

**Entre la ley y la trampa: La programación de films nacionales En los multicines de la ciudad de Buenos Aires (1997-2008)**

A programação dos filmes nacionais em multiplexes na cidade de Buenos Aires (1997-2008)

National film exhibition at the multiplexes of Buenos Aires (1997-2008)

**Lucia Rud**

Doutora em História e Teoria das Artes pela Faculdade de Filosofia e letras da Universidade de Buenos Aires (UBA). Professora de Artes na UBA - Argentina

Contato: [luciarud@gmail.com](mailto:luciarud@gmail.com)

Artigo submetido em 30/07/2017    Aprovado em 25/10/2017



## Resumen

El trabajo parte del análisis cuantitativo de una base de datos provista por la empresa Ultracine, que cuenta con las películas programadas por los multicines de CABA - Ciudad Autónoma de Buenos Aires (Showcase Belgrano, Hoyts Abasto, Cinemark Palermo, Cinemark Puerto Madero, Cinemark Caballito, Village Recoleta y Village Caballito) en el período 1997-2008 (previo al comienzo de digitalización de las salas en la Argentina).

La programación de films ha sido segmentada según el origen del film (teniendo en cuenta la dupla nacional-extranjero) y se vincula este resultado con las legislaciones referentes a la exhibición cinematográfica en la Argentina, en particular, con las resoluciones de cuota de pantalla y media de continuidad del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), ente encargado de la protección y promoción del cine nacional.

**Palabras clave**Exhibición. Programación. Multicines. Políticas Públicas. Legislación. Buenos Aires

## Resumo


O trabalho é baseado na análise quantitativa do banco de dados fornecido pela empresa Ultracine, que apresenta os filmes programados pelos multiplexes de Buenos Aires (Showcase Belgrano, Hoyts Abasto, Cinemark Palermo, Cinemark Puerto Madero, Cinemark Caballito, Village Recoleta e Village Caballito) no período 1997-2008 (antes do início da digitalização dos cinemas).

A programação de filmes é filtrada por origem (tendo em conta a dupla nacional-estrangeiro) e relacionada com as leis relativas à exibição de filmes na Argentina, em particular com as resoluções de cota de tela e mídia de continuidade do Instituto Nacional de Cinema e Artes Audiovisuais (INCAA), a entidade responsável pela proteção e promoção do cinema nacional da Argentina.

**Palavras-chave:** Exibição. Programação. Multiplexes. Políticas Públicas. Legislação. Buenos Aires.

## Abstract

This research is based on the quantitative analysis of a database provided by the company Ultracine, which contains the films programmed by Buenos Aires' multiplexes (Showcase Belgrano, Hoyts Abasto, Cinemark Palermo, Cinemark Puerto Madero, Cinemark Caballito, Village Recoleta and Village Caballito) during the period 1997-2008 (prior to the beginning of the digitization of cinemas).



The programming of films is sorted by origin (considering national-foreign pairs) and then related with laws regarding film exhibition in Argentina, particularly screen quota and continuity measures resolutions from the National Institute of Cinema and Audiovisual Arts (INCAA), which is responsible for the protection and promotion of Argentina's national cinema.

**Keywords** Exhibition. Programming. Multiplexes. Public Policy. Legislation. Buenos Aires.

## Introducción

La exhibición cinematográfica resulta un área de estudios sustancial para analizar las políticas culturales de la Argentina. A partir del cine –que es simultáneamente un producto artístico-industrial y un medio masivo de comunicación– se configurarán variadas regulaciones y normativas. La industria cinematográfica argentina, al igual que otras industrias nacionales, padeció las contingencias económicas, políticas y sociales que afectaron al país a lo largo del siglo XX, y también entrado el siglo XXI. Sin embargo, desde la sanción de la primera reglamentación proteccionista en 1944, la industria cinematográfica contó con un especial reconocimiento dentro de la legislación nacional que le ha permitido ser sujeto de asistencia pública (PUENTE, 2007). En la Argentina –como en casi todos los países semiperiféricos con una industria cinematográfica sostenida en el tiempo– las políticas cinematográficas fueron imprescindibles para la existencia (o subsistencia) de producción de cine nacional. Sin embargo, la distribución y exhibición de cine nacional no han sido ampliamente contempladas.

## Breve historia de la legislación sobre exhibición cinematográfica en la Argentina

Es posible registrar una de las primeras normas sobre exhibición de cintas y vistas en la ciudad de Buenos Aires en el año 1910<sup>1</sup>, la reglamentación de la Ley Orgánica Municipal de Espectáculos Públicos 1260/1882. Durante el periodo del cine silente se realizaron ciertos controles de exhibición<sup>2</sup> y se reglamentó el acceso a las salas de los menores de edad. Sin embargo, uno de los primeros antecedentes concretos sobre la industria cinematográfica sucedió durante el inicio del período sonoro, con la sanción de la Ley de Propiedad Intelectual 11.723/1933. Esta ley establecía en su artículo 69, inciso d<sup>3</sup>, que un porcentaje (20%) de lo recaudado por el Fondo Nacional de las Artes se destinaría a la creación del Instituto Cinematográfico Argentino –ligado a la Comisión de Cultura del Senado–, denominado más tarde Instituto Cinematográfico del Estado (decreto n° 98.432/1941), y convertido en diciembre de 1943 en la Dirección General de Espectáculos Públicos (DGPE) (decretos n° 18.406/1943 y 2.516/1944), dependiente de la Subsecretaría de Informaciones de la Presidencia de la Nación. El Instituto comenzó a funcio-

**1** Ver también: Ordenanza General de Teatros y demás Espectáculos Públicos. Buenos Aires: Imprenta y Encuadernación G. Kraft, 1911.

**2** El film *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920), estrenado en Buenos Aires el 23 de junio de 1922, se había prohibido porque contravenía una ordenanza municipal que no permitía la exhibición de temáticas que tuvieran lugar dentro de manicomios (KRIGER, 2006).

**3** Este artículo fue derogado por el artículo 26 del decreto-ley n° 1.224, promulgado el 14 de febrero de 1958.



4 Karush (2013: 227-231) esgrime ciertas hipótesis para el accionar de los Estados Unidos con respecto a la cinematografía argentina. Ante el cierre de los mercados europeos durante la Segunda Guerra Mundial, los estudios norteamericanos se dirigieron sobre Latinoamérica, donde el cine argentino tenía una gran fortaleza. Además de las razones de mercado, Estados Unidos favoreció a México por sobre Argentina por cuestiones políticas ligadas a la neutralidad argentina respecto a la guerra durante el gobierno de Ramón S. Castillo. El Departamento de Estado de los Estados Unidos creó la Oficina de Coordinación de Asuntos Interamericanos (OCIAA) para controlar la propaganda del Eje en Latinoamérica y favorecer sentimientos a favor de los aliados (la "política de buena vecindad" proclamada por Franklin D. Roosevelt). Las consideraciones políticas y comerciales por parte de Estados Unidos para eliminar a la Argentina como uno de los productores de películas habladas en español se reforzaban mutuamente.

5 La Asociación de Empresarios de Cinematógrafos (AEC) se enfrentó a la Asociación de Productores de Películas Argentinas (APPA). Ver: KRIGER (2006).

6 El decreto establecía la especificación de un mínimo de películas nacionales de exhibición obligatoria (cuota de pantalla). Se estipulaban tres tipos de salas: las de primera línea o estreno en la Capital Federal, con más de 2500 localidades, debían proyectar una película nacional cada dos meses (6 películas al año) a lo largo de siete días; las de estreno en la zona céntrica—delimitada por las calles Leandro N. Alem, Rivadavia, Libertad y Santa Fe—, debían exhibir una película nacional durante una semana por cada mes (12 semanas al año); y las restantes de la Capital Federal y del interior del país, presentarían películas nacionales, como mínimo, dos de cada cinco semanas (21 semanas al año). La explotación comercial se haría en todos los casos por el sistema de porcentaje, pagando el 40% de la entrada bruta en los cines de

nar en 1936. El 27 de septiembre de 1938, el presidente del Instituto, Matías G. Sánchez Sorondo, presentó en el Senado un proyecto de ley proteccionista de la industria cinematográfica nacional. La propuesta no fue aprobada.

Entre 1944 y 1955 es posible encontrar legislaciones y reglamentaciones referentes a la protección de las producciones cinematográficas nacionales a partir de una política crediticia de fomento, y otras legislaciones relacionadas con el comercio exterior (tanto con las importaciones como -en menor medida- con intentos de abarcar mercados extranjeros). Estas medidas afectaron al sector de la exhibición, que en su mayor parte intentó oponerse, ya que se beneficiaban del libre mercado y de la exhibición de películas procedentes de Estados Unidos.

Las primeras legislaciones específicas sobre exhibición comenzaron a establecerse cuando la industria cinematográfica empezó a presentar problemas e inconvenientes. El cine argentino, que tuvo en el año 1942 su pico de producción con 57 estrenos, empezó a decaer ante la falta de renovación de las propuestas temáticas de los estudios y las limitaciones de importación de celuloide. A partir de 1942, Estados Unidos limitó la importación de película virgen -imprescindible para la producción cinematográfica local- a la Argentina<sup>4</sup>, lo que indirecta pero estratégicamente benefició a México. Paralelamente, la asociación entre los sectores de la distribución y la exhibición contra el sector de la producción cinematográfica nacional<sup>5</sup> determinó la eliminación de los programas largos de tres films -sobre los que se basaba el predominio del cine nacional en las salas del interior del país-, e implementó la exhibición de únicamente un título principal y otro "de relleno" (POSADAS, LANDRO, SPERONI; CAMPODÓNICO, 2006; KRIGER, 2006).

El 5 de agosto de 1944 se sancionó el decreto n° 21.344<sup>6</sup>, la primera medida legal que ordenó jurídicamente al cine nacional. Sin embargo, el cumplimiento de las medidas no resultaba sencillo en tanto se requerían mayor cantidad de estrenos de los producidos en los primeros años, y también a la falta de control por parte de las autoridades competentes.<sup>7</sup> También era obligatoria la exhibición de noticiarios<sup>8</sup> (decreto n° 18.405/1943) en todas las salas y funciones, con una duración mínima de ocho minutos. Hasta 1945, dos empresas monopolizaron el negocio: Noticiario Panamericano (de Argentina Sono Film) y Sucesos Argentinos (Ángel Díaz) (KRIGER, 2006; KRIGER, 2009). Durante ese período algunos exhibidores se asociaron a empresas productoras<sup>9</sup>, si bien la relación entre productores y exhibidores era particularmente tensa.

El 23 de agosto de 1947 se firmó la ley n° 12.999, la primera ley de cine promulgada en el país, reglamentada por el decreto n° 37.846. El fin de esta ley era la protección de la producción cinematográfica a partir de un sistema crediticio, que fue operado a partir de 1950 (ESPAÑA, 1992).<sup>10</sup> A partir de 1948, los productores cinematográficos fueron beneficiados por otra serie de medidas: en 1949 se promulgó la ley n° 13.651 (modificatoria de la ley n° 12.999 en sus artículos primero y cuarto; reglamentada por el decreto n° 16.688/1950), que aumentó el tiempo de exhibición de las películas argentinas -26 semanas por año en las salas de la

primera línea. Además, se creó la Junta Arbitral Cinematográfica con el fin de mediar y controlar las reglamentaciones. Según la revista *Cine-Productor*, el decreto tiene como base el arreglo entre el exhibidor Joaquín Lautaret y el productor Miguel Machinandiarena. En: *CineProductor* n° 7, 12 de agosto de 1944, p.3 (citado en KRIGER, 2006).

**7** Hacia abril de 1947 –un mes “exitoso” en la regulación–, daban cumplimiento total de la legislación 98 salas, cumplimiento parcial 77 y 7 salas no habían dado cumplimiento alguno (KRIGER, 2006).

**8** Ver: LUCHETTI, F. *Imágenes del enemigo interno. Configuraciones de sentido en el noticiario cinematográfico argentino durante la proscripción del peronismo (1955-1973)*. Tesis de doctorado, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 2014.

**9** Ya desde 1944, los exhibidores habían formado cooperativas de producción dedicadas a comprar empresas productoras en dificultad financiera. La Cooperativa Argentina de Exhibidores Cinematográficos (CADEC), dirigida por Joaquín Lautaret, tenía la intención de producir y exhibir sus propias películas. Conformó la empresa Sur Cinematográfica Argentina, absorbiendo Pampa Film, Artistas Argentinos Asociados y EFA (KRIGER, 2006). Ver también: SATANOWSKY, I. *La obra cinematográfica frente al derecho*. Buenos Aires, 1948-55.

**10** Se realizó una diferente clasificación para las salas de cine respecto de lo dispuesto por el decreto n° 21.344: las salas céntricas y las de mayor capacidad debían exhibir una película argentina por mes, como mínimo, durante una semana, con un sábado y domingo incluidos. El resto de las salas debían presentar películas argentinas de largometraje durante dos de cada cinco semanas, con dos sábados y domingos incluidos. Esto implicaba que las películas

tercera categoría–, disminuyó la recaudación requerida para su continuación en cartel, y aumentó el costo del alquiler de las películas (ESPAÑA, 1992).

Hacia 1950, ciertos altercados entre la MPAA (Motion Picture Association of America) y el Ministerio de Hacienda concluyeron en la autorización de ingresos sin restricciones de películas estadounidenses al país –aunque con la exigencia de un tope en la remisión de divisas.

Más allá de los avances en la legislación, Octavio Getino sostiene que las políticas peronistas no avanzaron sobre un desarrollo integral de la industria cinematográfica:

el primer gobierno de Perón no se destacó precisamente por lo que hubiera sido más deseable en cuanto a una visión integral del problema cinematográfico. Dejaron hacer al libre empresismo industrial, cuya incapacidad era manifiesta, negándose a asumir gestiones que hubieran resultado indispensables, como ser la consolidación de infraestructuras actualizadas, estimulando la inversión de capital fijo y estable; la elevación de los niveles culturales, ideológicos y estéticos de la producción, favoreciendo la renovación de los planteles técnicos y realizativos; el establecimiento de circuitos permanentes de producción-distribución-comercialización a nivel nacional y latinoamericano, sólo factibles en un país dependiente cuando media una directa y resuelta gestión estatal (GETINO, 1998: 18).

El 16 de septiembre de 1955 se produjo un golpe militar que derrocó al gobierno de Perón. El nuevo gobierno derogó la cuota de pantalla y los apoyos a la producción, por lo que el número de filmes producidos cayó ostensiblemente –12 films estrenados en 1956, a diferencia de los 44 en 1954, 43 en 1955, y 58 en 1950 (GETINO, 2005).

En enero de 1957, la dictadura militar dispuso una normativa: el decreto-ley n° 62/1957, luego convalidado por el gobierno constitucional en 1958. Según Claudio España, el decreto establecido por el gobierno de facto aún rige en sus líneas generales (ESPAÑA, 2005). Esta norma sancionó para el cine una libertad de expresión similar a la de la prensa, creó un régimen de subsidios y recuperación industrial, estableció las condiciones necesarias para que una película fuese considerada “nacional” y creó el Instituto Nacional de Cine<sup>11</sup> (INC). Además, creó un fondo de fomento a la industria cinematográfica que se estableció a partir de un impuesto del 10% del costo de la entrada –por lo que, los recursos no provienen del presupuesto público sino del propio mercado. Los distribuidores y exhibidores, por su parte, rechazaron ese decreto-ley por considerarlo inconstitucional y atentar contra la libre empresa. El resultado inmediato fue que durante el primer semestre de 1957 no se estrenara ninguna película argentina (SCHMOLLER, 2009).

En la década siguiente, los gobiernos militares de José María Guido (1962-1963) y de Juan Carlos Onganía (1966-1970) mantuvieron una legislación en cierta medida favorable para la industria cinematográfica. En 1963, se estableció el decreto n° 2979 que imponía el estreno de una película nacional por cada seis extranjeras, y que despertó el rechazo de distribuidores y exhibidores. Como contracara de



nacionales constituirían el 25% de los estrenos en las salas céntricas y el 40% de los estrenos en el resto de las salas.

Asimismo, se establecían los porcentajes que los exhibidores debían pagar a los productores y distribuidores y las sanciones correspondientes, en caso de incumplimiento, que serían aplicadas por la Subsecretaría de Informaciones y Prensa. Esta reglamentación obligatoria correspondía a las películas argentinas estrenadas dentro de los dos años anteriores. Los controles de cumplimiento de la ley fueron más severos que los del decreto n° 21.344, cerrando las salas que no acataran las reglamentaciones en uso (KRIGER, 2006). El 18 de junio de 1947, el decreto n° 16.454 establecía tres días a la semana con funciones a mitad de precio (MATEU, 2008).

**11** El INC era un ente autárquico del Estado, cuya dirección estaba a cargo de un directorio compuesto por un presidente y cuatro vocales designados por el Poder Ejecutivo Nacional. A partir de 1968, empezó a depender de la Secretaría de Difusión y Turismo de la Presidencia de la Nación, manteniendo una limitada autarquía. El INC existió hasta 1994, cuando fue reemplazado por el INCAA.

**12** En las décadas anteriores, también habían existido entidades censoras como la Comisión Nacional Calificadora creada por Apold en 1951. Ver: INVERNIZZI, H. *Cines rigurosamente vigilados: censura peronista y antiperonista, 1946-1976*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2014.

El decreto ley n° 8.205/63 implantó y oficializó la censura a nivel nacional, con la constitución del Concejo Nacional Honorario de Calificación Cinematográfica; en 1968 se creó el Ente de Calificación Cinematográfica -dependiente del Poder Ejecutivo- a partir de la ley n° 18.019, "en resguardo de la salud moral del pueblo".

El 1 de septiembre de 1974, asumió Miguel Paulino Tato como interventor, luego titularizado en 1976. Durante su gestión, la entidad censora sostuvo un

medidas en cierto grado proteccionistas, tanto esta década como la siguiente estuvieron signadas por la censura.<sup>12</sup>

La ley n° 17.741<sup>13</sup> de 1968 estipulaba la obligatoriedad de la cuota de pantalla para los filmes nacionales (largometrajes, noticiarios y cortometrajes<sup>14</sup>). Según esta ley, el Instituto Nacional de Cinematografía continuaría encargándose del fomento y la regulación del sector cinematográfico tanto en la Argentina como en la difusión internacional del cine argentino, y sería también responsable de regular la exhibición de películas emitidas por televisión. A su vez, se limitaba su autarquía, en tanto pasaba a depender de la Secretaría de Difusión y Turismo de la Presidencia de la Nación (GONZÁLEZ, 2015). En 1973 se sancionó el decreto-ley n° 20.071 de Fomento y Regulación Cinematográfica, en reemplazo y modificación del decreto-ley n° 17.741, que, entre otras regulaciones, excluía de la exhibición y subsidios a las películas que atentaran contra el "estilo nacional de vida". Otras reglamentaciones del período incluyeron el decreto n° 1405 del 21 de febrero de 1973.<sup>15</sup>

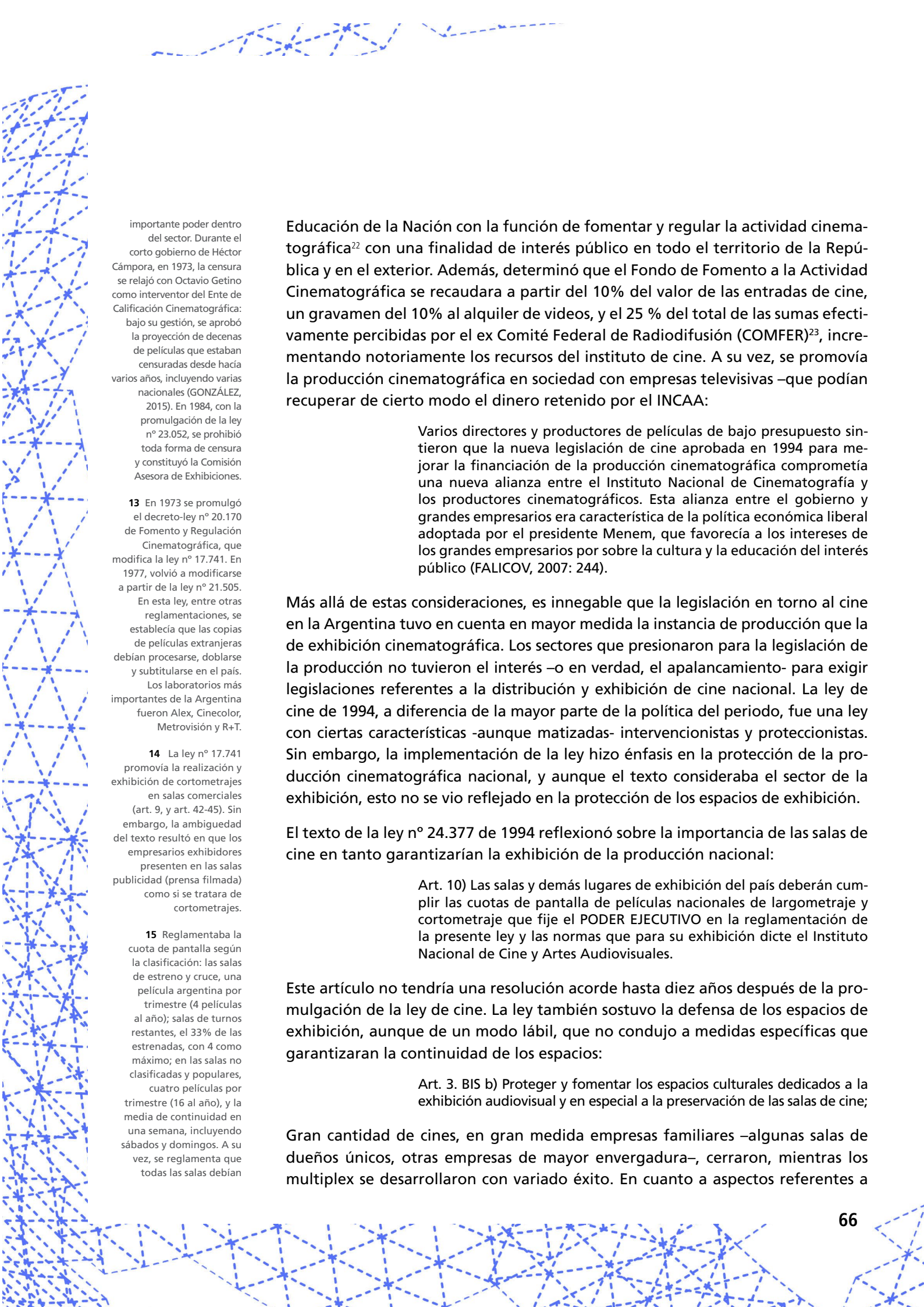
Otra legislación cinematográfica relevante es la inclusión en la reforma de la Constitución de la Nación Argentina de 1994 del artículo 75 inciso 19, que estableció como función del Congreso Nacional: "dictar leyes que protejan la identidad y pluralidad cultural, la libre creación y circulación de las obras del autor; el patrimonio artístico y los espacios culturales y audiovisuales."<sup>16</sup>

## La ley de cine n° 24.377

La ley n° 24.377/ 1994 ordenada según decreto n° 1.248/2001 y puesta en vigencia en 1995 implicó una modificación en las políticas de producción<sup>17</sup>, distribución y exhibición cinematográfica –y al mismo tiempo una continuidad, en tanto sostiene la estructura de la ley n° 17.741 de 1968 e incluso del decreto-ley n° 62 de 1957. Esta ley vincula al cine, la televisión y el video para incrementar los fondos del fomento cinematográfico y audiovisual.

En el año 1994, y en el marco de un programa de gobierno de orientación neoliberal<sup>18</sup> del entonces presidente Carlos Menem, se promovió una ley de cine que representa en cierto aspecto una contradicción con las medidas tomadas a lo largo del gobierno de la década del noventa y que, según algunos autores, no respondió en ningún aspecto al modelo de Estado imperante en ese momento. A partir de la Ley de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica, y contrariamente a la mayoría de las industrias nacionales en este período, la industria cinematográfica recuperó notoriamente su nivel de producción.

La ley estableció que el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales<sup>19</sup> funcionara como ente público no estatal<sup>20</sup> con autarquía financiera y recursos específicos<sup>21</sup> dependiente de la Secretaría de Cultura del Ministerio de Cultura y



importante poder dentro del sector. Durante el corto gobierno de Héctor Cámpora, en 1973, la censura se relajó con Octavio Getino como interventor del Ente de Calificación Cinematográfica: bajo su gestión, se aprobó la proyección de decenas de películas que estaban censuradas desde hacía varios años, incluyendo varias nacionales (GONZÁLEZ, 2015). En 1984, con la promulgación de la ley n° 23.052, se prohibió toda forma de censura y constituyó la Comisión Asesora de Exhibiciones.

**13** En 1973 se promulgó el decreto-ley n° 20.170 de Fomento y Regulación Cinematográfica, que modifica la ley n° 17.741. En 1977, volvió a modificarse a partir de la ley n° 21.505.

En esta ley, entre otras reglamentaciones, se establecía que las copias de películas extranjeras debían procesarse, doblarse y subtitularse en el país.

Los laboratorios más importantes de la Argentina fueron Alex, Cinecolor, Metrovisión y R+T.

**14** La ley n° 17.741 promovía la realización y exhibición de cortometrajes en salas comerciales (art. 9, y art. 42-45). Sin embargo, la ambigüedad del texto resultó en que los empresarios exhibidores presenten en las salas publicidad (prensa filmada) como si se tratara de cortometrajes.

**15** Reglamentaba la cuota de pantalla según la clasificación: las salas de estreno y cruce, una película argentina por trimestre (4 películas al año); salas de turnos restantes, el 33% de las estrenadas, con 4 como máximo; en las salas no clasificadas y populares, cuatro películas por trimestre (16 al año), y la media de continuidad en una semana, incluyendo sábados y domingos. A su vez, se reglamenta que todas las salas debían

Educación de la Nación con la función de fomentar y regular la actividad cinematográfica<sup>22</sup> con una finalidad de interés público en todo el territorio de la República y en el exterior. Además, determinó que el Fondo de Fomento a la Actividad Cinematográfica se recaudara a partir del 10% del valor de las entradas de cine, un gravamen del 10% al alquiler de videos, y el 25 % del total de las sumas efectivamente percibidas por el ex Comité Federal de Radiodifusión (COMFER)<sup>23</sup>, incrementando notoriamente los recursos del instituto de cine. A su vez, se promovía la producción cinematográfica en sociedad con empresas televisivas –que podían recuperar de cierto modo el dinero retenido por el INCAA:

Varios directores y productores de películas de bajo presupuesto sintieron que la nueva legislación de cine aprobada en 1994 para mejorar la financiación de la producción cinematográfica comprometía una nueva alianza entre el Instituto Nacional de Cinematografía y los productores cinematográficos. Esta alianza entre el gobierno y grandes empresarios era característica de la política económica liberal adoptada por el presidente Menem, que favorecía a los intereses de los grandes empresarios por sobre la cultura y la educación del interés público (FALICOV, 2007: 244).

Más allá de estas consideraciones, es innegable que la legislación en torno al cine en la Argentina tuvo en cuenta en mayor medida la instancia de producción que la de exhibición cinematográfica. Los sectores que presionaron para la legislación de la producción no tuvieron el interés –o en verdad, el apalancamiento- para exigir legislaciones referentes a la distribución y exhibición de cine nacional. La ley de cine de 1994, a diferencia de la mayor parte de la política del periodo, fue una ley con ciertas características -aunque matizadas- intervencionistas y proteccionistas. Sin embargo, la implementación de la ley hizo énfasis en la protección de la producción cinematográfica nacional, y aunque el texto consideraba el sector de la exhibición, esto no se vio reflejado en la protección de los espacios de exhibición.

El texto de la ley n° 24.377 de 1994 reflexionó sobre la importancia de las salas de cine en tanto garantizarían la exhibición de la producción nacional:

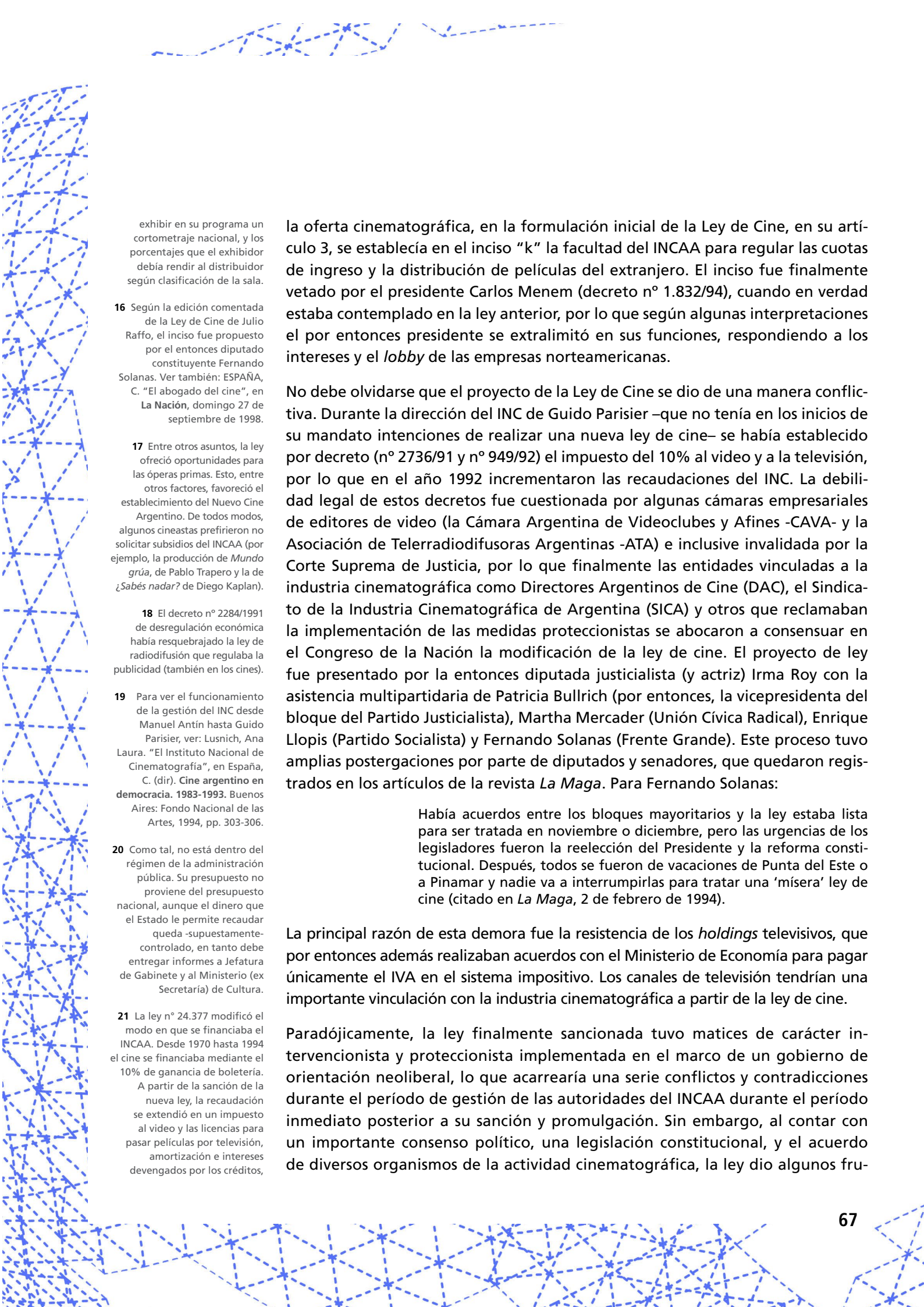
Art. 10) Las salas y demás lugares de exhibición del país deberán cumplir las cuotas de pantalla de películas nacionales de largometraje y cortometraje que fije el PODER EJECUTIVO en la reglamentación de la presente ley y las normas que para su exhibición dicte el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

Este artículo no tendría una resolución acorde hasta diez años después de la promulgación de la ley de cine. La ley también sostuvo la defensa de los espacios de exhibición, aunque de un modo lábil, que no condujo a medidas específicas que garantizaran la continuidad de los espacios:

Art. 3. BIS b) Proteger y fomentar los espacios culturales dedicados a la exhibición audiovisual y en especial a la preservación de las salas de cine;

Gran cantidad de cines, en gran medida empresas familiares –algunas salas de dueños únicos, otras empresas de mayor envergadura–, cerraron, mientras los multiplex se desarrollaron con variado éxito. En cuanto a aspectos referentes a





exhibir en su programa un cortometraje nacional, y los porcentajes que el exhibidor debía rendir al distribuidor según clasificación de la sala.

**16** Según la edición comentada de la Ley de Cine de Julio Raffo, el inciso fue propuesto por el entonces diputado constituyente Fernando Solanas. Ver también: ESPAÑA, C. "El abogado del cine", en *La Nación*, domingo 27 de septiembre de 1998.

**17** Entre otros asuntos, la ley ofreció oportunidades para las óperas primas. Esto, entre otros factores, favoreció el establecimiento del Nuevo Cine Argentino. De todos modos, algunos cineastas prefirieron no solicitar subsidios del INCAA (por ejemplo, la producción de *Mundo grúa*, de Pablo Trapero y la de *¿Sabés nadar?* de Diego Kaplan).

**18** El decreto n° 2284/1991 de desregulación económica había resquebrajado la ley de radiodifusión que regulaba la publicidad (también en los cines).

**19** Para ver el funcionamiento de la gestión del INC desde Manuel Antín hasta Guido Parisier, ver: Lusnich, Ana Laura. "El Instituto Nacional de Cinematografía", en España, C. (dir). *Cine argentino en democracia. 1983-1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994, pp. 303-306.

**20** Como tal, no está dentro del régimen de la administración pública. Su presupuesto no proviene del presupuesto nacional, aunque el dinero que el Estado le permite recaudar queda -supuestamente- controlado, en tanto debe entregar informes a Jefatura de Gabinete y al Ministerio (ex Secretaría) de Cultura.

**21** La ley n° 24.377 modificó el modo en que se financiaba el INCAA. Desde 1970 hasta 1994 el cine se financiaba mediante el 10% de ganancia de boletería. A partir de la sanción de la nueva ley, la recaudación se extendió en un impuesto al video y las licencias para pasar películas por televisión, amortización e intereses devengados por los créditos,

la oferta cinematográfica, en la formulación inicial de la Ley de Cine, en su artículo 3, se establecía en el inciso "k" la facultad del INCAA para regular las cuotas de ingreso y la distribución de películas del extranjero. El inciso fue finalmente vetado por el presidente Carlos Menem (decreto n° 1.832/94), cuando en verdad estaba contemplado en la ley anterior, por lo que según algunas interpretaciones el por entonces presidente se extralimitó en sus funciones, respondiendo a los intereses y el *lobby* de las empresas norteamericanas.

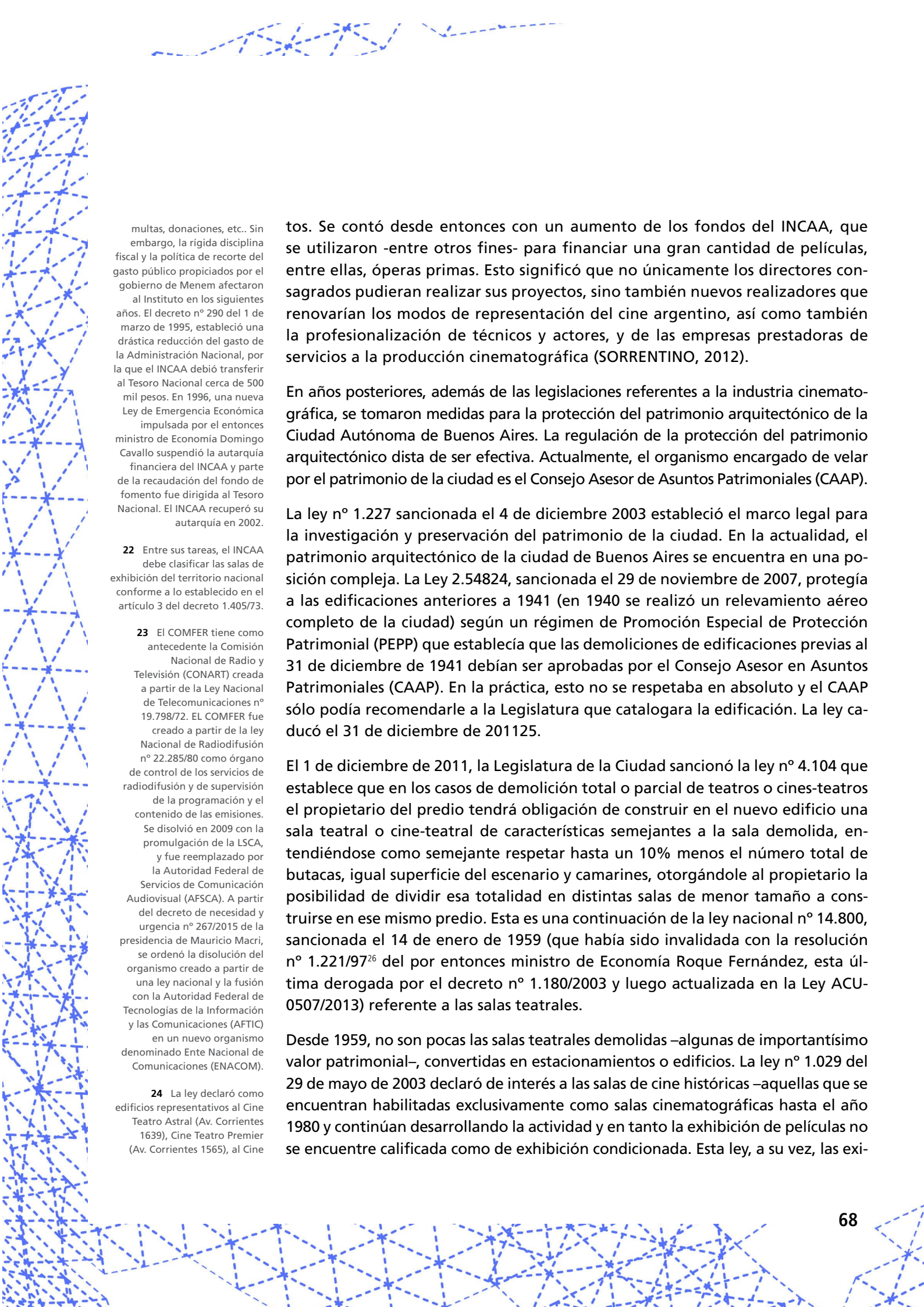
No debe olvidarse que el proyecto de la Ley de Cine se dio de una manera conflictiva. Durante la dirección del INC de Guido Parisier -que no tenía en los inicios de su mandato intenciones de realizar una nueva ley de cine- se había establecido por decreto (n° 2736/91 y n° 949/92) el impuesto del 10% al video y a la televisión, por lo que en el año 1992 incrementaron las recaudaciones del INC. La debilidad legal de estos decretos fue cuestionada por algunas cámaras empresariales de editores de video (la Cámara Argentina de Videoclubes y Afines -CAVA- y la Asociación de Telerradiodifusoras Argentinas -ATA) e inclusive invalidada por la Corte Suprema de Justicia, por lo que finalmente las entidades vinculadas a la industria cinematográfica como Directores Argentinos de Cine (DAC), el Sindicato de la Industria Cinematográfica de Argentina (SICA) y otros que reclamaban la implementación de las medidas proteccionistas se abocaron a consensuar en el Congreso de la Nación la modificación de la ley de cine. El proyecto de ley fue presentado por la entonces diputada justicialista (y actriz) Irma Roy con la asistencia multipartidaria de Patricia Bullrich (por entonces, la vicepresidenta del bloque del Partido Justicialista), Martha Mercader (Unión Cívica Radical), Enrique Llopis (Partido Socialista) y Fernando Solanas (Frente Grande). Este proceso tuvo amplias postergaciones por parte de diputados y senadores, que quedaron registrados en los artículos de la revista *La Maga*. Para Fernando Solanas:

Había acuerdos entre los bloques mayoritarios y la ley estaba lista para ser tratada en noviembre o diciembre, pero las urgencias de los legisladores fueron la reelección del Presidente y la reforma constitucional. Después, todos se fueron de vacaciones de Punta del Este o a Pinamar y nadie va a interrumpirlas para tratar una 'miserable' ley de cine (citado en *La Maga*, 2 de febrero de 1994).

La principal razón de esta demora fue la resistencia de los *holdings* televisivos, que por entonces además realizaban acuerdos con el Ministerio de Economía para pagar únicamente el IVA en el sistema impositivo. Los canales de televisión tendrían una importante vinculación con la industria cinematográfica a partir de la ley de cine.

Paradójicamente, la ley finalmente sancionada tuvo matices de carácter intervencionista y proteccionista implementada en el marco de un gobierno de orientación neoliberal, lo que acarrearía una serie de conflictos y contradicciones durante el período de gestión de las autoridades del INCAA durante el período inmediato posterior a su sanción y promulgación. Sin embargo, al contar con un importante consenso político, una legislación constitucional, y el acuerdo de diversos organismos de la actividad cinematográfica, la ley dio algunos fru-





multas, donaciones, etc.. Sin embargo, la rígida disciplina fiscal y la política de recorte del gasto público propiciados por el gobierno de Menem afectaron al Instituto en los siguientes años. El decreto n° 290 del 1 de marzo de 1995, estableció una drástica reducción del gasto de la Administración Nacional, por la que el INCAA debió transferir al Tesoro Nacional cerca de 500 mil pesos. En 1996, una nueva Ley de Emergencia Económica impulsada por el entonces ministro de Economía Domingo Cavallo suspendió la autarquía financiera del INCAA y parte de la recaudación del fondo de fomento fue dirigida al Tesoro Nacional. El INCAA recuperó su autarquía en 2002.

**22** Entre sus tareas, el INCAA debe clasificar las salas de exhibición del territorio nacional conforme a lo establecido en el artículo 3 del decreto 1.405/73.

**23** El COMFER tiene como antecedente la Comisión Nacional de Radio y Televisión (CONART) creada a partir de la Ley Nacional de Telecomunicaciones n° 19.798/72. EL COMFER fue creado a partir de la ley Nacional de Radiodifusión n° 22.285/80 como órgano de control de los servicios de radiodifusión y de supervisión de la programación y el contenido de las emisiones. Se disolvió en 2009 con la promulgación de la LSCA, y fue reemplazado por la Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual (AFSCA). A partir del decreto de necesidad y urgencia n° 267/2015 de la presidencia de Mauricio Macri, se ordenó la disolución del organismo creado a partir de una ley nacional y la fusión con la Autoridad Federal de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones (AFTIC) en un nuevo organismo denominado Ente Nacional de Comunicaciones (ENACOM).

**24** La ley declaró como edificios representativos al Cine Teatro Astral (Av. Corrientes 1639), Cine Teatro Premier (Av. Corrientes 1565), al Cine

tos. Se contó desde entonces con un aumento de los fondos del INCAA, que se utilizaron -entre otros fines- para financiar una gran cantidad de películas, entre ellas, óperas primas. Esto significó que no únicamente los directores consagrados pudieran realizar sus proyectos, sino también nuevos realizadores que renovarían los modos de representación del cine argentino, así como también la profesionalización de técnicos y actores, y de las empresas prestadoras de servicios a la producción cinematográfica (SORRENTINO, 2012).

En años posteriores, además de las legislaciones referentes a la industria cinematográfica, se tomaron medidas para la protección del patrimonio arquitectónico de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. La regulación de la protección del patrimonio arquitectónico dista de ser efectiva. Actualmente, el organismo encargado de velar por el patrimonio de la ciudad es el Consejo Asesor de Asuntos Patrimoniales (CAAP).

La ley n° 1.227 sancionada el 4 de diciembre 2003 estableció el marco legal para la investigación y preservación del patrimonio de la ciudad. En la actualidad, el patrimonio arquitectónico de la ciudad de Buenos Aires se encuentra en una posición compleja. La Ley 2.54824, sancionada el 29 de noviembre de 2007, protegía a las edificaciones anteriores a 1941 (en 1940 se realizó un relevamiento aéreo completo de la ciudad) según un régimen de Promoción Especial de Protección Patrimonial (PEPP) que establecía que las demoliciones de edificaciones previas al 31 de diciembre de 1941 debían ser aprobadas por el Consejo Asesor en Asuntos Patrimoniales (CAAP). En la práctica, esto no se respetaba en absoluto y el CAAP sólo podía recomendarle a la Legislatura que catalogara la edificación. La ley caducó el 31 de diciembre de 201125.

El 1 de diciembre de 2011, la Legislatura de la Ciudad sancionó la ley n° 4.104 que establece que en los casos de demolición total o parcial de teatros o cines-teatros el propietario del predio tendrá obligación de construir en el nuevo edificio una sala teatral o cine-teatral de características semejantes a la sala demolida, entendiéndose como semejante respetar hasta un 10% menos el número total de butacas, igual superficie del escenario y camarines, otorgándole al propietario la posibilidad de dividir esa totalidad en distintas salas de menor tamaño a construirse en ese mismo predio. Esta es una continuación de la ley nacional n° 14.800, sancionada el 14 de enero de 1959 (que había sido invalidada con la resolución n° 1.221/97<sup>26</sup> del por entonces ministro de Economía Roque Fernández, esta última derogada por el decreto n° 1.180/2003 y luego actualizada en la Ley ACU-0507/2013) referente a las salas teatrales.

Desde 1959, no son pocas las salas teatrales demolidas –algunas de importantísimo valor patrimonial–, convertidas en estacionamientos o edificios. La ley n° 1.029 del 29 de mayo de 2003 declaró de interés a las salas de cine históricas –aquellas que se encuentran habilitadas exclusivamente como salas cinematográficas hasta el año 1980 y continúan desarrollando la actividad y en tanto la exhibición de películas no se encuentre calificada como de exhibición condicionada. Esta ley, a su vez, las exi-

Teatro Broadway (Av. Corrientes 1155), al Cine Teatro Ópera (Av. Corrientes 860), al Cine - Teatro Gran Rex (Av. Corrientes 857), al Cine Monumental (Lavalle 780), al Cine Los Ángeles 1 y 2 (Av. Corrientes 1770), al Cine El Progreso (Av. Riestra 5651), al Edificio "Puerto Santo" y Cinemark 8, en Alicia Moreau de Justo 1900, al Cine Hall (Av. Pte. Roque Sáenz Peña 1156), al ex Cine Cataluña y vivienda colectiva (Av. Corrientes 2046), al Cine Ocean (Lavalle 739), al Cine Electric (Lavalle 836), al Cine Normandie (Lavalle 855), al Cine Atlas Lavalle (Lavalle 869), al Cine Oliden (Oliden 1440), al ex - Cine El Plata (Av. Juan Bautista Alberdi 5751), al Cine Libertador (Av. Corrientes 1350), al Cine y Teatro Empire (Hipólito Yrigoyen 1928) y al Cine Suipacha (Suipacha y Av. Corrientes).

25 En febrero de 2016, juez Aurelio Ammirato de la Justicia en lo Contencioso Administrativo y Tributario de la Ciudad concedió un amparo que frenó todo trámite que afecte a edificios anteriores al último día de 1941. Ver: Kiernan, Sergio. "La justicia frenó la piqueta", en *m2*, *Página 12*, sábado 20 de febrero de 2016.

26 Esto ocurrió en torno al predio del Teatro Odeón.

me del pago Alumbrado, Barrido y Limpieza (ABL), que por las dimensiones de los lotes y del ancho del frente es exorbitante. Los cines beneficiados fueron América, Atlas Lavalle, Atlas Recoleta, Atlas Santa Fe, Belgrano, Cosmos, Electric, Gaumont, General Paz, Gran Rivadavia, Lorca, Los Ángeles, Metro, Monumental, Normandie, Ocean, Premier, Rivera Indarte, Savoy y Trocadero.

La propuesta más relevante con respecto a los espacios de exhibición cinematográfica fue el proyecto de ley 01161 del 20 de mayo de 2010 para la creación de una comisión para el relevamiento de salas cinematográficas y teatrales históricas barriales y un Fondo de ayuda económica para Salas de Cine-Teatro Barriales de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (FOCITBA). La propuesta es una iniciativa del legislador de Raúl Puy (Diálogo por Buenos Aires) y Gabriela Alegre (Encuentro Popular para la Victoria), que no ha tenido continuidad.

### Resoluciones del INCAA con respecto a la exhibición cinematográfica: cuota de pantalla y media de continuidad

Es posible encontrar ciertas resoluciones aisladas tomadas por el INCAA durante la década de los noventa relacionadas con la exhibición cinematográfica, como la resolución n° 1.529 de 1997, que estableció 24 unidades rodantes móviles de cine argentino. Sin embargo, la temática más relevante para la exhibición de cine nacional es la relacionada a cuotas de pantalla y media de continuidad.

En 2004 se desató una polémica a partir de dos películas exitosas: *Luna de Avellaneda* (Juan José Campanella) y *Los guantes mágicos* (Martín Rejtman), que habían tenido una buena repercusión y taquilla. Las empresas exhibidoras, sin embargo, las retiraron de cartel para programar *blockbusters* estadounidenses. A partir de los altercados que esto provocó, el INCAA aprobó el 28 de junio de 2004 la resolución n° 2.016 -que había comenzado a definirse en 2003. Varios debates y reclamos giraron en torno a esta resolución. Mientras que el sector de la producción fue quien con mayor énfasis reclamaba su aplicación, los exhibidores y distribuidores se manifestaron en contra.

La resolución tenía como objetivo que las películas de cine argentino financiadas en parte por el INCAA tuvieran acceso y continuidad al circuito de exhibición comercial. Para esto, se establecía la cantidad mínima de películas argentinas que debían exhibirse obligatoriamente en cada una de las salas cinematográficas del país (*cuota de pantalla*). El número de películas variaba según el tipo y capacidad de la sala. A su vez, establecía la *media de continuidad*, es decir, el porcentaje mínimo de público necesario (entre el 25 y el 6%, dependiendo de la capacidad de la sala, la cantidad de copias del film y de la temporada alta o baja) para que una película nacional que fuese exhibida gracias a la cuota de pantalla y que haya obtenido un número mínimo de espectadores (media de continuidad), no pudiera ser retirada de cartelera. En definitiva, la cuota de pantalla permitía el acceso a estrenar un film, mientras que la media de continuidad admitía que permaneciera en cartel.



	<b>A</b> (más de 20 copias)	<b>B</b> (de 11 a 19 copias)	<b>C</b> (10 copias o menos)
<i>Temporada alta (1/4 al 30/9; 25/12 al 1/1)</i>			
menos de 250 butacas	25%	22%	20%
entre 250 y 500 butacas	20%	18%	16%
más de 500	10%	9%	8%
<i>Temporada baja (1/10 al 31/5)</i>			
menos de 250 butacas	20%	17%	15%
entre 250 y 500 butacas	15%	14%	12%
más de 500	8%	7%	6%

Cuadro 1. Media de continuidad por categoría del film y capacidad de la sala (Res. 2.016/2004)

En el artículo 17 de la resolución, se enuncia que la película debe exhibirse en la misma sala, en la totalidad de las funciones previstas. En el artículo 21, se establecen las sanciones ante incumplimiento de la ley -multas e incluso clausura de la sala por hasta 30 días-, que, hasta el momento, no han sido implementadas, a pesar de las denuncias hechas por parte de algunos realizadores. Para Pablo Rovito:

No se trataría de una medida muy extrema, la mayoría de las salas del país tienen una pantalla y deben estrenar solo cuatro películas argentinas al año. Y cuando no haya estrenos y/o copias disponibles en el trimestre correspondiente, la obligatoriedad se cancela automáticamente. Con respecto a las medias de continuidad, se trata del sistema más benévolo para el exhibidor como forma de regulación. En otros países se los obliga a ocupar una cantidad de días al año con cine nacional funcione este o no. Aquí, en el caso de no alcanzar la película la media de la sala, la misma baja de cartel. Históricamente las medias de continuidad se tomaban de acuerdo a la cantidad de espectadores que la sala había tenido en el mismo trimestre el año anterior. En la actualidad, la práctica de mezclar varias películas en distintos horarios en la misma sala y la costumbre del exhibidor de informar los espectadores por película y por complejo, pero no por sala, hizo imposible aplicar ese tipo de sistema. Por ello se recurrió al sistema de instalar medias en función del volumen de ocupación de la sala y el promedio de ocupación global del complejo, tomando en cuenta que las salas más pequeñas tienen un promedio de ocupación más alta. Estas medidas ayudan a mejorar las condiciones de competencia de las películas nacionales que aspiran a llegar a un público masivo (ROVITO, 2004: s/d).

En el art. 19 de la resolución, se señala que en los complejos multipantallas "la cuota de pantalla y media de continuidad deberá cumplirse en cada una de dichas salas en forma independiente. A tal fin las empresas exhibidoras deberán indicar al productor, con tres días de anticipación al comienzo de la semana cinematográfica, en qué sala se programará la película y los horarios de exhibición". Incluso con las consideraciones de la resolución, esto resulta fácil de evadir en complejos que, como menciona Rovito, no programan una película por sala, sino que realizan una serie de estrategias para programar una misma película exitosa en varias pantallas, o pocas funciones de un film. Las exhibidoras comenzaron a aplicar varios mecanismos para evitar cumplir con la cuota de

27 Por ejemplo, se asignaban funciones en horarios en los que frecuentemente hay menos público, se asignaban las salas de mayor capacidad para inducir a que el porcentaje de butacas ocupadas no alcanzara al de la media de continuidad, se agregaban funciones a las cinco convencionales para operar contra la media de continuidad y se desinformaba al público —no se anunciaban las películas argentinas en cartel y no se pasaban los *trailers* de las películas argentinas. Rodrigo Moreno (director de *El Custodio*) sostenía que las multipantallas no vendían las dos primeras filas de las salas, por decisión de los propios complejos (los exhibidores aseguraban que las dos primeras filas nunca eran elegidas por los espectadores). Sin embargo, Moreno denunciaba que cuando se medía la Media de Continuidad, se incluía a las dos primeras filas. También se quejó por la falta de presentación del banner.

28 Leonardo Racauchi, integrante de la Cámara Argentina de Exhibidores Multipantallas, quien aseguraba que para esas películas “deberían existir otros circuitos no específicamente destinados al gran consumo”. La CAEM proponía la creación de un circuito alternativo de exhibición, donde se proyectasen películas con un público definido, ya que “Poner ese tipo de películas en un complejo perjudica principalmente a la película, que termina siendo vista por menos de mil personas en todo el país (...) No por exhibirse en más salas una película va a tener más repercusión. Ese es un espejismo”. También Sebastián Valenzuela, gerente de Villages Cinemas, daba su opinión al respecto: “la cuota de pantalla atenta bastante contra la diversidad: es cine argentino o es cine de Hollywood. Tal vez al que más limitó es al cine europeo o alternativo (...) lo que yo creo que hay que hacer es lograr que el mismo logre un atractivo importante para convocar público. Hay películas argentinas que lo tienen y otras que pasan desapercibidas, porque la gente ni siquiera llega

pantalla y la media de continuidad<sup>27</sup>. La Gerencia de Fiscalización del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales constató que el complejo Village Recoleta no cumplió con la media de continuidad con la película *Familia Rodante* (Pablo Trapero, 2004). Los productores siguieron denunciando la falta de regulación y control por parte del INCAA de ambas medidas.

Por otra parte, continuaron las demandas, exigencias y denuncias por parte de los grandes exhibidores por haberse reglamentado la cuota de pantalla y la media de continuidad. La CAEM denunciaba que la cuota de pantalla homogeneizaba el tipo de material que se proyectaba en Argentina<sup>28</sup>. En el 2006, el INCAA despidió a empleados de la Gerencia de Asuntos Jurídicos, encargados de controlar que se cumplieran la cuota de pantalla y la media de continuidad, tras descubrir que no controlaban correctamente la aplicación de ambas normas (CORTONA, LAPENNA: 2013).

Por otro lado, la resolución n° 1.582 del 2006 creó el circuito de exhibición alternativo y el calendario tentativo de estrenos y estableció una modificación de la resolución n° 2.016/2004, en relación con la aplicación del régimen de cuota de pantalla. Según los funcionarios, el espíritu detrás de las resoluciones era proteger a las películas de producción argentina de menor costo, y a las que les resultaba históricamente más difícil estrenar y mantenerse en cartel (categoría “C”, que bajó de 10 copias a 6 o menos).

Siguiendo la resolución, se generarían dos circuitos de exhibición para garantizar la permanencia mínima durante dos semanas de films nacionales. El primer “circuito comercial de exhibición” sería integrado por una de las salas de los cines Gaumont, Hoyts Abasto, Cinemark Palermo, Atlas Rivera Indarte y Shopping Villa del Parque. El segundo, “circuito alternativo de exhibición”, estaría compuesto por otra de las pantallas de los cines Gaumont, Village Recoleta, Arteplex Belgrano y Monumental. En este último circuito, se garantizaría la permanencia en pantalla, por limitada que sea su convocatoria. Además, los films con menor presupuesto recibirían un subsidio de 25.000 pesos para gastos de lanzamiento y promoción, y entre 10.000 y 70.000 pesos por derechos de exhibición en la televisión. Por último, el INCAA estableció que los exhibidores tenían que informar al Instituto los estrenos nacionales previstos, al igual que los distribuidores, que debían establecer con cuántas copias estrenarían y en qué zonas lo tenían previsto. Una vez que los exhibidores y los distribuidores establecieran la fecha, se la debían comunicar al INCAA y esa fecha pasaría a ser inamovible. Estas medidas comenzaron a regir desde el 1 de septiembre de 2006. Se categorizaron todas las salas como de estreno, teniendo la obligatoriedad de estrenar una película nacional por sala por trimestre, es decir, cuatro películas nacionales por año.

Sin embargo, continuaron las denuncias de incumplimiento. Según los miembros de la Asociación de Productores Independientes de Medios Audiovisuales (APIMA)<sup>29</sup>, los complejos multipantalla nucleados en la CAEM (Hoyts, Cinemark y Village) interpretaban a su favor los cambios en las normativas de la cuota de pantalla y la media de continuidad. La reglamentación volvió a modificarse en el 2009 (Resolución 26/2009)<sup>30</sup> y en el 2012 (Resolución 1.076/2012)<sup>31</sup>, fuera del período trabajado en este artículo.



a saber del estreno" (citado en Cortona y Lapenna, 2013, pp. 118-199).

29 Según APIMA, un representante del complejo Village Cinema S.A. pidió a la distribuidora Primer Plano renunciar al cumplimiento de la media de continuidad, como condición para que la película *El amor y la ciudad* (Teresa Costantini, 2006) fuera exhibida en Village Recoleta, Avellaneda y Rosario.

30 En esta resolución, se modificó la categoría A (35 copias o más) y la B (entre 7 y 34 copias). Con respecto a los multicines, se asignaba el 70% a películas categoría A y 30% a B, y no obligación a exhibir C. Se incrementaban las multas y los días de clausura del cine en caso de incumplimiento. Se modificaban los porcentajes de sala: Temporada alta: hasta 250 butacas, 18%; entre 250 y 500, 16%; más de 500, 10%. Temporada baja: hasta 250 butacas, 15%; entre 250 y 500, 12%; más de 500, 8%.

31 Se modificaban los porcentajes de sala: Temporada alta: hasta 250 butacas, 20%; entre 250 y 500, 18%; más de 500, 16%. Temporada baja: hasta 250 butacas, 16%; entre 250 y 500, 14%; más de 500, 12%.

La medida de cuota de pantalla fue tomada por primera vez por Reino Unido en 1927 y por Francia en 1928, y ha sido una medida sobre la cual se ha discutido en acuerdos como el GATT. De todas maneras, lejos de ser universalmente aceptada para la protección de los cines nacionales, tiene detractores dentro de los mismos interesados en la protección de un cine nacional. Jimmyn Parc (2014) desarrolla en sus artículos una comparación entre dos de las industrias cinematográficas más exitosas respecto del market share: Corea del Sur y Francia. Según Parc, contrariamente a la creencia habitual, la instauración de una cuota de pantalla no ofrece protección ilimitada a las películas locales. Parc se refiere a la cuota de pantalla como una medida "tigre de papel", analizando cómo la disminución de la cuota de pantalla en Corea del Sur en el año 2006 (obligada por Estados Unidos para la firma de un Acuerdo de libre comercio-KORUS) no provocó ninguna disminución en la cantidad de espectadores a las películas coreanas en el país. De todas maneras, puede objetarse que si los Estados Unidos consideraron la necesidad de esta medida (no sólo con el mercado coreano, también la anulación de cuota de pantalla para México), algún interés concreto debe existir.

Lo que se sostiene en este artículo que el efecto de la cuota de pantalla en el mercado es limitado; sin embargo, más que un intento real por cambiar las reglas de mercado, resulta una medida simbólica. Otras medidas resultarían más efectivas –como la limitación de cantidad de copias para las películas importadas– para la promoción de la exhibición del cine nacional. Estas medidas requerirían de un poder político y económico para enfrentarse contra las grandes empresas exhibidoras y distribuidoras (desde la década del noventa, crecientemente concentradas y extranjeras) que Argentina nunca supo o pudo tener.

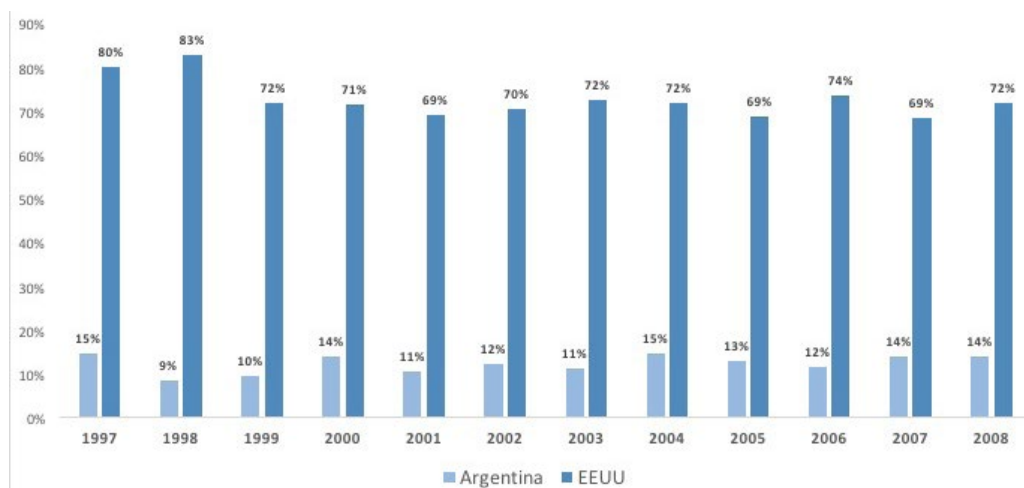
La cuota de pantalla, de todos modos, aunque ineficiente como medida económica, es efectiva como medida simbólica. Por esto mismo esa demostración de interés en la protección de la cinematografía nacional no debería perderse.

## La oferta cinematográfica en los multicines de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (1997-2008)

Según Octavio Getino, la demanda de productos culturales no está determinada por la elección voluntaria de los consumidores, sino que está condicionada por las ofertas disponibles, la mayor o menor diversidad y el campo de experiencias socioculturales y económicas del individuo para acceder a unas u otras (GETINO, 2010: 109). Deborah Allison (2006) considera que la competencia entre cines conlleva a que la mayoría de los multiplex priorice los mismos títulos, mientras ignora otros. Para los espectadores, el efecto más notorio de estas presiones económicas resulta en que la cantidad de pantallas no implica más opciones de películas, lo que conduce a una experiencia homogénea de ir al cine. La rotación de las películas en la pantalla no aumenta la cantidad de films ofrecidos, sino que tiene el objeto de permitir que el mismo título pueda iniciar cada quince minutos.

En la Argentina, el market share de las películas provenientes de Estados Unidos durante la década del noventa y primera década del siglo XXI rondó el cincuenta por ciento de los films estrenados y su consumo superó el 80%. Las películas

de Estados Unidos fueron estrenadas con mayor cantidad de copias y ocuparon mayor cantidad de pantallas. En los multicines de capital internacional de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, la proporción de películas estadounidenses es mayor, ocupando un promedio del 73% de la programación, mientras los films argentinos, ocupan el 12% en promedio:

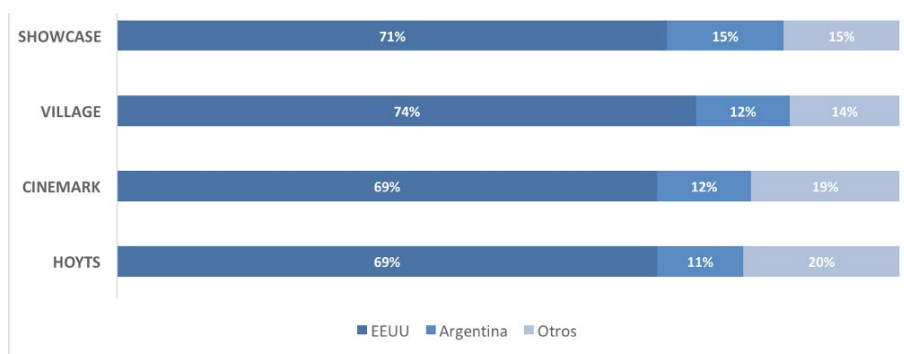


### Origen de las películas (Argentina - Estados Unidos) ofertadas por los multicines de CABA (1997-2008)

Elaboración propia en base a datos de ULTRACINE

También es posible corroborar a partir del gráfico que la resolución de cuota de pantalla del 2004 (y su modificatoria en 2006) no ejerció ninguna influencia en la programación de películas nacionales de los multicines de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Este resultado demuestra que, pese a las políticas implementadas, no se ha podido avanzar en mejorar el circuito de la exhibición de cine argentino en las salas comerciales de capitales extranjeros.

En cuanto a las diferencias por complejo, puede encontrarse que Hoyts y Cinemark presentan más películas de origen extranjero (no estadounidense) que Showcase y Village, aunque Cinemark y Hoyts también ofrecen menor cantidad de películas de cine argentino:



### Origen de las películas ofertadas por complejo (promedio 1997-2008) Elaboración propia en base a datos de ULTRACINE



32 Por ejemplo, *Una noche con Sabrina Love* se exhibió en el Village Recoleta (durante la semana del 7 de julio del 2000) en dos funciones: 12.45 pm y 1.30 am.

33 Durante las épocas de exhibición en filmico, era frecuente el procedimiento de *interlocking* mediante el cual una película se pasaba en dos proyectores (o más) de manera simultánea. De esta forma, a partir de una sola copia se podía proyectar un film en dos o más salas.

34 Las funciones programadas resultan un tema interesante de analizar. El 19 de julio de 2001, por ejemplo, Hoyts Abasto programó 12 funciones de la película *Chiquititas*, con la última función a la 1.15 am; Cinemark Puerto Madero, por su parte, programó funciones de *Star Wars* a las 9 am.

Al inaugurar Cinemark Puerto Madero, las ocho salas presentaban cinco o seis funciones por película. A medida que pasó el tiempo, los multicines complejizaron la grilla de programación, pasando más de una película por sala. Esto provocó a su vez, que las películas tuvieran horarios preferenciales (o no), o que se exhibiera una película exitosa en más de una sala. De este modo, mientras algunos films tenían 10 o 12 funciones por día (con una ocupación de dos o más salas) desde las 11 hasta las 2 de la mañana, otros tenían 2 funciones a la 13.00 y a las 23.30 horas<sup>32</sup>. La programación de los multicines además puede inducir a que, en un complejo de 9 salas, durante una semana se proyecten 6 películas (con una ocupando dos o más salas<sup>33</sup>), o 12 (con más de una película en una sala).

En los primeros años de los multicines, se propuso un horario matutino (11 am), que tenía precios promocionales y estaba pensado para jubilados y amas de casa, pero por falta de convocatoria de espectadores, luego de unos años este horario fue abandonado. A su vez, existían numerosas funciones de trasnoche<sup>34</sup> los días miércoles, viernes y sábados; o viernes, sábado y domingo –cuando por el nuevo convenio colectivo de trabajo, se elevó el sueldo de los trabajadores en las funciones de trasnoche, se redujeron únicamente a los días sábados.

<p><b>CINEMARK 8</b> A. Moreau de Justo 1960. 315-3008. Puerto Madero.</p> <p><b>El santo</b> AM/13. Pelic.: 13.15, 15.40, 18.05, 20.20 y 22.55 hs. Vie. y Sáb. trasn.: 1.20 hs. Miérc. 50 %. Sala 1.</p> <p><b>El mundo perdido: Jurassic park</b> S/R. Pelic.: 13, 15.30, 18, 20.30 y 23 hs. Vie. y Sáb. trasn.: 1.35 hs. Miérc. 50 %. Sala 2.</p> <p><b>Fabricante de estrellas</b> AM/16. Pelic.: 12.50, 15.15, 17.40, 20.15 y 22.30 hs. Vie. y Sáb. trasn.: 1 hs. Miérc. 50 %. Sala 3.</p> <p><b>Poder absoluto</b> AM/13. Pelic.: 12.05, 14.35, 17.05, 19.35 y 22.05 hs. Vie. y Sáb. trasn.: 0.40 hs. Miérc. 50 %. Sala 4.</p> <p><b>Todos dicen te quiero</b> AM/13. Pelic.: 13.55, 16.05, 18.15, 20.25 y 22.35 hs. Vie. y Sáb. trasn.: 0.50 hs. Miérc. 50 %. Sala 5.</p> <p><b>La furia</b> AM/16. Pelic.: 14.05, 16.15, 18.25, 20.35 y 22.45 hs. Vie. y Sáb. trasn.: 1.10 hs. Miérc. 50 %. Sala 6.</p> <p><b>El mundo perdido: Jurassic park</b> S/R. Pelic.: 12, 14.35, 17.15, 19.50 y 22.20 hs. Vie. y Sáb. trasn.: 1.05 hs. Miérc. 50 %. Sala 7.</p> <p><b>Comedines</b> AM/13. Pelic.: 13.35, 15.45, 17.55, 20.05 y 22.15 hs. Vie. y Sáb. trasn.: 0.30 hs. Miérc. 50 %. Sala 8.</p>	<p>■ <b>CINEMARK 8 MADERO 4315-3008</b> Alicia Moreau de Justo y San Juan Trasnoche: Viernes y Sábado</p> <p><b>Batman inicia</b> -P/M/13- 13.45, 22.55. Trasn. 1.40</p> <p><b>El hijo de la Máscara</b> -ATP- 13.25, 17.50 en castellano</p> <p><b>Guerra de los Mundos</b> -P/M/13- 11.20, 12.25, 14.55, 16.30, 17.30, 19.05, 20.05, 21.40, 22.35. Trasn. 0.10, 1.10</p> <p><b>Herbie a toda marcha</b> -ATP- 11.10, 15.35, 19.55 en castellano</p> <p><b>Las aventuras del Niño Tiburón y la Niña de Fuego 3-D</b> -ATP- 11.40, 13.45, 15.50, 17.55 en castellano</p> <p><b>Los 4 fantásticos</b> -P/M/13- 12, 14.35, 17.05, 19.40, 22 en castellano. 12.35, 16.20, 18.30, 20.45, 23. Trasn. 0.30 en castellano. 1.20 subtitulada</p> <p><b>Madagascar</b> -ATP- 11.05, 11.55, 13, 13.55, 15, 15.55, 17, 18, 19, 20, 21, 22.05 en castellano. Trasn. 0.05</p> <p><b>Sr. y Sra. Smith</b> -P/M/13- 22.20. Trasn. 0.50</p> <p><b>Un buda</b> -ATP c/Res.- 20.10, 22.40. Trasn. 1.00</p> <p><b>Winnie Pooh y el pequeño Efelante</b> -ATP- 11, 14.45 en castellano</p>
--	--

Funciones de Cinemark Puerto Madero (8 salas) en julio de 1997 y de 2005.

En la primera, cada una de las ocho películas tiene entre 5 y 6 funciones; en la segunda, de las 10 películas proyectadas, algunas tienen 2 funciones y otras 12.

Si bien la oferta de películas estadounidenses es predominante en los complejos multicine de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, es notable también la oferta de películas procedentes de diversas partes del mundo (aunque en total representa alrededor del 15% de la programación). Entre las más exhibidas, priman las películas de Francia y Gran Bretaña, y en segundo lugar de España e Italia. En el período analizado, también se estrenaron films de diversas nacionalidades, especialmente de habla inglesa, de Irlanda, así como Australia y Canadá, entre otros varios países. De Asia, se han exhibido principalmente películas de Japón, Corea del Sur y China, aunque también de otros países del sudeste asiático, así como de medio Oriente. Las películas latinoamericanas exhibidas son particularmente de Brasil y México, y algunas pocas del resto de los países latinoamericanos.

	Cinemark		Hoyts		Village		Showcase
	Palermo	Puerto Madero	Caballito	Abasto	Recoleta	Caballito	Belgrano
<b>Programación de películas:</b>							
Argentina; Argentina en coproducción	13,67%	10,72%	11,96%	14,38%	12,43%	9,77%	11,20%
Argentinas	9,91%	8,89%	9,84%	11,56%	9,67%	7,93%	8,32%
USA; USA en coproducción EU <sup>35</sup>	60,74%	73,91%	73,51%	66,18%	62,10%	70,20%	63,08%
Canadá; Canadá en coproducción	2,54%	1,85%	1,84%	2,07%	2,42%	2,56%	2,72%
Latinoamérica; Latinoamérica en coproducción	1,35%	1,07%	0,93%	1,40%	1,70%	1,19%	1,66%
Películas europeas	13,27%	7,33%	7,26%	9,04%	13,57%	8,16%	13,49%
Italia	0,86%	0,65%	0,49%	0,55%	0,98%	0,18%	0,87%
España	2,32%	0,78%	0,88%	1,38%	2,22%	0,12%	1,85%
Francia	3,78%	2,73%	1,27%	2,45%	4,53%	2,21%	4,12%
Reino Unido	2,04%	2,23%	1,63%	1,72%	1,94%	2,26%	2,13%
Alemania, Dinamarca, Suecia, Noruega	0,84%	0,27%	0,34%	0,51%	0,83%	0,83%	1,01%
República Checa, Rusia, Finlandia	0,24%	0,14%	0,10%	0,12%	0,31%	0,00%	0,20%
ASIA; ASIA en coproducción USA y EU	3,42%	2,14%	2,22%	3,49%	3,26%	3,10%	3,29%
Japón, Corea, China	0,84%	0,62%	0,98%	1,55%	1,06%	0,89%	0,85%
Oceanía; Oceanía en coproducción	1,96%	1,85%	2,17%	1,78%	1,78%	2,26%	1,87%
África; África en coproducción	0,15%	0,04%	0,08%	0,01%	0,14%	0,00%	0,18%
<b>Programación total:</b>	4.651	5.523	3.870	7.309	9.059	1.678	5.070
Fecha inauguración	11/1/01	8/5/97	4/6/98	19/11/98	01/7/99	1/12/05	13/7/00
Semanas (desde inauguración al 31/12/2008)	416	608	552	528	496	161	442
Pantallas	10	8	6	12	16	8	10
Cantidad de películas por sala por semana	1,12	1,14	1,17	1,15	1,14	1,30	1,15

<sup>35</sup> Este cuadro puede diferir mínimamente de los gráficos confeccionados, ya que en los gráficos se ha tenido en cuenta la totalidad de films en los que participó Estados Unidos, mientras que el cuadro considera únicamente los films estadounidenses, y estadounidenses en coproducción con países europeos.

**Cuadro 2. Programación en complejos cinematográficos de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires por origen del film (1997-2008)**

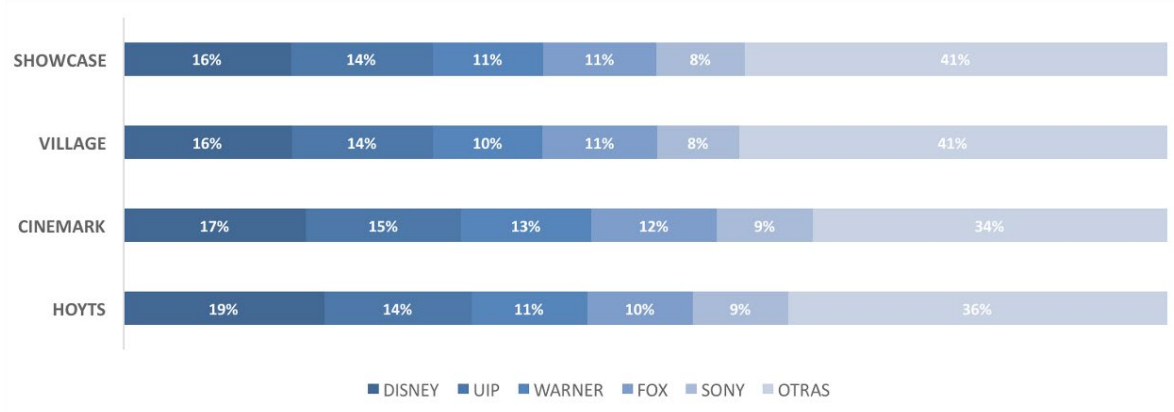
Elaboración propia en base a datos de ULTRACINE



36 La relación entre empresas distribuidoras y exhibidoras es muy intensa. A su vez, Hoyts ha llegado a actuar como distribuidora —de *Malos pensamientos* (Peter Berg, 1998) en el año 2000—, y Village Roadshow como productora —de *Analizame* (Harold Ramis, 1999).

En el cuadro se expresa el porcentaje de programación por origen del film. Puede verse la abrumadora mayoría de películas estadounidenses, secundadas por las argentinas, y luego las europeas, entre las que las francesas destacan notablemente. Sorprende la cantidad de films provenientes de Asia, en comparación con la escasez de films latinoamericanos. A su vez, pueden notarse diferencias entre complejos, siendo Cinemark Puerto Madero, Cinemark Caballito y Village Caballito más proclives a las películas norteamericanas, mientras Cinemark Palermo, Showcase, Hoyts y Village Recoleta tienen programaciones más diversas en tanto el origen de los films. Este cuadro no tiene en cuenta la cantidad de funciones por día, que modificaría aún más la tendencia a privilegiar el cine de Estados Unidos.

Según las relaciones empresariales, Village tendría vínculos con la empresa productora Warner y NAI/Showcase, indirectamente -a través de Viacom- con la empresa Paramount. Al analizar la programación de los multicines, no es posible distinguir estas filiaciones, quizás debido a que la MPAA actúa en el sector de la distribución<sup>36</sup> en conjunto.



### Distribuidoras internacionales por complejo internacional (CABA) (promedio 1997-2008).

Elaboración propia en base a datos de ULTRACINE.

Según el análisis de la programación, la distribuidora Buena Vista International (Disney) tiene mayor exhibición de sus films. En el gráfico, se ve la preferencia de Cinemark y de Hoyts por las distribuidoras internacionales (siendo un 7% y un 9% mayor la participación que en Showcase y Village). La programación entre los complejos multicine en el país suele ser muy similar, aunque es posible encontrar algunas diferencias incluso entre los mismos complejos: mientras Hoyts Temperley dobla la mayoría de sus títulos, Hoyts Unicenter los subtítulo; las películas de estética alternativa suelen estrenarse en el Village Recoleta y no en el Village Avellaneda.

Las empresas orientan sus políticas en el sentido de una producción *customized*, según el gusto del cliente (Ortiz, 2004). En la actualidad, todas las teorías del marketing apuntan a la segmentación del público, tendiendo siempre a la ultra-

segmentación y, en el extremo último, la individualización. Se supone que en la segmentación de la oferta y, por consiguiente, en la segmentación de público, se reduce la cantidad de competidores. La desmasificación del consumo se ve como la realización de la libertad individual y como sinónimo de democracia. Según Getino (2008), el público exige diversidad cinematográfica y valoración del cine como medio de expresión artístico cultural. Esta puede ser una razón para la variada oferta en términos de nacionalidad de los films. Los complejos cinematográficos de múltiples pantallas, teóricamente, tienen la posibilidad de exhibir mayor diversidad de programación ya que no necesitan amortizar la venta con un gran número de público en comparación a las antiguas salas con una sola pantalla y 2000 butacas (la cantidad de pantallas de los multicine ronda las 200 butacas). Sin embargo, no debe dejar de notarse que la abrumadora mayoría de películas proceden de los Estados Unidos, son cofinanciadas por los Estados Unidos, tienen una estética hollywoodense o están habladas en inglés a pesar de proceder de países no anglófonos, o fueron distribuidas o coproducidas por empresas norteamericanas.

Con respecto al género de los films programados, García Canclini (2006) sostiene que el cine a partir de la década del noventa privilegia las películas con características espectaculares, con gran calidad técnica, de género de acción, terror o suspenso (la "emoción tecnológica", en términos de DARLEY, 2002). Siguiendo el género de los films estrenados en los complejos multicines de la ciudad de Buenos Aires, esto no se demuestra. Son, en su mayoría, comedias y dramas. También se exhiben una gran cantidad de películas infantiles, particularmente en el mes de julio, coincidente con las vacaciones de invierno.

GÉNERO	CABA	RUMBA	INTERIOR
Acción-Aventuras	19.8	35.6	44.6%
Animación	37.1	30.1%	32.8%
Comedias	37.1	30.1%	32.8%
Dramas	45.1	25.5%	29.4%
Suspenso-Terror	30.9	35.0%	34.1%
Thriller	30.2	33.3%	36.4%
Documental	80.2	8.6%	11.2%

Consumo cinematográfico según género en el trienio 1997-1999 (Fuente: DEISICA)

Sin embargo, estos datos contienen la dificultad de quién cataloga genéricamente las películas. Según los datos consignadas por Ultracine, películas como *The exorcist* (William Friedkin, 1974) son catalogadas como "Drama-Terror", o *The notebook* (Nick Cassavetes, 2004) como "Drama-Romántica", dándole mayor visibilidad al género "Drama". De todas maneras, la afirmación de García Canclini resulta compleja de sostener respecto del mercado argentino.



**37** Ver: Nichols, Bill (1994). "Discovering form, inferring meaning: New cinemas and the film festival circuit." en *Film Quarterly* 47.3, pp. 16-30; Stringer, Julian (2001). "Global cities and the international film festival economy", en Shiel, Mark; Tony Fitzmaurice (eds.): *Cinema and the city: film and urban societies in a global context*. Hoboken: John Wiley & Sons, pp.134-144; Valck, Marijke de (2007). *Film festivals: From European geopolitics to global cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press; entre otros.

**38** Ver: Fernández Bouzo, Soledad (2014). "Poéticas (políticas) del ambiente en el cine documental. Acerca de los documentales en festivales de cine ambiental en Buenos Aires", en *Revista Cine Documental* n° 10, Buenos Aires, pp. 71-96.

**39** Este programa fue una iniciativa que surgió en el 2000, como consecuencia de una encuesta que reveló que el 75% de los alumnos de la zona sur de Capital Federal nunca había asistido al cine. La propuesta de llevar al cine a alumnos de escuelas públicas de bajos recursos de la ciudad se llevó adelante en las seis pantallas de los cines Hoyts del Abasto. En el año 2004, el programa fue realizado a escala nacional en 16 provincias argentinas por el INCAA en conjunto con el Ministerio de Educación, Aeropuertos Argentinas 2000 y el Ministerio de Ciencia y Tecnología de la Nación. El programa "La escuela al cine" tiene una suerte de correlato con el reciente programa privado -de características empresariales- "Village School Program".

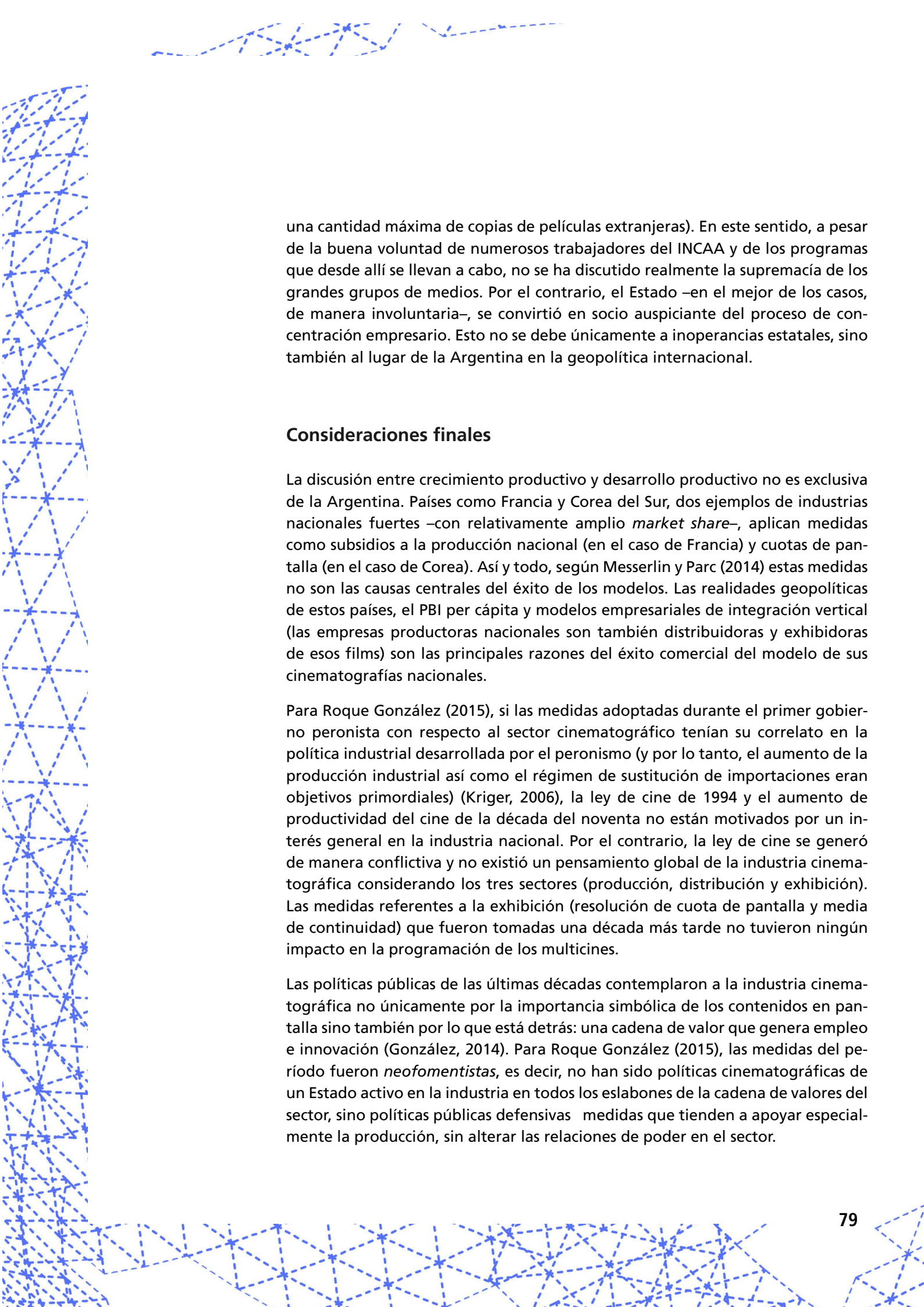
**40** Espacios INCAA es un programa que nació en el año 2004 (por la resolución INCAA N° 927/2004), con el fin de lograr que todos los films nacionales tuvieran una ventana de exhibición.

Las películas programadas cambian continuamente, siguiendo la lógica de la novedad. Sin embargo, también se ha recurrido a la programación de reestrenos, generalmente debido a una recuperación o remasterización de las copias. En 2002, Cinemark Puerto Madero programó films como *The exorcist* y *Esperando la Carroza* (Alejandro Doria, 1985). A partir de la digitalización de las salas, esto se volvió una práctica sólo un poco más habitual. Santiago Torre Walsh (editor y responsable del website CinesArgentinos) realizó la distribución de *Volver al futuro* (Robert Zemeckis, 1985), dando inicio a una serie de reestrenos en las salas comerciales, generalmente en funciones únicas.

Varios de los multicines intentan tener propuestas "de calidad". Hoyts Abasto fue inaugurado con el Primer Festival de Cortometrajes Nacionales, organizado junto al canal Volver, y Showcase tuvo una "sala de cine de arte" en sus complejos de Vicente López y de Belgrano.

Además de los estrenos, en los complejos multicines son habituales los festivales y ciclos. La importancia de la investigación de los festivales de cine es un aspecto relativamente relegado de los estudios del cine<sup>37</sup>. A partir del año 1999 y hasta el 2012, el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI) se realizó en Hoyts del Abasto como sede central. VentanaSur exhibió algunas de sus películas en Cinemark Puerto Madero. Varios ciclos de cine se han realizado en complejos: el Festival Internacional de Cine Judío en la Argentina (FICJA) (Cinemark), el Festival de Cine Francés (Cinemark Palermo), el GreenFilmFest<sup>38</sup> (Cinemark Palermo), el Festival de Cine Coreano (Hancine) (Cinemark), el Ciclo El Independiente (Hoyts Abasto), el ciclo Marcello Mastroianni de cine italiano (Hoyts Abasto) y el Festival de cine Brasileño (Village Recoleta), entre otros. También programas educativos, como "La escuela al cine"<sup>39</sup>, organizado por la Secretaría de Educación del GCBA (Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires) y el INCAA. Como se ha visto, Village y Cinemark fueron tenidos en cuenta en la resolución del 2006 como sedes del circuito alternativo de exhibición, aunque prontamente este circuito fue alojado únicamente en los Espacios INCAA.<sup>40</sup> Showcase es el único complejo que no suele realizar ciclos, y está orientado específicamente a las películas de estreno comercial –aunque suele estrenar comercialmente películas no *mainstream*. Más allá de la importancia de los festivales y ciclos, la relevancia de las películas en estos circuitos no fomenta necesariamente la circulación comercial de las mismas: *Parapalos* (Ana Poliak, 2004), por ejemplo, ganadora de la sexta edición del BAFICI, no logró estrenarse comercialmente.

Se ha dicho que los complejos multicines Village, Hoyts y Cinemark han intentado escabullirse de cumplir con la media de continuidad y la cuota de pantallas de películas argentinas, tanto por incumplimiento de las regulaciones del INCAA como por la búsqueda vericuetos legales. Cuando se comprobaron faltas, el Estado no ha logrado responder con un control riguroso ni con sanciones, a pesar de estar contempladas en la resolución. A su vez, las medidas tomadas, incluso con mayor regulación, no tienen el alcance de otras medidas potenciales (como establecer



una cantidad máxima de copias de películas extranjeras). En este sentido, a pesar de la buena voluntad de numerosos trabajadores del INCAA y de los programas que desde allí se llevan a cabo, no se ha discutido realmente la supremacía de los grandes grupos de medios. Por el contrario, el Estado –en el mejor de los casos, de manera involuntaria–, se convirtió en socio auspiciante del proceso de concentración empresarial. Esto no se debe únicamente a inoperancias estatales, sino también al lugar de la Argentina en la geopolítica internacional.

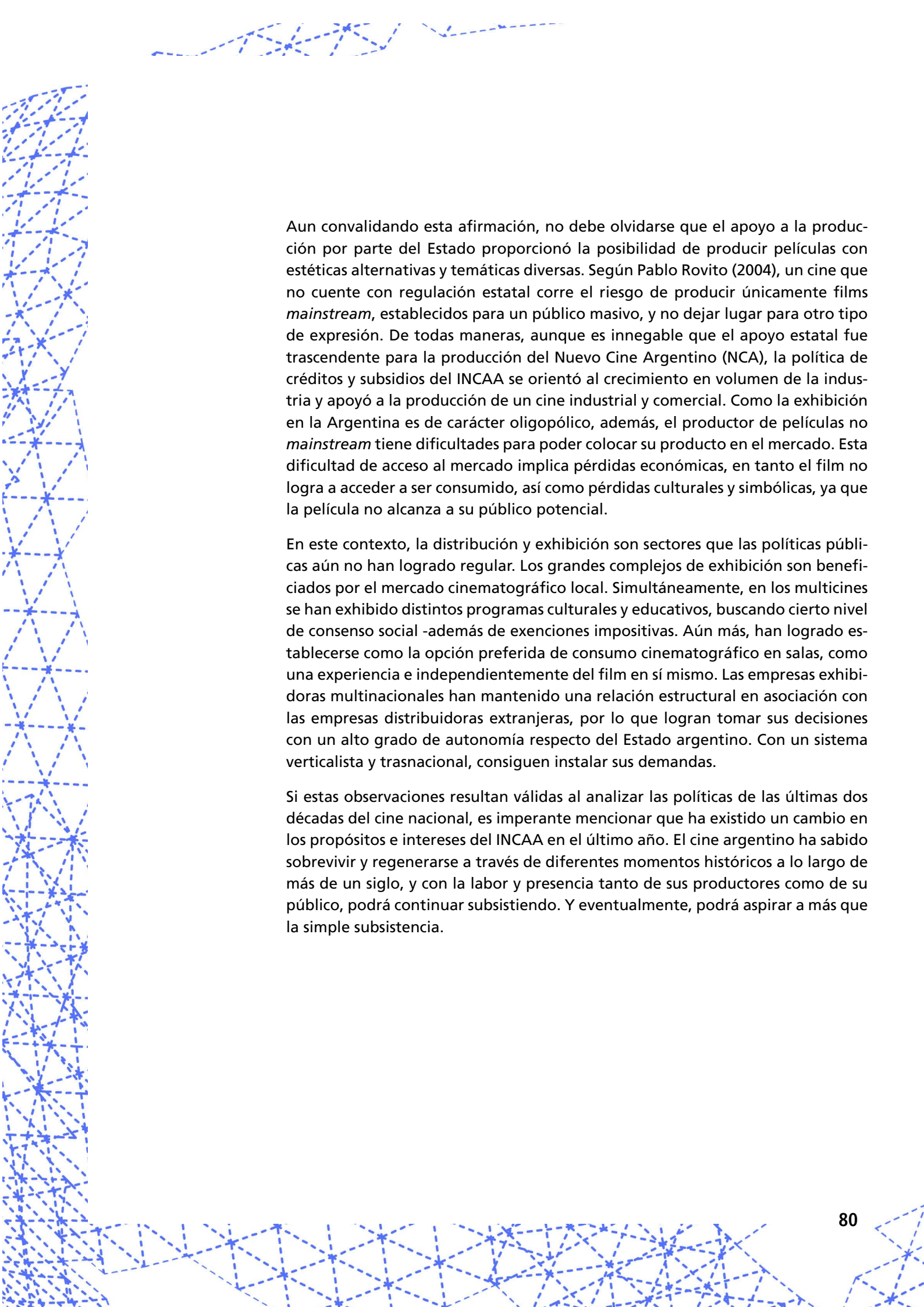
### Consideraciones finales

La discusión entre crecimiento productivo y desarrollo productivo no es exclusiva de la Argentina. Países como Francia y Corea del Sur, dos ejemplos de industrias nacionales fuertes –con relativamente amplio *market share*–, aplican medidas como subsidios a la producción nacional (en el caso de Francia) y cuotas de pantalla (en el caso de Corea). Así y todo, según Messerlin y Parc (2014) estas medidas no son las causas centrales del éxito de los modelos. Las realidades geopolíticas de estos países, el PBI per cápita y modelos empresariales de integración vertical (las empresas productoras nacionales son también distribuidoras y exhibidoras de esos films) son las principales razones del éxito comercial del modelo de sus cinematografías nacionales.

Para Roque González (2015), si las medidas adoptadas durante el primer gobierno peronista con respecto al sector cinematográfico tenían su correlato en la política industrial desarrollada por el peronismo (y por lo tanto, el aumento de la producción industrial así como el régimen de sustitución de importaciones eran objetivos primordiales) (Kriger, 2006), la ley de cine de 1994 y el aumento de productividad del cine de la década del noventa no están motivados por un interés general en la industria nacional. Por el contrario, la ley de cine se generó de manera conflictiva y no existió un pensamiento global de la industria cinematográfica considerando los tres sectores (producción, distribución y exhibición). Las medidas referentes a la exhibición (resolución de cuota de pantalla y media de continuidad) que fueron tomadas una década más tarde no tuvieron ningún impacto en la programación de los multicines.

Las políticas públicas de las últimas décadas contemplaron a la industria cinematográfica no únicamente por la importancia simbólica de los contenidos en pantalla sino también por lo que está detrás: una cadena de valor que genera empleo e innovación (González, 2014). Para Roque González (2015), las medidas del período fueron *neofomentistas*, es decir, no han sido políticas cinematográficas de un Estado activo en la industria en todos los eslabones de la cadena de valores del sector, sino políticas públicas defensivas –medidas que tienden a apoyar especialmente la producción, sin alterar las relaciones de poder en el sector.





Aun convalidando esta afirmación, no debe olvidarse que el apoyo a la producción por parte del Estado proporcionó la posibilidad de producir películas con estéticas alternativas y temáticas diversas. Según Pablo Rovito (2004), un cine que no cuente con regulación estatal corre el riesgo de producir únicamente films *mainstream*, establecidos para un público masivo, y no dejar lugar para otro tipo de expresión. De todas maneras, aunque es innegable que el apoyo estatal fue trascendente para la producción del Nuevo Cine Argentino (NCA), la política de créditos y subsidios del INCAA se orientó al crecimiento en volumen de la industria y apoyó a la producción de un cine industrial y comercial. Como la exhibición en la Argentina es de carácter oligopólico, además, el productor de películas no *mainstream* tiene dificultades para poder colocar su producto en el mercado. Esta dificultad de acceso al mercado implica pérdidas económicas, en tanto el film no logra acceder a ser consumido, así como pérdidas culturales y simbólicas, ya que la película no alcanza a su público potencial.

En este contexto, la distribución y exhibición son sectores que las políticas públicas aún no han logrado regular. Los grandes complejos de exhibición son beneficiados por el mercado cinematográfico local. Simultáneamente, en los multicines se han exhibido distintos programas culturales y educativos, buscando cierto nivel de consenso social -además de exenciones impositivas. Aún más, han logrado establecerse como la opción preferida de consumo cinematográfico en salas, como una experiencia e independientemente del film en sí mismo. Las empresas exhibidoras multinacionales han mantenido una relación estructural en asociación con las empresas distribuidoras extranjeras, por lo que logran tomar sus decisiones con un alto grado de autonomía respecto del Estado argentino. Con un sistema verticalista y transnacional, consiguen instalar sus demandas.

Si estas observaciones resultan válidas al analizar las políticas de las últimas dos décadas del cine nacional, es imperante mencionar que ha existido un cambio en los propósitos e intereses del INCAA en el último año. El cine argentino ha sabido sobrevivir y regenerarse a través de diferentes momentos históricos a lo largo de más de un siglo, y con la labor y presencia tanto de sus productores como de su público, podrá continuar subsistiendo. Y eventualmente, podrá aspirar a más que la simple subsistencia.

## Referencias

Aguilar, G. **Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino.** Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.

Allison, D. "Multiplex programming in the UK: the economics of homogeneity", en *Screen* n° 47.1, 2006, pp. 81-90.

Amatriain, I. (comp.). **Una década de nuevo cine argentino (1995-2005). Industria, crítica, formación, estéticas.** Buenos Aires, Ciccus, 2009.

García Canclini, N. "El consumo cultural: una propuesta teórica". En SUNKEL, G. **El consumo cultural en América Latina: construcción teórica y líneas de investigación.** Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2006.

Campodónico, R. H. **Trincheras de celuloide. Bases para una historia político-económica del cine argentino.** Madrid: Fundación Autor, 2005.

Cortona, E; LAPENNA, J.C. ¿Una década ganada?: Estado, políticas públicas y cine argentino: 2002-2012. Tesis de grado en Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, 2013.

Darley, A. **Cultura visual digital.** Barcelona: Paidós, 2002.

España, C. (comp.). **Cine argentino: modernidad y vanguardias, 1957/1983.** Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2005.

España, C. "El cine sonoro y su expansión" en AA.VV., **Historia del cine argentino.** Buenos Aires: CEAL, 1992, pp. 47-88.

Falicov, T. **The Cinematic Tango. Contemporary Argentine Film.** Londres: Wallpaper, 2007.

Getino, O. "Avances en la medición de los consumos culturales». En MORENO, O. (coord.): **Artes e Industrias Culturales. Debates contemporáneos en Argentina.** Buenos Aires: Eduntref, 2010.

\_\_\_\_\_. **El capital de la cultura: las industrias culturales en la Argentina.** Buenos Aires: Ciccus, 2008.

\_\_\_\_\_. "Las IC en el MERCOSUR: Apuntes para un proyecto de política de Estado". En **Industrias culturales: un aporte al desarrollo.** Santiago de Chile: LOM, 2005, pp. 31-42.

\_\_\_\_\_. **Cine y televisión en América Latina. Producción y Mercados.** Buenos Aires: Ciccus, 1998.

González, L. "Políticas del cine y el audiovisual: entre lo global y lo local", en **XVIII Jornadas nacionales de Investigadores en Comunicación**, Buenos Aires, 9, 10 y 11 de octubre de 2014.



González, R. **Políticas públicas cinematográficas. Neofomentismo en América, Brasil y México.** Tesis de doctorado de la Universidad Nacional de La Plata, 2015.

Karush, M. **Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946).** Buenos Aires: Ariel, 2013.

Kruger, C. "El noticiero Sucesos Argentinos", en **El Iniciador de ciudadanía y democracia** n° 1, primavera-verano 2009.

\_\_\_\_\_. **La presencia del Estado en el cine del primer peronismo.** Tesis de doctorado en Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2006.

Mateu, C. "La producción cinematográfica en un país dependiente. Desarrollo cinematográfico argentino en las décadas del 30 y 40". En **XXI Jornadas de Historia Económica**, Caseros, 23-26 de septiembre de 2008.

Messerlin, P. y Jimmyn Parc. "The effect of screen quotas and subsidy regime on cultural industry: A case study of French and Korean film industries", en **Journal of international business and economy** 15, no. 2, 2014, pp. 57-73.

Messerlin, P. "The French Audiovisual Policies: 'A bout de souffle'", en **Sciences Po Paris**, 2014.

Ortiz, R. **Otro territorio, Ensayos sobre el mundo contemporáneo.** Buenos Aires: Editorial Universidad Nacional de Quilmes, 2004.

Perelman, P.; Seivach, P. **Industria cinematográfica en la Argentina: entre los límites del mercado y el fomento estatal.** Buenos Aires: Gobierno de Buenos Aires, 2003.

Posadas, Abel; LANDRO, M. Speroni, M.; Campodónico, R. **Cine sonoro argentino II: 1933-1943.** Buenos Aires: El Calafate Editores, 2006.

Puente, S. **Industrias culturales y políticas de Estado.** Buenos Aires: Prometeo, 2007.

Rovito, P. "Cuota de Pantalla. ¿Qué estamos discutiendo?", s/d, 2004. Disponible en <[http://www.apima.com.ar/material\\_articulos.htm](http://www.apima.com.ar/material_articulos.htm)>, acceso en: 10 de junio de 2017.

Schmoller, E. "Cuatro tiempos y un epílogo", en WOLF, S. (comp.). **Cine argentino. Estéticas de la producción.** Buenos Aires: Ministerio de Cultura/ Bafici, 2009, pp. 25-36.

Sorrentino, E. P. "Análisis del contexto en que fue sancionada la Ley N° 24.377/94 (Ley de cine de Argentina)", **III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual**, Córdoba, 2012.