linha específica de subsídio para financiar e promover a produção de documentários digitais de baixo orçamento. A partir desse ano, a chamada “via digital” aumentou o número de documentários: facilitou a profissionalização de novos diretores, aumentou significativamente as produções e a sua participação em festivais ao redor do mundo, ampliou a oferta de ensino universitário dedicado a esta modalidade e consolidou as associações como espaço de reflexão sobre as próprias práticas. Ao mesmo tempo, é um tipo de produção efêmera em seu estágio de distribuição. Onde assistir a documentários? Ainda que neste trabalho iremos abordar só aqueles financiados pela Resolução 632/07, a pergunta é extensiva a qualquer documentário. O fato de ser um gênero com mais títulos e menos espectadores, em nossa opinião, deve ser problematizado e não transplantado ao ciclo de “vida” de um filme comercial. Finalmente, estamos interessados em seu estudo devido a um atributo fundamental, seu papel social, que deve ser preservado. Este fator, em diálogo com a evolução contínua da tecnologia, precisa de uma revisão das dinâmicas atuais de produção e circulação.

Palavras-chave: documentários digitais, subsídios, via digital, INCAA, circulação.

Abstract: Resolution 632/07 of the National Institute of Cinema and Audiovisual Arts (INCAA) established a specific line of subsidy to finance and promote the production of digital low budget documentaries in 2007. The so called “vía digital” (digital way) promoted documentaries by facilitating the professionalization of new directors, considerably increasing their production and their participation in film festivals around the world, expanding academic offerings devoted to the genre, and strengthening organizations as spaces for reflection on these practices. However, the distribution of documentary is problematic. Where documentaries can be screened? Though this article examines those funded by resolution 632/07, these issues are relevant to the genre in general. Rather than opting for the model of a commercial film we should examine why this is the genre with the greatest production and the least spectators. Since we are interested in the preservation of the documentary’s fundamental quality, its social role, we should focus on the current dynamics of production and circulation and their interconnection with the continuous evolution of technology.

Key words: digital documentaries, subsidy, digital way, INCAA, circulation.

El presente trabajo obtuvo la tercera mención en el 6° Concurso de Ensayos Domingo Di Núbila, organizado conjuntamente por AsAECA y el 32° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en noviembre de 2017. El jurado estuvo compuesto por María Aimaretti, Irene Depetris Chauvin y Gloria Diez.

Introducción

En el año 2007 sale a la luz la Resolución 632/07/INCAA, que incidiría en el campo de la producción documental local. Su propósito inicial fue el de establecer un régimen de adquisición de derechos para la exhibición televisiva de películas documentales terminadas en formato digital, en contraposición a las películas terminadas en 35 mm, formato requerido entonces para obtener la calificación de “Película Nacional”. Pero luego de su puesta en práctica, los

alcances del régimen se resignificaron, lo que condujo a una modificación de la normativa, que persiste en la actualidad como subsidio a la producción de películas documentales. Comúnmente, se lo conoce como “vía digital”.¹

De acuerdo a nuestro relevamiento, las referencias directas a la “vía digital” en los trabajos académicos son más bien escasas. En *De la formación a la institución. El documental audiovisual argentino en la transición democrática (1982-1990)*, Paola Margulis sintetizó las repercusiones que tuvo 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” (2014: XXVII). Santiago Marino en su estudio “La cinematografía argentina” concluye que entre 1998 y 2009 en el cine argentino conviven una fuerte concentración de capital y de películas extranjeras en el sector de la distribución y un conjunto de medidas estatales tendientes a la protección y fomento de las películas nacionales, entre las que destaca la política de reconocimiento al género documental (Fuentes y Mastrini, 2014: 107-109). Por otro lado, Gustavo Aprea afirma que la Resolución 632/07 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” (Aprea, 2012: 72).

Diez años después de su implementación, y a la luz de la cantidad de documentales producidos, creemos que es un momento oportuno para empezar a estudiar este fenómeno en mayor profundidad. Nuestro objetivo será propiciar, desde los aspectos cuantitativos y cualitativos, un mayor acercamiento a esta producción específica en expansión pero que aún presenta dificultades para darse a conocer.

¹ 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.

Si bien en este trabajo contemplaremos sólo los documentales proyectados en salas, no desconocemos la existencia de muchos otros realizados para emitirse por los canales de TDA (Televisión Digital Abierta) que podrían ser objeto de estudio en futuros análisis. Asimismo, abarcaremos casi la mitad del período de existencia del subsidio, ya que nuestras estadísticas y casos elegidos recorren el lustro que va de 2010 a 2014.

Lugar del documental en el marco de las producciones audiovisuales

Desde hace unos años a esta parte, en nuestra cinematografía se verifica una tendencia: los documentales superan a las ficciones en cantidad. Posiblemente, incida el menor costo de factura y su alta maleabilidad compositiva, pero no se puede soslayar en el análisis de este hecho la implementación en 2007 del subsidio a documentales digitales (Res. 632/07).

A pesar de esta predominancia, el documental no logra instalarse en los circuitos de exhibición comerciales o 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: 66).

Una pregunta que surge en este punto es por qué someter al documental a una forma de distribución propia del cine industrial. Así es como: en 2007 dos tercios de los documentales estrenados fueron de origen nacional pero solamente uno de ellos superó los 10.000 espectadores (*Argentina latente*, Pino Solanas); en 2010 más de un tercio de los estrenos nacionales correspondió a documentales pero sólo obtuvieron dos de cada cien pesos ingresados en boletería; 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 (el documental digital *Seré millones*, Omar Neri, Fernando Krichmar y

Mónica Simoncini) ocupó el puesto número veintiocho dentro de los films nacionales más vistos del año.²

“El momento en que el documental enfrenta el 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*. Y añade:

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 BAFICI [2016] donde estuve invitado: *Estreno en salas vs. VOD* [Video on Demand]. El estreno local y en festival internacional son los dos momentos donde das a conocer una producción. Entonces, una pregunta que surgió fue ¿los medios cubrirían un estreno en VOD? El riesgo puede ser ése, que la película se invisibilice.

En esta línea, Pablo Sahores, director de *Theatrical Distribution* para Argentina, Uruguay y Paraguay de Disney considera que “el público prefiere ver documentales en TV porque no tiene elementos de marketing potentes, capaces de hacer que la gente pague una entrada. Para lanzar una película en cine hay que comunicarla. Las películas con chances comerciales pueden recuperar esa inversión. En el caso de los documentales es más difícil que lo hagan”.

Por otro lado, como veremos en testimonios que incluiremos más adelante, el objetivo de muchos directores de documentales digitales es proyectar su película en sala. Pero la complejidad que surge en este punto es que, exceptuando las Salas Cine.Ar, es poco común que los documentales digitales

² Las cifras fueron extraídas de informes anuales Deisica, publicados por SICA APMA (Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina, Animación, Publicidad y Medios Audiovisuales), y de Anuarios INCAA. Aclaramos que las fuentes toman el volumen total de documentales.

integren la programación de los cines, 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, escasos en el género que nos ocupa. Todas estas dificultades lleva a los documentalistas a buscar espacios y dinámicas de exhibición alternativos.

Además de salas públicas como las Cine.Ar, Leopoldo Lugones del Teatro Gral. San Martín o el Centro Cultural Gral. San Martín, espacios como el Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini (CCC) o el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba) incluyen documentales en su programación. A julio de 2015, desde el área Cine del Malba informaron al ser consultados para este trabajo que se estrenaron allí unos 70 documentales, siendo *Río Arriba* (Ulises de la Orden, 2004) 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. A julio de 2015, los más vistos fueron tres documentales digitales: *Kartun, el año de Salomé* (Mónica Salerno y Hugo Crexell, 2012), *Bronces en isla verde* (Adriana Yurcovich, 2014) y *El jardín secreto* (Cristián Costantini, Diego Panich y Claudia Prado, 2012). El ciclo Meta Cine, realizado en el Club Cultural Matienzo, se presenta como otro canal de exhibición alternativa. Junto con la proyección, que incluye charla posterior, se brinda una consumición.

En cuanto a colectivos de exhibición, No solo en cines (NSC), creado en 2012 por Emiliano Romero, intentó estructurar un circuito de exhibición alternativa que incluyera documentales. La Nave de los Sueños, agrupación que cumplió 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. 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 comentaba la película junto a su protagonista.

Trazado de la “Vía digital”: antecedentes y contexto de surgimiento

Atendiendo a la doble naturaleza de las industrias culturales, como recurso económico y como fuente de identidad y cohesión social (García Canclini, 2002: 2), el fomento estatal al cine responde a un contexto de mercado dominado por el cine extranjero³, 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 documental argentino tuvo dos claros momentos de auge durante las crisis políticas vividas a fines de los 60 y de los 90. El *boom* del último período estuvo alentado además por los avances tecnológicos y la proliferación de las escuelas de cine y se profundizó hasta entrada la década siguiente, dando lugar a la aparición de la Res. 632/07 cuyo contexto de surgimiento describiremos en el apartado siguiente.

Como precursores del subsidio que nos ocupa podemos mencionar los apoyos otorgados antes de 2007 a 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.”.

³ En 2015, de 428 películas estrenadas, 246 fueron extranjeras y 182 argentinas. Casualmente, en 2016 el número de películas extranjeras estrenadas fue el mismo y las nacionales, 199.

Pero aquellos documentalistas aspirantes a estrenar 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 presupuestarias que este tipo de formato implican para un film documental.

Sobre las circunstancias del apoyo estatal al documental antes de 2007, podemos también referirnos a *Rerum Novarum* (Sebastián Schindel, Nicolás Batlle y Fernando Molnar, 2001). La película tuvo apoyo del INCAA pero se pudo ampliar a 35 mm gracias a un premio de postproducción otorgado por Signis.⁴ 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.

La producción apoyada por el Estado se consolida; el debate sobre la exhibición

En la década de 2000 los nuevos formatos tecnológicos sirvieron tanto a las necesidades de los registros más urgentes (los que retrataron la crisis de 2001), como a la búsqueda de nuevos estilos narrativos. Ejemplo del último grupo es *Balnearios* (Mariano Llinás, 2001), película renovadora del lenguaje documental al momento de su aparición, con la que fue inaugurada la sala de cine del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba). Rescatamos un párrafo de un artículo publicado en el diario Página12 que, a nuestro criterio, sintetiza el recorrido que bien pueden asumir los documentales: “La decisión de Llinás de no ampliar su trabajo a 35 mm en busca de una explotación comercial

⁴ Asociación Católica Mundial para la Comunicación.

que en principio consideraba esquivada 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 verdad”.⁵

Apenas cuatro años después de la aparición de este artículo llegaría una medida que marcó un antes y un después en el fomento estatal al cine documental: la Resolución 632/07, conocida luego como “vía digital”. Obtenida tras reiterados reclamos del sector, luego de esta medida empezaron a fomentarse las producciones documentales filmadas en digital, excluidas del concepto de “Película nacional” establecido por la Ley de Cine, que contemplaba el formato de 35 milímetros. 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). De acuerdo a un comunicado de cinco de las seis asociaciones nacionales de documentalistas (ADN, DOCA, DOCUDAC, PCI y RDI) de 2007 a abril de 2013 se “evaluaron 1069 proyectos de los cuales se produjeron alrededor de 50 documentales por año”.⁶

La variedad de temáticas y producciones generadas a partir de este subsidio es enorme, lo que dificulta determinar por el momento orientaciones definidas. A modo de ejemplo, podemos decir que el documental performativo⁷ encuentra hacedores.

Como contrapartida al 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

⁵ Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-25249-2003-09-10.html>.

⁶ Disponible en: <http://haciendocine.com.ar/node/41037>.

⁷ “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: 543)

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 filmicamente géneros como el diario, el autorretrato, el ensayo y otras formas de textualidad privada o subjetiva. Las posibilidades no se restringen entonces 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 del realizador/protagonista⁸, no ya privada-pública, como sucedía en *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003) o *La televisión y yo* (Andrés Di Tella, 2003).

En resumen, la Resolución 632/07 reglamentaba 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 excluía la exhibición en salas y festivales, bajo “consentimiento del titular de la obra”, en la práctica, muchos documentalistas priorizaron el estreno en salas antes que la exhibición en televisión (Cine.Ar TV, Canal 7, Encuentro, etc.). 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”. Alentada entonces la realización de documentales sin condicionamiento de pantallas, el debate en la actualidad pasa por definir sus circuitos de exhibición.

Vía libre al documental digital

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

⁸ En cuanto a documentales digitales podemos mencionar *Huellas* (Miguel Colombo, 2012); *Carta a un padre* (Edgardo Cozarinsky, 2014), *Planetario* (Baltazar Tokman, 2013), entre otros.

- Reconoció y legitimó la figura del “Realizador integral”, rol característico de las producciones chicas y definido como aquel que desempeña “simultáneamente tareas de guión, producción, realización, roles técnicos y comercialización para distribución y exhibición de los films”.⁹
- 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 para este trabajo coincidieron 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 e insumiendo un porcentaje menor del presupuesto del INCAA.
- 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 el Comité de Evaluación de Proyectos Documentales que además de analizar los proyectos de documentales digitales, tiene a su cargo dictaminar acerca de la declaración de interés de proyectos documentales presentados a las otras vías que estaban incluidas en el Plan de Fomento.

⁹ Res. 464/2014/INCAA. Artículo 1.

- Promovió la oferta académica pública vinculada al documental. Prueba de ello, entre otras que seguramente escapan a nuestra observación, 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 especializaciones de la Enerc (Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica). Todos estos factores evidencian la puesta en valor académico del documental como práctica en sí y la equiparación con la ficción (en el último caso).

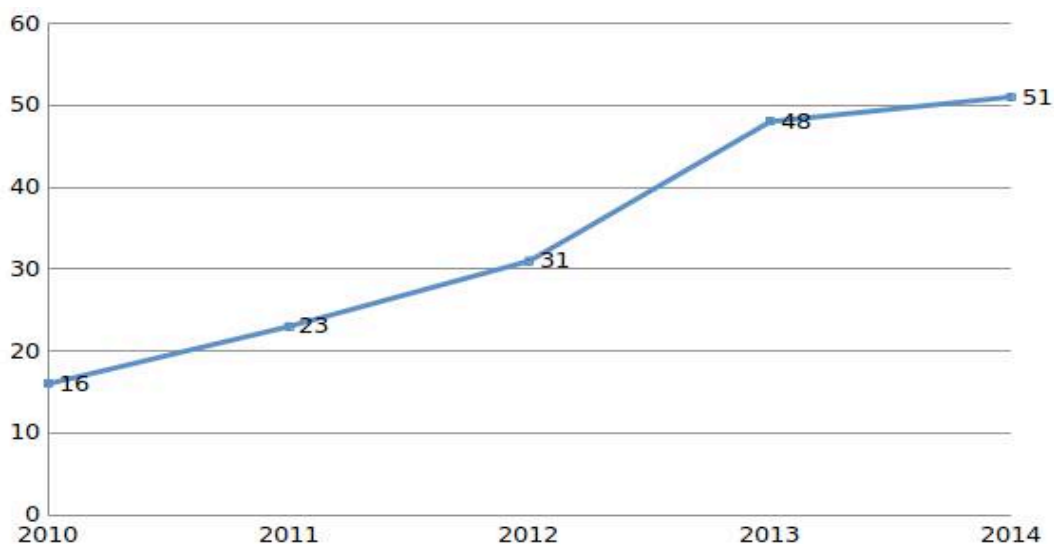
Vía en ascenso: documentales digitales estrenados entre 2010 y 2014

Acercarnos al aún poco explorado universo de los documentales digitales implicó sistematizar la información disponible relativa a la cantidad de producciones que tuvieron estreno en cine. Nos referimos a la proyección en sala que admita corte de ticket oficial INCAA con permanencia del documental en cartelera durante al menos una semana, independientemente del recorrido que asuma después esa producción. Se procedió a realizar un recorte temporal a modo de muestra que, entendemos, constituye el período de mayor estabilidad del subsidio. En el año 2010, estimamos que el mismo alcanzó ya una difusión considerable y que empiezan a conocerse las primeras producciones en recibirlo. El cierre del período tiene relación con que 2014 es el año previo a las elecciones presidenciales, lo que a nivel institucional garantiza cierta continuidad. Al 2017, se trata de los estrenos en sala de casi la mitad del universo total que representa el subsidio.

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

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



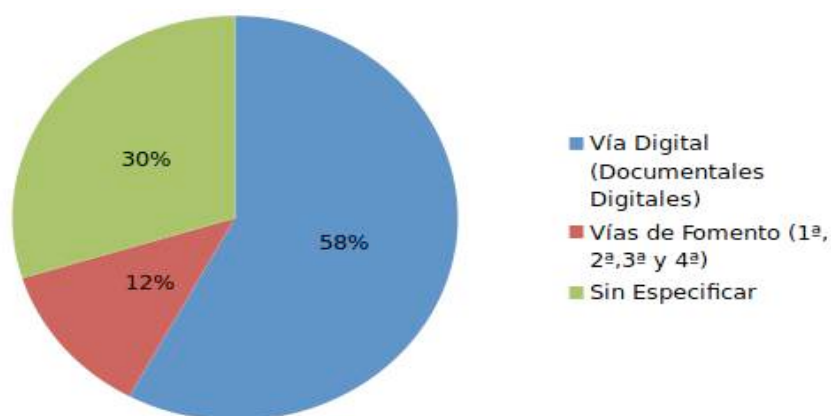
Fuente: elaboración propia en base a datos proporcionados por INCAA, SICA y particulares.

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 mediante otras vías o de los que no se pudo establecer su financiación se mantuvieron más o menos en la misma cifra (entre 21 y 27 por año).

Año	Vía Digital	Otras vías/Sin esp.	Total
2010	16	23	39
2011	23	21	44
2012	31	27	58
2013	48	26	74
2014	51	26	77

Por otro lado, el total 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:

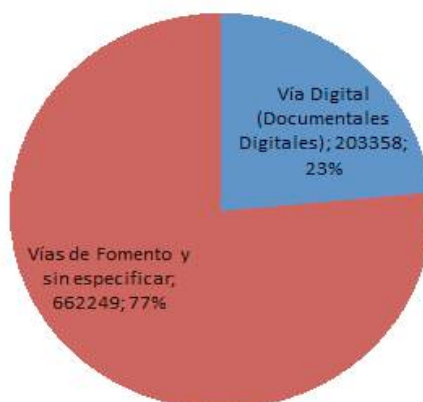
Tabla 2. Tipos de financiamiento. Documentales estrenados en salas (Período 2010-2014)



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

Por último, 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 cantidad de espectadores vale hacer algunas aclaraciones. En el período observado, se verifican estrenos que se insertan en una lógica de consumo diferente. Nos referimos a que mientras la mayoría se ciñe a las formas de producción y distribución cercanas al documental, existen algunas películas contenidas en el 77% que se vieron fomentadas por fenómenos de la industria del entretenimiento y de la política. Por ejemplo: *Violeta, en concierto* (Diego Bliffeld y Matthew Amos, 2014); *Teen Angles: el adiós 3D* (Juan Manuel Jimenez, 2013); *Néstor Kirchner, la película* (Paula de Luque, 2012) y *NK: el documental* (Adrián Caetano, 2011). 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, resultando en cantidades de espectadores más afines a un documental.

Documentales digitales. Casos testigo

Además de aproximarnos a la cantidad y posibles recorridos de las “vías digitales”, nuestra intención fue reflexionar sobre la noción de éxito o mérito para el documental. Sin desconocer la necesidad de que el cine documental encuentre de manera más efectiva su público, la cantidad de espectadores que alcance, indicador de buenos resultados para el cine industrial, se evidencia insuficiente como parámetro. Es necesario, al menos, poner en diálogo esa información con otros datos que combinan lo cuantificable con lo interpretativo. Proponemos a continuación una serie de criterios que podrían repensar una noción de éxito o mérito inherente al género. Asimismo, elegimos cuatro documentales-testigo, comprendidos en el período abarcado en este trabajo, que a nuestro entender ilustran cada uno de ellos.

1) Participación en festivales

Diseñados exclusivamente para el género o incluyendo secciones especiales, los festivales representan una ventana de exhibición clave para el documental.

Caso testigo: *El ambulante* (Adriana Yurcovich, Lucas Marcheggiano y Eduardo de la Serna, 2010)

La película sigue los pasos de Daniel Burmeister, quien viaja por distintos pueblos del interior con un mismo proyecto: filmar y estrenar en cada lugar que visita una película “artesanal” protagonizada por los vecinos.

A nuestro entender, la fortaleza del caso *El ambulante* reside en la cantidad de festivales prácticamente inabarcable donde participó. Mencionamos algunos, la lista completa puede consultarse en el blog del documental¹⁰: “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, Premio Horizontes Dok. Fest

¹⁰ Disponible en: <http://elambulantedoc.blogspot.com.ar/>

Munich, Premio Best Life “Mejor Relato Biográfico” Biografilm Festival Bolonia, Premio del Público Docs Barcelona, 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 Fesalp, Festival de Cine Latinoamericano de La Plata. Sobre las implicancias de haber participado en festivales, sostiene Yurcovich: “Para una película de este tipo es la forma de distribución principal. Las posibilidades de venta surgieron ahí. Hicimos contratos con distribuidores en Londres, Estados Unidos y Barcelona”. A raíz del paso por festivales, también, se emitió en Venezuela e integró la oferta de entretenimiento a bordo de la empresa Iberia.

2) Función de “Construcción de memoria social”

La “memoria social” puede ser 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: 25-26). Los documentales de la memoria son los de mayor desarrollo cuantitativo en la producción local¹¹.

Caso testigo: *Tiempo muerto* (Iván y Baltazar Tokman, 2012)

Esta producción permitió sacar a la luz un incidente ocurrido durante la llamada Revolución Libertadora del 55'. En 1950 el equipo argentino de básquet se consagró campeón mundial. Seis años después, recayó sobre los jugadores una proscripción por motivos políticos¹² que los inhabilitó a seguir jugando de por vida. El acontecimiento empezó a tener visibilidad a partir de la película, estrenada en 2012. 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

¹¹ Sólo en el decenio 1995 - 2005 Aprea y su equipo detectaron más de 400 trabajos de este tipo (Aprea, 2012: 78).

¹² 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.

el que estuvieron presentes los protagonistas de la historia. “El documental 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 Iván Tokman. 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”.

3) Cantidad de espectadores

Aún teniendo particularidades que lo sustraen de las lógicas de mercado, no se puede desligar al documental por completo de la taquilla. Porque el género aún tiene que seguir explorando alternativas de difusión y exhibición que le permitan consolidar un circuito específico y porque las industrias culturales presentan una faceta económica y otra simbólica. No obstante, sostenemos que los buenos resultados de un documental no pueden reducirse sólo a este indicador, como ocurre en el cine comercial. Además, es preciso tener en cuenta que el documental puede (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: 7).

Caso testigo: *¿Quién mató a Mariano Ferreyra?* (Alejandro Rath y Julián Morcillo, 2013)

Documental basado en el libro de Diego Rojas que investiga las circunstancias que rodearon el asesinato en 2010 del militante del Partido Obrero Mariano Ferreyra durante una manifestación para reclamar la reincorporación y pase a planta 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. “Nuestro conteo, que difiere del realizado por el INCAA, arrojó 8.500 espectadores en el cine Premier. Y después hicimos entre 1.500 y 2.000 con No solo en Cines. Por eso decimos que en salas superó los

10.000 espectadores. Un número poco común para un documental”, asegura el director Alejandro Rath. Aún así, la cifra proporcionada por el INCAA (8.154) lo ubica como el documental digital más visto de 2013.



Rodaje de *¿Quién mató a Mariano Ferreyra?*

4) Legitimación de la crítica (el Premio Cóndor entendido como un indicador) 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 Cóndor de Plata, premio que desde 1943 entrega la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina. En relación a nuestro objeto de interés, encontramos que a partir de 2013, y sin interrupción, comienzan a resultar ganadoras en la categoría “Mejor Documental” películas financiadas con el subsidio a documentales digitales.

Ganadores entre 2010 y 2015:

2010: *Mundo alas* (León Gieco, Fernando Molnar, Sebastián Schindel)

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

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

2013: *El etnógrafo* (Ulises Rossell, documental digital)

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

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

El desplazamiento que se verifica en la valoración de la crítica encargada de otorgar este galardón, asociado en términos generales a las grandes producciones, va de autores de renombre hacia documentales digitales dirigidos por realizadores relativamente noveles. A nuestro entender, este hecho habla de las condiciones de profesionalización generadas a partir de la línea de subsidio que nos ocupa durante el período contemplado.

Caso testigo: *Pichuco* (Martín Turnes, 2014)

Este documental estrenado con motivo del centenario del nacimiento de Aníbal Troilo, traza un recorrido por su obra musical a la par que registra la tarea de un grupo de alumnos de la EMPA (Escuela de Música Popular de Avellaneda) que se encuentra digitalizando las partituras y arreglos originales de su orquesta.

Sobre las implicancias del premio, Turnes considera que ayudó a la promoción del documental: “Después de un año y medio, volvió a salir en diarios, nos hicieron entrevistas de nuevo en radio. Estaba terminando su ciclo y remontó”.

“Vías digitales” que trazan recorridos concretos

Con el objetivo de identificar las estrategias y circuitos de distribución de los documentales digitales, compartimos a continuación las experiencias en este terreno de los responsables de cada caso testigo presentado previamente.

Experiencias de exhibición

Luego de su primera proyección en el International Documentary Filmfestival Amsterdam (IDFA), uno de los más importantes del mundo, *El ambulante*

integró en 2010 la programación del Bafici, donde resultó elegida “Mejor Película Argentina” por el público. El 2 de septiembre del mismo año, tras proyectarse en Espacios INCAA (Salas Cine.Ar) de algunas provincias, se estrenó en el Cine Gaumont. “Un documental digital no accede a una sala comercial. Pedimos el Gaumont porque tiene su público propio. Luego se estrenó en el Malba. Ahí estuvo tres meses. Se pasó también por INCAA TV (Cine.Ar), 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 su película por televisión, explica: “Si uno hace cine, quiere que su película esté en sala. Además, a uno le sirve para tener antecedentes y así aplicar a otras líneas de fomento. Lo cierto es que también hay documentales que no son para sala”.



Imagen de promoción 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 esta dirección, tenían la idea de estrenar la película en distintos clubes del interior del país. “Es un documental que le interesa al mundo del básquet pero no a los sponsors. Así que la película entró en la zona de distribución de los Espacios INCAA (Salas Cine.Ar)” continúa. También se proyectó en Toulouse, en un festival de cine latinoamericano de Bruselas, en dos festivales de Perú y en la Selección Oficial de Documentales de Viña del Mar.

Como particularidad, señala que en Córdoba estuvo programada en dos espacios en simultáneo y que la repercusión fue distinta según la pantalla: “A las funciones de Espacios INCAA (Salas Cine.Ar) no iba nadie. Cuando se proyectó en el Congreso Internacional de Básquet [4 de octubre de 2012] fueron unas 400 personas. 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: El subsidio alcanza para hacer una buena película televisiva de 50 minutos. Esa debería ser la lógica. Pero si estrenás en sala, estás haciendo una película. Hay una diferencia abismal entre los espacios de legitimación de cada uno de los medios. Paradójicamente, el gran público de un documental digital no está en las salas”.

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. 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. Reproducimos la experiencia por considerar que ilustra las dificultades 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. Por último, nos reunimos con 3C Films Group, que fue el más honesto y entusiasta. En aquél momento no estaban todas las salas digitalizadas. Y las salas comerciales reservaban la proyección digital para el 3 D, por lo que teníamos aún más acotado el mercado. Se consiguió el Premier, donde estrenamos, el Cinema City General Paz de Belgrano y salas en Tucumán, Salta, Córdoba.

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”, 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”. 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 expresa: “Contrariamente a las políticas que intentan reducir el documental al ámbito de la televisión, defendemos la sala como *hecho social*”.

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 prevista 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 primero en el Gaumont, pero la programaron allí recién en diciembre. Entre la proyección en la Usina y el estreno en el Gaumont, también se pasó en el Espacio INCAA (Sala Cine.Ar) “La Máscara” y en el Centro Cultural Gral. San Martín a partir de octubre, luego de que el director contactara a su programador.

“Como en enero el Centro Cultural San Martín cerraba, el mismo programador me propuso hacer tres funciones en el Teatro 25 de Mayo. En febrero volvimos al San Martín. Nunca pensé que fuera a estar tanto tiempo en cartel. Después de ganar el Premio Cóndor, estuvo otro mes en el Centro Cultural San Martín, a mediados de 2015”, rememora Turnes, quien eligió encargarse de la prensa y distribución de su película.

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) pero se cancelaban funciones, no contestaban los mails, por ahí había algún problema técnico y directamente bajaban la función. Me hubiera gustado contar con más información”.

En cuanto a la televisión como canal de difusión, *Pichuco* tiene la particularidad de haberse emitido por Canal 7 el 14 de julio de 2014, meses antes de su paso por salas. “La exhibición en televisión pública fue un *golazo*. Al principio lo dudamos. Tuvo publicidad durante la final del Mundial de Fútbol de Río de Janeiro. Las redes sociales estallaron. Puedo decir que fue muy positivo y que llevó espectadores a las proyecciones en cine”. Sin embargo, Turnes defiende la sala de cine como espacio para 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”.

Percepciones y propuestas sobre los circuitos de exhibición

Consultada acerca de esta categoría, 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. Hay un público potencial para los documentales al cual es muy difícil llegar. 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. 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”. Y admite: “Quienes hacemos documentales no terminamos de *encontrarle la vuelta* a la distribución”.

Para Rath, el mercado cinematográfico es “un mercado dominado por los que buscan el rédito económico [...] los pocos distribuidores que tuvieron una intención de promover la cinematografía nacional o de autor terminaron quebrados”, acota. En cuanto a posibles medidas propone: “Limitar la entrada de copias, abrir salas como el Gaumont, colmado de espectadores. El avance tecnológico podría permitir que con una inversión muy menor se abrieran salas en barrios con entrada subsidiada”. 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”. Por último, señala que es necesario hacer cumplir la cuota de pantalla a los multisala.



Escena del documental *Pichuco*

Por su parte, Turnes asegura: “Es difícil encontrar documentales digitales. Como programador termino pidiendo un link porque a lo sumo están una o dos semanas en el Gaumont y ya. Otra buena parte de la exhibición pasa por los festivales”. A su entender, podría trabajarse en pos de los siguientes cambios, ya insinuados por otros entrevistados: “Que 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 de tipo económico u organizativo al circuito alternativo de pantallas, con el objetivo de darle mayor visibilidad a su programación”.

Aprendizajes adquiridos durante la etapa de estreno y distribución

En relación a los aprendizajes adquiridos, Yurcovich consigna la importancia de la planificación. “Antes de empezar a rodar, uno debe tener una noción de cómo será la distribución. Enviar gacetillas de prensa anunciando el inicio de

rodaje, pensar a qué festivales se enviará”, señala. Resalta además los beneficios de tener una película previa y de haber conocido gente en festivales: “En los festivales suelen preguntarte por tu próximo proyecto. Es ahí donde uno tiene que decir estoy trabajando en 'X proyecto', te puedo mandar un primer corte”.

Por su parte Tokman enumera los aprendizajes 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 masivo. Que hay que encontrar estrategias alternativas de exhibición. 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 (Cine.Ar).

Antes de *¿Quién mató a Mariano Ferreyra?*, Rath no tenía dimensión de lo que era el mercado cinematográfico. Consultado sobre la experiencia con su documental, sintetiza:

Filmo desde los 18 años, pero siempre fui un *outsider*. Es muy distinto vivirlo. Es todo un aprendizaje estrenar una película, aún desde el fracaso. 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”. Uno se forma profesionalmente. Hoy encontramos que las condiciones son complicadas y empezamos a tener planteos sobre la situación. Debatir el tema de la exhibición y la distribución tiene que ver con eso.

Por último, para Turnes, cuando se termina una película es cuando todo empieza. “Aprendí desde cuestiones simples, como el momento más conveniente para publicar las proyecciones en Facebook, a la exigencia que implica un estreno. Dormía poco, daba cinco entrevistas por día en radio.

Después, ir a imprimir y pegar afiches. Mandar la película a festivales. No descarto en mi próxima película delegar cuestiones vinculadas a esta etapa”.

Conclusiones

Nuestro trabajo salió a la luz el mismo año en que se cumplió una década de la creación del subsidio a los documentales digitales [2017]. 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 premisas: Participación en Festivales, Construcción de Memoria Social, Cantidad de Público y Legitimación de la Crítica (Obtención del Premio Cóndor como indicador). Todo ello, llevado adelante por directores noveles y en un lapso de entre tres y siete años tras 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 grandes¹³, este subsidio 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

¹³ 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. Disponible en: http://www.incaa.gov.ar/wp-content/uploads/2016/04/Res.-151_13-PLAN-DE-FOMENTO-L.pdf

reciente como materia documentable, imperante sobre todo desde la vuelta de la democracia y en los años previos y posteriores a 2001.

Por otro lado, 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, realizadores y espacios independientes. En el mejor de los casos, existen espacios alternativos pero no logran articularse como un circuito. Por último, podemos concluir, luego de cotejar los testimonios obtenidos, que suele encorsetarse al documental en una lógica de consumo que no le es afín. 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, 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. En otras palabras, fortalecer la idea de comunidad por sobre la de mercado¹⁴ para encontrarle el “ritmo” que tanto necesita la exhibición de documentales. Y así optimizar y seguir alentando su producción. Ya lo dijo Patricio Guzmán y es oportuno recordarlo: “Un país sin cine documental es como una familia sin álbum de fotografías”.

¹⁴ “La importancia del mercado trasciende la tensión entre oferta y demanda de películas y debe entenderse también como lugar de reunión y de intercambio de iniciativas y experiencias” en “Las rutas del documental”, ChileDoc, Santiago, Chile, 2014, p. 38.

Bibliografía

- Aprea, G. (Compilador) (2012) *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la reconstrucción del pasado*, Universidad Nacional de General Sarmiento, Provincia de Buenos Aires.
- García Canclini, Néstor. *Las industrias culturales y el desarrollo de los países americanos*. Disponible en: http://www.gestioncultural.org/libros.php?id_documento=703
- Fuertes, M. y Mastrini, G. (Editores) (2014) *Industria cinematográfica latinoamericana*, La Crujía Ediciones, Buenos Aires.
- Getino, O. 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.
- 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.
- Anuarios: Incaa y Deisica (2010-2014) / Catálogos de Producción: Incaa (2010-2014)
- Revista Documental. Para repensar el cine hoy #1, #2, #3, #4, DOCA, Buenos Aires.

* Virginia Lauricella es Magíster en Administración de Organizaciones del Sector Cultural y Creativo (FCE-UBA) y Licenciada en Letras (UBA). Se ha desempeñado en periodismo, producción de documentales y en el ámbito del Ministerio de Cultura de la Nación.
E-mail: vlauricella1@gmail.com