

Nuevas correlaciones entre producción, financiamiento y realización fílmica dentro de la producción cinematográfica argentina de las últimas décadas (1997-2005).

Messuti, Pablo.

Cita:

Messuti, Pablo (2011). *Nuevas correlaciones entre producción, financiamiento y realización fílmica dentro de la producción cinematográfica argentina de las últimas décadas (1997-2005)*. IX Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-034/1>

Título de la ponencia: **Nuevas correlaciones entre financiamiento y realización fílmica dentro de la producción cinematográfica argentina de las últimas décadas (1997-2005).**

Nombre del/los autores: **Pablo Messuti**

Referencia Institucional: **IDAES - CONICET**

e-mail: **pablo.messuti@gmail.com**

Resumen

Aun cuando el deseo de reproducir el mundo en imágenes precede muchísimo a la invención de las técnicas y artefactos necesarios para plasmar las mismas en un film – variados trabajos sitúan a la alegoría de la caverna de Platón como un claro antecedente de la imaginería cinematográfica – sólo a partir del siglo XIX, con la moderna técnica y la industria incipiente, surge el cine tal como lo experimentamos en la actualidad (Burch, 1994, Machado, 2000). No existe otro arte que mantenga una relación tan estrecha con la base industrial y financiera y con la división del trabajo, todos elementos que confieren al cine un carácter masivo y lo diferencian sensiblemente de otras artes en las que los determinantes económicos no se hacen presentes desde la misma concepción de la obra (Sorlin, 1985). En nuestro país específicamente, se ha dado durante los últimos años (1997-2005) un debate en el terreno de la crítica y la academia que involucra los criterios que debería seguir el INCAA para conceder financiación y apoyo a un film, es decir, si debe promover películas que garanticen una cierta rentabilidad económica o brindar su apoyo a producciones de bajo costo, destinadas al “campo de circulación restringida”, (Bourdieu, 1998). Asumir que no existe una causalidad univoca y una relación no mediada entre los determinantes económicos y financieros y la realización fílmica obligaría a precisar los términos en los que se problematiza una determinada correlación entre producción y estética que, para algunos, sería el sello distintivo del cine argentino reciente (Aguilar, 2005)

Palabras Claves: **industrias culturales, modelos de producción, campo cultural, legitimación, estética.**

La industria en el cine: un marco histórico

Aun cuando el imaginario del cine y el deseo de reproducir el mundo en imágenes precede muchísimo a la invención de las técnicas y artefactos necesarios para plasmar esas ideas en un producto concreto – pensemos en los variados trabajos que sitúan a la alegoría de la caverna de Platón como un claro antecedente de la imaginería cinematográfica¹ – sólo a partir del siglo XIX, con la moderna técnica y la industria incipiente, surge el cine tal como lo experimentamos en la actualidad². Es probable que gran parte de las paradojas, equívocos y debates que marcaron el itinerario algo errático de las diversas concepciones teóricas que se propusieron conceptualizar el nuevo arte se deban a la ambivalencia originaria de este medio que, ya desde sus tempranos comienzos, fue inseparable de la industria capitalista. No existe otro arte que mantenga una relación tan estrecha con la base industrial y financiera y con la división del trabajo, la búsqueda de la rentabilidad y los factores de producción, todos elementos que confieren al cine un carácter masivo y lo diferencia sensiblemente de otras artes, en las que los determinantes económicos no se hacen presentes desde la misma concepción de la obra. En efecto, cualquiera que pretenda realizar un film deberá ocuparse seriamente de cuestiones financieras y económicas, las que, aun cuando no son extrañas en otras artes, no tienen la incidencia ni la gravitación que tienen en el cine. Las figuras silenciosas y omnipresentes del productor y el financista son los artífices en la sombra que condicionan, favorecen, o limitan, como en el caso de la trama de un film emblemático como *El Estado de las Cosas* de Win Wenders - en el que se plantea un espinoso conflicto entre el productor y director de un film - la realización y concreción de una idea cinematográfica determinada.ⁱ

Desde los inicios del cine a principios del siglo XX, una industria en aquel entonces volcada principalmente a géneros como el vodevil y al espectáculo de variedades, su público preponderante se dividía entre los adeptos a este tipo de representaciones ajenas a los cánones narrativos que definirán en años posteriores el cine clásico³, y entre aquellos, principalmente en Francia, que le daban la espalda un medio que, en esta etapa inaugural - con la salvedad de los noticieros y las actualidades, a los que eran adeptos los sectores de la burguesía - no se amoldaba a los parámetros de las prácticas artísticas tradicionales ni revestía las características del arte autónomo previo. Benjamin ha identificado en su trabajo pionero acerca de la reproductibilidad técnica la novedad radical y la conmoción que supuso la emergencia del cine y la fotografía, no sólo por la supresión del carácter aurático de la obra de arte tradicional, que descansaba en la estrecha ligazón que mantenía con las

¹ MACHADO, Arlindo, 2000, *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, Bs. As.

² BURCH, Noel, 1994. *El Tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid.

³ BURCH, Ibid.

prácticas culturales, sino por la naturaleza técnica de los nuevos medios que, si bien habilitan una contemplación menos recogida, abrían las puertas al consumo masivo y al realce del valor exhibitivo por sobre el valor ritual.⁴ Con el abandono progresivo del vínculo estrecho que mantenía el cine primitivo con las ferias y los espectáculos circenses y con la paulatina conformación de un lenguaje y un modo de representación institucional, como diría Burch - en germen desde 1909, pero consolidado en 1915 en el clásico film de D.W. Griffith *El Nacimiento de Una Nación* - el cine estuvo en condiciones de convertirse en una industria masiva, proyectada a un vasto público que rápidamente se vio seducido por la clara identificación del cine con los modelos narrativos emergentes⁵. El cine pasó, a partir de 1909, de ser un negocio pequeño, aunque competitivo, a convertirse en una industria concentrada, determinada por las mismas reglas de rentabilidad económica que otras ramas de la economía y dominada por los trust norteamericanos, que durante esos años libraron feroces disputas por el control del mercado. Pioneros del cine como Fox, Marcus Loew, el húngaro Zuckor y los hermanos Warner, han creado grandes compañías y estudios de cine (Fox, Warner, entre otras) que gravitarán en la industria durante todo el siglo XX e incluso también en nuestros días⁶. La creciente concentración y monopolización de la industria, observada durante aquellos años principalmente en Estados Unidos, un país industrial cuya población disponía de un gran número de recursos destinados al ocio, ha llevado a una gran variedad de autores a reflexionar, algunos con más matices que otros, en torno al tipo de films que genera un sistema de producción muy alejado del amateurismo de los primeros años⁷. Adorno y Horkheimer fueron probablemente los críticos más contundentes de la supuesta estandarización y uniformización que subyacía a la aparente diversidad de producciones fabricadas sobre la base de los mismos principios de la racionalidad instrumental que regulaban la producción seriada de mercancías. Para el teórico de Frankfurt el esquematismo del cine aniquilaba por completo la verdad y la autenticidad de la obra de arte al reafirmar lo existente y consolidar la fetichización propia del mundo administrado que, mediante el "amusement", prolongaba en la esfera del ocio la misma lógica que opera en el mundo laboral. Si bien tanto desde la Escuela de Birmingham como desde los enfoques sustentados en la teoría de la recepción de Michel De Certeau se han señalado reiteradamente la existencia de prácticas culturales que se escabullen silenciosamente por los resquicios de una industria que no sería tan omnívora como la concebían los teóricos de Frankfurt, lo cierto es que la dinámica oligopólica que han instaurado las Mayors durante los últimos años encuentra un correlato nítido en los procedimientos de reproducción del clisé que había observado Adorno en los años cuarenta. Así, este mercado mundial y concentrado "produce, también, hábitos y pautas de consumo comunes y únicos asociados a una cultura transnacionalizada que uniforma costumbres y

⁴ BENJAMIN, Walter, 1998, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica." En: *Discursos interrumpidos*, Madrid, Taurus Ediciones.

⁵ BURCH, Noel, 1989, *Praxis del cine*, Madrid, Cátedra

⁶ SADOUL, Georges, 1998, *Historia del cine mundial desde sus orígenes*, Siglo XXI, Madrid.

⁷ ADORNO, Theodor W., 2005, *Dialéctica de la ilustración*, Madrid, Ed Akal.

modelos sociales”.⁸ Aunque ahora apelando a sutiles segmentaciones del mercado y detallados sondeos de marketing que permiten clasificar la diversidad aparente de un público cuyos espacios sociales de consumo se han alejado de la sala tradicional para abarcar medios de exhibición novedosos como internet, los teléfonos móviles, las redes de intercambio de archivos y el dvd hogareño.⁹

La problemática separación entre arte e industria que han ostentado una gran gama de abordajes sobre el nuevo medio a lo largo del siglo XX – y todavía vigente en algunos análisis contemporáneos - ha dado lugar tanto a enfoques que reniegan de la vertiente económica de la producción cinematográfica como a concepciones que tienden a confundir los productos con el sistema que los engendra.¹⁰ Peter Bachelin fue acaso uno de los primeros autores que puso el foco desde una perspectiva sociológica en el doble carácter del film, como arte y mercancía – si es que es procedente mantener esta oposición conceptual –, tensión que remite a la clara injerencia de los factores económicos en la concepción de cualquier film en la medida que la comercialización no sólo aparece en el momento de difusión sino que emerge en el proceso mismo de creación¹¹. Su análisis se focalizó tanto en la condición de producto masivo del cine como en la organización de la empresa cinematográfica y las relaciones entre producción, distribución y consumo. Así, una producción a gran escala requiere de instancias de distribución y de consumo extendidas a la vez que necesita de una organización de la empresa que garantice el cumplimiento de las distintas fases del proceso industrial. Sin embargo, como señala Casetti, la inversión de los factores implícita en su enfoque (no es la expresividad la que se impone sobre la dimensión mercantil sino viceversa) impide un abordaje que contemple en toda su complejidad los múltiples relaciones y vinculaciones que se pueden establecer entre ambas instancias.¹² Autores como Sorlin, por su parte, también matizan esta concepción que supone una dependencia unilateral de la esfera económica: el control de las instancias de financiación es relativo en la medida que es a *posteriori*, es decir, en el momento de la distribución y exhibición. Por otro lado, la ayuda pública mediante subsidios y las coproducciones constituyen dos factores de vital importancia para sostener una industria cuyo capital invertido muchas veces no es proporcional a la rentabilidad obtenida¹³. Ciertamente, el presupuesto y el dinero disponible para una realización fílmica condicionan la manera en que se disponen los recursos expresivos, pero, como veremos más adelante cuando analicemos el caso argentino, no toda producción de gran presupuesto se amolda a una estética “mainstream” ni todo film realizado de forma casi amateur garantiza el empleo de recursos expresivos radicalmente

⁸ SEL, Susana (.2008). “Del cine a las industrias de la comunicación en el capitalismo actual. Repensando tecnologías y políticas públicas en Argentina desde los ’90”. En: *Imágenes, Palabras e Industrias de la Comunicación*. Estudios sobre el capitalismo informacional contemporáneo. Universidad de Buenos Aires.

⁹ SEL, Ibid.

¹⁰ SORLIN, PIERRE, 1985. *Sociología del cine*, Fondo de Cultura Económica, México.

¹¹ BACHLIN, Peter, 1958, *Cinema como industria*, Feltrinelli, Milano

¹² CASETTI, Francesco, 1997, *Teorías del Cine*, Cátedra, Madrid.

¹³ SORLIN, Op.cit

distintos a los utilizados en películas que respetan fielmente las reglas propias de determinados géneros. Asumir que no existe una causalidad unívoca y una relación no mediada entre los determinantes económicos y financieros y la realización fílmica obliga a precisar los términos en los que se suceden los distintos eslabones de la compleja cadena de etapas productivas e instancias sociales y técnicas que implica la realización de un film, en las que los diversos agentes del campo cinematográfico interactúan en diversos niveles y bajo variados roles instituciones. En efecto, el sector cinematográfico concentra una gran variedad de actividades, empresas y organismos estatales que funcionan sobre la base del intercambio tecnológico y la interacción política, los que determinan los rasgos y características del medio cinematográfico y las modalidades que asumen los tres principales estadios de la industria: la producción, la distribución, y la explotación.¹⁴ De allí la importancia de estudiar el cine desde su doble carácter: como producto industrial, dependiente de las condiciones del mercado y del rol de los productores, distribuidores y financistas, y también como producto cultural, categoría que remite a la diferenciación al interior del espacio social del cine y al trabajo en equipo de quienes pertenecen a lo que Sorlin denomina “el medio del cine”, que incluye el conjunto social de quienes poseen el monopolio legítimo de la realización fílmica.¹⁵ Cada una de las fases de preparación de un film (preparación, rodaje, montaje) involucra una gama de oficios y roles, cada uno con una competencia delimitada, los que en última instancia constituyen los factores sociales que conforman el medio del cine. El productor, por ejemplo, si bien no aporta capitales, es el encargado de ofrecer una razón social y un nombre que funcione como garantía del financiamiento.¹⁶ Los cineastas dejan la responsabilidad de asegurar el dinero a los acreedores a este agente fundamental de la industria, que es el encargado de alquilar los equipos, pagar los salarios al equipo y comprar la película. Guionistas, diseñadores de producción, vestuaristas, operadores y montajistas integran este heterogéneo elenco de profesionales que participan en las distintas fases industriales que supone la producción de cualquier película. De acuerdo a los distintos modos de producción que reclaman determinados films (grandes presupuestos financiados por estudios, en los casos de films destinados al público masivo, escasos recursos, en películas dirigidos a círculos selectos de “entendidos”) variará el número de profesionales y la atribución de funciones en los distintos rubros técnicos y artísticos. Así, en un film con producción a pequeña escala o de bajos recursos una misma persona podrá cumplir distintas funciones y roles: como veremos más arriba, el director-productor ha sido una figura que ha marcado un sello en ciertas producciones argentinas de las últimas dos décadas.

La industria del cine argentino en las últimas dos décadas (1994-2005). Marcos regulatorios y políticas públicas

¹⁴ SEL, Op.cit.

¹⁵ SORLIN, Op.cit., pp 82.

¹⁶ BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin, 1994, *El arte cinematográfico: una introducción*, Paidós, Barcelona

La sanción de la Ley del Cine en 1994 jalonó el camino que permitió modificar sensiblemente el panorama poco promisorio de un cine argentino ajeno a las expectativas del público, sin financiamiento público ni privado y que se hallaba a merced de los vaivenes de una industria en decadencia. En efecto, en el año 1994 se habían estrenado solamente once films que apenas habían conseguido recaudar 323.513 entradas, con una tasa de retorno de un 1.8% de la facturación global¹⁷. La nueva legislación, precedida por numerosas gestiones, movilizaciones y lobby en el congreso, estableció, entre otras medidas, una renovada oferta de subsidios y créditos provenientes de los recursos del Fondo de Fomento Cinematográficos, cuyas arcas se incrementaron por un nuevo impuesto de un 10% por cada alquiler o venta de video y un 25% de los recaudado por el Comité Nacional de Radiodifusión (Comfer), que se sumaban al gravamen sobre las entradas al cine¹⁸. A su vez, la normativa estimuló la exhibición por TV de las películas apoyadas por el Fondo, lo que incrementó los ingresos de los productores de aquellos films que habían sido proyectados en medios electrónicos. El nuevo subsidio por medios electrónicos proveía recursos para aquellas películas declaradas de “interés simple” o interés “especial” por el INCAA, siempre y cuando hayan sido estrenadas, cuando estas eran adquiridas para su exhibición en video o en tv.¹⁹ Este subsidio, que se suma al de taquilla o recuperación industrial - el que se determina en función del nivel de recaudación que obtiene un film en su exhibición en salas -, es acreditado al productor cuando el film se exhibe en TV o se edita en video, destinando a la empresa un 70% del costo de la película hasta un 35% del costo medio, lo que resulta en un monto cercano al \$437.500. Para obtener este beneficio, es menester que la película a la que se otorga el subsidio haya sido estrenada primero en una sala de exhibición. Otros mecanismo de asistencia y apoyo financiero que estipula el INCAA a través del Fondo de Fomento creado por la ley es el sistema de créditos a la producción, canalizada por una institución bancaria seleccionada a tal fin cada tres años mediante licitación pública.²⁰

En definitiva, la nueva legislación no sólo abrió nuevos canales de financiamiento sino que también amplió el universo de circulación del cine argentino al promover espacios de exhibición como la TV o las salas por fuera del circuito comercial destinadas específicamente a la proyección de films argentinos (Sala Tita Merello).²¹ A su vez, los Espacios INCAA, en funcionamiento desde 2004, han emprendido la difícil tarea de difundir parte de la producción nacional que no se hallaba en condiciones de acceder a una

¹⁷ BATLLE, Diego, “De la virtual extinción a la nueva ley: el resurgimiento”. En: WOLF, Sergio (Compilador), 2001. *El Nuevo Cine Argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*, Ediciones Tatanka, Buenos Aires.

¹⁸ PERELMAN, Pablo, SEIVACH, Paulina, 2004, *La industria cinematográfica en la Argentina: entre los límites del mercado y el fomento estatal*. Disponible en www.cedem.gov.ar.

¹⁹ LUKA, Ezequiel, ESEVERRI, Máximo, “Introducción”, en: PEÑA, Fernando Martín, 2003. *90-60 Generaciones*, Buenos Aires Ediciones del Malba

²⁰ PERELMAN, Ibid.

²¹ APREA, Gustavo, 2008. *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*, Biblioteca Nacional-Universidad Nacional de General Sarmiento, Buenos Aires

exhibición que compita en igualdad de condiciones con el desembarco de tanques promovidos por corporaciones transnacionales como Hoyts General CinemaVillage, Village Cinemas, Cinemark y Showcase cinemas. Como señala Battle, el proceso de extranjerización del negocio se produjo de modo abrupto: “mientras en 1996 SAC y Coll-Saragusti manejaban el 88% del negocio en Capital Federal y Gran Buenos Aires, cuatro años después solo retenían el 33% del público total. Hoy casi el 75% del mercado está en manos de exhibidores internacionales”.²² Las sucursales locales de los grandes estudios, que son las que distribuyen gran cantidad de títulos taquilleros, capitalizaron su ventaja en el mercado local al mantener acuerdos preferenciales con los exhibidores, quienes brindaron un trato especial a los films que generan más recaudación, casi en su totalidad provenientes de Estados Unidos y en su mayoría promovidos en base a complejos estudios de mercadotecnia. Por otra parte, en la década del ochenta el gobierno de Ronald Reagan y las administraciones de Bush dejaron de aplicar las medidas anti monopólicas sancionadas en años anteriores, lo que trajo aparejado una reducción de la porción del mercado destinada al cine independiente.²³ A su vez, como señala Rosenbaum, compañías como Miramax (ahora disuelta) funcionaron durante mucho tiempo como un apéndice “independiente” de Disney, multinacional que también incluye otras compañías como Touchston y Hollywood.²⁴ Las principales distribuidoras de cine no comercial en la Argentina son Primer Plano Gorup y Distribution Company, empresas que también absorben el grueso de la producción independiente estrenada en el país. Las estrategias de estas productoras de cine no comercial se basan en el fortalecimiento del poder de negociación con las distribuidoras a partir de la repercusión que hayan tenido sus films en el circuito de festivales internacionales previo a su estreno local y en la recepción por parte de la crítica de producciones anteriores. Estas empresas productores carecen en general de estudios propios y tampoco disponen de personal técnico, con lo que “el equilibrio entre recursos y gastos se alcanza difiriendo (parcial o totalmente) el pago de las remuneraciones a los elencos artísticos, técnicos, músicos, etc., con el compromiso de cancelar las obligaciones contraídas al momento de recibir los subsidios del INCAA”²⁵

Por otra parte, las industrias culturales, las que podrían ser definidas brevemente como aquellas empresas fabricantes y proveedoras de contenidos intangibles de fuerte carga simbólica, han seguido un rumbo en los últimos años que converge en una serie de tendencias.²⁶ En primer término, una clara tendencia hacia la concentración (mediante la integración vertical, horizontal, y la diversificación multimedial) que involucra no solo las transnacionales de entretenimiento sino también a los conglomerados nacionales, muchas veces aliados con estos últimos. En segundo lugar, la persecución de altas tasas de

²² WOLF (Comp), Op.cit

²³ ROSEN, David, 1990, *Off-Hollywood: The Making and Marketing of Independent Films*, Grove Pr, New York.

²⁴ ROSENBAUM, Jonathan, 2001. *Las guerras del cine. Cómo Hollywood y los medios conspiran para limitar las películas que vemos*, Buenos Aires, Secretaría de cultura.

²⁵ PERELMAN, Op.Cit

²⁶ BUSTAMANTE, E, 2004, “En la transición de la era digital. Políticas de comunicación y cultura: nuevas necesidades estratégicas”. En: *Questiones Publicitarias*, Vol 1, N 9, pp 9-31.

rentabilidad a corto plazo y la fuerte dependencia de la financiarización para sostener las altas tasas de crecimiento. En tercer término, una empleo intenso de las técnicas de mercadotecnia y de promoción focalizadas en éxitos ya comprobados. En la Argentina existe un consenso extendido, aunque también existen posiciones contrarias a este punto de vista, de que no se puede hablar de una industria en un sentido estricto, debido, en parte, al desmantelamiento de los grandes estudios de los años treinta y cincuenta y a que el único sector que logró un desarrollo sostenido fue el televisivo.²⁷ Según un estudio realizado por el Centro de Estudios para el desarrollo Económico Metropolitano, citado por Gettino: “la mayoría de los agentes involucrados en el sector considera que el cine argentino no es una industria, sino más bien una sucesión de proyectos dispares en los que la mayoría tiene una vida de exhibición muy corta”.²⁸ Aun así, el sector ha experimentado un gran crecimiento durante este período (1994-2005), debido, en parte, a la nueva legislación mencionada anteriormente, y gracias a la existencia de valiosos centros formativos que capacitaban tanto a técnicos y realizadores que rápidamente fueron ocupando distintos espacios dentro del circuito productivo. Las coproducciones con otros países, especialmente con España y la Unión Europea, permitieron a muchos productores radicarse en el país y desarrollar sus actividades en mejores condiciones debido a los bajos costos locales. Se destaca el programa Ibermedia, conformado por los aportes de organismos de cine de Iberoamérica, y cuyo principal objetivo consiste en brindar asistencia técnica y financiera a productores independientes de la región.

Como vimos anteriormente, el nuevo régimen de incentivos destinados a la promoción y sostén del cine realizado en nuestro país estuvo acompañado por un fuerte apoyo a las producciones de los multimedios televisivos, quienes se comprometieron a realizar films con capital propio, promesa que se cumplió parcialmente.²⁹ Sin embargo, en el año 1998, el Instituto realizó un ajuste del presupuesto que comprometió el otorgamiento de subsidios financiados con los fondos provenientes del gravamen a los medios electrónicos. Las nuevas resoluciones, dictadas en marzo de aquel año, establecieron que la relación entre los fondos destinados por la edición de una película en video o su exhibición en TV debía ser proporcional a su recaudación en salas, lo que favoreció notablemente a las películas producidas por multimedios y conglomerados mediáticos que podían acceder al incentivo fácilmente debido su alto rendimiento en las taquillas (esto fue así aún cuando la medida había sido concebida inicialmente para frenar la proliferación de productos de dudoso valor artístico y comercial).³⁰ Los dos conglomerados dominantes, Artear y Telefé, promovieron acuerdos comerciales con productores internacionales, lo que contribuyó a la formación de grupos mixtos como, por ejemplo, Patagonik Film Group (fusión de Clarín, Disney Buena Vista, y Telefónica).³¹

La aplicación de la Ley del Cine estuvo atravesada por diversos contratiempos e inconvenientes: las medidas emprendidas para sortear la crisis

²⁷ GETTINO, Octavio, 2005. *Cine Argentino, entre lo posible y lo deseable*, Buenos Aires, Ediciones Picus.

²⁸ GETTINO, Op.cit, pp 326

²⁹ PEÑA, Op.cit.

³⁰ PEÑA, Op.cit.

³¹ APREA, Op.cit

económica posterior al estallido social del año 2001 limitaron la autarquía del INCA sumado a que entre 1997 y 2002 la Ley de Emergencia Económica volcó sus ingresos en las cuentas generales de la nación. Durante el gobierno de la Alianza, encabezado por Fernando De la Rúa, directores, productores y actores emprendieron esfuerzos infructuosos para que el INCAA consiga por fin manejar sus propios recursos, promesa que había esbozado la coalición triunfante, pero que no logró plasmar en medidas concretas al continuar y fortalecer un rumbo económico basado en las premisas del neoliberalismo, con Domingo Cavallo a la cabeza.

Con la gestión de Jorge Coscia al frente del Instituto, y Ruben Stella, a cargo de la Secretaría de Cultura de la Nación, se logró, mediante un decreto de necesidad y urgencia, restituir a al INCAA la capacidad de manejar sin mediaciones los recursos que le facultaba la Ley del Cine.³² La nueva medida modificó el rango institucional del Instituto al ser redefinido como un ente público no estatal, autárquico, cuyos gastos no podían exceder el producido por los propios recursos. Esta regulación indujo, en palabras de Getino, a “una presencia más activa, representativa, y corresponsable de los agentes del cine nacional.”³³ Otra normativa a destacar del período es la ley (25.847) que incluyó al director de cine entre los autores de la obra cinematográfica, una jerarquía que, debido a una legislación anticuada, era atribuida solo al guionista.

Un debate recurrente dentro de la industria involucra los criterios que debería seguir el instituto para conceder financiación y apoyo a un film, es decir, si debe promover films que garanticen una cierta rentabilidad económica o brindar su apoyo a producciones de bajo costo, destinadas al “campo de circulación restringida”, como diría Bourdieu. Un film emblemático como *Pizza, Birra Faso*, por ejemplo, fue financiado con un premio del INCAA. Sin embargo, como señala Caetano en una entrevista, en un principio el Instituto rebotó una copia digital del film porque aparentemente “se veía mal”, cuando en realidad el tono borroso de la imagen había sido el producto de una elección estética³⁴. De todos modos, esta problemática será abordada con mayor profundidad cuando analicemos las hipótesis que pretenden definir al “Nuevo Cine Argentino” a partir de la adopción de un determinado modelo de producción.

Llegado a este punto, es importante señalar que no toda la financiación destinada al cine argentino proviene de los recursos generados por las políticas de fomento que propicia el INCAA. Cabe destacar la apertura a nuevas modalidades de producción, que incluyen en gran medida a inversores extranjeros y fundaciones creadas en el marco de importantes festivales de cine. Fundaciones como Hubert Bals, la norteamericana Sundance, la francesa Fond Sud Cinema o la española Ibermedia, entre otras, han jugado un papel crucial en el apoyo y la financiación de películas de bajo presupuesto o de títulos cuyo público se encuentra dentro de los circuitos de exhibición

³² GETTINO, Op.cit

³³ GETTINO, Op.cit. pp 67

³⁴ PEÑA, Op.cit

restringidos y alejados del público masivo³⁵. Siguiendo con el ejemplo de *Pizza Birra Faso*, el film recibió para su posproducción fondos de la Fundación Huber Bals del festival de Rotterdam. A su vez, algunas instituciones locales (en su mayoría, educativas, como La Universidad del Cine y universidades nacionales como San Martín, La Matanza y Lomas de Zamora) accedieron a brindar su apoyo ciertas películas de la producción emergente argentina en los años noventa, en su mayoría títulos englobados bajo la etiqueta de Nuevo Cine Argentino, mediante créditos, contactos y provisión de equipamiento técnico.³⁶ La ópera prima de Lucrecia Martel, *La Ciénaga*, pudo completarse gracias a la asistencia económica de la Fundación Sundance, dependiente del festival, y también con el aporte financiero de una productora de TV argentina, *Cuatro Cabezas*. *Mundo Grúa*, por ejemplo, fue financiada en parte por un premio del Fondo Nacional de las Artes, y también con subsidios y apoyo de Ibermedia, Fond Sud, Rotterdam y Canal Plus (el INCAA no aprobó el proyecto en su momento). Al respecto, el director del film, Pablo Trapero, ha señalado: “así como el INCAA apoya la producción y la exhibición, tiene que haber un mecanismo por el cual la exhibición de estas películas no depende de los tres primeros días de estreno (...) Porque también es verdad que hay muchas películas que están pensadas para un público muy reducido, son experimentos personales que solo van a interesar a cincuenta amigos y nada más”.³⁷

Otra normativa de gran relevancia que surgió durante la gestión de Jorge Coscia al frente del INCAA es la cuota de pantalla, una regulación que estipula la obligatoriedad de estrenar una película argentina por trimestre independientemente de si es temporada alta o baja. Esta medida se propuso aminorar en parte la incidencia de la competencia “desleal” de los conglomerados extranjeros que controlan gran parte de la distribución y exhibición. Sin embargo, al año de 2003 las principales filiales norteamericanas (Buena/Vista, Warner, Universal Paramount, Columbia Pictures, TriStar y Fox) manejaban cerca del 45% de los estrenos nacionales, y controlaban aproximadamente el 75% por cientos de las copias circulantes y el 81% por ciento de las entradas vendidas. Por otra parte, durante el mismo año, el complejo Hoyts General Cinema representaba: “24% de las recaudaciones totales, seguido por Village Road Show con el 19,3, Cinemark, 14,7 y NA/Paramount, 9,1”.³⁸ A su vez, la importación de films realizada por las grandes empresas norteamericanas estuvo exenta durante esta etapa de tributos, exceptuando las remesas de utilidades, con lo cual, con estas facilidades, estos grandes multinacionales obtuvieron grandes beneficios en los mercados periféricos debido a que el costo total de producción es recuperado en el mercado de origen.³⁹ En el marco de la política regional impulsada por el INCAA durante este período cabe destacar el proyecto Raíces, cuyo objetivo principal consistió en difundir y hacer conocer el cine argentino en el exterior, mediante ciclos de cine y una publicación periódica (revista Raíces), la que

³⁵ CAMPERO, Agustín, 2009, *Nuevo cine argentino*, Universidad Nacional de General Sarmiento, Buenos Aires..

³⁶ APREA, Op.cit

³⁷ PEÑA, Op.cit, pp 203.

³⁸ GETTINO, Op.cit

³⁹ PERELMAN, Op.Cit

incluye entrevistas y artículos concebidos con el fin de promocionar la películas argentinas en diversos festivales internacionales.

Las transformaciones en la industria local y el Nuevo Cine Argentino

Dentro de la gran diversidad de perfiles, biografías y trayectorias de los directores, productores, y representantes de la industria que se han vistos involucrados en los debates y enfoques acerca del cine argentino de los últimos años se pueden identificar dos posturas bien marcadas, que probablemente respondan a la concepción sobre el cine que han elaborado a partir de las formas que adopta su cinefilia y sus gustos, a su formación práctica y, fundamentalmente, al eslabón de la industria al que pertenecen. Algunos destacarán las bondades de la industria, su crecimiento, la mayor inserción del cine argentino en los mercados externos durante los últimos años (Daniel Burman). Quienes, como por ejemplo Rafael Filipelli, desarrollan sus actividades dentro del campo de producción restringida (cine clubs, salas alternativas, pequeñas productoras) cuestionarán, por el contrario, la calidad de las obras realizadas con abultados presupuestos, y defenderán las virtudes de trabajar con escasos recursos. Por un lado, un vasto grupo de realizadores entienden que el cine es una industria que, por su propia naturaleza, se halla destinada a producir films que aspiren a obtener ganancias y a acceder a públicos masivos. Desde este punto de vista, esta característica no impediría que surjan obras “personales” o de “autor” porque, en última instancia, es posible reconciliar un cine innovador en lo formal, con búsquedas estéticas desligadas de los clichés y los lugares comunes (o bien obras de género “sólidas”), con las exigencias de concitar el interés de un mayor número de espectadores. Juan Villegas, uno de los realizadores que suscriben a esta postura sostiene al respecto: “cuando hay una buena relación con el público – y esto genera una financiación más sana – la libertad creativa es mayor. No hay libertad creativa cuando no se puede elegir: esa es una falsa libertad creativa”⁴⁰ Por otro lado, otros representantes del medio apuestan a la adopción de modelos de producción que prescindan de la asistencia de instituciones como el INCAA, cuyo comité de selección de proyectos, en palabras de los defensores de esta postura, se ve sesgado por una modo de pensar el cine poco permeable a toda propuesta cinematográfica o estética innovadora que suponga “riesgos” o un quiebre con ciertas estéticas deudoras de los géneros clásicos. Así, Rafael Filipelli señala: “...en la Argentina, hay que hacer cine barato. No se puede hacer cine caro: no hay un mercado interno ni externo que lo pague. Entonces, la única manera que conozco de trabajar en contra de algo que – a mi gusto – es una situación límite, es trabajar barato. Y trabajar barato supone imperfección. Pero esa imperfección también supone lo que yo llamaría “grandeza formal”. Aún así, la dinámica propia de la industria impone al realizador cinematográfico la necesidad de seducir a distribuidores y agentes del mercado global para garantizar la circulación de sus films en circuitos en los

⁴⁰ WOLF, Sergio (Compilador), 2006. *Qué pasa con el Nuevo Cine Argentino*, cuadernillo distribuido en el 8 Festival de Cine Independiente de Buenos Aires.

que, a diferencia de nuestro país, se ha conformado un público atento a las cinematografías periféricas y los cines ajenos a los cánones de Hollywood. De todos modos, el léxico que atraviesa algunas clasificaciones y segmentaciones de los tipos consumidores presentes en algunos estudios de mercado sobre los potenciales consumidores de cine a los que acuden estas empresas distribuidoras ya incluye términos como “cine independiente” o “cine de autor”, vocablos con una fuerte carga semántica y que remiten a tradiciones fílmicas bien conocidas, ahora descontextualizadas por su inscripción en instancias en donde las oposiciones planteadas por estos conceptos carecen de sentido (estas compañías pretenden abarcar tanto al público masivo como al supuesto segmento “independiente”). Seguramente el empleo de la categoría (NCA) por parte de productores, programadores de festivales, distribuidores, y representantes de fundaciones internacionales no sólo supuso grandes transformaciones en los espacios de legitimación locales e internacionales sino que permitió asimismo un creciente vínculo con los mercados extranjeros, a través de festivales internacionales de cine como Cannes, Rotterdam y Sundance en la medida en que esta nueva nominación ha permitido facilitar una distribución “en bloque” de títulos heterogéneos pero que comparten este sello distintivo que funciona como marca de “calidad” y prestigio. En definitiva, este modo de englobar una producción dispersa y heterogénea bajo una categoría unificadora (poco fructífera en términos estéticos) probablemente haya facilitado la inserción de las películas argentinas no comerciales en los mercados externos y en el circuito de festivales extranjeros e instancias de financiación foráneas. Un vínculo renovado que difícilmente tenga un correlato nítido en otras etapas históricas, en las que el acceso a créditos de fundaciones y becas de otros países no ha tenido el alcance extendido de los años recientes. Sin duda, esta categoría ha operado como una marca autoral y un signo de “independencia”, valores que seguramente están en el núcleo de los criterios en base a los cuales programadores, distribuidores y exhibidores que desarrollan sus actividades en estas fundaciones procuran promover una producción cinematográfica que les reporta beneficios simbólicos antes que económicos (aunque los últimos sean considerables). Las instituciones de promoción estatal del cine argentino, por el contrario, si bien han concedido becas y apoyo para facilitar la circulación del cine argentino en el exterior, no han tenido como prioridad última el apoyo y sostén de estas operas primas de bajo presupuesto, laureadas en el exterior pero poco funcionales a la voluntad de expandir una industria del cine todavía en ciernes. Este criterio economicista que pone en primer plano la factibilidad y la viabilidad de los proyectos antes que la repercusión y la irradiación cultural en nuestro país y en otras latitudes de esta nueva generación de directores, ha sido el principio fundamental que ha guiado las políticas públicas de sostén y promoción del cine argentino de las últimas décadas, con la única excepción tal vez del apoyo a posteriori brindado a realizadores consagrados que ya han tenido un recorrido exitoso en el exterior, aunque en muchos casos hayan visto limitadas en los inicios de sus carreras la asistencia de INCAA.

El cine “artesanal”: nuevas correspondencias entre producción y estética.

En contextos como en del cine argentino de los últimos años, marcados por intensos debates y elaboraciones sobre los senderos que inaugura una producción cinematográfica pensada bajo categorías como lo “artesanal” o “lo imperfecto”, repensar las paradojas, contradicciones y aporías que plantea la restricción constitutiva del cine, el que mantiene una dependencia absoluta de la industrial, no deja de comportar una actualidad y una vigencia apremiante. Más aún cuando el amateurismo se plantea en muchos casos como una utopía lejana, debido a los condicionamientos propios de la dependencia originaria de instancias de financiación, comercialización y exhibición. Aún así, el advenimiento de la tecnología digital en nuestro país ha traído cambios sustantivos en la conformación de equipos de trabajo, cada más reducidos debido a la desaparición de ciertos rubros técnicos estrechamente ligados a las viejas tecnologías. Sin duda, ha abaratado los costos de producción, al tiempo que ha posibilitado rodajes más flexibles al permitir que muchos directores accedan a filmar su opera prima. Otros elementos a destacar de este período (1994-2005) son la emergencia de nuevos formatos como el Beta Digital, DV y Mini DV-High Definition (HD), la proliferación de pequeñas productoras y la financiación de óperas primas por fuera de los canales institucionales más asentados. Estas últimas transformaciones llevaron a críticos y ensayistas a plantear un correlato a veces un tanto lineal entre apuestas novedosas, riesgos y rupturas formales y producción por fuera la “gran industria”. La garantía de “independencia” sería emplear medios escasos, perseguir financiamiento por fuera del INCAA y utilizar modelos de producción distintos a los empleados en las grandes producciones volcadas al público masivo⁴¹. De ahí que para algunos cineastas fuertemente involucrados con las instituciones en las que germinó el fenómeno del NCA la única posibilidad de producir cine sea utilizando equipos livianos y de forma casera y amateur, ya que no existe en nuestro país un mercado interno ni externo que pague un cine costoso. Este modo “artesanal” de realizar films sería una situación límite en la que la falta de recursos y la ausencia de medios económicos generaría de por sí, a través de caminos insospechados, “imperfeción” y “grandeza formal”⁴². En relación con esto último, Comolli señala que las huellas del trabajo que supone la producción de un film, que esencialmente es un “trabajo de máquinas”, no pueden borrarse completamente puesto que la tecnología empleada y el dispositivo utilizado dejan todo tipos de marcas.⁴³ (los movimientos de cámara, los cambios de foco, las luces, las sombras, en resumen, todo lo que pone de relieve el artificio implícito en la creación de imágenes a partir de dispositivos maquínicos, como se desprende de un film clásico como *El hombre de la cámara* de Vertov). Así, las huellas que deja el trabajo cinematográfico a partir de incorporación del digital y de ciertos modos de producir cine “artesanalmente” han sido interpretadas como unos signos inequívocos de la presencia de formas y estéticas alternativas dentro del cine argentino que

⁴¹ PEÑA, Fernando Martín, (2003). *90-60 Generaciones*, Ediciones del Malba, Buenos Aires.

⁴² WOLF, Op,cit.

⁴³ COMOLLI, Op.Cit, pp 46.

surgió en la década de los noventa (en donde se rescata el valor de lo amateur). Esta correlación entre producción y estética constituye un denominador común dentro de gran parte de la producción teórica sobre el NCA, en la que se suele destacar la aspiración por parte de los jóvenes realizadores a una metodología de trabajo cercana al quehacer “manual” de la literatura y la pintura.⁴⁴ Teóricos como Manovich incluso redoblan la apuesta al formular un paralelismo entre la construcción manual de imágenes mediante sofisticados softwares – donde queda totalmente eclipsado el origen indicativo de la imagen – y las prácticas pre cinematográficas del siglo XIX, cuando las imágenes se animaban y pintaban a mano (en artefactos como el fenaquistoscopio y el praxinoscopio, entre otros)⁴⁵. De todos modos, los nuevos procedimientos que inaugura las tecnologías digitales (animación en 3D, software de pintura digital) no han sido muy explorados en una producción cinematográfica como la de nuestro país en la que estas innovaciones han sido incorporadas por las nuevas camadas de realizadores bajo ciertas consideraciones en las que se prioriza la reducción de costos y el abaratamiento del rodaje antes que el acercamiento al mundo de la animación y la creación de realidades a partir de la computadora.

Vale aclarar que en los años sesenta y cincuenta, en tiempos de auge de tendencias documentales como el *Cinema Direct* y *Cinema Verité*, ya se habían desarrollado dispositivos de registro económicos, por lo que la utilización de equipos ligeros no constituye realmente una novedad significativa. Estas tecnologías se perfeccionarán a partir de la evolución del video en la década del sesenta, un dispositivo que abrirá una gran gama de alternativas y nuevas funcionalidades, entre las que se puede destacar la posibilidad de visualizar el material registrado casi en simultáneo al momento de captura. Como veremos más adelante, esta transformación, que pone fin al hiato temporal existente entre el tiempo del registro y el tiempo de la exhibición, genera consecuencias y cambios notorios en el proceso de concepción de un film en tanto el realizador posee un mayor control sobre el material.⁴⁶ A su vez, el video modifica radicalmente los tiempos de rodaje y la duración de las tomas, lo cual repercute en la actuación, el encuadre, la iluminación y las posibilidades de superimpresión en el montaje, puesto que ya no existe el límite de la cantidad de metraje en el chasis⁴⁷. En ciertas vertientes performativas del documental contemporáneo argentino, según la terminología de Nichols - *M* de Nicolás Prividera podría ser un ejemplo – el empleo de equipos livianos y la incorporación de archivos personales combinados con otros soportes a través de técnicas de edición digitales han revitalizado, al conferirle una nueva dinámica, géneros como el documental subjetivo, o en primera persona.⁴⁸ De esta manera, los alcances de la utilización del propio aparato de registro y

⁴⁴ OUBIÑA, David, 2007. “Un mundo para las películas”, en *Cines al Margen*. Nuevos modos de representación en el cine contemporáneo, Librería Ediciones, Buenos Aires.

⁴⁵ MANOVICH, Op.cit

⁴⁶ PIEDRAS, Pablo (2009) “El problema de la primera persona en el cine documental contemporáneo. Modos de representar lo autobiográfico en ciertos documentales latinoamericanos”, en *V Jornadas de Jóvenes Investigadores*, Instituto GG, Buenos Aires.

⁴⁷ LA FERLA, Jorge (2009), *Cine y digital*, Buenos Aires, Manantial.

⁴⁸ WEINRICHTER, Antonio (2005), *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid, T&B Editores

captación constituye el objeto mismo de las indagaciones, las preguntas y los planteos que desencadenan muchos de estos nuevos films autobiográficos, un territorio cada vez más fértil dentro de la producción reciente.⁴⁹ Nichols señala al respecto que las modalidades performativas y reflexivas del documental tienden a poner en escena el trabajo de producción, los efectos del aparato cinematográfico y el proceso tangible de enunciación. El documental reflexivo en particular promueve la indagación sobre las propias apuestas formales y sobre el *cómo* se representa la realidad histórica. En última instancia, plantean en todas sus dimensiones las problemáticas ligadas a la autoconciencia de los procedimientos y las técnicas (“vemos una imagen construida en vez de una porción de realidad”)^{50 51}.

Como vimos arriba, algunos cifran la novedad radical del NCA en una novedosa correlación entre producción y estética. Así, autores Aguilar comparten con cierto sector de la crítica y la academia su fe en los caminos venturosos en el terreno estético que abren las limitaciones propias de la precariedad recursos y medios. Según este razonamiento, las dificultades que acarrea sacar a flote proyectos plagados de dificultades y contratiempos favorecería el surgimiento de apuestas formales originales y novedosas. Lejos igualmente de plantear un vínculo lineal entre ambas instancias, Aguilar aclara que “la imaginación creativa no está, en estos casos, subordinada a la producción o escindida de ella: la producción está tan segmentada como la realización cinematográfica”.⁵² Por otro lado, la conjunción de roles y funciones en una misma persona dada por la escasez de recursos y las modalidades de producción amateur darían lugar a una nueva figura, el realizador-productor (el ejemplo más palpable es el de Pablo Trapero, el acapara las funciones de guionista, director y productor, lo que seguramente). De ahí que lo que para algunos sólo implica carencias, faltas e impericias técnicas - o fuertes restricciones para disponer de los medios necesarios en toda realización fílmica adecuada a ciertos parámetros -, sea revalorizado y trasmutado como virtud al librar la imaginación y la creatividad de las cadenas propias de ciertos modelos de producción mainstream (principalmente en proyectos no muy riesgosos en el terreno económico, debido al escaso dinero involucrado en la producción). Si bien el reduccionismo que supone plantear una ligazón tan estrecha entre condicionantes económicos y una estética particular no se sostiene, resulta imperioso, no obstante, discriminar claramente las restricciones técnicas y económicas de las impericias técnicas y la falta de destrezas y “profesionalismo”, puesto que es indudable que, como veremos más adelante, las escuelas de cine han definido un perfil netamente profesionalizado para sus egresados. Por lo tanto, ciertas críticas que no establecen una separación nítida entre ambos factores suelen errar en sus cuestionamientos a la ideología

⁴⁹ KRIGER, Clara (2007). “La experiencia del documental subjetivo en Argentina”. *Cines al margen: Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*, de María José Moore y Paula Wolkowicz, eds.. Librería, Buenos Aires: 2007. 33-49

⁵⁰ NICHOLS, Bill, (1997), *La representación de la realidad*, Paidós, Barcelona, p.93.

⁵¹ BERNINI, Emilio (2003). “Un estado (contemporáneo) del documental. Sobre algunos films argentinos recientes”, en *Kilómetro 111*, N° 5, Bs. As.

⁵² AGUILAR, Gonzalo, 2005. *Otros Mundos: un ensayo sobre el Nuevo Cine Argentino*, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires

de la carencia, y lo mismo ocurre con quienes establecen vínculos inmediatos y no mediados entre producción y estética. Como señala Aguilar, los nuevos productores poseen habilidades y destrezas ausentes en camadas de otras generaciones, como el dominio del inglés, el pleno conocimiento de las instancias de financiamiento internacionales y los saberes necesarios para delinear proyectos “bien armados” y vendibles en estas instituciones. Lucrecia Martel, por ejemplo, escapa a este paradigma que reivindica la carencia y la correspondencia explícita entre modalidades de producción y apuestas estéticas. Tanto la *Ciénaga* como la *Niña Santa* han sido producidas y financiadas según esquemas más tradicionales, aunque adaptados a las necesidades estéticas de la propia realizadora. En la misma línea, Ricagno señala la paradoja que supone la proliferación de escuelas de cine y el crecimiento exponencial de las matrículas en un país como la Argentina, cuya industria menguante y librada a los azares de un mercado reducido es poco permeable a garantizar empleos estables, más aún frente a un público muchas veces renuente a acoger el cine de estos jóvenes realizadores.⁵³ En definitiva, como vimos anteriormente, existen películas con estética convencional producidas con escasos recursos y sin mucha planificación y su reverso, films no atados a las reglas genéricas financiados por grandes estudios y producidos de acuerdo a los parámetros más convencionales (los llamados “autores” industriales)⁵⁴. Así, gran parte de la producción del llamado NCA es esencialmente cine de género, aunque siempre atravesado por las relecturas y deslices propios de la impronta personal que le imprime el realizador a las convenciones y reglas de los western, policiales, o melodramas recreados en sus films. No parecería existir, al menos en ciertos realizadores como Caetano o Trapero, una concepción artística y no industrial de sus obras como reaseguro de la supuesta calidad y originalidad de sus films. Al respecto, Bernini cita el ejemplo de la relectura de las *screwball comedy* y de las *sitcoms* realizada por Rejman en films en los que el género se amolda muy bien a ciertas limitaciones económicas: las comedias de situación no se ven atadas a un montaje que funcione como procedimiento principal (la cámara fija y las escenas que transcurren en un mismo espacio – de alguna manera como en el cine primitivo – dan una centralidad mayor a los diálogos y las situaciones)⁵⁵. Por otro lado, el marcado crecimiento de la industria dada en los últimos años y la transformación de los criterios en base a los cuales se delinean los programas y la currícula de las principales escuelas de cine en donde se forman los futuros realizadores (mucho más profesionales) han introducido ciertas normas y estándares de calidad en el proceso de realización fílmica, ausentes en la producción de generaciones pasadas. Como diría Silvia Schwarzbock, “en este nuevo escenario la cámara en mano, el fuera de foco, los saltos en eje, la fotografía en grano, la fotografía con grano, la desprolijidad en general (...) han dejado de tener rango estético. En perspectiva, da lo

⁵³ RICAGNO, ALEJANDRO, 1999. “Lectura de los géneros en 'el cuerpo mutante' del cine argentino: de textos y lectura”, en *Imágenes en libertad*, Teresa Toledo comp, Festival Internacional de Cine de San Sebastián.

⁵⁴ VVAA, “Los autores industriales”, en: WOLF, Sergio (Compilador), (2001). *El Nuevo Cine Argentino*. Temas, autores y estilos de una renovación, Ediciones Tatanka, Buenos Aires

⁵⁵ BERNINI, Emilio, 2008, *Estudio crítico sobre Silvia Prieto*, Pic Nic, Buenos Aires.

mismo que aquellos recursos respondan a decisiones artísticas o a restricciones económicas”.⁵⁶

⁵⁶ SCHWARZBOCK, Silvia, 2007, Estudio crítico sobre Crónica de una fuga, Pic Nic, Buenos Aires.