ISSN 2347-081X
http://www.revistas.unp.edu.ar/index.php/textosycontextos
TextosyContextos desde el sur

Transformaciones en los modos de producción de las expresiones artísticas: el caso de la literatura y el cine en la Argentina del cambio de milenio[1]

Transformations in the modes of production of the artistic expressions: the case of the Argentina literature and cinema at the turn of the millennium

Adrián Alberto Ponze
UNPSJB
adrianponze@yahoo.com.ar

Resumen

El presente trabajo es el resultado de una investigación pluridisciplinaria que, utilizando los marcos teóricos y metodológicos propios de la literatura y la crítica cinematográfica, indaga desde una perspectiva cultural sobre las transformaciones en los campos literario y cinematográfico en la Argentina del cambio de milenio. Estos cambios estuvieron estrechamente vinculados con la crisis socioeconómica que atravesaba el país durante ese período, con la globalización y con los avances tecnológicos en el área audiovisual. El recorte temporal es el de la primera década del siglo XXI, aunque para comprender mejor el proceso hubo que estudiar también los años 1990. El análisis pone el foco en cómo la concentración experimentada por sector editorial y en cómo las nuevas tecnologías y la nueva ley de cine influyeron en los cambios observados en los modos de creación, de producción y de distribución de los productos culturales desarrollados tanto por el sector literario como en el cinematográfico.

Abstract

This work is the result of a multidisciplinary research that investigates the transformations of Argentina literature and cinema, encompassing the processes of creation, editing and distribution using the theoretical and methodological framework of literary and film theory, and the sociology of culture. The transformations in the mode of production were imbedded by the socioeconomic crisis that was suffering the country during that period, by the globalization and by the technological advances in the audio-visual area. We analyze in this study the period 1990 - 2010. We attempt to evaluate the transformations of Argentine society and how these were represented by a new generation of Argentine writers and filmmakers.

Palabras clave

Literatura, cine, cultura, editoriales, escritores, directores

Key words

Literature, cinema, culture, publishers, writers, filmmakers

Introducción

La Argentina del cambio de milenio estaba sumida en una profunda crisis económica y social. La sociedad se enfrentaba al desafío de hacer frente al cierre definitivo –comenzado por la última dictadura- de un ciclo económico y un modelo social que llevaban varias décadas. Habían pasado los años de las privatizaciones de las cajas de previsión social y de empresas públicas acompañadas de planes de retiro voluntario. Dos años seguidos de recesión sumados a una muy alta tasa de desempleo habían hundido a la sociedad en el pesimismo respecto del futuro.

En ese contexto, los escritores y cineastas argentinos buscaron en un primer momento adaptarse a las circunstancias y en un segundo paso representar el fenómeno que los rodeaba; los de la vieja escuela lo hicieron con el lenguaje que habían usado hasta entonces, los que empezaban a hacerse un lugar dentro de estos campos de expresión intentaron innovar para diferenciarse de sus colegas de la generación anterior, los que se destacaron entre el retorno de la democracia y mediados de los años 1990. Esta primera impresión nos ha llevado a preguntarnos cómo y en qué medida se estableció el quiebre que dio paso a los nuevos autores y cuál fue el rol que jugaron los editores y los productores de cine; cuestiones que probablemente expliquen algunos cambios importantes en los campos respectivos de la literatura y el cine.

Interrogarse sobre cómo se estableció el cambio generacional en la literatura y el cine argentinos de comienzos del siglo XXI implica una problematización tanto de los modos de producción de ambas formas de expresión como de la temática predominante en las obras y la forma de representarla. Una parte de la problemática, en efecto, gira en torno a las transformaciones experimentadas en el campo de la producción cultural argentina durante los años 2000, periodo en el que se observó además una experimentación sobre nuevas formas de representación estética en ambas expresiones artísticas. Indagaremos sobre la relación de estos cambios con un entorno de concentración en el mercado editorial y en el de la exhibición cinematográfica en manos de empresas multinacionales, así como con el de un ingreso al país de nuevas tecnologías que se desarrollaron a lo largo de esos años.

De esta manera, enfocamos nuestro análisis por un lado, desde lo económico, en las estrategias implementadas por los principales actores de cada sector para llevar adelante la labor creativa, la relación con sus pares y la distribución de las obras; y por otro lado, en lo que refiere a los recursos estéticos, en el acceso a roles protagónicos –tanto en las expresiones artísticas como en la sociedad– de sectores de la sociedad históricamente relegados a un segundo plano: las villas miseria y sus habitantes (“los villeros”), las minorías sexuales (personas cuya identidad de género y prácticas sexuales discuten la hegemonía de las normas heterosexuales) y las estrategias narrativas de los escritores y cineastas.

Marco teórico y metodológico

Este trabajo se enmarca dentro de una perspectiva transdisciplinaria, un encuentro disciplinar que pone el foco en los efectos producidos por un contexto social, político y económico, en los campos específicos de dos artes. Se busca dar cuenta de las transformaciones en los modos de producción -desde una perspectiva sociológica- y de los cambios

en la creación estética -desde la crítica literaria y cinematográfica-. Sobre esta última cuestión, los estudios sobre una supuesta vuelta del realismo -y su profusa producción (en el cine: Cartoccio, 2006; Dipaola, 2010a; en la literatura: Contreras, 2006, 2010 y 2013; Delgado, 2005; Kohan, 2005; Ludmer, 2010; Speranza, 2005)- han ayudado a circunscribir uno de los problemas más importantes que presentaban las obras del periodo. Por nuestra parte, entonces, nos vamos a centrar en los personajes (su situación en la sociedad, su lenguaje), en los escenarios, los espacios, y en el tratamiento de los temas.

El método de análisis, por su parte, ha sido orientado por la teoría de los campos (Pierre Bourdieu, 1984, 1991) abordando la obra de arte desde un enfoque restringido a su área y las relaciones de poder que ésta tiene con su entorno, y la teoría de las representaciones sociales (Howard Becker, 2015), desde un enfoque sociológico más amplio que incluye no sólo los factores inherentes al área de producción sino también aquellos que contribuyen de una u otra manera a la realización de la misma. Este marco teórico nos ha guiado en nuestro estudio de las condiciones de creación a las que se ven sometidos los autores –la situación del mercado editorial y de producción y distribución cinematográfica, desde lo macro; la relación con sus pares, desde lo micro– y nos ha ayudado a comprender cuestiones ligadas a la elección de los aspectos temáticos y estéticos que los artistas tienen en cuenta para sus obras. Con este objetivo hemos realizado entrevistas a escritores, editores, cineastas y productores, así como un análisis del comportamiento de cada uno de los dos sectores durante el período mencionado a través de las publicaciones especializadas y estadísticas oficiales.

En este sentido, con el marco teórico establecido y el método definido, la lectura de los trabajos de autores como Reinaldo Laddaga (2006) sobre las estrategias estéticas en tiempos de crisis; Josefina Ludmer (2010) sobre la identidad territorial; Celina Manzoni (2001), Astutti y Contreras (2001), José Luis de Diego (2010), Ksenija Bilbija (2009 y 2010), Saferstein y Szpilbarg (2012 y 2014), y Hernán Vanoli (2009 y 2010) sobre el mercado editorial y la NNA (Nueva Narrativa Argentina); Agustín Campero (2009) y Esteban Dipaola (2010b) sobre la estética del nuevo cine; y las ineludibles referencias de Gonzalo Aguilar (2010) y Elsa Drucaroff (2011) para un acercamiento global a la literatura y el cine de la nueva generación, nos ha servido de base para acercarnos con más detalle a nuestro objeto de estudio.

Contexto económico, político y social y sus efectos en el cine y la literatura

La mayoría de los gobiernos de América Latina llevaron adelante durante los años 1990 una política neoliberal que tuvo un impacto importante en varios niveles de la sociedad. Se trató de una multiplicidad de medidas tendientes a estabilizar los niveles macroeconómicos e insertar la región en el proceso de globalización profundizado a partir de la caída del muro de Berlín y, más ampliamente, del bloque soviético.

En este contexto económico y social tanto la literatura como el cine experimentaron importantes cambios estructurales que desencadenaron a principios de los años 2000 ciertas modificaciones en el funcionamiento de sus respectivos campos. En el caso de la literatura, la fuerte concentración del mercado editorial que limitaba la diversidad de autores y de temáticas fomentó la aparición de

nuevos espacios alternativos de creación y distribución que no sólo permitieron el surgimiento de nuevos escritores sino que también alentaron a una mayor audacia en la temática y las formas narrativas como en las estrategias de los editores. El cambio en el cine se produjo en buena parte gracias a una serie de reformas cristalizadas en nuevas instituciones privadas y públicas, como la FUC (Fundación Universidad del Cine), el nuevo INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) y el BAFICI (Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires), y en cambios normativos impulsados por las demandas de los principales actores del sector. El área audiovisual consiguió un mayor desarrollo a través de la adopción de la ley de cine que, a partir de mediados de los años 1990, permitió aumentar significativamente el presupuesto del INCAA.

En el plano estético, hemos constatado que ambas expresiones fueron muy receptivas de lo que acontecía a su alrededor. Varias películas del período que va desde 2000 hasta 2010 abordaron temáticas relacionadas con la crisis, algunas muy representativas y ya tratadas en otras épocas (por ejemplo las migraciones); otras igualmente importantes pero que no habían sido representadas de la manera recurrente y particular con que lo han hecho los artistas de este nuevo siglo, sobre todo las relacionadas a aquellos sectores excluidos de la sociedad argentina, por ejemplo, los villeros y los grupos cuya sexualidad disiente con la canonizada por las normas de la heterosexualidad.

¿Por qué haber elegido la literatura y el cine para nuestro estudio? Una de las razones ha sido el cambio notorio que ambas expresiones experimentaron en su relación con el mercado, por un lado, y con la academia, por el otro; tomando estos dos campos en el sentido que les da Damián Tabarovsky en su ensayo *Literatura de Izquierda*; es decir, entendiéndolos como los dos polos encuadrados dentro de los límites rígidos que les confieren sus convenciones (Tabarovsky, 2011, p. 15).

Mientras que la literatura ha gozado a lo largo de la historia de una estrecha relación con la academia y las otras artes, el cine ha conseguido un reconocimiento más amplio dentro de los claustros académicos hace apenas unas décadas; aunque hay antecedentes, como la creación de las primeras escuelas superiores de arte audiovisual, que se remontan a principios de los años 1960[2].

Otra razón que ha influido en la elección de estas dos expresiones ha sido la transformación que efectuaron para adaptarse a las nuevas condiciones del mercado y de la sociedad. Tuvieron que cambiar, en efecto, los modos de producción, de creación y de distribución.

El cine ya había comenzado a cambiar a mediados de los años noventa. La ley de Cine (ley Nº 24.377/94) aprobada en plena era menemista permitió aumentar significativamente el hasta entonces magro presupuesto del INCAA, el instituto regidor del sector, y, por añadidura, las ayudas financieras para las nuevas películas. La literatura, por su parte, tuvo que tocar fondo. La nueva generación de escritores no encontraba espacios dentro del círculo editorial desarrollado durante los noventa por lo que una buena parte tuvo que aprender a autofinanciarse y autoeditarse. Uno de los motores de la renovación vino de la mano de pequeños grupos de artistas plásticos y dramaturgos que, junto a poetas y narradores, comenzaron a compartir

espacios de difusión y actuación (realizando *happenings*, *performances*) emulando lo que en la década de 1960 produjo el Instituto Di Tella, aunque en un movimiento más disperso y variado a diferencia de aquel que había sido una referencia única.

Libros, escritores, editores

En el campo literario se observó una transformación en el mercado editorial que derivó, en una relación causal, en un movimiento de contestación del canon considerado hasta finales del siglo veinte o, al menos, un debate en torno a la legitimidad de algunos de sus elementos integrantes. La selección de escritores por publicar que las editoriales hacían en favor de los autores consagrados –con el objetivo de minimizar riesgos y asegurar el éxito en las ventas– cercenaba las posibilidades de los más jóvenes. Escritores como Hernán Ronsino tienen un recuerdo fresco de esa época:

"En octubre de 2001 me recibí. Es el momento de afirmación de uno en su oficio, en sus deseos, en lo que quiere proyectar y salí frente a un país que se había derrumbado. Todos los proyectos que tenía, las ideas siempre las presentaba en algún lado y todo se pinchaba; no se podía hacer nada. Era una sensación de pesimismo, o que era difícil insertarse como generación, que era una generación que aparecía ahí fuertemente. De hecho, después de la crisis, hay una especie de renovación literaria también ¿no? El momento de la crisis nos marca a nosotros como generación y nos incorporamos con esa marca también. Yo creo que junto con lo que pasó con la dictadura, que por ahí no éramos conscientes de lo que nos ocurría a nosotros como generación; pero sí nos dejó huellas eso. La gran marca histórica que nos constituyó, digamos, en ese momento fue la crisis de 2001. Y luego de esa crisis empezó a aparecer toda una camada de autores que empezaba a rebuscárselas para publicar, armando pequeñas editoriales, armando blogs, armando grupos de lectura, y ahí nos fuimos conociendo" (Entrevista al escritor Hernán Ronsino).

Los autores noveles, en busca de espacios de expresión, comenzaron a crear medios alternativos para que sus obras alcanzasen a un público. De esta manera, vieron la luz galerías culturales donde se realizaban *performances* que combinaban lectura de poesía y actuación, nuevas editoriales con su espacio de venta propio –como lo es la librería "La internacional Argentina" para "Mansalva"–, y editoriales totalmente artesanales como las cartoneras y su pionera "Eloísa Cartonera". Estos emprendimientos culturales revitalizaron el sector editorial y dieron un nuevo impulso al campo literario, en lo que a la publicación de escritores noveles se refiere. Éstos, además de conseguir publicar sus libros, gozaron de total libertad para la creación, así lo explica Gabriela Cabezón Cámara: "Eterna [Cadencia] está esperando mi próxima novela. Tuve algunas ofertas de algunas otras editoriales. [...] Yo los voy haciendo [los libros] y luego hay gente que los quiere. Por ahora es así, estoy contenta, y espero que siga así" (Entrevista a la escritora Gabriela Cabezón Cámara).

La libertad creativa de la que gozaron los escritores de la nueva generación –la de los 2000– permitió un acercamiento a temáticas muy poco exploradas, como la de las diversidades sexuales y los excluidos, y una toma de riesgos en el trabajo del lenguaje y el vocabulario, ámbitos en los que los hacedores del canon,

salvo raras excepciones, permanecían hasta entonces refractarios al cambio.

El ingreso del sector literario argentino en el proceso de globalización implicó una creciente "asimetría en los órdenes de la producción, la circulación y la recepción" (Cedeño, 2010, p. 74); proceso en el cual fue determinante el papel desempeñado por las editoriales, tanto nacionales como extranjeras.

> Los cambios de gestión en las tradicionales editoriales familiares locales alentaron el ingreso de capitales provenientes de otras áreas al sector editorial. Con la creación de grandes redes de librerías se modificaron las estructuras comerciales y la especialización del sector gráfico, sobre la base de ventajas comparativas se tradujo en mayores exportaciones. Estas nuevas reglas de juego en la región concentraron notablemente la producción y la comercialización editorial. Otro punto de inflexión fue el fin del proceso de concentración editorial en España. Las limitaciones de mercado existentes en la península para la continuación del ritmo expansivo del negocio editorial y el ingreso de un fuerte competidor como Bertelsmann obligó a los grandes grupos editores como Prisa, Mondadori, Planeta, Ediciones B o Zigzag a globalizarse como mecanismo para enfrentar la nueva competencia dentro del sector. (Claudio Rama, 2003, p. 129).

La necesidad de buscar nuevos mercados que tenían las grandes editoriales citadas por Claudio Rama ante la voracidad del grupo Bertelsmann anticipaba y buscaba evitar lo que al final se volvió irreversible para algunas de ellas. La multinacional alemana adquirió en noviembre de 2012 la propiedad total del sello Mondadori rebautizándolo Literatura Random House[3]; así el grupo editorial Random House Mondadori pasó a llamarse Pinguin Random House y a sumar una nueva división a su presencia en lengua castellana[4]. Sin embargo, las editoriales ibéricas (y las europeas con filiales en España) mostraron una codicia similar en América Latina no sólo al concentrar las partes de mercado (durante el período estudiado había en Argentina 1590 editoriales, pero las diez primeras concentran el 45 por ciento de las ventas [Rama, *op. cit.*, p. 133]) sino también al provocar un fenómeno de "extranjerización" puesto que al final del proceso de concentración, a finales de la década de 1990, las empresas extranjeras controlaban la mayor parte del mercado: en Argentina, por ejemplo, "solo veinte editoriales dominaban el mercado y ninguna de ellas [era] de capital local" (Vanoli, 2009, p. 169).

Es de destacar que, además, los capitales que llegaron a la región gozaron de algunas ventajas. El caso de Brasil y México es el más notable puesto que los dos juntos significaban el 75 por ciento del mercado editorial latinoamericano (Rama, *op. cit.*, p. 129). Pero a esta ventaja cuantitativa hay que agregarle la que proporcionaron las reglas propias de cada uno de los países. Tanto Brasil como México se caracterizan por la intervención del Estado en la producción y compra de libros de texto. En 2000, el gobierno brasileño "adquirió 70 millones de libros para el curso lectivo 2001, o sea, casi el 20% de la producción local o el 40% de la producción didáctica total" (Rama, *op. cit.*, p. 130). El mercado mexicano, por su parte, además de dirigir una parte importante de su edición hacia las compras estatales, tiene la particularidad de practicar la coedición entre editoriales públicas y privadas para alentar a

la industria nacional. Estas características hacen que una gran parte de los títulos publicados sean de tipo didácticos; el resto –del cual un buen número se destina a los *best sellers*– se divide entre los otros géneros. En un contexto semejante cabría preguntarse cuál es la parte que queda para los nuevos poetas y narradores.

En Argentina, un importante sector editorial privado se desarrolló entre 1930 y 1970 gracias al surgimiento de grandes sellos. Claridad, Emecé, Losada, Peuser y Sudamericana llegaron a posicionar hegemónicamente a la edición argentina en el mercado de habla hispana. A partir de la década de 1970, el sector se fue retrayendo hasta que en los años 1990 cedió a la presión de los grandes grupos europeos. La lánguida industria local no sólo tuvo que enfrentarse al poder económico de firmas como Bertelsmann, sino que tuvo que soportar también la desigualdad fiscal puesto que, mientras la producción local pagaba impuestos en diversas etapas (no debía, sin embargo, pagar el IVA), los libros importados estaban exentos de impuestos. En efecto, el sector local recibió el tiro de gracia cuando el 25 de julio de 2001, al final del proceso de concentración, se sancionó la ley 25446 (llamada ley del fomento del libro y la lectura) que permitió liberar de gravámenes la importación de libros terminados que viniesen acompañados de otros objetos –juguetes, por ejemplo–. Así, a través de maniobras empresariales como compras o fusiones, se produjo el ingreso al país de grandes actores del sector como Planeta –adquirió Emecé y Minotauro–, Bertelsmann –compró Sudamericana–, Ediciones B –adquirió Javier Vergara Editores–, el grupo francés Havas –se quedó con Aique–, y la colombiana Tesis Norma que compró Kapelusz (Becerra, Hernández y Postolski, 2003, pp. 77–88).

Vale destacar, sin embargo, que durante la década del noventa la industria editorial tuvo un gran crecimiento con una tirada promedio anual de unos "52 millones de libros" entre 1990 y 2004, cuyo 23,8 por ciento fueron relatos de ficción (Botto, 2006, p. 211).

El comportamiento del mercado editorial muestra, sin embargo, ciertas paradojas. Por ejemplo, alcanzó el pico de ejemplares impresos en el año 2000, en medio de una coyuntura de recesión que duró tres años. En los Gráficos N.º 1 y N.º 2 podemos observar la evolución del sector de la edición entre finales de los noventa –momento del mayor ingreso del capital extranjero– y 2010.

Se observa, en primer lugar, que uno de los picos de mayor producción de ejemplares se produjo en 2000, en pleno proceso de "extranjerización" de las editoriales (Vanoli, *op. cit.*, p. 168). Sin embargo, lo que significó una nueva dinamización para las editoriales no lo fue tanto para los autores. En efecto, si observamos los nuevos títulos registrados durante el mismo período notamos que hubo poca variación entre 1997 y 2001, y que sólo en 2003, después de haber superado el impacto de la crisis de 2001–2002, la cantidad de novedades fue en aumento hasta casi duplicar en 2010 las cifras que se manejaban a finales de la década del noventa.

La concentración dentro del sector tuvo un fuerte impacto, no sólo en la propia profesión de editor, sino también en la promoción de nuevos autores y la publicación de sus obras. Así como en Brasil o México las editoriales multinacionales vieron en las publicaciones didácticas una forma de evitar riesgos, en Argentina la forma segura de publicar las orientó a los autores consagrados.

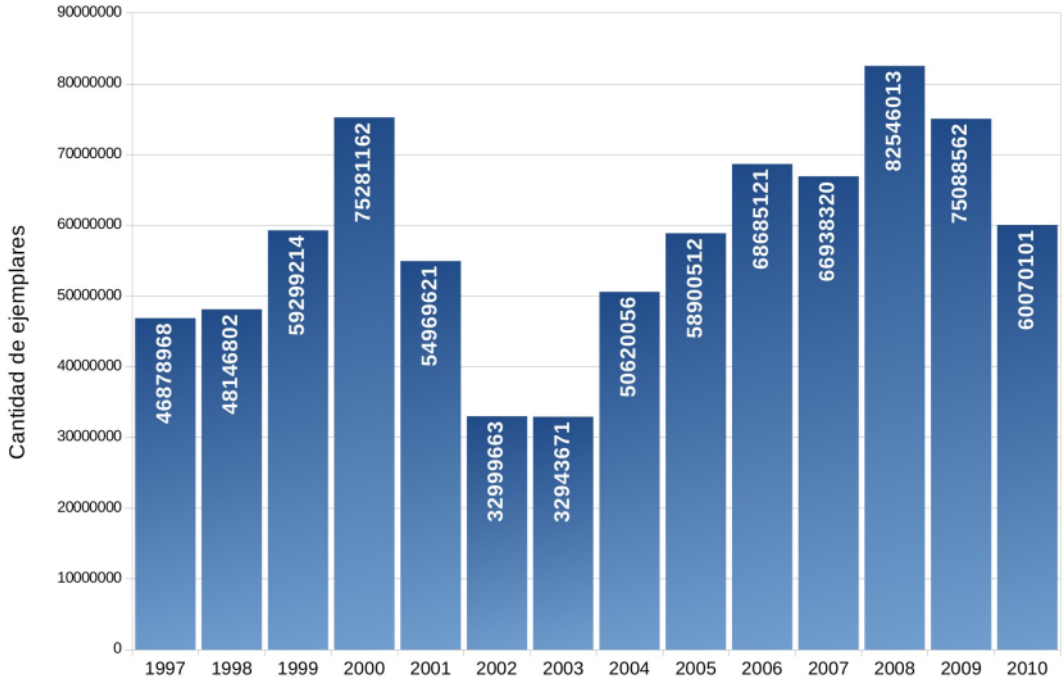

Gráfico N.º 1. Cantidad de ejemplares de libros impresos (1997-2010)

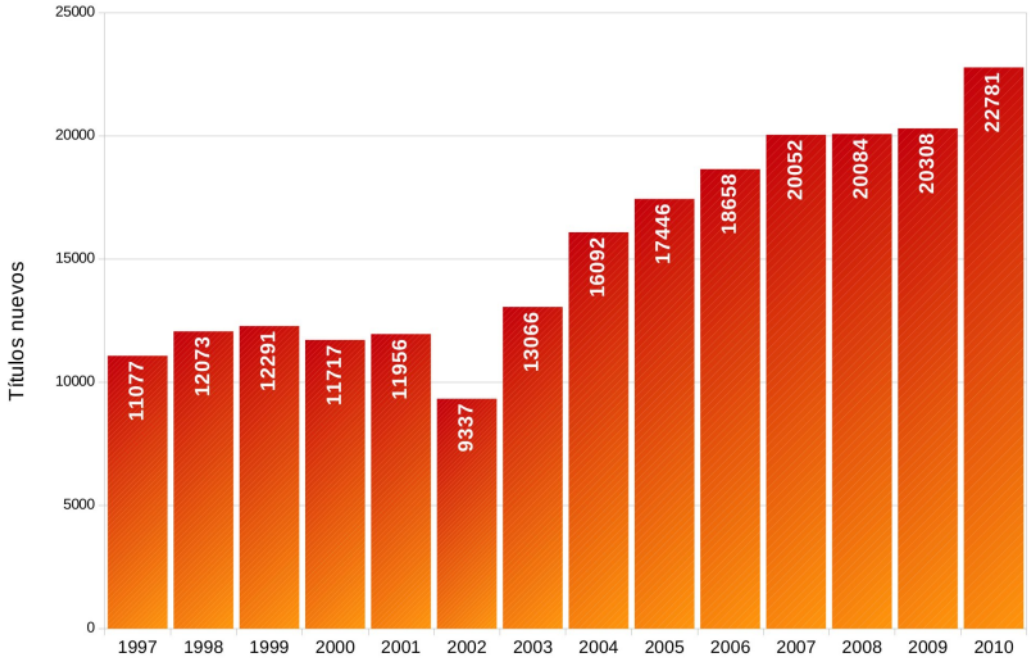

Gráfico N.º 2. Cantidad de nuevos títulos (1997-2010)

Los jóvenes escritores, entonces, vieron con escepticismo sus posibilidades de acceder a una primera publicación. Dos fenómenos que surgieron de la dificultad de conseguir una primera publicación fueron las galerías pluriartísticas que, con el antecedente de Belleza y Felicidad, propusieron un nuevo espacio compartido por las *performances*, la lectura de poesía, las artes plásticas y el teatro, y las editoriales alternativas que buscaron experimentar con nuevos soportes materiales y vías de distribución que no las sometieran a las reglas comerciales y financieras del mercado.

Del mismo modo, los editores de las casas que no participaban de la dinámica de los grupos concentrados debieron desarrollar estrategias para no quedar al margen de la actividad. Un recurso generalizado entre las editoriales pequeñas y las "independientes" fue el de volcarse hacia los "nichos de mercado":

> Buscan asegurar un pequeño porcentaje de lectores "cautivos" –la reducción de las tiradas es un fenómeno que atañe a toda la industria, incluyendo las grandes empresas–, a partir de la publicación de autores y géneros que no constituyen una inversión segura desde el punto de vista de la rentabilidad. La revitalización de la edición de poesía en nuestro país durante este período es un indicador, entre otros varios, de las estrategias que despliegan este tipo de editoriales. (Botto, 2011, p. 4)

Debemos señalar que la denominación "independiente" remite fundamentalmente a la "independencia frente al imperativo de la máxima rentabilidad" y "a la prioridad otorgada a la calidad y al valor cultural del libro" (Astutti y Contreras, 2001, p. 768). En el seno de este tipo de empresas se encuentran editoriales con una infraestructura entre pequeña y mediana, por lo que existe una distinción en las llamadas "pequeñas" que radica principalmente en que éstas son "editoriales cuyo catálogo está compuesto en su mayor parte por títulos de tirada mediana o mínima, que rara vez llegan a 3000 ejemplares y cuya expectativa de venta oscila entre los 700 y los 1000 ejemplares" (*Ibid.*, p. 770).

Después de la crisis de 2001 surgieron "emprendimientos que se autodenominan ya no "independientes" sino "alternativos", "artesanales" y, en algún caso, "antimercado" (Botto, *op. cit.*, pp. 4–5). Uno de los proyectos que estableció una nueva visión de la actividad fue la creación de "Eloísa Cartonera".

Mucho se ha escrito sobre los comienzos de la ya mítica editorial que edita libros compuestos de fotocopias recubiertas de tapas de cartón reciclado. También se ha escrito bastante –aunque menos– sobre los proyectos que la precedieron: "Nunca nunca quisiera irme" y "Belleza y Felicidad". "En 1999 Fernanda Laguna y Cecilia Pavón inauguraban la editorial–galería de arte "Belleza y Felicidad" siguiendo los modos de producción artesanal de la literatura que abundaban en las décadas del setenta y ochenta en Brasil" (Palmeiro, 2010, p. 16). Dos años antes, la poeta Gabriela Bejerman, amiga de ambas y colaboradora de ByF, había lanzado la revista *Nunca nunca quisiera irme* que significó a la postre una basa para el lanzamiento del nuevo proyecto artístico.

Laguna y Pavón pusieron en práctica un modo de difundir la literatura que habían visto en el norte de Brasil durante un viaje que habían hecho a

Salvador de Bahía junto con su amiga Gabriela Bejerman: las *lojas de cordel*.

> La literatura de cordel: se trataba de pequeños libritos folletinescos que se vendían colgados de una cuerda (como la de tener la ropa lavada) en negocios que mezclaban la literatura popular con otras chucherías (objetos baratos devenidos más tarde en kitsch). Esa idea de mixtura de materiales heteróclitos resultó clave para Belleza. Porque se trataba justamente de desacralizar la literatura, de exponer su carácter de mercancía ideológicamente negado en un circuito cultural basado en el privilegio de clase, que remite a un modo de producción literario sostenido, tanto en las grandes editoriales como en las universidades, por la explotación casi esclavista disfrazada bajo el manto del prestigio –el prestigio de pertenecer a la ciudad letrada (Ibid., p. 172).

El surgimiento de Belleza y Felicidad –según Cecilia Palmeiro– ha rescatado el legado dejado por Néstor Perlongher, quien a principios de los ochenta había promovido las literaturas del *desbunde* brasileño. Las fundadoras buscaron que la obra de arte se volviese accesible económica y físicamente tanto para el artista como para el público. En primer lugar, los textos de poesía o prosa se editaban en simples hojas blancas de oficina que podían estar escritas en forma manuscrita o a través de una impresora particular; después, la obra era presentada en reuniones de lectura y *performance* abiertas a todos los que quisieran participar, de esa manera el artista se daba a conocer y los lectores o espectadores alcanzaban un contacto más personalizado con el mundo de la cultura y participaban de una dinámica novedosa que los incluía como actores plenos y donde el aspecto mercantil era relegado a un segundo plano.

Palmeiro ha observado, por otra parte, que ciertos artistas jóvenes se "salían de lo estricta y tradicionalmente literario para vincularse con otras prácticas sociales como formas de intervención política" (*Ibid*., p. 11). Es decir, que de la misma constatación que hemos hecho nosotros (la exploración de nuevas formas –de creación, producción, distribución– dentro de un campo artístico) la lleva a formular una hipótesis política. Nuestra investigación, por su lado, si bien tiene en cuenta el aspecto político al que hace referencia Palmeiro, se orienta principalmente hacia una hipótesis de índole cultural donde no sólo entra en juego la política, sino también, una revisión de las referencias culturales que sirven de sustento, entre otras cosas, para la construcción de un canon o la preferencia de un soporte físico de la obra por encima de otro.

En estos dos aspectos –el soporte físico y la puesta en duda del canon– se apoyaron las nuevas editoriales alternativas para pensar su estrategia de desarrollo en un campo dominado por los grandes grupos. Buscaron distinguirse apuntando hacia un público determinado y la composición de un catálogo que reposara en un nicho del mercado descuidado por las grandes firmas. Así, editoriales fundadas durante los 2000, como Interzona y Mansalva, han publicado desde sus inicios no sólo los trabajos inéditos de jóvenes narradores y poetas argentinos, sino también, los de escritores latinoamericanos que eran conocidos en su tierra pero ignorados en Argentina, como lo refleja el testimonio de Manuel Pampín, de Corregidor, editorial que, además de publicar autores de poca difusión en el mercado,

se especializó en torno al tango y el sindicalismo:

> Las pequeñas editoriales sólo podrán subsistir en un mercado globalizado y excesivamente monopolizado por las grandes empresas publicando autores poco conocidos y temas descuidados por los grandes editores, por tratarse de "espacios" reducidos que tienen que ver con el rescate cultural de determinado país, o área del continente. (Manzoni, 2001, p. 787)

Este punto de vista es compartido por otros editores como Gastón Gallo, de Simurg, quien sostiene que las grandes editoriales dejan un campo de acción marginal, sobre todo en la literatura narrativa y poética, muy interesante para los pequeños emprendimientos (*Ibid*., p. 784). Esta coyuntura ha sido particularmente apreciada por escritores entonces noveles:

"Un día, María Moreno, que es una gran escritora, gran periodista y gran persona, me dijo: "llevale esto a Leonora de Eterna Cadencia" (que recién estaba abriendo). Ella [Leonora Djament] me dijo: «Dale, publiquemos esto». Fue así de fluido. Así como estaba todo trabado, antes; fue muy fácil, después" (Entrevista a Gabriela Cabezón Cámara).

El segundo aspecto, el soporte material de la obra, produjo que la transformación del libro fuera atravesada por distintas ópticas, de acuerdo a la innovación que quisieron aportar los diferentes editores. Hubo quienes quisieron un abaratamiento de costos y apuntaron a publicar los textos en formatos rayanos al folletín; algunos buscaron que sus libros recuperasen el aura, perdida en la rusticidad de los materiales, a través de una cobertura pintada a mano en cada ejemplar; otros se diferenciaron por un arte de tapa también original, ideado por un artista ligado a la casa de edición, aunque reproducido en todos los ejemplares de la obra.

Esta senda transitada por las pequeñas editoriales fue marcada, además, por algunos emprendimientos originales como el de las editoriales cartoneras: la creación de "Eloísa Cartonera", por ejemplo, representó, como hemos dicho, un hito en el sector.

"Eloísa Cartonera" fue, en efecto, la editorial pionera en lanzar libros encuadernados con tapas de cartón rústico reciclado. La idea surgió, en 2003, de un grupo de artistas[5] que percibían muy lejana la posibilidad de ver publicados sus libros dentro de los carriles tradicionales. Los fundadores, Javier Barilaro –dibujante y pintor–, Fernanda Laguna –artista visual, *performer*– y Washington Cucurto –poeta y narrador–, pensaron que al mismo tiempo podrían publicar a otros autores argentinos o latinoamericanos que aún no lo habían sido en Argentina y asimismo pagar el cartón de los cartoneros a un precio más alto del habitual y compensar, así, la mísera retribución que éstos recibían por el material que recogían de la vía pública (Bravo Varela, 2009).

Desde su primera publicación, (*Pendejo*, de Gabriela Bejerman) la editorial confeccionó un catálogo con una lista de 123 títulos[6] de autores que cedieron gratuitamente los derechos de publicación –sin perder su propiedad comercial– (Entrevista a María y Alejandro, trabajadores en "Eloísa Cartonera"). Entre los autores que integran el catálogo encontramos una distribución equitativa entre escritores consagrados y noveles (Trajkovic, 2009, p. 90); los primeros,

como César Aira o Rodolfo Fogwill, se benefician del prestigio de haber apoyado un emprendimiento original y popular, mientras que los segundos, como Fabián Casas, Juan Diego Incardona o el mismo Washington Cucurto, gozaron de una primera publicación de sus obras que les dio la visibilidad necesaria para ser reconocidos por las otras editoriales.

Desde la creación del sello, los fundadores y miembros de "Eloísa Cartonera" fueron invitados en repetidas oportunidades para dar charlas en el extranjero y estimularon la aparición de emprendimientos, sobre todo en otros países de América Latina, que emularon su estética y principios editoriales; tal es el caso de "Animita Cartonera" (Chile), "Dulcinéia Catadora (Brasil), "La cartonera" (México), "Sarita Cartonera" (Perú), "Yerba Mala Cartonera" y "Mandrágora Cartonera" (Bolivia), "Yiyi Jambo" (Paraguay) [Bilbija y Celis Carbajal, 2009, pp. 197–210].

La editorial recibe diariamente en sus instalaciones no sólo a los libreros que van a encargar o a retirar su pedido de ejemplares nuevos sino también la visita de turistas extranjeros que han oído hablar del original concepto en su país de origen. Van en busca de su libro "a medida".

Algunas de las editoriales pequeñas que vieron la luz durante los años de la recesión y los posteriores al estallido de la crisis fueron el resultado de un proceso que incluía amistad, creación, encuentros de creación y de difusión. A modo de ejemplo, antes de fundar Ediciones Deldiego, en octubre de 1998, la mayoría de sus miembros habían formado parte de la revista *18 whiskys* (Jaramillo, 2009) y organizaban presentaciones y recitales de poesía con frecuencia[7]. Esta experiencia les permitió gozar de un espacio de pertenencia que, el momento llegado, sirvió de plataforma para el lanzamiento de la editorial. Así lo describió Daniel Durand, uno de los editores:

> "Se hizo la presentación de los seis primeros libros en el anfiteatro de la Plaza de los Perros (Córdoba y Jean Jaures) y ahí empezó todo. Eran libros artesanales: los imprimíamos en impresora láser, en papel artesanal belga, y, como siempre, los armábamos nosotros. Dado el pequeño éxito que causaron los textos, y el formato y el diseño de los libritos, seguimos adelante, siempre ocupándonos de hacer todo, desde la selección y edición hasta el diseño de tapa". (Fortuny, 2009)

Esto último, "ocuparse de todo", ha formado parte de la organización del trabajo de los editores de este tipo de editoriales, surgidas de un proyecto colectivo impulsado por artistas provenientes de distintos modos de expresión.

De la misma manera fue tomando forma Belleza y Felicidad, proyecto emprendido por Cecilia Pavón y Fernanda Laguna, en 1999. La iniciativa se enmarcó en una continuidad y complementariedad de la revista *Nunca nunca quisiera irme a casa* que dirigía desde sus inicios, en 1997, Gabriela Bejerman, amiga de Pavón y Laguna y principal colaboradora del nuevo emprendimiento.

> Crearon primero el sello editorial ByF, para el cual la literatura no era sólo una mercancía sino una cosa barata y luego una galería de arte en el barrio de Almagro, donde no se trataba de nuclear artistas en un ámbito cerrado, sino de juntar personas que hacían distintas cosas y las compartían con los amigos (lógica que atravesó también la

> construcción del catálogo) poniendo en duda el estatuto del arte y conceptos como calidad estética, especificidad y autonomía, y construyendo proyectos en red, así como modos experimentales de comunidad. (Palmeiro, 2013)

Asistimos entonces, en los años 2000, a la maduración de un movimiento artístico que se había gestado durante la década anterior a través de proyectos culturales que aglutinaban a decenas de artistas de diversas disciplinas. Fueron varios los grupos, cada uno tenía un núcleo fijo de miembros al cual se acercaban artistas que colaboraban también en otros grupos. Entonces, así como Gabriela Bejerman fue, como hemos observado, la fundadora y directora de un proyecto propio mientras que, al mismo tiempo, colaboraba estrechamente en otro de un grupo de artistas afines a ella, en el mismo sentido fue la trayectoria de Fernanda Laguna: cofundadora de Belleza y Felicidad y de Eloísa Cartonera y colaboradora, simultáneamente, de varios proyectos.

Estos escritores y artistas se reunían, desde mediados de la segunda mitad de la década del noventa, para desarrollar un proyecto estético, en primer lugar, productivo, a continuación, que brindase una respuesta alternativa a la línea trazada por los grupos concentrados que, a gran escala, tendía a homogeneizar la producción literaria (edición de los autores consagrados, tópicos que aseguraran grandes ventas, precios altos) sin tomas de riesgo, y por último, una forma novedosa de alcanzar y relacionarse con el público lector.

El campo cinematográfico

El cine latinoamericano tuvo su época de oro entre los años 1930 y 1950 cuando logró desarrollar un sistema industrial propio (tomando el de Hollywood como modelo) que le permitió "lanzar a escala regional –y en algunos casos, a escala mundial– películas y figuras de la cultura latinoamericana" (Getino, 2010, p. 32). Este modelo alcanzó su apogeo cuando el director español Luis Buñuel obtuvo en el festival de Cannes el premio al mejor director por la película *Los olvidados*, film que en 2003 fuera integrado por la UNESCO en el Programa Memoria del Mundo.

Sin embargo, como bien señala Octavio Getino, cuando hablamos de cine latinoamericano nos estamos refiriendo, en realidad, a la producción de apenas un puñado de países.

> Entre las, aproximadamente, 12500 películas producidas desde 1930 a 2000 en América Latina, 5500 corresponden a México (45% del total), 3000 a Brasil (25%) y 2500 a la Argentina (20%). El 90% de la producción de películas se concentró en sólo tres países, correspondiendo el 10% restante a más de veinte repúblicas de la región, particularmente, las que decidieron producir imágenes propias a través de diversas políticas de fomento (Ibid., p. 31).

No obstante, en la actualidad, podemos señalar un mayor desarrollo en países como Chile, Colombia, Uruguay y Venezuela; los tres últimos se vieron notoriamente beneficiados por una nueva reglamentación y una legislación adaptada a la realidad del mercado. Si antes del cambio de milenio estos países apenas formaban, en su conjunto, parte del 10 por ciento de la producción latinoamericana, entre 2000 y 2009 –como indica la Tabla Nº 1– pasaron a participar de poco más del 20 por ciento de la industria regional.

Producción de largometrajes entre 2000 y 2009

	Argentina	Brasil	México	Chile	Colombia	Venezuela	Uruguay
Cantidad de films producidos	800	600	450	180	120	110	90

Fuente: Getino, 2012, p. 25.

Así como a nivel geopolítico y comercial la creación de bloques como el Mercosur (Mercado Común del Sur), en los años noventa, ALBA (Alianza Bolivariana para América) y UNASUR (Unión de Naciones Suramericanas), una vez entrado el nuevo siglo, favorecieron la integración política y el desarrollo comercial de la región, la creación y posterior ampliación de la CAACI (Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica) durante los noventa cumplió el mismo papel en el área del cine. En efecto, el mayor intercambio entre los países miembros permitió que en 1997 los empresarios del sector creasen la FIPCA (Federación Iberoamericana de Productores Cinematográficos y Audiovisuales), institución que a la postre impulsaría el programa IBERMEDIA, un programa que fomenta la coproducción de películas de ficción y documentales y que tiene por objetivo crear un espacio audiovisual por medio de ayudas financieras destinadas a los productores independientes de los países miembros (la mayor parte de Iberoamérica). Fue en este contexto favorable que algunos Estados que carecían o disponían de leyes inadaptadas a las condiciones actuales del mercado audiovisual lograron una legislación al respecto; tal fue el caso de Colombia y Chile en 2004, Venezuela en 2005, Panamá en 2007, Uruguay en 2008, Nicaragua en 2010 (Getino, 2012, pp. 19–20).

En el seno de los bloques regionales también se ha buscado legislar sobre la industria audiovisual. En 2003, por ejemplo, el Mercosur creó la RECAM (Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur), un órgano consultor conformado por las autoridades nacionales en la materia tendiente a estimular el intercambio entre los países miembros.

Nos encontramos, entonces, con un campo en el que al dinamismo propio de los creadores se le agregó la voluntad institucional y gubernamental de escuchar las demandas de mayor financiación y nuevos marcos regulatorios, expresadas por los profesionales del cine, para fomentar el desarrollo de la industria regional del sector.

En Argentina, durante la década de 1990, la tasa de cambio fija del peso argentino con respecto al dólar estadounidense hizo que, como hemos explicado en referencia al sector editorial, la producción nacional perdiese competitividad debido a su alto costo –aunque sectores como el cine encontraron ciertos beneficios en la mayor accesibilidad a equipamiento e insumos importados–. Entonces, así como gran parte de la sociedad experimentó importantes cambios estructurales, el sector del cine –al igual que el literario– también tuvo que adaptarse al nuevo contexto.

El problema en el campo cinematográfico no provenía sólo de la coyuntura socioeconómica que transitaba la

Argentina de entonces, había hábitos y prejuicios enquistados en el funcionamiento del sistema que impedían el acceso al mismo de ciertos sectores de la sociedad.

"En ese momento [principios de los noventa], no era el cine lo que es ahora; no había ni la cantidad de escuelas de cine, ni los jóvenes estaban incluidos, era otro mundo. Y también era particularmente diferente para las mujeres. Las mujeres no tenían acceso; pensá que la única mujer directora –quizás había alguna más–, pero la que se veía más, parecía ser María Luisa Bemberg. El cine, además, era una cosa de clase, muy distinto a lo que es ahora" (Entrevista a Sandra Gugliotta, audio: 00.00.50–00.01.27).

Había entonces costumbres arraigadas con serios prejuicios en cuestiones de género, de clase, e incluso de generación. Hasta entonces, pocas mujeres habían realizado algún largometraje en Argentina, entre ellas podemos citar a Jeanine Meerapfel y a María Luisa Bemberg; esta última, quizás la principal representante de las directoras mujeres, pertenecía incluso a una de las familias más poderosas del país: su bisabuelo, Otto Bemberg fue un empresario y financista alemán que se instaló en Argentina a mediados del siglo diecinueve; a partir de entonces la familia fundó empresas de exportación de granos, importación de tejidos, construcción de infraestructuras, cervecería (la actual "Quilmes"). Esto explica, quizás, la "tolerancia" del campo cinematográfico para con la directora de *Camila*: era miembro, efectivamente, de la clase social que –como dice Gugliotta– tenía las riendas del sector cinematográfico.

También es notoria la cuestión del recambio generacional; aunque, durante los años 1960, hubo un momento en el cual los jóvenes tuvieron acceso al campo cinematográfico: Raymundo Gleyzer y Pino Solanas fueron sin lugar a dudas sus miembros más destacados –sin olvidar a Fernando Birri, aunque cuando terminó su primer largometraje (*Los inundados*, 1962) ya tenía 37 años–.

Por otra parte, en Argentina, el cine sufría también grandes cambios a nivel técnico y social. El sector se encontraba en crisis desde los años 1980. En realidad, estaba en dificultad en el mundo entero desde, por lo menos, una década antes (Cozarinsky, 2006, p. 25).

El lanzamiento de las películas en casete VHS (*Video Home System*) y los videoclubes donde se las distribuía para su alquiler tuvo, en primera instancia, un impacto negativo para la industria del cine. En efecto, la combinación de la crisis económica con la entrada de un nuevo actor en el sector provocó un marcado descenso en la concurrencia de público en las salas. "La clausura de las grandes salas comenzó hacia 1987 y se agudizó con la crisis económica de fines de los ochenta. De las 900 salas que había en 1984 en todo el país, para fines de la década había menos de la mitad" (Aguilar, 2010, p. 196).

De la Tabla Nº 2 se desprende que la concurrencia en salas de cine no recuperó jamás los niveles que marcaba durante la primera mitad de la década de 1980. El abrupto descenso por debajo de los 50 mil espectadores registrado a partir de 1987 coincide con el comienzo de la comercialización masiva de videocaseteras, en 1985, paralelamente al inicio del plan Austral. Desde entonces, las cifras de público en salas de cine fluctúan alrededor de un total de 30 mil por año.

Sin embargo, este fenómeno que perpetró un golpe difícil de asimilar para las empresas exhibidoras, significó un recurso valiosísimo para los cinéfilos. Para ver un clásico del cine se dependía, hasta entonces, de la programación de la cartelera de los escasos cines dedicados a ese nicho de mercado. La aparición del sistema VHS generó también una mayor distribución de todo tipo de cine y alteró así la forma de acceso a los filmes. Mientras que, en el pasado, el público dependía de las salas de cine y sus horarios, en adelante ha podido acceder a las películas ilimitadamente, verlas a cualquier hora del día y tantas veces como quisiera.

Por otra parte, el advenimiento de la distribución masiva de películas destinadas a la exhibición privada que condujo a la caída de la concurrencia en salas de cine repercutió en una merma en los ingresos del INC (Instituto Nacional de Cinematografía, antecesor del INCAA), "que entre 1985 y 1987 se reducen a la tercera parte, debiendo el Estado nacional triplicar los aportes del Tesoro para compensar la merma de recursos propios" (Perelman y Seivach, 2003, pp. 19-20). Este fenómeno desencadenó, algunos años más tarde, un reclamo organizado por los principales actores del campo cinematográfico acompañado del poder político que permitió la redacción de un proyecto tendiente a modificar la ley de cine y la posterior adopción de la Ley de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica. El diagnóstico sobre la coyuntura que estaba atravesando el cine argentino que habían hecho los actores del sector era acertado puesto que el descenso de los recursos propios del INC tuvo un fuerte impacto durante el quinquenio 1990-1994, período en el que se "pudieron estrenar en promedio anual la mitad de las películas [nacionales] que se habían estrenado en el quinquenio inmediato anterior: 13,8 películas contra 26,4 películas promedio producidas entre 1985 y 1989" (Sorrentino, 2012, p. 1).

Año	Nº de salas	Nº de espectadores	Concurrencia por sala
1980	996	61.405.090	61.651
1981	970	49.413.393	50.941
1982	914	44.706.514	48.913
1983	901	52.927.899	58.857
1984	902	63.357.000	70.241
1985	915	54.769.214	59.857
1986	863	55.070.000	63.812
1987	760	38.495.531	50.652
1988	752	28.380.633	37.740
1989	536	26.482.500	49.408
1990	427	20.052.300	46.691
1991	342	16.460.300	48.130
1992	280	20.411.500	72.898
1993	350	19.438.636	55.539
1994	324	16.891.297	52.134
1995	427	19.156.136	44.862
1996	499	21.348.289	42.782
1997	589	25.630.000	43.514
1998	830	32.431.388	39.074
1999	920	31.873.444	34.645
2000	956	33.572.677	35.118
2001	852	31.346.271	36.791
2002	978	30.710.314	31.401
2003	1003	31.723.125	31.628

Fuentes: CEDEM, GCBA, en base de datos de SICA (Perelman y Seivach, 2003, p. 141); INC, INCAA, Boletín "Deisica", Revista "Argentina Audiovisual" (Getino, 2005, pp. 177-178)

La ley 24377/94 fue el resultado de un "proceso de discusión que involucró a

los agentes tradicionales de la industria", además de los "nuevos actores como los fueron las cadenas nacionales privadas de televisión abierta, los funcionarios del organismo de control de la radiodifusión (COMFER[8]) y las cámaras empresariales de editores de copias de películas en cintas de video" (*Ibid*., p. 10). De esta manera se buscaba alcanzar el mayor consenso posible para que el acuerdo fuera legítimo y, por lo tanto, durable. Los cambios aportados por la nueva ley de cine han sido sustanciales.

> El fondo de fomento cinematográfico (...) surge de lo que se le brinda al Incaa a partir de: a) el 10% del precio de las localidades vendidas o regaladas, indicándose que "el impuesto recae sobre los espectadores"; b) el 10% de las ventas y alquiler de videos y DVDs; c) el 25% de lo que reciba la Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual (ex Comfer) por lo que le corresponde de la emisión de publicidades[9].

Como observamos, la nueva ley de cine adoptada en 1994 no sólo le puso un marco legal a la contribución de la película en videocasete al cine nacional sino que también exigió que la televisión aportase al desarrollo de esa industria a través de una cuota calculada a partir de sus ganancias en publicidad. Esta nueva normativa brindó, de esta manera, el capital financiero que necesitaban los esfuerzos que ya se venían realizando con emprendimientos como la creación de la Universidad del Cine. Incluso, desde el año siguiente, sobre todo después de la realización de la compilación de cortos *Historias breves*[10] (Sandra Gugliotta, Lucrecia Martel, Bruno Stagnaro, *et. al*., 1995), se produjo un quiebre.

"Está bien hacer como un corte en el '95, así como ahora se está hablando de Historias breves como un hito, porque fueron años de no solamente renovación de personas, equipo técnico y de lenguaje cinematográfico sino que también para nosotros ese momento era como una contestación o la renovación de un formato de producción que era un formato de dinosaurios, de un formato de cine muy caro, difícil –para mí era un cine de ricos–, de un cine lleno de normas; y nosotros éramos como una contestación, como decir: «Miren, se están haciendo películas con toda esa plata y nosotros con muchísima menos hacemos un largometraje» ¿por qué? porque se usan otras maneras de producción, porque se ve el cine de otra manera, o porque se incorporan nuevas personas en el cine. Ahí coincidió con la ley de cine, y ahí es donde la gente toma esto como una realidad" (Entrevista a Gugliotta, audio: 00.08.10–00.09.27).

Dos décadas más tarde, los beneficios que trajo aparejados la ley de cine son reconocidos por la mayoría de los actores del sector, aunque algunos advierten sobre la necesidad de tener memoria y no olvidarse de las dificultades que existían antes de que la ley fuera adoptada. "Me parece increíble –sobre todo teniendo la experiencia de conocer otras realidades de ciertas cinematografías en el mundo– que exista el sistema de fomento que tenemos en Argentina, es inédito, es poco frecuente" (Pablo Fendrik. Entrevista de DAC, 00.05.15-00.05.36).

Aunque haya una exageración en el carácter inédito a nivel mundial que Fendrik encuentra en el sistema argentino de fomento del cine –vale señalar, por ejemplo, que en Francia existe el régimen de *intermitants du spectacle*–, es de destacar que, en Argentina, el nuevo organismo autárquico que regula las actividades audiovisuales ha permitido financiar, al menos

en parte, la mayoría de los proyectos que le demandaron ayuda. Este aspecto ha permitido, sin duda, una gran libertad de expresión a los realizadores.

En este contexto, la producción y realización cinematográfica local cobró un nuevo impulso que se vio reflejado en un aumento considerable de la producción nacional: "entre 1995 y 2001 se estrenarían en promedio 37,5 películas anuales con una tendencia creciente" (Sorrentino, *Op. cit.*, p. 1).

Aunque el número de realizaciones aumentó las películas argentinas disponían de un espacio marginal en la programación de los cines. La concentración de salas en manos de empresas vinculadas con las *majors* restringía el acceso a la producción local; en efecto, "Estados Unidos promovió, mediante créditos blandos de largo plazo, la instalación de las multisalas en Argentina, pasando entonces a dominar el eslabón de la exhibición. Así se aseguran las pantallas para sus propias producciones" (Campero, 2009, p. 32).

Este proceso comportó el surgimiento de una nueva generación de cineastas que ante tal situación se vieron en la necesidad de buscar recursos alternativos para lograr entrar en el circuito de exhibición. Se convirtieron en directores-productores. Este fenómeno es bastante difícil de lograr en un campo que requiere un capital inicial de muchos miles de dólares para un solo producto cuya rentabilidad dista de estar asegurada. Incluso, algunos de estos profesionales, como Daniel Burman, no saben precisar si son principalmente directores o productores: "En realidad, uno es director cuando dirige, en el momento en que no está dirigiendo es otra cosa o no es nada. No se trata de una situación permanente, un *statu quo*. En general hago películas y sólo cuando dirijo soy director" (Croci, 2010, p. 58). No obstante, esto que parece una evidencia para los que se adaptan fácilmente a las circunstancias significa un escollo para aquellos que sienten una gran pasión por el proceso a llevar adelante en el desarrollo de un filme, en particular lo que concierne al rodaje y la postproducción.

"Si te gusta filmar, no puede ser que te pases ochenta o noventa por ciento del tiempo del proceso de hacer una película no filmando. Uno tiene que tratar de acortar ese tiempo lo más posible, tratar de filmar lo más seguido posible o de la manera que sea para que el porcentaje del tiempo que estás en el set empiece a crecer; si no filmás cuatro, o cinco o seis semanas cada tres, cuatro o cinco años y te convertís en un artista eventual. [...] Porque, la verdad, tardás cuatro años para tener otra oportunidad de probar cosas nuevas y de crecer técnicamente como cineasta. Por ahí crecés en otros ámbitos, narrativamente; pero en términos de poner la cámara –poner la cámara acá, poner la cámara allá– y filmar es poco en realidad cuando realizás el cine de esa manera" (Entrevista a Pablo Fendrik, audio: 00.10.47–00.11.56).

La nueva generación de productores merece una mención especial, sobre todo si tenemos en cuenta que en su mayoría se trata de profesionales que al mismo tiempo son o han sido, alguna vez, realizadores. En esta posición hallamos a los cineastas Diego Lerman (Campo Cine), Pablo Trapero (Matanza Cine), Daniel Burman (Burman-Dubcovsky), Hernán Musaluppi (Rizoma Films), Pablo Fendrik (Magma Cine), Benjamín Ávila y Lorena Muñoz (Habitación 1500 Producciones), Néstor Sánchez Sotelo

(Del Toro Films), Marcelo Schapces (Barakacine), Adrián García Bogliano (PauraFlics), Daniel Pensa y Miguel Ángel Rocca (Pensa y Rocca Cine), Gastón Rothschild y Diego Corsini (Sudestada Cine). Muchos de ellos, como Trapero y Musaluppi, incluso se formaron en la FUC (Fundación Universidad de Cine), de Buenos Aires. Otros, como Corsini o Fendrik, egresaron de la ENERC (Escuela de cine dependiente del INCAA) o del CIC (Centro de Investigación Cinematográfica). Nos encontramos entonces ante productores con un sólido conocimiento del cine, no sólo de sus características estéticas sino también –y sobre todo– de la complejidad existente en la realización de una película.

Estos nuevos cineastas vieron, gracias al impulso financiero inicial aportado por el nuevo sistema que permite al INCAA ser un ente autárquico, la posibilidad de realizar un film sin someterse forzosamente a las condiciones de índole temática o estética que pudiera imponer el mercado. Las posibilidades de exhibición en sala eran, como hemos señalado, bastante reducidas por lo que los directores y productores encontraron en el circuito de festivales un espacio que les ha servido de trampolín para que los filmes alcanzasen un público. La creatividad de estos directores logró que muchas películas consiguiesen no sólo ser exhibidas sino también competir y ser premiadas en reconocidos festivales internacionales, lo que, a su vez, permitió que el cine argentino alcanzase un prestigio que persiste hasta la actualidad. Un ejemplo en este sentido ha sido aportado por la película *Mundo Grúa* (1999). La *opera prima* de Pablo Trapero, producida por el INCAA, Lita Stantic y Matanza Films (la productora del director), recolectó varios premios (de la Asociación Argentina de Críticos de Cine, del BAFICI, de los festivales de Venecia, La Habana, Fribourg, Ourense, Rotterdam y Toulouse).

El prestigio ganado en el circuito de festivales, sumado al talento creativo y emprendedor de los directores multifunción, atrajo la atención de las productoras extranjeras, en especial europeas; así, las coproducciones con inversiones de diversas nacionalidades se volvieron frecuentes y los cineastas noveles incorporaron este recurso dentro de la dinámica de la preproducción de una película.

Asimismo, se observó un predominio del apoyo financiero por parte de fundaciones extranjeras. Entre los dos modelos (las coproducciones y las ayudas) hay una diferencia sustancial. Gonzalo Aguilar remarca que, a diferencia de las coproducciones, la financiación por parte de las fundaciones no impone condiciones artísticas a los proyectos, lo que deja a los realizadores una gran libertad creativa.

> Entre las fundaciones que tuvieron una participación más decisiva en la formación de un nuevo cine, hay que mencionar a Hubert Bals Fund (creada en 1988 y vinculada a organizaciones gubernamentales holandesas y al Festival de Rotterdam, el festival de cine independiente más importante del mundo), Fond Sud Cinéma (creado en 1984 por el Ministerio de Asuntos Exteriores del gobierno de Francia y dirigido a la producción de "los países en desarrollo"), Sundance (fundación del festival del mismo nombre) e Ibermedia. (Aguilar, op. cit., pp. 18–19)

El circuito de festivales proporcionó al cine la alternativa de disponer de un espacio hasta entonces poco desarrollado en Argentina por fuera del *mainstream*. La inserción de la producción argentina

en este circuito comenzó a consolidarse en la medida que el sector encontraba referentes institucionales a nivel nacional. Así como la nueva ley de Cine y la renovación del INC bajo la forma del INCAA dieron un impulso revitalizador, la creación del BAFICI dio cuenta de la importancia atribuida al cine independiente a partir de los años 1990.

Durante los últimos años, Argentina ha confirmado su ambición de posicionarse en la vanguardia y seguir desarrollando el sector audiovisual. En noviembre de 2009, bajo el auspicio del INCAA y el Marché du Film / Festival de Cannes, y con el apoyo de Europa Creativa (Comisión Europea), fue creado Ventana Sur, un mercado de cine latinoamericano que se celebra todos los años en Buenos Aires y donde se reúnen los representantes del sector tanto de América Latina como de Europa. Por otra parte, en 2010 el Congreso Nacional sancionó la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual con el objetivo de complementar la Ley de Cine aprobada quince años antes y fomentar las posibilidades productivas de las pequeñas empresas, organizaciones sociales, universidades, y la relación entre el cine, la televisión y las nuevas tecnologías.

Conclusiones

Hemos observado que las áreas literaria y cinematográfica han experimentado una gran transformación en los procesos productivos, creativos y de distribución que, siguiendo la línea de pensamiento de Howard Becker, está estrechamente ligada a la coyuntura social, política y económica de la época.

> Considerar los informes acerca de la sociedad como producto de una organización supone tomar en cuenta todos los aspectos que conciernen a las organizaciones en que se produce el análisis; las estructuras burocráticas, los presupuestos, los códigos profesionales y las características y capacidades del público al que se dirigen inciden por igual en la tarea de representar a la sociedad. Los trabajadores deciden el modo en que producirán representaciones teniendo en cuenta qué es posible, lógico, viable y deseable, dadas las condiciones bajo las cuales habrán de hacerlas y el público al que estarán dirigidas (Becker, 2015, p. 34).

En el periodo estudiado se produjeron algunos puntos de encuentro entre los campos literario y cinematográfico. Uno de ellos corresponde a la concentración en el área de distribución. La edición literaria se concentró en pocas empresas multinacionales que dejaron poco margen de acción a las editoriales de menor volumen. En la distribución cinematográfica el proceso fue análogo pues la concentración de las salas en cines y multicines en manos de grandes firmas multinacionales empujó a los productores y directores a buscar nuevos canales para la exhibición de sus realizaciones. Como consecuencia de dicha concentración se ha producido otro punto de convergencia de ambas expresiones en los artistas que “hacen de todo”. Varios escritores y cineastas noveles ejercen actividades que exceden el proceso creativo y apuntan a la búsqueda de nuevas fuentes de financiación, nuevos vínculos con los lectores y los espectadores o nuevas formas de llegar a ellos; los escritores a través de un trabajo colectivo en las pequeñas editoriales y los directores desarrollando una doble función con la producción y difusión en los festivales.

Constatamos que, desde los primeros años de la década de 1990, ambos

campos artísticos experimentaron transformaciones importantes que han influido no sólo en sus representaciones de la sociedad sino también en el desarrollo de cada sector como consecuencia, en gran medida, de las condiciones materiales impuestas desde el mercado. Lo interesante es que dichas transformaciones significaron en la mayoría de los casos una resistencia a la hegemonía mercantilista, manifestada en particular por los editores y productores–directores al dar prioridad a la calidad y la creación de catálogos –en el caso de las editoriales- y a la búsqueda de canales de financiación y distribución alternativos a los de las empresas trasnacionales de cines. Fue en este sentido que se llevó adelante un impulso de modos alternativos de creación, producción y distribución en los respectivos universos de las letras y del cine.

Notas

1 El presente trabajo es una parte de una investigación más amplia alrededor de los campos literario y cinematográfico argentinos.

2 En Argentina, los estudios críticos de cine datan de los años 60.

3 Sobre el tema léase la nota periodística "El grupo editorial Random House Mondadori pasa a llamarse Penguin Random House" ("ABC", Madrid, 7/11/2013) http://www.abc.es/cultura/libros/20131104/abci-penguin-random-house-201311041716.html

4 Las divisiones editoriales de la sección en lengua española del grupo incluyen además a los sellos Beascoa, Caballo de Troya, Collins, Conecta, Debate, Debolsillo, Fantascy, Grijalbo, Lumen, Nube de Tinta, Plaza & Janés, Reservoir Books, RHM Flash, Rosa dels Vents, y Sudamericana.

5 La idea fue del artista plástico Javier Barilaro y de los poetas Hernán Bravo Varela y Washington Cucurto.

6 Para datos actualizados véase el detalle en : http://www.eloisacartonera.com.ar/libros.html

7 Entre los miembros se encontraban los poetas Daniel Durand, José Villa, Darío Rojo, Mario Varela, Laura Wittner, Ezequiel y Manuel Alemián, Eduardo Ainbinder, Sergio Raimondi, Rodolfo Edwards y Osvaldo Bossi.

8 El COMFER fue reemplazado por la AFSCA (Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual) en diciembre de 2009, cuando entró en vigor la ley 26522.

9 Véase: "Cómo se subsidia el cine nacional desde el Estado". En diario "Perfil", 4 de septiembre de 2011. http://www.perfil.com/ediciones/2011/9/edicion_606/contenidos/noticia_0072.html

10 Esa primera compilación de cortometrajes tuvo un éxito tal que alentó a la realización de nuevas ediciones. En 2015 se estrenó Historias breves 11. Esta multiplicación de compilación de cortos bajo el mismo título ha llevado a que aquella primera edición hoy se la conozca como Historias breves 1.

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo (2010). *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Astutti, Adriana y Contreras, Sandra (2001). "Editoriales independientes, pequeñas... Micropolíticas culturales en la literatura argentina actual". *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVII, Núm. 197, Octubre-Diciembre 2001, 767-780.

Becerra, Martín; Pablo Hernández y Glenn Postolski (2003). "La concentración de las industrias culturales". En SCHARGORODSKY, H. (Comp.).

Industrias culturales: mercado y políticas públicas en Argentina. Buenos Aires: Ediciones CICCUS y Secretaría de Cultura de la Nación, pp. 55–84.

Becker, Howard Saul (2015). *Para hablar de la sociedad: la sociología no basta* (trad. Hugo Salas). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Bilbija, Ksenija y Celis Carbajal, Paloma (2009). *Akademia Cartonera. Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina*. Wisconsin: Parallel press, University of Wisconsin–Madison libraries.

Bilbija, Ksenija (2010). "Borrón y cuento nuevo: las editoriales cartoneras latinoamericanas". En *Nueva Sociedad*, noviembre–diciembre de 2010, Nº 230.

Bourdieu, Pierre (1984). *Questions de sociologie*. Paris : Les éditions de Minuit.

_____ (1991). « Le champ littéraire ». En *Actes de la recherche en sciences sociales*, septembre 1991, vol. 89.

Botto, Malena (2006). "1990–2000. La concentración y la polarización de la industria editorial argentina". En: De Diego, José Luis (Dir.), *Editores y políticas editoriales en la Argentina 1880–2000*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, pp. 209–249.

Botto, Malena (2011). "Territorios del presente, fronteras de la literatura: pequeñas editoriales y editoriales alternativas". II Jornada de Intercambio y Reflexión acerca de la Investigación en Bibliotecología, La Plata. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.910/ev.910.pdf

Bravo Varela, Hernán (2009). "Cartones de Abelardo y Eloísa". En *letraslibres.com*, 8 de septiembre de 2009. http://www.letraslibres.com/blogs/blog-de-la-redaccion/cartones-de-abelardo-y-eloisa

Campero, Agustín (2009). *Nuevo Cine Argentino: de* Rapado *a* Historias extraordinarias. Los Polvorines: Univ. Nacional de General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

Cartoccio, Eduardo (2006). "Notas sobre el problema del realismo en la crítica del nuevo cine argentino". En *Question*, vol. 1, Nº 12, UNLP.

Cedeño, Jeffrey (2010). "Literatura y mercado: algunas reflexiones desde América Latina". En *Nueva sociedad*, Nº 230, nov-dic 2010.

Contreras, Sandra (2006). "Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea". En *Orbis Tertius*, vol. 11, Nº 12, http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTv11n12a16/3789

_____ (2010). "En torno de las lecturas del presente". En Giordano, Alberto (dir. y comp.), *Cuadernos del Seminario 1. Los límites de la literatura*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina, pp. 135-153

_____ (2013). "Realismos: cuestiones críticas". En Contreras, Sandra (comp.) y Giordano, Alberto (dir.), *Cuadernos del Seminario 2*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina y Humanidades y Artes Ediciones – H. y A. Ediciones, pp. 5–25

Cozarinsky, Edgardo (2006). *Palacios plebeyos*. Buenos Aires: Sudamericana.

Croci, Paula (2010). *Estudio crítico sobre El abrazo partido: entrevista a Daniel Burman*. Buenos Aires: Picnic.

Delgado, Sergio (2005). "El personaje y su sombra. Rerealismos y desrealismos en el escritor argentino actual. En *Boletín 12*, Rosario: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Artes – UNR. http://www.celarg.org/int/arch_publi/delgado_b_12.pdf

Diego, José Luis de (2010). "Un itinerario crítico sobre el mercado editorial de literatura en Argentina".

En *Iberoamericana: América Latina, España y Portugal*, vol. 10, Nº 40.

Dipaola, Esteban (2010a). "Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino". En *Imagofagia*, Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA), Nº 1. Disponible en http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/8/9 [Fecha de consulta: 6 de junio de 2017]

_____ (2010b). "Estéticas del desplazamiento y el exceso: figuras del sentido y el acontecimiento en el Nuevo Cine Argentino". En *Questión*, vol. 1, Nº 27, Instituto de Investigaciones en Comunicación (IICOM)-UNLP.

Drucaroff, Elsa (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.

Getino, Octavio (2010). *Cine iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo*. Buenos Aires: Ediciones CICCUS.

_____ (2012). "Informe central". En Getino, Octavio (coord.) [et. al.], *Estudio de producción y mercados del cine latinoamericano en la primera década del siglo* XXI. La Habana: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.

Kohan, Martín (2005). "Significación actual del realismo críptico". En *Boletín 12*, Rosario: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Artes–UNR, http://www.celarg.org/int/arch_publi/kohan__b_12.pdf

Laddaga, Reinaldo (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Ludmer, Josefina (2010). *Aquí América latina: Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

Manzoni, Celina (2001). "¿Editoriales pequeñas o pequeñas editoriales?". En *Revista Iberoamericana*, vol. LXVII, Nº 197, Octubre-Diciembre 2001.

Palmeiro, Cecilia (2010). *Desbunde y felicidad: De la Cartonera a Perlongher*. Buenos Aires: ediciones Título.

_____ (2013). "Belleza y Felicidad: Girls just wanna have fun". En *Crítica Latinoamericana*. http://criticalatinoamericana.com/belleza-y-felicidad-girls-just-wanna-have-fun/

Perelman, Pablo y Seivach, Paulina (2003). *La industria cinematográfica en la Argentina: entre los límites del mercado y el fomento estatal*. Buenos Aires: CEDEM (Centro de Estudios para el Desarrollo Metropolitano) – Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Rama, Claudio (2003). *Economía de las industrias culturales en la globalización digital*. Buenos Aires: Eudeba.

Saferstein, Ezequiel y Szpilbarg, Daniela (2014). "La industria editorial argentina, 1990-2010: entre la concentración económica y la bibliodiversidad". En *Alter/nativas*, Nº3.

Szpilbarg, Daniela y Ezequiel Saferstein (2012). "El espacio editorial 'independiente': heterogeneidad, posicionamientos y debates: hacia una tipología de las editoriales en el período 1998-2010". *Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*, 31 de octubre, 1 y 2 de noviembre de 2012, La Plata, Argentina.

Sorrentino, Pedro Ernesto (2012). "Análisis del contexto en que fue sancionada la Ley Nº 24.377/94 (Ley de cine de Argentina)". En *Actas del 3º Congreso Internacional de la AsAECA (Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual)*, 10 al 12 de mayo de 2012, Córdoba.

Speranza, Graciela (2005). "Por un realismo idiota". En *Boletín 12*, Rosario: Facultad de Humanidades y Artes – UNR.

Tabarovsky, Damián (2011). *Literatura de izquierda*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Trajkovic, Djurdja (2009). "Literature, Are You There? It's Me, Eloísa Cartonera". En Bilbija, Ksenija y Celis Carbajal, Paloma (Eds.). *Akademia Cartonera. Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina*. Wisconsin: Parallel press, University of Wisconsin–Madison libraries.

Vanoli, Hernán. (2009). "Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria Argentina". En *Apuntes de investigación del CECYP*, Nº15.

_____ (2010). "Sobre editoriales literarias y la reconfiguración de una cultura". En *Nueva Sociedad*, Nº 230.

Notas periodísticas (prensa y audiovisual)

Fortuny, Natalia (2009). "Contrapoesía". En revista digital *El Necio*. http://elnecio.comxa.com/num_ant/necio09/cultura.htm

Jaramillo, Alfredo (2009). "Descontrol y política". En *Radar* – "Página 12", 27 de diciembre de 2009. http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3656-2009-12-29.html

"Directores" - Entrevista a Pablo Fendrik. Realización de DAC (Directores Argentinos Cinematográficos), 30 de septiembre de 2014 https://www.youtube.com/watch?v=SK_9z1Q8sqQ).

Entrevistas

Entrevista a Gabriela Cabezón Cámara. Efectuada en Buenos Aires, en un bar de barrio Norte, el viernes 05 de junio de 2015.

Entrevista a Pablo Fendrik. Realizada vía Skype, el jueves 24 de septiembre de 2015.

Entrevista a Sandra Gugliotta. Realizada vía Skype, el miércoles 30 de septiembre de 2015.

Entrevista a Hernán Ronsino. Realizada vía Skype, el jueves 30 de julio de 2015.

Entrevista a María y Alejandro, trabajadores de Eloísa Cartonera. Realizada en el local de la editorial, el 30 de julio de 2014.

Fecha de recepción: Junio 09 de 2017.
Fecha de aprobación: Junio 05 de 2018.