



Tipo de documento: Tesis de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Un lugar propio: los espacios INCAA como estrategia de reterritorialización

Autores (en el caso de tesis y directores):

Valentina Stacco

Ana Broitman, dir.

Máximo Eseverri, dir.

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2019

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



UN LUGAR PROPIO: LOS ESPACIOS INCAA COMO ESTRATEGIA DE RETERRITORIALIZACIÓN



Tesina de grado en Ciencias Sociales
Tutora: Ana Broitman
Co-tutor: Máximo Eseverri



Autora: Valentina Stacco
DNI 35.414.932
Mail: valentinastacco@hotmail.com

Stacco, Valentina

Un lugar propio : los espacios INCAA como estrategia de reterritorialización / Valentina Stacco. - 1a ed . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad de Buenos Aires. Carrera Ciencias de la Comunicación, 2019.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-950-29-1811-2

1. Cine Argentino. 2. Digitalización. 3. Identidad Cultural. I. Título.

CDD 791.430982

La Carrera de Ciencias de la Comunicación no se responsabiliza de las opiniones vertidas por los autores de los trabajos publicados, ni de los eventuales litigios derivados del uso indebido de las imágenes, testimonios o entrevistas.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 2.5 Argentina (CC BY-NC-ND 2.5 AR)

INDICE DE CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS	1
------------------------	----------

CAPÍTULO I - PRESENTACIÓN Y ESTRUCTURA	2
---	----------

1.1 INTRODUCCIÓN	3
1.2 ESTRUCTURA DE LA TESINA	7
1.3 PLANTEO DEL PROBLEMA	8
1.4 OBJETIVO GENERAL	9
1.5 OBJETIVOS ESPECÍFICOS	9
1.6 HIPÓTESIS	10
1.7 METODOLOGÍA	11
1.7.1 TIPO DE INVESTIGACIÓN	11
1.7.2 UNIDAD DE ANÁLISIS	12
1.7.3 RECORTE TEMPORAL	12
1.7.4 SOBRE LAS ENTREVISTAS	13
1.7.5 MUESTREO Y SELECCIÓN DE CASOS	13

CAPÍTULO II - ESTADO DEL ARTE	16
--------------------------------------	-----------

2.1 INTRODUCCIÓN	16
2.2 LA EXHIBICIÓN EN SALAS EN EL CONTEXTO MUNDIAL	16
2.3 EL LUGAR DEL ESTADO EN EL RENOVADO PANORAMA DE EXHIBICIÓN REGIONAL	19
2.4 POLÍTICAS ESTATALES ARGENTINAS Y EXHIBICIÓN CINEMATOGRAFICA	21

CAPÍTULO III - MARCO TEÓRICO	29
-------------------------------------	-----------

3.1 INTRODUCCIÓN	29
3.2 "EL DE AFUERA NO ES DE PALO": EL CAMPO DE LA EXHIBICIÓN CINEMATOGRAFICA COMO ESPACIO DE CONVIVENCIA	30
3.3 CULTURA, PODER Y CONSUMO	32
3.4 LA GLOBALIZACIÓN COMO DESTERRITORIALIZACIÓN	33

3.5 TODO LO SÓLIDO SE DESVANECE EN EL AIRE: EL “NO-LUGAR”	35
3.6 NO SOS VOS, SOY YO: EL AFUERA CONSTITUTIVO Y LA CUESTIÓN DE LA IDENTIDAD	37
3.7 DISCURSO Y SIGNIFICACIÓN	38
3.8 “TODO TIEMPO PASADO FUE MEJOR”: LA TRADICIÓN SELECTIVA Y LA FUERZA RESIDUAL EN LOS ESPACIOS INCAA	40

CAPÍTULO IV – UN ESPACIO Y UN TIEMPO: CONTEXTUALIZACIÓN DE LAS SALAS

<u>VISITADAS</u>	<u>43</u>
-------------------------	------------------

4.1 INTRODUCCIÓN	43
4.1.2 ESPACIO INCAA GAUMONT (CIUDAD AUTÓNOMA DE BUENOS AIRES)	43
4.1.3 CENTRO CULTURAL MUNICIPAL DE VENADO TUERTO (SANTA FE)	44
4.1.4 ESPACIO INCAA CINE-TEATRO ESPAÑOL (NEUQUÉN)	46
4.1.5 CINE-TEATRO VICTORIA (ENTRE RÍOS)	47
4.1.6 ESPACIO INCAA HOGAR ESCUELA Nº 4660, CARMEN PUCH DE GÜEMES (SALTA)	49
4.1.7 ESPACIO INCAA SALA ORESTES CAVIGLIA (TUCUMÁN)	50
4.1.8 RASGOS COMUNES ENTRE LAS SALAS	50

CAPÍTULO V - ESPACIOS INCAA: “EL OTRO” EN PRIMERA PERSONA

5. 1 INTRODUCCIÓN	51
5.2 VÍNCULO QUE ENTABLAN CON LAS TRADICIONES Y LA IDENTIDAD LOCAL	53
5.3 ENCLAVE HISTÓRICO EN EL QUE EMERGE CADA PROPUESTA	61
5.4 FIN U OBJETIVO PRIMORDIAL QUE PERSIGUEN	66
5.4 CARACTERÍSTICAS ESTÉTICAS Y EDILICIAS	74
5.5 MULTIESPACIOS <i>VERSUS</i> MULTISALAS	80
5.6 VÍNCULO ENTRE EXHIBICIÓN Y DISTRIBUCIÓN	82
5.7 CONDICIONES DE EXHIBICIÓN Y VÍNCULO QUE ENTABLAN CON EL ESPECTADOR	89
5.8 COSTO DE INGRESO Y ACCESIBILIDAD	93
5.9 EL IMPACTO DE LA DIGITALIZACIÓN Y LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS	96

CAPÍTULO VI - CONCLUSIONES

6.1 EL “TALÓN DE AQUILES” DE LA POLÍTICA ESTATAL	102
6.2 LAS LUCES SE ENCIENDEN PERO LA AUDIENCIA PERMANECE EN LA SALA	103
BIBLIOGRAFÍA GENERAL	108
BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA	110
HEMEROGRAFÍA	112
PÁGINAS WEB	117
ANEXOS	¡ERROR! MARCADOR NO DEFINIDO.

AGRADECIMIENTOS

El presente trabajo de investigación fue realizado en el contexto del Grupo de Investigación en Comunicación “Circulación, recepción y crítica de cine en la Argentina”, bajo la supervisión de Ana Broitman y Máximo Eseverri. A ellos agradezco profundamente su tiempo, dedicación y acompañamiento.

También agradezco a Virginia Durand, a quien conocí en el marco de ese Grupo y con quien nos hemos vuelto muy unidas, más allá de las sugerencias académicas y los intercambios de normas APA.

Agradezco a la educación pública y a todos los profesores que se convirtieron en fuente de inspiración en el transcurso de estos años.

Infaltable agradecimiento al Milagro de la amistad. Por leer avances, sugerir correcciones, cocinarme, despejarme y estar siempre, a cualquier hora y en cualquier contexto. Nada de esto hubiera tenido sentido sin alguien con quien “compartir los parches y el camino”.

A quienes entendieron las ausencias. En particular a la calle 30 N°414, que alienta desde el UBA XXI.

A mi abuela, con quien hemos esperado este momento en horas “Abu Plan”.

A mis compañeros de trabajo, del anterior y del actual, testigos cotidianos de frustraciones y ojeras, colaboradores y encubridores de días de estudios. Gracias por la infinita paciencia.

A los coordinadores y programadores de los Espacios INCAA que me han recibido con entusiasmo, sin entender de horarios descabellados. A todos, gracias por permitirme atestiguar el esfuerzo cotidiano que supone la implementación del proyecto y la entereza con la que enfrentan desafíos y adversidades. Sin ellos “nos devorarían los de afuera”.

Por último, quisiera destacar la colaboración permanente de la historiadora Ana María Balbi, quien confió en mí un fragmento de su obra inédita y resultó ser de fundamental importancia. De la misma manera le agradezco el contacto de Gervasio para que pudiera concretar ese encuentro.

CAPÍTULO I - PRESENTACIÓN Y ESTRUCTURA

1.1 Introducción

En las últimas décadas el mercado audiovisual mundial quedó concentrado en manos de unas pocas empresas transnacionales que controlan la producción, la comercialización y la exhibición cinematográficas. El proceso de integración vertical repercute en todos los eslabones del circuito productivo y afecta, por ejemplo, el número de filmes que pueden ser vistos en las pantallas del mundo. Más allá de ese revés a la diversidad cinematográfica, otro síntoma que arroja el panorama es la tendencia a la unificación del precio de las entradas a nivel global (Moguillansky, 2006: 90-95).

En Argentina, la intensa extranjerización de las firmas exhibidoras comenzó a mediados de los '90 con la apertura de cines en *shoppings* y la instalación de complejos multipantallas. Desde entonces, Hoyts, Cinemark, Village y Showcase estabilizaron una nueva modalidad hegemónica de exhibición que derivó en un proceso de concentración doble: por un lado, sus salas quedaron emplazadas en las ciudades más grandes de Argentina y, por el otro, aglutinadas en un escaso número de complejos.

Ante el avance de esas empresas exhibidoras concentradas, los espacios históricos de proyección local entraron en crisis. Algunos dejaron de ser rentables, quebraron y cerraron sus puertas, mientras otros fueron reconvertidos en librerías, locales bailables, lugares de venta de electrodomésticos, estacionamientos e incluso iglesias¹. Según las cifras de la época, de las 1300 salas que había en los años 70', solo quedarían 280 para 1992 (Quintar, Borello, 2014: 106). Por esa razón, aunque las estadísticas de 1998 evidencien el funcionamiento de 800 pantallas a nivel nacional, la recuperación de la actividad cinematográfica estuvo más bien ligada a la irrupción de las grandes cadenas transnacionales (González, 2015: 81).

Al acelerar el ocaso de los espacios de proyección tradicionales, el arribo de las empresas modificó el uso del espacio público y el paisaje urbano de las distintas

¹ Uno de los ejemplos paradigmáticos tuvo que ver con el cierre del Cine Cosmos a principio de los 80 y su utilización como templo evangelista en manos del pastor Giménez. Afortunadamente, la sala fue recuperada y reabierto por el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires en 1984 (Quintar, Borello, 2014: 106).

localidades. En el interior de cada entorno de exhibición, se originaron nuevos hábitos de consumo tan abstraídos de lo local como anclados en lo global, que invitaron al espectador a formar parte de un vínculo que se desentiende del territorio concreto en el que se despliega la práctica.

El panorama no hubiera resultado llamativo, si no fuera porque los cine-teatros del siglo XX forjaban su identidad en torno a un conjunto de rasgos locales. Además de sus imponentes fachadas y la estética que los acompañaba, la propia figura que se ocupaba del trabajo técnico de proyección también contribuía a delinear el perfil de cada sala. En su interior, los “coliseos” eran espaciosos y solían acoger a una cantidad promedio de 530² personas por función, lo que demuestra la importancia del cine dentro de la sociabilidad urbana de la época.

En ese sentido, la instalación de las cadenas cinematográficas extranjeras no sólo refuerza la descontextualización a partir de una estética homogeneizante, sino que también promueve la fragmentación de las salas, donde la cantidad de butacas no supera las 232³. A ese ritmo, los múltiplex segmentan el consumo y dejan a un lado las tendencias históricas, pues en los cines autóctonos era la luz de una única pantalla la que congregaba a grandes y a chicos.

Sin embargo, la exhibición no fue el único eslabón afectado por la masiva instalación de pantallas. La suspensión de políticas y recursos orientados a la producción audiovisual durante los años '90 colaboró para que la preferencia por los contenidos extranjeros se intensificara y la representación de historias nacionales resultara esquiva.

La breve reconstrucción del contexto permite vislumbrar que, lejos de emerger en el vacío, la política estatal impulsada por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales

² Sistema de Información Cultural de Argentina (2016) [En línea] [Fecha de consulta: 1 de julio de 2016]. Disponible en: <http://www.sinca.gob.ar/sic/estadisticas/results.php?tematica=5&subtematica=&idpage=4>

³ *Ibíd.* Las estadísticas culturales registran el promedio de espectadores por sala en 1950 y en 2016 respectivamente.

(INCAA)⁴ intenta resolver las dificultades que arrastra el campo cinematográfico local desde fines del siglo XX. De esa forma, la institucionalización⁵ del circuito de exhibición alternativo conocido como “Espacios INCAA”, en 2006, buscó garantizar la exhibición de producciones cinematográficas argentinas y reflotar varias salas tradicionales a partir de su *aggiornamento* técnico. Desde entonces, las pantallas estatales ofrecerían programación paralela al cine comercial, a un precio considerablemente menor.

Entre otras razones que le dan sustento, el proyecto se atribuye la tarea de “recuperar la tradición cinematográfica que tuvieron los argentinos, la de vivir el cine como hecho cultural y social, como arte y entretenimiento”⁶. Para lograr restituir esas prácticas y sentidos, centraliza una serie de actividades entre las que se destacan la de brindar asesoramiento técnico, facilitar el acceso al equipamiento de imagen y sonido y otorgar subsidios a realizadores locales. De esa manera, las estrategias van en dos direcciones: en el plano de la producción, destina subsidios a la realización de contenidos argentinos y, en el de la distribución y la exhibición, promueve la apertura de un circuito de salas colaborando en su restauración y puesta a punto técnica.

De acuerdo con las autoridades del INCAA, el objetivo es alcanzar las 100 salas a fines de 2016. Lamentablemente no existe una base institucional donde puedan consultarse los detalles particulares de cada Espacio. Por eso se ha optado por constituir una tabla en base a artículos periodísticos y comunicaciones personales con cada sala⁷:

Nombre de la sala	Año de	Ciudad	Provincia
-------------------	--------	--------	-----------

⁴ La Ley de Cine N° 17.741 define al INCAA como un ente autárquico y le atribuye las tareas de fomentar y regular la actividad cinematográfica en Argentina y de promover las realizaciones audiovisuales nacionales en el exterior.

⁵ Resolución N°1582/06

⁶ Espacio INCAA (2008). Argentina: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. [En línea] [Fecha de consulta: 1 de noviembre de 2015]. Disponible en: http://ant.incaa.gob.ar/castellano/nuevo_espaciosincaa.php

⁷ La última fecha de actualización de la tabla corresponde al 20 de noviembre de 2016. Por ser numerosas las fuentes consultadas, quedarán citadas y detalladas en la sección “Hemerografía” dentro de los *Anexos*. Lamentablemente no ha sido posible relevar la totalidad de las fechas de apertura de los Espacios INCAA y en cada uno de esos casos, la fila “Año de apertura” es acompañada por un asterisco.

	apertura		
Cine-teatro Paramount	2016	Tres de Febrero	Buenos Aires
Casa de la Cultura de Madariaga	2016	General Madariaga	Buenos Aires
Centro Cultural Dr. Ricardo Romera	2009	Tapalqué	Buenos Aires
Centro Cultural Florencio Constantino	2014	Bragado	Buenos Aires
Cine Avenida	2013	Bolívar	Buenos Aires
Cine París	2015	Olavarría	Buenos Aires
Cine-teatro Español	2016	Lomas de Zamora	Buenos Aires
Cine-teatro Paramount	2016	Caseros	Buenos Aires
Cine-teatro París-Km 505	2011	Necochea	Buenos Aires
Club Barrio Alegre-KM 445	2015	Trenque Lauquen	Buenos Aires
Espacio INCAA Laprida	2014	Laprida	Buenos Aires
Espacio INCAA Km 16	2008	La Matanza	Buenos Aires
Espacio INCAA Km 404	2007	Mar del Plata	Buenos Aires
Sociedad Española	2015	Tres Lomas	Buenos Aires
Teatro Municipal Gregorio de Laferrere	2015	Morón	Buenos Aires
Espacio INCAA Km 23	2009	Burzaco	Buenos Aires
Espacio INCAA Km 60 - Centro Cultural Pasaje Dardo Rocha	2011	La Plata	Buenos Aires
Gaumont	2013	Ciudad Autónoma de Buenos Aires	Capital Federal
Km 3 Artecinema	2011	Ciudad Autónoma de Buenos Aires	Capital Federal
Cine Rivadavia	2015	Ciudad Autónoma de Buenos Aires	Capital Federal
Espacio INCAA Km 2- La Máscara	*	Ciudad Autónoma de Buenos Aires	Capital Federal
Cine-teatro Catamarca	2015	San Fernando del Valle de Catamarca	Catamarca
Cine Guido Miranda	2014	Resistencia	Chaco
El impenetrable	2013	J. J. Castelli	Chaco
Espacio INCAA Sáenz Peña	2014	Roque Sáenz Peña	Chaco
Espacio INCAA El Impenetrable	2014	Juan José Castelli	Chaco
Centro Cultural Municipal José Hernández	2012	Rawson	Chubut
Cine- teatro Español	2010	Comodoro Rivadavia	Chubut
Amigos del Cine teatro Municipal Rivadavia	2009	Unquillo	Córdoba
Centro-Cultural Comunitario Leonardo Favio	2008	Villa María	Córdoba
Ciudad de las Artes	*	Córdoba	Córdoba

Centro-Cultural La Fragua	*	Villa Elisa	Entre Ríos
Cine-teatro Victoria	2015	Victoria	Entre Ríos
Cine-teatro Italia	2012	Formosa Capital	Formosa
Cine-teatro Altos Hornos Zapla	*	Palpalá	Jujuy
Cine Gran Pampa	*	General Pico	La Pampa
Espacio INCAA Santa Rosa	2014	Santa Rosa	La Pampa
Espacio INCAA 73	2004	La Rioja	La Rioja
Cine Imperial	2011	Maipú	Mendoza
Cine-teatro Armando Tejada Gómez	2011	Guaymallén	Mendoza
Km 275	2011	Maipú	Mendoza
Cine-teatro Oberá	2015	Oberá	Misiones
Espacio INCAA ITUREM	2015	Iguazú	Misiones
Centro Cultural Cotesma	2011	San Martín de los Andes	Neuquén
Cine-teatro Español	2013	Neuquén	Neuquén
Cine-teatro Municipal - KM 1400	2007	Zapala	Neuquén
Cine-teatro Círculo Italiano	2015	Villa Regina	Río Negro
Cine-teatro Español	2011	Cinco Saltos	Río Negro
Espacio INCAA Roca	2014	General Roca	Río Negro
Espacio INCAA Km 1000	2007	Choele Choel	Río Negro
Salón Auditorium de la Casa Municipal de la Cultura	2011	Orán	Salta
Cine-teatro Municipal San Juan	*	San Juan	San Juan
Espacio INCAA Km 1100 - UPCN	2010	San Juan	San Juan
Cine-teatro José Fernández	*	Caleta Olivia	Santa Cruz
Cine-teatro Select - Km 2290	2008	Luis Piedra Buena	Santa Cruz
Cine-teatro Arteón - Km 306	2015	Rosario	Santa Fe
Cine Teatro Manuel Belgrano de Rafaela	2015	Rafaela	Santa Fe
Cine-teatro Municipal	2015	Venado Tuerto	Santa Fe
Cine-teatro Renzi	*	La Banda	Santiago del Estero
Sala Orestes Caviglia	2014	San Miguel de Tucumán	Tucumán

1.2 Estructura de la tesina

El trabajo fue organizado en distintos apartados con la intención de facilitar su lectura. En el capítulo uno se exponen las condiciones que enmarcaron la investigación, así

como el objetivo al que se aspira y algunas consideraciones metodológicas preliminares. A continuación, se recuperan los trabajos de otros autores que han abordado la temática de la exhibición en salas y las políticas estatales orientadas al sector. Los supuestos teóricos sobre los que se funda el trabajo se despliegan en el tercer capítulo y, en el cuarto, se ofrece una descripción de las salas visitadas como antesala al siguiente apartado, que analiza los testimonios recabados durante la investigación. Finalmente, el último capítulo, ofrece algunas reflexiones finales que podrán ser utilizadas como puntapié inicial en futuras investigaciones. En cuanto a las entrevistas completas a coordinadores y programadores de cada sala, las mismas podrán ser consultadas en el apartado *Anexos*, al final de este trabajo.

1.3 Planteo del problema

La década del 90 trajo aparejadas reconfiguraciones en el ámbito de la exhibición cinematográfica a nivel mundial que repercutieron en el país y fueron enfatizadas por las decisiones de un Estado que desatendió la protección del patrimonio cultural e histórico y avaló el auge de los consumos extranjeros.

Ante las complicaciones que ese contexto impuso a la circulación de producciones nacionales, el INCAA conformó una red de espacios de exhibición durante la primera década del nuevo siglo para resolver varios núcleos problemáticos. Las prioridades fueron varias y se orientaron a la recuperación de cine-teatros antiguos, la formación de audiencias críticas, la difusión de contenidos locales y la proyección de filmes del circuito no comercial. Desde entonces, los Espacios consolidaron su propia definición y valoración de lo que una “buena práctica” de exhibición supone y, de esa forma, fueron construyendo una posición dentro del campo que no buscó rivalizar con el circuito hegemónico, sino con convivir con él como propuesta “alternativa”. Sin embargo, su irrupción generó cambios y reacomodamientos inevitables: el campo tuvo que ceder y hacer espacio a un sentido distinto en torno a una misma práctica. El reordenamiento del mapa y el ajuste de distancias entre unas propuestas y otras demuestra que, sin importar cuán distintas sean, las interacciones existen.

Bajo ese concepto, la investigación intentará develar las características específicas que distinguen a la propuesta de los Espacios INCAA a fin de detectar dónde reside su carácter disruptivo o desestabilizante con respecto a la postura dominante. ¿En qué aspectos se superponen dos modalidades de exhibición que, en apariencia, responden a lógicas diversas? ¿A qué se debe la tensión entre la iniciativa estatal y las cadenas cinematográficas transnacionales? ¿En qué sentido los Espacios INCAA “entorpecen” el habitual discurrir del campo?

1.4 Objetivo general

La propuesta de los Espacios INCAA goza de una relevancia histórica y cultural sin precedentes en lo que respecta a la intervención estatal en el plano de la exhibición. Aun así, la escasez de material teórico al respecto inaugura un área de vacancia que demanda una intervención analítica. Respondiendo a ese imperativo, la intención del trabajo es subsanar ese vacío y ofrecer reflexiones que contribuyan al reajuste y seguimiento de la política pública.

Por otro lado, la elección de los encuentros y las visitas como modalidad de aprehensión del campo tuvo que ver con la ambición de registrar la cotidianeidad de algunas salas cinematográficas. De esa manera, el material de primera mano permite sobrevivir a los actores involucrados y rescatar del olvido los valores, los sentidos, las representaciones y las aspiraciones que moviliza la propuesta estatal.

1.5 Objetivos específicos

Teniendo presente que todo discurso evidencia las luchas por la significación, la interacción con el corpus de entrevistas permitirá acceder a las coordenadas de sentido con las que los actores invisten la propuesta estatal y el lugar que le atribuyen a aquellos con los que cohabitan el campo de exhibición. A partir de ahí, el análisis de los *decires*⁸ buscará detectar la forma en la que los colaboradores de la iniciativa experimentan la proyección

⁸ De aquí en más el término será empleado para enfatizar que los sentidos que los actores atribuyen a la propuesta y a su accionar dentro de ella se corresponden con la posición de un sujeto dentro de un discurso determinado que les imprime valoraciones, juicios y perspectivas propias.

cinematográfica y las tensiones que su propuesta desata respecto de la modalidad privada consolidada en las empresas de exhibición.

De esa manera, el objetivo concreto será indagar los rasgos distintivos del programa nacional, a fin de discernir cuáles son los aspectos que generan resquemor entre otros actores. En especial el eje estará situado en las estrategias que despliegan los actores que llevan adelante la iniciativa estatal para lograr sobrevivir en un campo de exhibición hegemonizado por el sector privado-comercial. En todo momento los comentarios y las significaciones brindadas por cada entrevistado permitirán hilar el análisis.

1.6 Hipótesis

La iniciativa de los Espacios INCAA se consolida sobre un conjunto de rasgos identitarios que resulta atractivo en un panorama que arrastra las consecuencias del capitalismo tardío, a nivel global, y de las últimas dos décadas del siglo XX, a nivel local. De esa manera, la implementación del circuito alternativo socava el discurso hegemónico dentro del campo de la exhibición audiovisual e introduce una crítica a su forma de ser.

Desde una perspectiva materialista-reduccionista, podría pensarse que la amenaza al sector privado reside en las cifras de asistencia a salas. Sin embargo, los Espacios no gozan de un gran poder de convocatoria y eso arroja la necesidad de enfocar el argumento en otra dirección. Lejos de ser un adversario sólido en la competencia cuantitativa, el “peligro” de la reapertura de salas tradicionales reside en la resignificación que postula en torno a la práctica de exhibición. Al plantear un nuevo vínculo con la proyección de contenidos, habilita un cuestionamiento a las formas hegemónicas de consumo audiovisual.

En ese sentido, durante las entrevistas los actores rememoraron situaciones en las que alguna acción concreta por parte del Espacio local había desatado una respuesta del sector privado-comercial. A partir de allí, la conjetura que guía el trabajo asume que lo que en un principio se planteó como una política pública orientada a responder a una necesidad concreta (la escasez de cuota de pantalla a nivel nacional), desencadena efectos colaterales que exaltan las aspiraciones de otros actores. De esa manera, aunque los Espacios INCAA hayan sido ideados como circuito paralelo al ámbito privado, existen áreas simbólicas en

disputa que son aún más profundas y sutiles. Sobre todo cuando el nudo en disputa es el mismo: la lucha por el sentido y las implicancias del consumo cinematográfico.

A partir de ahí es posible comprender que el malestar no proviene tanto de la oferta de superproducciones comerciales y populares por parte del circuito estatal. Tampoco de que garanticen condiciones de exhibición óptimas y a un costo de ingreso ínfimo. Más bien, el conflicto se genera a partir de los intereses que los Espacios INCAA develan casi sin buscarlo. Con solo operar de otra manera dejan en evidencia la situación general del campo y relativizan la fórmula de los múltiplex. Así, dejan sentadas las bases de su cuestionamiento.

1.7 Metodología

1.7.1 Tipo de investigación

Como ya se ha señalado, el objeto de estudio de este trabajo es de configuración reciente y no ha sido estudiado en profundidad. Por esa razón, el tipo de investigación que se plantea es de tipo exploratoria, y pretende colaborar en el mejor entendimiento y definición del tema (Babbie, 2000:119).

Hay dos aclaraciones que resultan necesarias antes de seguir. En primer lugar, la investigación se limita al polo de la exhibición, dejando latente la esfera de la producción audiovisual. En segundo lugar, la prioridad es registrar lo que sucede en los Espacios INCAA, por ende, el sector privado-comercial solo será abordado a partir de las significaciones que le atribuyen los actores con los que interactúa el trabajo. Al situar el foco en la perspectiva de los actores que integran la iniciativa estatal, lo que interesa es relevar la forma en que se comparan y enfatizan los contrastes con el circuito privado y comercial.

A partir de ahí, el trabajo pretende recopilar elementos que permitan comprender la dicotomía que se genera entre dos modalidades de exhibición distintas. Aunque esa diferencia entre “público-sin fines de lucro” y “privado-comercial” resulte simple y evidente, se ha decidido operacionalizarla en una serie de indicadores sugeridos por los

mismos entrevistados. Esa comparación sistemática fue pensada con el único objetivo de acceder a las particularidades de la propuesta estatal como foco de la investigación.

De esa manera, los ejes de diferenciación retoman las representaciones y los atributos que los agentes asocian a la iniciativa estatal y a la del ámbito privado-comercial. Las articulaciones que plantean sus comentarios son: a) vínculo que entablan con las tradiciones y con la identidad local; b) enclave histórico en el que emerge cada propuesta; c) fin u objetivo primordial que persiguen; d) características estéticas y edilicias; e) multiespacios *versus* multisalas; f) vínculo entre exhibición y distribución; g) condiciones de exhibición y vínculo que entablan con el espectador; h) costo de ingreso y accesibilidad; i) el impacto de la digitalización y las nuevas tecnologías.

1.7.2 Unidad de análisis

La atención quedará situada en los *decires* de un conjunto de actores que implementan el programa de los Espacios INCAA. Cada uno de los testimonios será abordado a partir de su inscripción en la población más vasta, dinámica y contradictoria de la que forma parte.

Aun así, reconociendo que el verdadero objeto de la ciencia social no es el individuo sino su entorno, no se perderá de vista el campo en el que acciona cada actor. Desde ahí, se podrá reconocer la posición desde la que conforma su visión particular del mundo (Bourdieu y Wacquant, 1995: 71). De la misma manera, y en consonancia con la hipótesis que guía el trabajo, los Espacios INCAA serán abordados desde un enfoque relacional que atienda al contexto que los entrama al desempeño de otras propuestas de exhibición. Esto evitará caer en un abordaje estático e inmanente del objeto de estudio.

1.7.3 Recorte temporal

El período abordado por la investigación se inicia en 2006 con la reglamentación de los Espacios INCAA, y culmina en diciembre de 2015, junto con el ciclo de gobiernos

kirchneristas⁹ que le dio origen. Tras haber sido impulsada en ese contexto resulta imposible analizar la iniciativa fuera de los signos de época y la sociología política que la impulsó.

1.7.4 Sobre las entrevistas

El trabajo combinó entrevistas en profundidad y observaciones de campo, asumiendo que así podrían captarse las dinámicas particulares del funcionamiento del proyecto. A su vez, los encuentros fueron presenciales para habilitar la interacción como contingencia en la que se negocia el valor social y la identidad de los distintos participantes. Así, fue posible recoger significaciones y representaciones de primera mano con las que los agentes invisten su propio accionar y el de otros actores involucrados.

1.7.5 Muestreo y selección de casos

La propiedad de cada sala que integra la red es variable: algunas pertenecen a jurisdicciones provinciales o municipales, otras combinan capitales privados y estatales e incluso existe un caso en el que la sala es estrictamente privada y se inscribe en la lógica comercial lucrativa¹⁰. El análisis de este trabajo deja de lado los casos poco representativos y prefiere ceñirse a aquellos que responden a la lógica semi privada o estatal.

Una decisión inicial fue la de recopilar la mayor cantidad de registros posibles reconociendo que, dentro de ese universo, cada sala resguardaba historias significativas y dignas de ser narradas. Sin embargo, la dimensión alcanzada por la red estatal hizo imposible abarcarla en su totalidad y planteó la necesidad de acotar el territorio de intervención. De esa forma, la muestra quedó compuesta por una selección de entrevistados de diferentes regiones del país que intentó reponer la mayor heterogeneidad posible y evitar las preferencias geográficas. Sin ánimo de ser exhaustivo, el corpus incluyó los testimonios

⁹ El mandato del presidente Néstor Kirchner tuvo lugar entre el 25 de mayo de 2003 y el 10 de diciembre de 2007, mientras que los de Cristina Fernández de Kirchner se extendieron del 10 de diciembre de 2007 al 9 de diciembre de 2015.

¹⁰ Wolff, M., coordinador del área de Patrimonio Cultural – INCAA (comunicación personal, 2 de junio de 2016). El comentario del entrevistado al respecto fue: “la sala Espacio INCAA Rivera Indarte para mí es un cine privado que no pasa cine nacional”. Ver: *Anexos*.

de A, del cine-teatro Español de Neuquén Capital (Provincia de Neuquén), R, del Espacio INCAA Venado Tuerto (Provincia de Santa Fe), R, del cine-teatro Victoria (Provincia de Entre Ríos), S, del Espacio INCAA Hogar Escuela (Salta Capital) y N y C de la Sala Orestes Caviglia (San Miguel de Tucumán).

Para poder situar la problemática de la exhibición en las últimas décadas, el trabajo de campo incluyó una visita al archivo del periódico *Clarín* y a raíz de una selección de artículos fue posible visualizar las tensiones que arrastra hace décadas. Así, el corpus quedó integrado por publicaciones de distintos medios gráficos: “Nuevas medidas de apoyo”¹¹; “Lo que la regulación viene asomando”¹² y “Una pulseada de película”¹³. Además, pudieron rescatarse determinados fragmentos que refuerzan el contraste entre el sector público y privado y dejan ver las diversas valoraciones y apreciaciones dentro del campo. Entre ellos: “La industria del cine se opone al recorte de fondos”¹⁴; “Un nuevo tijeretazo movilizó al cine argentino”¹⁵; “Las luces del cine se encendieron en plena Constitución”¹⁶; “La idea es darle algo más al espectador de cine”¹⁷; “Con tres salas nuevas; el cine llega a Constitución”¹⁸; “20° aniversario del INCAA”¹⁹.

Antes de eso, el puntapié inicial de la investigación había tenido lugar el 29 de abril de 2015 con una visita al cine Gaumont y una entrevista al coordinador de los Espacios INCAA a nivel nacional. Otros representantes oficiales con los que se concretaron encuentros fueron MF, del área de Patrimonio Cultural y MB, coordinador de Proyectos de la oficina de Acción Federal. La importancia de contar con una voz oficial permitió comparar la cosmovisión del proyecto desde las oficinas centrales respecto de las significaciones situadas de los relatos locales.

¹¹ (16 de agosto de 2006), Espectáculos, *Diario Clarín*, p. 7.

¹² (22 de junio de 2004), *Página 12*.

¹³ (29 de abril de 2007), Espectáculos, *La Nación*, p. 4.

¹⁴ Información General (1 de octubre de 1998). *Diario Clarín*, p. 54.

¹⁵ (18 de mayo de 1999), *Diario Clarín*.

¹⁶ La ciudad, *Diario Clarín*, p. 34.

¹⁷ (7 de abril de 2009), Cultura y Espectáculo, *Página 12*, p.24.

¹⁸ (6 de abril de 2009), La ciudad, *Diario Clarín*, p. 38.

¹⁹ (9 de diciembre de 2014), Espacio de Publicidad, *Tiempo argentino*, p. 35.

CAPÍTULO II - ESTADO DEL ARTE

“El cine es lo que en una sociedad, en un determinado período histórico, en una determinada coyuntura político-cultural, o en un cierto grupo social se decide que sea”.

Costa, A. (1997:30) “Saber ver el cine”

2.1 Introducción

Existen diversos trabajos de investigación académica y artículos de divulgación que han abordado el campo de la exhibición como objeto de estudio. Aunque adopten perspectivas distintas o se enfoquen en otros períodos, sus aportes merecen ser señalados brevemente.

Algunas de las áreas de interés en común son: la conformación de la industria del cine en la Argentina, la internacionalización de los mercados y sus correlatos locales, las formas de convivencia y comportamiento en las salas de exhibición y las expectativas que fomenta el consumo cultural. A fin de recopilar elementos relevantes para esta investigación, se ha llevado adelante una selección de los estudios más significativos.

2.2 La exhibición en salas en el contexto mundial

El trabajo de Marina Moguillansky (2006) reflexiona sobre las nuevas dinámicas dentro de la exhibición como el resultado de múltiples y complejos condicionamientos. Eso impulsa a la autora a establecer paralelismos entre las transformaciones en los patrones hegemónicos globales y sus consecuencias en el plano local.

En el caso puntual de la exhibición, la desigualdad entre unos y otros actores dentro del campo es de larga data y se remonta a la década del 80. En Estados Unidos, la flexibilización de los controles y la interrupción de las leyes anti monopolísticas²⁰ durante el

²⁰ En 1948 una ley anti monopolística impulsada por el gobierno de Estados Unidos, impidió a las empresas avocadas a la comercialización y la producción hacerse cargo de las actividades de exhibición.

gobierno de Ronald Reagan²¹, acentuaron el proceso de concentración. Sacando provecho del ausentismo estatal, las *majors* comenzaron a adquirir circuitos y cadenas de exhibición en todo el mundo y declararon su primacía en la totalidad de la estructura cinematográfica²².

Además de tomar decisiones en forma unidireccional y afectar el número de filmes en circulación, su tipo y origen, la fusión de empresas instaló en el centro de la escena una nueva modalidad, a la que Moguillansky denomina “estrenos-acontecimiento”. La estrategia implica saturar los circuitos de exhibición globales con una mega producción (o *blockbuster*) que se proyecta en simultáneo en todos los mercados. En la mayoría de los casos, el estreno es precedido por un gran aparato publicitario que busca captar la atención del público mediante la comercialización de productos ligados al tanque (juguetes, muñecos, posters, etcétera) (2006: 88-89).

En conjunto, la recomposición hegemónica y el nuevo escenario permiten comprender que el consumo de cine haya sufrido un reposicionamiento. Las consecuencias culturales derivan del emplazamiento de los complejos en las ciudades más importantes de cada país, tanto como del favoritismo por los barrios donde se concentra la población con mayor poder adquisitivo. Esa segmentación y espacialización excluyente de las ofertas y consumos es reforzada por un fenómeno adyacente: la masiva desaparición de cine-teatros barriales que, en muchos casos, fueron adquiridos por las cadenas de exhibición y fragmentados en espacios de menor tamaño. De esta manera, el panorama general arroja un franco retroceso en la distribución de salas que contradice la tendencia histórica, pues el cine fue, desde sus orígenes, un consumo al que tuvieron acceso los sectores populares.

Otro rasgo del circuito cinematográfico global es su política de optimización del confort y la reproducción de una noción de exhibición ligada al consumo. Sus complejos suelen ofrecer un conjunto de servicios complementarios al espectáculo cinematográfico,

²¹ Su mandato se extendió desde 1981 hasta 1989.

²² Entre sus filiales se destacan *Columbia Pictures*, *Buena Vista International*, *Time-Warner* y *United International Pictures* en América Latina.

que incluyen la venta de entradas anticipadas o el estacionamiento gratuito. A su vez, la instalación de las empresas en centros comerciales incita al consumo de actividades paralelas: patios de comida rápida, restaurantes, sectores de juegos, locales de ropa, etc. De acuerdo con Moguillansky, esas decisiones imprimen a la práctica de asistencia a salas un carácter elitista que termina restringiendo la concurrencia a determinados sectores sociales. Tal es así que las cifras de la MPAA (*Motion Picture Association of America*), indican que el 57 % de los espectadores pertenece a la franja más alta de ingresos.

En sintonía con esos postulados, Carolina Barnes, José Borello y Leandro González (2014) abordan la producción, la distribución y la exhibición desde una perspectiva integral. Al retomar el cine como actividad cultural y económica, su trabajo permite abordar el complejo entramado de actividades dentro del circuito productivo, tanto como su importancia simbólica.

Uno de las reflexiones a las que arriban sitúa el “talón de Aquiles” de la industria cinematográfica argentina en la escasez de circuitos que exhiben y distribuyen contenidos nacionales. Más aun luego de constatar que los incentivos a la producción audiovisual no devuelven cifras de activación del sector.

Aunque reconocen la creación del circuito alternativo de Espacios INCAA, los autores ponen en tela de juicio el alcance de la medida tras constatar que su impacto no se traduce en cifras de asistencia alentadoras. Si bien destacan su importancia a la hora de acercar el cine a los sectores marginados por el mercado, su poder de convocatoria es ínfimo y no alcanza a disputar una parte central de la taquilla. En efecto, una estadística que repasan permite ver que, entre 2010 y 2012, más del 60% de los espectadores quedó concentrado en cuatro empresas: Cinemas Hoyts, Cinemark Argentina, Village Cinemas y Showcase Cinemas.

En esa línea, la sugerencia de los autores para optimizar la política cultural es reforzar las regulaciones en torno a la cuota de pantalla y a la media de continuidad. Sobre todo en un contexto en el que distribuidores y exhibidores actúan de manera coordinada y se benefician mutuamente, perjudicando a los actores locales. Al mismo tiempo, las

condiciones óptimas en las que estrenan las superproducciones hollywoodenses (entre comodidades tecnológicas y un gran aparato publicitario que las catapulta al mercado), les otorga ventajas comparativas respecto de los títulos locales.

Por último, conviene retomar los contrastes que destacan los autores entre las nuevas salas y las del siglo pasado; mientras los espacios tradicionales alcanzaban una capacidad que rondaba las 1000 butacas, los complejos multisalas reducen su capacidad y multiplican sus pantallas. En la historia de la exhibición local, esto supone un cambio profundo que despoja al consumo de la cualidad popular y masiva que solía acompañarlo y lo termina vinculando a un público sofisticado que exige mayores comodidades y elevados estándares de calidad.

2.3 El lugar del Estado en el renovado panorama de exhibición regional

Octavio Getino (1988) analiza las razones que atentan contra la consolidación de una industria cinematográfica pujante en los países de Latinoamérica. A diferencia de otras posturas que se inclinan por abordajes netamente materiales o puramente ideológicos, el autor adopta una mirada integral que reconoce tanto los problemas económicos, industriales y comerciales como los de índole sociocultural. Eso le permite pensar el consumo audiovisual como espacio de reproducción de las relaciones de fuerza y el poder de unas naciones sobre otras.

El autor repasa las condiciones que obstaculizan el crecimiento coherente de la industria cultural en cada país de la región y encuentra algunas coincidencias históricas y políticas. Entre ellas, se destacan: la imprevisibilidad de los regímenes políticos (a causa de interrupciones cíclicas de los regímenes constitucionales); el poder de decisión de exhibidores y distribuidores por encima de las leyes y los reglamentos; la inestabilidad económica; el incumplimiento de cuotas de pantalla; la dependencia de los mercados internacionales en materia de equipamientos e insumos; los cambios drásticos en las políticas de regulación y control; la falta de recursos de los exhibidores independientes para competir con los circuitos centrales; las cadenas de comercialización locales aliadas a las *majors* y operando en desmedro de las realizaciones nacionales, etc.

El panorama es complejo y demanda políticas integrales por parte de un Estado que regule y controle el conjunto de las actividades dentro del sector. Sin medidas proteccionistas, resulta difícil ejercer contrapeso a la agresividad comercial y cultural que ejercen las naciones dominantes. Aun así, los focos de conflicto son diversos y trascienden el vínculo con las potencias externas. De hecho, el autor interpela a nuestras sociedades por no definir modelos de desarrollo viables ni generar las condiciones nacionales necesarias para su ejecución.

En esa misma línea argumental, la investigadora mexicana Lucila Hinojosa Córdova (2015) sitúa la exhibición en el contexto social, económico y político general en el que se inscribe y da cuenta de la forma en la que el cine reproduce las estructuras de poder (Wasco en Hinojosa Córdova, 2015: 91).

La investigación indaga las consecuencias del Tratado de Libre Comercio de América del Norte²³ a partir de lo que sucede en las salas de cine de Monterrey (México), donde se observa que las producciones nacionales obtienen una taquilla cada vez más reducida a comparación de los filmes extranjeros. Desde su enfoque, el documento firmado entre México, Estados Unidos y Canadá marcó el ingreso del país Latinoamericano a la globalización de los mercados y obligó a su industria cinematográfica a competir con empresas poderosas.

Sin embargo, esa no fue la única medida que “entregó” a la industria mexicana a las fuerzas del mercado, pues la Ley Federal de Cinematografía, sancionada en 1992, desligó al Estado de su injerencia en el precio de ingreso a las salas y otorgó a las empresas transnacionales el beneficio de manejar la distribución y la exhibición. Por otro lado, no hubo intervenciones sólidas que atenuaran la instalación abrupta de los grandes complejos cinematográficos o que evitaran que los pequeños propietarios terminaran vendiendo sus salas. En esa línea, , las políticas estatales (o la ausencia de ellas) no orientaron esfuerzos a una formación de audiencias que reforzara el gusto por los contenidos nacionales.

²³ El Tratado de Libre Comercio de América del Norte (NAFTA, en inglés) es un acuerdo regional que crea una zona de libre comercio entre los tres países. El pacto estaba vigente entre Canadá y Estados Unidos dos años antes de que se incorporara México.

La coyuntura permite comprender que los filmes mexicanos producidos en 1997 hayan sido tan solo nueve y plantea la necesidad de una regulación por parte del Estado que resguarde las realizaciones locales. Además, el análisis es válido para observar lo que sucedió en el resto de la región durante la implementación del modelo económico neoliberal. En todos los países de América Latina los signos de la época fueron la privatización del sector productivo y la desregulación por parte del Estado. La coyuntura perjudicó a las industrias nacionales en su totalidad y al campo cinematográfico en particular, e hizo que la producción fílmica se derrumbara entre finales de los años '80 y mediados de los '90 (Getino en Hinojosa Córdova, 2015: 93).

En lo que respecta al plano de la comercialización cinematográfica, el trabajo de Claudio Rama (2000:137) describe un cambio importante que tuvo lugar entre los años 70 y 80. Durante la primera década, cada empresa internacional tenía filiales en diferentes países y delegaba en ellas la realización de convenios con salas, la organización de lanzamientos y el seguimiento de los contratos. Sin embargo, una década después, los grupos extranjeros centralizaron las cadenas y excluyeron a los distribuidores locales del negocio.

En el caso de Argentina, según lo que observan Quintar y Borello (2014:109), en 1999 las corporaciones nucleadas en la Cámara de Exhibidores Multipantalla²⁴, se asociaron a los grupos nacionales Coll-Saragusti y Sociedad Argentina Cinematográfica para desembarcar en el país y, una vez que lo lograron, terminaron comprando esas empresas.

2.4 Políticas estatales argentinas y exhibición cinematográfica

El vínculo entre el Estado y el campo cinematográfico en Argentina fue cambiando con el transcurso de los años y no siempre se plasmó en políticas activas desde el sector oficial. En este apartado serán repasados solo algunos períodos a fin de dejar planteadas las posturas diferenciales que pueden adoptar las políticas públicas en el campo

²⁴ Se refieren específicamente a Hoyts General Cinema, Village y Cinemark.

cinematográfico y la forma en la que contribuyen a darle una función, una definición y un lugar en la sociedad.

A fines del siglo XIX, durante la incorporación de Argentina al mercado mundial, el Estado moderno buscaba consolidarse como forma de gobierno legítima en medio de un contexto de inmigración masiva y urbanización incipiente. De acuerdo con Irene Marrone (2003), la necesidad de registrar y publicitar sus obras y actos públicos hizo que se terminara convirtiendo en el primer cliente de la filmografía documental. Así, el cine fue empleado como herramienta de legitimación tras capturar imágenes del poder y convertirlas en objetos de consumo.

Marcela Gené (2005) cuenta que unos años después, específicamente en 1933, la Ley N° 11.723 contempló la creación del Instituto Cinematográfico Argentino y le atribuyó diversas tareas. Entre ellas, se destacaban el control y la censura de contenidos y la entrega de subsidios para la producción de filmes. Desde el seno del discurso nacionalista, la intención era transformar el entretenimiento popular en un instrumento de divulgación de temas ligados a la cultura nativa; concretamente a la transmisión de versiones oficiales de la historia nacional y de las instituciones militares. A su vez, la vigilancia de los consumos culturales tenía que ver con el temor que generaba la infiltración de ideas ajenas al “sentir nacional”; en especial, las comunistas. A raíz de eso, una de las medidas inmediatas fue la puesta en marcha de salas en el país.

En paralelo, Gené repasa los primeros reclamos de los cineastas locales que exigían amparo ante al avance de las producciones extranjeras. Una de las medidas que inclinó la balanza a su favor fue el Decreto N° 21.344 dictado por Juan Domingo Perón en 1944. Desde entonces, la proyección de películas locales se convirtió en una exigencia para todas las salas del país. Con los gobiernos peronistas llegarían nuevos alicientes al sector, sobre todo, la política de sustitución de importaciones que logró filtrar el ingreso de realizaciones audiovisuales extranjeras y permitió el acceso a los productores a créditos blandos.

En 1947, la Ley N° 12.999 consolidó un nuevo sistema jurídico para el cine argentino e introdujo modificaciones en las salas y los períodos de exhibición. Desde entonces, se

establecieron pautas claras en torno a la proyección de películas argentinas en el país: los cines céntricos de mayor capacidad tendrían que exhibir una producción local por mes durante una semana (como mínimo) y con un sábado y domingo incluidos. En el resto de las salas, la extensión era de dos semanas e incluía dos fines de semana. Al mismo tiempo, la norma estableció el porcentaje que los exhibidores debían pagar a productores y distribuidores, y las sanciones que la Subsecretaria de Informaciones y Prensa aplicaría en caso de incumplimiento.

Las medidas proteccionistas se tradujeron en las cifras de la época, que pasaron de los 32 estrenos nacionales de 1946, a los 56 de 1950 (Quintar y Borello, 2014: 14). Sin embargo, los estímulos estatales quedarían suspendidos con el golpe militar que derrocó a Juan Domingo Perón en 1955. Desde entonces, la denominada “Revolución Libertadora” propició la llegada de películas extranjeras y la influencia Norteamericana sentó un fuerte precedente en la cultura nacional.

A inicios de la década del 70, Quintar y Borello (2014: 101-105) destacan que el regreso a la democracia revitaliza la industria cinematográfica nacional y fomenta el regreso de las audiencias a las salas. Desafortunadamente, la llegada de un nuevo golpe cívico-militar en 1976 instaura la censura, la persecución y el exilio de profesionales vinculados al cine y la asistencia a salas cae rotundamente.

Los mismos autores contextualizan el escenario cinematográfico a fines del siglo XX observando que, a pesar de los esfuerzos por reactivar la producción cinematográfica nacional, el punto débil del circuito siguió siendo la distribución y la exhibición cinematográfica. En ese momento, la desregulación promovida por los gobiernos menemistas propició una fuerte concentración en el sector y arrojó las peores cifras históricas de cierre de salas en el país.

En años recientes, el texto de Marina Moguillansky (2006:101) repasa la relación entre Estado y exhibición a partir de la Resolución N° 2016 de 2004. Según la autora, la normativa se proponía obligar a cada sala a exhibir un estreno nacional por trimestre. Sin embargo, los complejos multipantalla se resistieron y comenzaron a interpretar la medida a

su gusto (tal como será abordado en el cuerpo del análisis). Frente a ese conflicto, el Estado impulsó una nueva estrategia de intervención que entró en vigencia en septiembre de 2006 y abrió un circuito alternativo de salas alquiladas por el INCAA. Solo así fue posible garantizar una permanencia de dos semanas para cada filme.

2.5 Comportamientos y formas de habitar las salas

Hasta acá se han repasado los trabajos que indagan las tendencias globales en el plano de la exhibición y sus efectos locales. El presente apartado pretenderá ajustar aún más el plano y focalizarse en lo que sucede dentro de cada sala. La idea es indagar las obras de distintos autores que abordaron las formas de habitar los espacios, los comportamientos de los espectadores y sus maneras de vivir el espectáculo, para luego visibilizar las prácticas que el INCAA intenta restituir en la actualidad en los locales que administra.

Antes de avanzar conviene aclarar que la lectura de Robert Allen y Douglas Gomery (1995) fue una de las fuentes de inspiración de este trabajo. Especialmente por su tendencia a acotar la investigación histórica a un plano local y trabajar sobre materiales de primera mano, en vez de retomar interpretaciones ajenas. A modo de ejemplo, los autores recomiendan reconstruir la historia de cada localidad en torno al consumo cultural o realizar preguntas de investigación que indaguen la forma en que funcionaba el cine, la propiedad de la sala, la tecnología empleada y las películas a las que se hacía lugar. De esa forma, se puede comprender la forma de vida que llevaba la comunidad en la que la sala estaba emplazada, las actividades que frecuentaban y los tipos de esparcimiento a los que tenían acceso sus integrantes.

Para demostrar que las generalizaciones dentro de la historiografía cinematográfica no contribuyen al estado del conocimiento, los autores repasan diferentes casos que han sido abordados desde una perspectiva demasiado amplia. El primer evento que sitúan es la llegada del cine sonoro a Estados Unidos. El error de la mayoría de los investigadores reside en asociar esa novedad técnica al estreno de *El cantor de jazz*²⁵, sin preguntarse qué

²⁵ La producción fue protagonizada por Al Jolson y se estrenó el 6 de octubre de 1927. El evento quedó registrado en el imaginario social como el primer largometraje comercial con sonido sincronizado.

sucedió en las salas locales más allá de Nueva York. Sin ir más lejos, Allen y Gomery dan cuenta del fenómeno en una ciudad pequeña y descubren que lejos de tratarse de un “éxito inmediato”, la instalación del sonoro supuso un proceso lento y complejo. Además de que el filme en cuestión llegó con tres meses de retraso, en Milwaukee la conversión total al sonido recién tuvo lugar en 1928 y no supuso la desaparición total del cine mudo como plantean las afirmaciones generales. De hecho, esas producciones mantuvieron su popularidad hasta los años 30.

El segundo caso que abordan es el ascenso de una de las cadenas de exhibición regionales más importantes durante los años 20. Para detectar las claves de su éxito en Chicago los autores desglosan una serie de características que acompañaban a sus salas y destacan que una de las cualidades de Balaban & Katz era su cercanía a los servicios de transporte, pues eso permitía al público llegar desde cualquier punto de la ciudad.

En segundo lugar, los rasgos estéticos hacían que sus edificios fueran únicos, ya que - tanto en su fachada como en su interior- se asemejaban a las residencias aristocráticas: sus vestíbulos eran amplios y su decorado incluía candelabros, cuadros, esculturas y cortinas lujosas. Por otro lado, y a diferencia de otros cines de época, Balaban & Katz refrigeraba sus salas, lo que incorporaba una ventaja comparativa en su estrategia.

Otro rasgo llamativo era la cantidad de personal que trabajaba en los complejos y no solo eso, sino el vestuario de los acomodadores que incluía uniformes rojos y guantes blancos. Además el personal cumplía con ciertos códigos de conducta, entre los que se destacaba la amabilidad y cortesía. Por otro lado, mientras esperaban la función los espectadores podían entretenerse escuchando a pianistas y orquestas en el vestíbulo. De esa forma, los autores señalan que el espectáculo que montaba Balaban & Katz les permitía sortear la falta de acceso a películas populares, que rara vez lograban conseguir.

En torno a los *nickelodeons* en Nueva York y Durham —otro de los casos que los autores retoman— las respuestas convencionales suelen tipificarlos como espacios lúgubres, oscuros e insalubres. Sin embargo, ellos constatan que muchos ofrecían una decoración amena y hasta contaban con acomodadores que orientaban a los espectadores.

Esto reafirma que tanto la concepción “habitual” de los *nickelodeons* como la historia del cine en general necesitan una revisión y marca la necesidad de centrar cada investigación en algún aspecto particular (social, económico, tecnológico o estético), dejando de lado los abordajes totalitarios. Es en ese sentido que la recomendación de los autores resulta nodal en el marco de esta investigación, que intentó reivindicar las voces aisladas e ir en busca de escenarios concretos.

Por otro lado, Leandro González (2015) intenta comprender la actualidad de la exhibición y el consumo de cine en Argentina a partir de las cifras de salas cinematográficas y la cantidad de espectadores o la recaudación que arroja el sector. En torno a esos indicadores, analiza las transformaciones que ha atravesado el espectáculo audiovisual en las últimas décadas, evaluando las distancias que separan las salas locales de las cadenas cinematográficas. De acuerdo con lo que plantea, las diferencias no son eminentemente técnicas o cuantitativas, sino incluso cualitativas y sociológicas.

Al indagar los múltiplex, más allá del despliegue tecnológico y el confort al que acostumbran, el autor no encuentra más que similitudes entre ellos. Al ofrecer una y otra vez más de lo mismo, los espectáculos a los que invitan se abstraen de lo local y anclan en lo global. A diferencia de ellas, las grandes salas construidas a mediados del siglo XX albergaban un conjunto de singularidades que les proporcionan una “identidad” definida.

El enfoque del autor también se detiene en la mutación radical de la exhibición en el último tiempo. A causa de las nuevas prácticas de consumo propiciadas por la irrupción de la televisión y la multiplicación de las pantallas, los espectadores han perdido la predisposición al “encuentro total” con aquello que observan. En gran medida, las empresas de exhibición lo saben y sacan provecho de ese nuevo perfil de espectador, pues reconocen que ya no hay una mirada atenta y en silencio en la sala. Eso los estimula a recrear una atmósfera distendida y hogareña, que a su vez estimula el consumo de alimentos y bebidas

durante la función. Todo el panorama se vuelve funcional a las empresas y les termina retribuyendo cuantiosas ganancias²⁶ (2015: 83-85).

En este punto, periodizar la evolución de la exhibición en Argentina puede ayudar a hacer más explícitos los contrastes respecto de las empresas exhibidoras. En su trabajo, Quintar y Borello (2014) repasan los intercambios que se generaban dentro de las salas y la forma en que se fueron reconfigurando los entornos, las experiencias y los significados del consumo. Así, dividen el siglo XX en cinco etapas.

Durante el primer período que repasan (1896-1932), el cine era mudo y las proyecciones tenían lugar en teatros, circos, cafés o restaurantes. Esa breve descripción ya habilita dos deducciones: por un lado, no existían espacios exclusivos de proyección cinematográfica y, por el otro, el consumo cultural no se agotaba en la práctica de ir a ver cine, sino que era complementado con otras actividades.

Sin embargo, el público se acostumbraría rápidamente a ocupar su tiempo libre en las salas y su afluencia modificaría el espacio físico y propiciaría nuevas prácticas. Además de ser acompañadas por música en vivo, las películas eran narradas por un relator que leía los intertítulos a una audiencia recientemente alfabetizada. De acuerdo con Elina Tranchini (1999), buena parte del público urbano que concurría a los cines estaba compuesto por los hijos de las primeras generaciones de inmigrantes extranjeros o por los argentinos inmigrados desde el interior y solo contaba con uno o dos años de instrucción primaria. Justamente por eso, los letreros solían permanecer varios segundos sobre la pantalla para que el lector tuviera tiempo de leer. Otro rasgo de esas audiencias era que se implicaban con la trama al punto de reaccionar aplaudiendo, gritando y comentando lo que ocurría.

Retomando la periodización de Quintar y Borello (2014: 98), los autores sitúan la segunda etapa entre los años '30 y '50 y la vinculan a la irrupción del cine sonoro y a la propagación de las grandes salas en todo el país. En ese momento, el consumo de cine llegó

²⁶ En una entrevista al gerente de las cuatro cadenas principales, González pudo revelar que las exhibidoras obtienen una ganancia de 21% por cada entrada, mientras que por cada bebida o comestible el porcentaje asciende a 49%.

a convertirse en un “espectáculo masivo e inmensamente popular” y las salas propiciaron un espacio público de encuentro que comenzaba en las colas para comprar entradas y terminaba en los cafés y restaurantes aledaños.

Por su parte, los cambios más significativos de la tercera etapa (1956-1975), vinieron de la mano de la difusión de la televisión de aire. Además del golpe militar de 1955, el último revés de esta etapa llegaría en 1975, con un cierre masivo de salas que, en Buenos Aires, superaría las 50.

Por otro lado, la sobrevaluación del peso en los años subsiguientes hizo que el *ticket* de ingreso a salas pasara de 0,60 centavos de dólar en 1976, a cinco dólares en 1980. Con el regreso a la democracia, descendió a dos y luego volvió a repuntar en el marco del período neoliberal, alcanzando los seis dólares en 1997 (Quintar, Borello, 2014: 105).

En los años ´80 los autores destacan la expansión de la televisión por cable, que adquiere una presencia central en los hogares a medida que la grilla de programación incorpora propuestas para todos los gustos: programas deportivos, documentales, de interés general, infantiles, etc. Junto con el VHS y la proliferación de videoclubes, ese fenómeno permite comprender la retracción del hábito de consumo cinematográfico en las salas.

Por último, la etapa más reciente que repasan Quintar y Borello (1995-2000) plasma la transformación de los locales de exhibición en espacios comerciales. Las cifras dejan ver que en el año 2000 solo el 36% del público concurrió a los sitios tradicionales, mientras el 64% optó a *shoppings* o multicines. Además, el reemplazo del VHS por el DVD y la difusión de Internet a partir de 1995 despojaron el consumo de cine de sus limitaciones espacio-temporales. Las modalidades como el *pay per view* o la descarga de películas desde sitios *web* permiten que cualquiera pueda acceder a contenidos audiovisuales a su gusto. En cuanto a la exhibición en salas, las novedades técnicas abaratan los costos de la digitalización y reducen el tamaño de los equipos.

CAPÍTULO III - MARCO TEÓRICO

3.1 Introducción

Con el objetivo de volver inteligible la totalidad compleja que suponen los Espacios INCAA, el presente capítulo expondrá los principales conceptos y categorías teóricas que serán retomados en el Capítulo IV durante el análisis de los casos ya enunciados.

La intención es plantear las nociones que guían el trabajo en forma articulada y orgánica, dando cuenta de su relevancia en el marco de esta investigación. De esa manera, se comenzará enfocando la problemática de la exhibición desde las nociones de campo, capital y *habitus* propuestas por Pierre Bourdieu (1995 y 1991), para luego ubicar a los Espacios INCAA dentro del escenario de lo que Néstor García Canclini (1995) entiende por “cultura”. A fin de situar el contexto global, se repasarán las nociones de “desterritorialización” y “reterritorialización” desde la perspectiva de ese mismo autor (García Canclini, 1989) y las descripciones de Carlos Vilas (2005), que permitirán ahondar aun más en las condiciones que trae aparejadas la transterritorialidad.

Una vez delineado el panorama general, la categoría de “no-lugar” de Marc Augé (2007) se propondrá como forma de observar algunos efectos concretos de la globalización en los nuevos escenarios de consumo. A continuación, se sugiere la noción de “identidad” planteada por Stuart Hall (2009) para reflexionar sobre los rasgos distintivos que acompañan a la propuesta estatal y los mecanismos implicados en ese proceso de diferenciación respecto de otros actores del campo. Teniendo en cuenta que el autor plantea un enfoque discursivo de los procesos identitarios, los aportes de Nidia Buenfil Burgos (2013) permitirán comprender mejor las propiedades del discurso y las prácticas significantes.

Por último, y considerando que dentro de la iniciativa estatal la “vuelta al pasado” integra un elemento central, el concepto de “tradición selectiva” postulado por Raymond Williams (1977) ofrecerá mayor precisión en esa dirección.

3.2 "El de afuera no es de palo": el campo de la exhibición cinematográfica como espacio de convivencia

La irrupción de los Espacios INCAA dentro del campo de la exhibición cinematográfica no pasó desapercibida entre las propuestas de proyección preexistentes. Incluso en la etapa previa a su implementación, los cine-teatros ya estaban atrapados en una red de relaciones. Desde ese punto de vista, la política pública se resiste a una lectura inmanente y exige un enfoque amplio que permita pensar en términos de relaciones y comprender las implicancias que cada movimiento de piezas introduce en un espacio común.

Tal como lo expresa Bourdieu (1995), en el interior de cada campo se imponen lógicas específicas e irreductibles a las de otros espacios de juego. En gran medida, la razón reside en que las distintas esferas de la praxis social estimulan a sus actores a luchar por un tipo específico de capital que es comúnmente valorado y que define la fuerza relativa de cada uno. Así, la distribución objetiva del capital define la posición que le corresponde a cada uno dentro del campo y condiciona las estrategias, ganancias, el poder y el renombre al que cada agente puede acceder.

A pesar de ser fruto de una construcción social arbitraria y artificial, los actores creen en las reglas de ese campo y están tomados por su lógica. Por esa razón, sus prácticas no suelen ser enteramente conscientes o voluntarias. Lo cierto es que apuestan e invierten para aumentar o diversificar el capital que detentan, o se esfuerzan por defender lo que ya han ganado.

Una de las características centrales de todo campo es la interdependencia que existe entre las distintas posiciones. Sin embargo, no todas dependen del resto en el mismo grado y, por esa razón, las relaciones que se generan entre agentes o instituciones pueden ser de dominación, de subordinación o de homología.

De acuerdo con lo señalado hasta acá, es posible pensar a la exhibición cinematográfica como uno de esos “microcosmos sociales”. En particular porque goza de características propias e irreductibles a las de otros campos y dentro de ella los agentes

reconocen una postura hegemónica que mantiene vigentes ciertos hábitos y disposiciones. Según Bourdieu, esas disposiciones erigen *habitus* a los que define como “principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones” (1991:92). De esa manera, la experiencia de cada agente no es directa sino que está mediada por esos esquemas de percepción, apreciación y acción que son el fruto de la historia incorporada, naturalizada y olvidada. En otras palabras, las condiciones objetivas se replican en estructuras cognitivas que, a su vez, se activan en operadores prácticos. En el caso de la asistencia a salas, el *habitus* se percibe en los comportamientos, en las formas de ser y estar dentro de los distintos contextos de exhibición.

Todo parece indicar que, así como el sujeto resulta impensable fuera de las condiciones sociales en las que está entramado, las elecciones intelectuales o artísticas también evidencian la interiorización de la cultura objetiva de una sociedad, de una época o clase. De esa forma, el “inconsciente cultural” opera en todo lo que es percibido como natural y en los “principios sustraídos al examen” (1991: 44).

Retomando las características del campo que repasa Bourdieu, una de ellas es la existencia de sanciones dirigidas a aquellos que desafían o ponen en peligro las reglas del juego. En su punto más extremo, las llamadas al orden pueden implicar la exclusión de los miembros que cuestionan o entorpecen la actualización de los sentidos habituales. Esa idea será relevante al indagar el vínculo entre las cadenas cinematográficas y las salas estatales.

En conjunto, el análisis permitirá comprender la forma en que los entrevistados buscan diferenciarse de sus rivales más cercanos y adjudicarse “el monopolio sobre un determinado subsector del campo” (Bourdieu, 1995: 66). Más allá de que las salas estatales no pretendan iniciar una competencia respecto de los complejos multipantalla, sus expresiones enfatizan los contrastes. Tal como lo expresa Bourdieu, cada agente o institución formula una imagen de sí y es consciente de la representación social que los otros tienen de él.

3.3 Cultura, poder y consumo

La investigación retoma también algunos aportes de los Estudios Culturales británicos. Esa mirada permitirá combinar una perspectiva cultural y material en torno a los vínculos complejos que existen entre las instituciones, los medios de producción, las formaciones sociales, los actores, las prácticas y los tipos de identificaciones sociales.

Dentro del enfoque integral que plantea Raymond Williams (1994), la cultura puede entenderse como un sistema signifiante interrelacionado con la economía y la política, dentro de la sociedad. De esa forma, la noción permite indagar las relaciones existentes entre la cultura y el poder; entre las industrias culturales y sus consecuencias ideológicas y culturales.

En sintonía con esa postura, Néstor García Canclini (1995) se resiste a pensar en la cultura como un compartimento diferenciado dentro de la sociedad. En cambio, la asocia a un rol central en la reproducción de la ideología dominante y destaca su imbricación en las relaciones de poder. De la misma manera, Pierre Bourdieu (1996:45) destaca que en las manifestaciones culturales es donde más completa e ingenuamente se expresa el pensamiento de una sociedad.

Partiendo de esos supuestos, el abordaje del consumo cinematográfico en salas permitirá acceder a una cosmovisión de época, dejando en evidencia un reordenamiento del mundo público como escenario de consumo. Tal como expresa García Canclini, la tendencia hegemónica del mercado somete el tiempo libre a criterios de rentabilidad y eficiencia y, al sincronizarlo a la lógica del rendimiento económico, profundiza la asimetría entre los consumidores de distintas clases sociales (1989: 8).

Por su parte, Quintar y Borello (2014:86) se detienen en ese aspecto y diferencian un pasado no muy lejano, en el que la identidad de cada persona se definía en torno a su trabajo, y un momento actual en el que el perfil de cada quien se sustenta en el estilo de vida, los consumos y los bienes y servicios que contrata en su día a día. Lewis Mumford (1997) es contundente al respecto y le atribuye al capitalismo haber corrompido la clásica noción del “vivir bien” al equipararla a una vida materialmente abundante.

3.4 La globalización como desterritorialización

Las novedades que introducen los Espacios INCAA en el campo de la exhibición se deben en gran medida a las respuestas que proponen a los desafíos de la globalización. A pesar de que el uso de esta noción es frecuente y su sentido suele darse por sentado, conviene precisar la forma en la que será retomada.

En principio, las nuevas fuerzas que se instalaron luego de la Segunda Guerra Mundial, reconfiguraron el capitalismo y originaron nuevas dinámicas orientadas a la competencia y al cambio permanente. Desde entonces, las estructuras de poder se pulverizaron y desplegaron en forma descentrada y oblicua, despojando a la familia, la escuela, la fábrica y las tradiciones y creencias de ese refugio sólido que antes ofrecían. El panorama se volvió cambiante e inestable y muchas de las responsabilidades de las que se ocupaban las instancias públicas, quedaron en manos de las corporaciones que comenzaron a interpelar subjetividades desde el mercado (Deleuze, 1991).

Tal como plantean Luc Boltanski y Eve Chiapello (2002), esa tendencia se acentúa con la irrupción del neoliberalismo entre los años '70 y '90, cuando la lógica de gestión empresarial se propagó en las diversas esferas sociales adquiriendo una presencia difusa y generalizada en representaciones y discursos. Coincidiendo con los autores franceses, Carlos Vilas (2005) sitúa el inicio de la globalización en la década del '70 y la asocia a una serie de eventos ligados al mundo de las finanzas. En concreto, se refiere a la hiperliquidez internacional, la aplicación de tecnologías informáticas y la multiplicación de operaciones comerciales y globales que le permiten a esas nuevas fuerzas avanzar sin impedimentos, incorporando territorios dentro de sus fronteras abiertas y en permanente expansión. Esto lleva a Vilas a señalar que la esencia de la globalización reside en la transterritorialidad.

De acuerdo con García Canclini (1989), las nuevas condiciones y la mutación en el régimen de dominación trae como consecuencia la hibridación intercultural y la desterritorialización de los procesos simbólicos. A partir de entonces, la materialidad del Estado moderno y la idea de comunidad que lo acompañaba fueron puestas en entredicho por la virtualidad de la globalización. Además, la circulación continua de personas, dinero,

mercancías e información reestructuró la cultura y la desvinculó de cada territorio específico. Paralelamente, el desplazamiento global de actores fomenta los intercambios materiales y simbólicos y habilita la emergencia de nuevas identidades por fuera de los Estados.

La reconstrucción del escenario permite vislumbrar el panorama en el que irrumpen los complejos multipantallas. Sin minimizar la influencia de esas empresas extranjeras y la deslocalización de los mercados simbólicos que generan, García Canclini rescata la importancia de las fuerzas reterritorializantes que intentan subsanar la pérdida de relación natural entre culturas y territorios geográficos y sociales. En general, ese tipo de tendencias buscan impulsar rituales y signos de identificación para poder ejercer contrapeso ante el avance extranjerizante. Un ejemplo de esos intentos, se plasma en los Espacios INCAA a partir de los cuales el Estado busca recuperar las riendas luego del desplazamiento institucional de temas y decisiones hacia actores ajenos a él.

Por su parte, Marshall Berman (1982:1) define los nuevos tiempos bajo la idea de una “unidad de la desunión”, pues aunque la globalización busque ser presentada como una fuerza que trasciende las fronteras geográficas, étnicas, clasistas, religiosas e ideológicas, la cohesión que trae aparejada resulta paradójica:

Nos arroja a todos en la vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia. Ser modernos es formar parte de un universo en el que, como dijo Marx, “todo lo sólido se desvanece en el aire”.

En esa misma línea, Carlos Vilas denuncia la falta de asidero de las promesas que preveían una mayor democratización e integración del mundo. Lejos de eso, la transterritorialidad forjó la distribución desigual de ganancias y pérdidas, impulsando la disparidad en materia de ingresos, acceso a servicios básicos, calidad de vida y seguridad.

A raíz de eso, el autor se niega a centralizar la explicación de las transformaciones recientes en las innovaciones tecnológicas, pues considera que ese tipo de perspectivas

mitigan la conflictividad del proceso y naturalizan sus desventajas como consecuencias inevitables. Además, subestiman la existencia de actores que confrontan la globalización.

Al mismo tiempo, Vilas invita a evitar las perspectivas extremas con respecto al rol que adoptó el Estado en ese contexto: aunque reconoce que la globalización erosiona los contenidos locales, acelera el abandono de narraciones particulares y dificulta la capacidad regulatoria, se resiste a victimizar el rol de las instituciones estatales. Más allá de la globalización, las fronteras políticas nunca dejan de tener sentido en los mapas económicos y la capacidad de negociación con los actores que operan en su territorio sigue siendo relevante. De esa manera, sugiere que exagerar la pasividad de los gobiernos de América Latina es una decisión ideológica, porque oculta lo que la globalización tiene de fenómeno influenciado políticamente. Así lo demuestran varios eventos de ese tiempo, como la apertura de los mercados de capital que no hubiera resultado posible sin políticas efectivas que respondieran a determinados intereses nacionales e internacionales.

3.5 Todo lo sólido se desvanece en el aire: el “no-lugar”

Las consecuencias del capitalismo tardío trascienden el plano material y repercuten en las formas que adquiere la experiencia vital. Sus efectos concretos se evidencian incluso en la manera en que son percibidos y habitados los espacios en los que transcurre la cotidianeidad.

En una de sus ponencias en la ciudad de Venado Tuerto, Eduardo Grüner (sf)²⁷ reflexiona sobre los centros comerciales como espacios típicamente posmodernos. Más allá de que se centre en los *shoppings* que proliferaron en la década del '80, su planteo puede hacerse extensivo a la mayoría de los edificios erigidos en ese momento y a la disposición física dentro de los complejos de cine privados y públicos.

Desde su perspectiva, los centros comerciales permiten al visitante pasear y perderse entre miles de negocios que reproducen “una forma de *zapping* físico, de *zapping* consumidor”. Aunque no sea posible encontrar una y otra vez más de lo mismo, ese tipo de

²⁷ Revista *Lote* N°9. [En Línea] Disponible en: <http://www.fernandopeirone.com.ar/Lote/nro009/gruner09.htm>

instalaciones transmite una sensación de diversidad infinita, además de “estetizar” la producción capitalista. En ellos, la realidad pierde espesura y se convierte en simulacro, mientras la dimensión temporal registra el fin y la pérdida de la dimensión histórica.

Al respecto, la perspectiva de Néstor García Canclini (2000) llama la atención sobre el fenómeno de la desculturización, promovido en parte por los desplazamientos en sitios indiferenciados. Según el autor, las dinámicas transnacionales traen como correlato cierta amnesia territorial, que se acerca a la categoría de “no-lugar” ideada por Marc Augé (2014) y retomada por Régis Debray (2007). De acuerdo con esa postura, los “no-lugares” o “espacios del anonimato” son edificaciones desprovistas de todo tipo de carnadura temporal, espacial e histórica. Al respecto, Debray plantea:

Nuestras redes²⁸ multiplican los no-lugares, que son lugares de tránsito, de consumo, sin espesura temporal, sin carga semántica: aeropuertos, autopistas, supermercados, gasolineras, estaciones, *hubs*, peajes. Lugares de los que no somos capaces de guardar recuerdos, que no dejan marca atrás. Lugares no identificables, desidentificantes (2007: 3).

El autor mantiene esa misma postura al analizar las nuevas tecnologías, pues en ellas observa lo “evanescente”, lo “perecedero” y las acusa de propiciar una “obsolescencia acelerada” de la existencia. Las consecuencias son profundas, pues a partir de ese “encerramiento obstinado en el presente”, se plantea una “fuga del pasado”. Así, Debray distingue dos modelos a partir de los verbos “transmitir” y “comunicar”. La diferenciación primordial reside en que el tiempo de la “comunicación” no se preocupa por traspasar la herencia de generación en generación, mientras que el de la “transmisión” permite transportar información en el tiempo y ofrece una salida a la preocupación en torno a la pregunta “¿quién pasará la llama?”. Dentro de esta segunda categoría, el autor (2007: 8)

²⁸El autor reflexiona sobre la “conexión generalizada” que instauran las “máquinas comunicantes” en el contexto de la Sociedad de la Información. De todas formas, el planteo permite situar a los múltiples en ese contexto y evaluar los rastros que la coyuntura imprime en la forma en la que circulan los cuerpos dentro de los espacios privados.

incluye a las instituciones porque al “prestarles su propia perennidad” ayudan al hombre a sobrevivirse y “lo anclan en el largo plazo”.

De acuerdo con lo planteado, podría señalarse que los “no-lugares” se ajustan más a la lógica de la comunicación, mientras que los Espacios INCAA integran un esfuerzo institucional por ir en la dirección opuesta.

3.6 No sos vos, soy yo: el afuera constitutivo y la cuestión de la identidad

Tal como lo anticipaba el capítulo anterior, dentro de la cinematografía argentina existen condiciones desiguales que se plasman a lo largo de toda la cadena; no solo en el plano de la producción, sino también en el de la distribución, la exhibición, el marketing y el consumo. En vez de abordar cada propuesta en forma aislada y singular, el trabajo pretenderá analizar esas diferencias que se sobreponen entre los actores que comparten un mismo campo, desde un enfoque discursivo y dialéctico.

Uno de los trabajos teóricos que permite concretar ese propósito es el desarrollado por Stuart Hall (2009) en relación a la noción de “identidad”. Sus postulados permiten reflexionar en torno al perfil de las salas estatales y a las acciones que ejercen para diferenciarse de las empresas de exhibición ligadas a las *majors*.

De acuerdo con el autor, la identidad inaugura un proceso discursivo que erige límites simbólicos o “efectos de frontera” entre el contenido que permanece fuera y aquel que queda dentro de cada una de ellas. De acuerdo con Marc Augé, en esa consolidación de un “nosotros” (que se supone idéntico) y un “ellos” (definido como “otro” exótico), queda definido un sistema de referencias que organiza cada postura en torno a diferencias entre actitudes políticas, económicas, sociales, etc. (2009: 25).

Volviendo a Hall, el autor observa que el significado positivo de todo término (su identidad) solo puede construirse en relación a un “otro” que representa lo que a él le falta (2009: 18). De manera más clara, ese “otro” no solo resulta imprescindible para constituir cada “yo”, sino que a su vez debe ser silenciado por poner en riesgo, desestabilizar y

cuestionar la propia identidad. La reflexión arroja una evidencia: no existe identidad sin ese “margen” o “exceso” que excluye u omite.

Tampoco existe proceso identitario sin pujas, tensiones y conflictos, pues al ser una práctica significativa, la identidad siempre está sujeta al “juego de la *différance*” (2009: 16). Esto quiere decir que, como mínimo, siempre existen dos términos en contradicción. Por otro lado, el planteo del autor contradice los enfoques esencialistas que definen la identidad como una acumulación de elementos que perduran en el tiempo. Lejos de ser núcleos estables del “yo”, cada uno de ellos está expuesto a una historización radical.

Resta aclarar que la identidad interpela individuos para ponerlos en su lugar de sujetos sociales de discursos particulares. Mediante ese proceso, las subjetividades que producen “nos construyen como sujetos susceptibles de decirse” (Hall, 2009: 20). De todas formas, esa sujeción a una formación discursiva no responde a una decisión voluntaria y tampoco es definitiva y eterna, ya que siempre pueden aparecer resistencias. Incluso, para que resulte eficaz, siempre debe mediar cierto grado de desconocimiento. Por esa razón, el autor descarta la existencia de determinismos y destaca que todo sucede en forma condicional y contingente.

3.7 Discurso y significación

El presente trabajo signa un intento por reconstruir el fenómeno de los Espacios INCAA tomando como uno de los puntos de partida las significaciones que le atribuyen los propios actores. Por esa razón, la prioridad fue compilar material de primera mano y consolidar una muestra representativa de los “significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente” (Williams, 1977: 155). Antes de interactuar con ese corpus de entrevistas, conviene precisar la forma en la que serán concebidos el discurso y la significación cada vez que se aluda a ellos.

Partiendo de la teoría del Análisis del discurso²⁹, Nidia Buenfil Burgos (2013:182) adscribe a una concepción amplia del concepto que le permite incluir los actos, objetos, relaciones y medios “que, mediante algún símbolo evocan un concepto”. Más allá de los contenidos orales y escritos, la autora plantea que la significación existe sin importar la naturaleza de su soporte material. Esa reflexión admite las reflexiones en torno a las prácticas extralingüísticas dentro de las salas de cine, como por ejemplo, las formas de moverse y comportarse en ellas.

Paralelamente, la naturaleza discursiva no niega la existencia física o empírica de los elementos, sino que exalta los procesos y las construcciones de los que forman parte. Así, el carácter discursivo de lo social recuerda la importancia de reconstruir el contexto de cada enunciado, pues sus parámetros condicionan la significación.

Desde la perspectiva de la autora, todo objeto y práctica es significado de alguna manera al ser apropiado por los agentes sociales. Eso permite comprender que “una misma entidad esté discursivamente construida de diversas formas, dependiendo de la formación discursiva desde la cual se la nombra” (2013: 183). A partir de ahí, la polisemia intrínseca a todo significante hace que una misma práctica (como lo es la exhibición de cine en salas), reciba valoraciones diferenciales al ser nombrada dentro de cada discurso o totalidad de la que forma parte.

En esa cualidad reside la naturaleza diferencial del discurso, que explica que cada elemento adquiera un sentido según el lugar que ocupa dentro de la cadena o el sistema discursivo más amplio y “debido a las relaciones que establece con otros discursos” (2013:183). Las reflexiones resultan centrales para comprender los procesos que tienen lugar dentro de la identidad pues, según la autora, cada formación discursiva ofrece “modelos de identificación” en torno a significaciones compartidas que permiten estructurar identidades. Así, cada discurso es el terreno de la constitución de los sujetos.

²⁹ La autora define esa vertiente del discurso como una articulación entre: una posición filosófica antiesencialista y antifundacionalista (Wittgenstein, Derrida), ciertos elementos conceptuales de la teoría política post-marxista (Gramsci, Laclau) y del psicoanálisis lacaniano (Lacan, Žižek), y a su vez, de la lingüística post-estructuralista (Derrida) (2013: 180).

Además de plantear que la significación no es única ni absoluta, el resto de las propiedades que Buenfil Burgos asocia al discurso no hacen más que alejar su postura de una mirada funcionalista o neutral del lenguaje. Al igual que lo social, el discurso es abierto e incompleto, precario e inestable y sus significados no se fijan de una vez y para siempre, sino que adquieren una función temporal dentro de un sistema discursivo. Ese carácter contingente permite la irrupción de nuevos sentidos, aunque también expone a cada discurso a los elementos externos que amenazan con desarticular el orden precariamente fijado.

De acuerdo con Laclau y Mouffe (1987), esa apertura constitutiva de lo social intenta ser suturada por prácticas hegemónicas que buscan fijar el sentido y totalizar una ideología. Sin embargo, aunque pretenda imponerse como verdad absoluta, la significación siempre es parcial y no tardan en aparecer luchas ideológicas en la superficie del discurso.

3.8 “Todo tiempo pasado fue mejor”: la tradición selectiva y la fuerza residual en los Espacios INCAA

En lo que respecta al vínculo con el pasado, Marshall Berman (1982:1) intenta encontrar respuestas a la centralidad que adquieren las tradiciones en la sociedad contemporánea. De esa manera observa que:

Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos.

Frente a la vorágine de la vida cotidiana, las personas experimentan una amenaza radical a su historia y tradiciones y se vuelven propensas a creer en mitos nostálgicos de un “paraíso perdido premoderno” (1982:1).

En ese sentido, García Canclini (2000) observa que la pérdida de territorio del Estado y las transformaciones que se apoderan de la escena cotidiana actual acentúan el desenganche entre historia y memoria. El planteo resulta relevante, porque el autor también

repone que, frente a la erosión de la base territorial del Estado, el temor a perder “lo propio” intensifica el deseo por resguardarlo.

Coincidiendo con ese autor, Carlos Vilas (2005) define el escenario de la globalización como “uno de oportunidades, tanto como de constricciones para el desenvolvimiento de las convicciones democráticas de los actores”.

En lo que respecta a los procesos culturales, Raymond Williams (1977) destaca las relaciones dinámicas que plantean, lo que permitirá pensar en el vínculo complejo que los Espacios INCAA entablan con lo ya articulado y definido; con las formas fijas naturalizadas.

Más allá de la fuerza dominante (o efectiva) que se impone en una época, el autor destaca la importancia de los contenidos residuales o emergentes que existen en todo momento. Al concebir la experiencia social como un proceso abierto y dinámico, confirma que “ninguna cultura dominante verdaderamente incluye o agota toda la práctica humana, toda la energía humana y toda la intención humana” (1977:147). Allí reside la advertencia de “reconocer las complejas interrelaciones que existen entre los movimientos y las tendencias” (1977: 143). El planteo rememora las nociones de “exterior constitutivo” y “juego de la *differànce*” reconstruidas unas líneas antes, con las que comparte una prioridad similar: poner en duda la existencia de totalidades formadas.

En toda coyuntura, los nuevos elementos, significados, valores y prácticas que irrumpen, instauran relaciones alternativas e incluso conflictivas y de oposición respecto de la postura dominante. Al proponer interpretaciones novedosas, ese tipo de iniciativas socavan la postura admitida u oficial y, frente a ellas, la cultura dominante debe estar alerta a esos peligros que cuestionan las creencias sistemáticas y formalmente sostenidas. En muchos casos, si ya existe una perspectiva o un significado propio sobre un área en disputa, la perspectiva consolidada puede verse impulsada a incorporar ese *residuo* o esa fuerza emergente para disipar la amenaza y confirmar su legitimidad. Así, puede apelar a incorporar la amenaza, tanto como a diluirla, absorberla, reinterpretarla o discriminarla.

Algo similar ocurre con las prácticas residuales. Los elementos que integran esa fuerza tienen su origen en el pasado y luchan por mantenerse activos dentro del proceso cultural. Para subsistir, las tradiciones suelen acoplarse al remanente de alguna institución o formación social y cultural anterior. Sin embargo, el autor pone énfasis en que ese rescate de antiguas costumbres no responde a un criterio arbitrario, sino que la “tradición selectiva” reaviva determinados patrones. Del área total posible del pasado, solo se escogen ciertas prácticas mientras otras son rechazadas, excluidas y reprimidas. Es decir que solo sobrevive una versión del pasado, que es la que pretende conectarse con el presente.

La noción de “tradición selectiva” permitirá reflexionar sobre los rasgos residuales que acompañan la propuesta de los Espacios INCAA, como evidencia contemporánea del provecho que toda cultura saca de su pasado. En particular, de aquellos aspectos que se consideran dignos de ser reconocidos, observados o revividos. Dentro de esos remanentes efectivos, muchos configuran una estructura del sentir que al resituar antiguas prácticas, moviliza contenidos nostálgicos y emotivos de la identidad local (regional, nacional, provincial o distrital).

De esa forma, la reconstrucción de un caso muy concreto y acotado de nuestra contemporaneidad pretenderá visibilizar la incidencia de la tradición en la definición de quiénes somos y el rol privilegiado que adquiere en el proceso de identificación cultural y social. Así se intentará demostrar que, más allá del ritmo acelerado de los nuevos tiempos, en los que nada parece permanecer en su lugar por demasiado tiempo, aún existen circuitos que pugnan por la supervivencia de significados, valores y experiencias correspondientes a otros tiempos.

En base al recorrido en este capítulo, la política seleccionada será abordada entonces como propuesta que opera a favor de la “reterritorialización”.

CAPÍTULO IV – UN ESPACIO Y UN TIEMPO: CONTEXTUALIZACIÓN DE LAS SALAS VISITADAS

4.1 Introducción

Antes de explicitar las pujas que sostienen dos perspectivas disonantes en torno a una misma actividad, se repasarán algunas características de cada sala visitada. Aprender los escenarios concretos permitirá situar la voz de cada actor y comprender las significaciones que traccionan sus discursos.

4.1.2 Espacio INCAA Gaumont (Ciudad Autónoma de Buenos Aires)

El tradicional edificio está ubicado frente a Plaza Congreso, en el corazón de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Su capacidad alcanza las 1500 plateas, distribuidas en una sala de 800 butacas y otras dos de menor tamaño que suman 700 localidades en total³⁰.

Desde su inauguración en 1912, el coliseo fue bautizado “Cine Plaza Congreso” y recién una década después recibiría el nombre con el que se lo conoce actualmente³¹. Poco a poco, el espacio fue ganando poder de convocatoria y llegó a disputar reñidamente con otros complejos que ofrecían carteleras populares. En gran medida, las numerosas refacciones que atravesó el edificio a lo largo de su historia se deben a esa competencia. En particular en la década del 50, cuando la apertura de nuevos cines comerciales marcó lo instó a modernizarse.

Durante los años 30 y 40, tuvieron lugar obras parciales que buscaron ampliar la sala principal. Sin embargo, una década después la prioridad iría en sentido contrario y ese espacio sería subdividido en otros tres de menor tamaño. En esa misma oportunidad, la

³⁰ Los datos en los que se funda la reconstrucción de la historia de la sala fueron extraídos del sitio *Wikipedia*, tras constatar con el coordinador nacional de los Espacios INCAA, Juan Pablo Zaffanella, que esa información era fidedigna.

³¹ El nombre del complejo rinde tributo a un pionero de la industria del cine llamado Léon Gaumont (1864-1946), quien realizó numerosos experimentos en pos del desarrollo del cine sonoro. De la misma manera, se comprometió con los avances en el plano de la producción de filmes en color.

cabina de proyección sería adaptada al nuevo sistema de pantalla ancha denominado *cinemascope*.

En 2003, luego de un intento de demolición, insistentes reformas edilicias y la irrupción de propuestas que buscaban otorgarle una función distinta a la cultural, bastaron para que la Legislatura porteña interviniera. Mediante el Artículo N° 2 de la Ley 1.029, todos los espacios históricos de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires fueron declarados de interés jurisdiccional³². Así, el Gaumont quedó amparado de cualquier operación comercial.

Sin embargo, la medida traería consecuencias más profundas e imprevistas. En principio, intensificaría los remordimientos entre los herederos de la sala quienes terminarían decidiendo alquilar el complejo al Estado y avalar su conversión en la sede del Espacio INCAA Km 0. Si bien el convenio perduró nueve años, en abril de 2012 los propietarios se negaron a renovarlo y tenían en mente vender el Gaumont a un emprendimiento inmobiliario, que planeaba demolerlo para levantar un nuevo edificio.

Una vez más, el gesto generó la reacción de los funcionarios y desembocó en una nueva medida legal. En esta ocasión, el proyecto fue presentado por el legislador Juan Cabandié³³ y en julio de ese mismo año quedó aprobado por unanimidad. Esas intervenciones recurrentes fueron socavando el interés de la firma por el espacio y aceleraron la decisión de venderlo al Estado. Así, el INCAA se hizo de la propiedad y, luego de una serie de refacciones, la reinauguró en julio de 2013.

4.1.3 Centro Cultural Municipal de Venado Tuerto (Santa Fe)

Al igual que en muchos otros pueblos y ciudades del país, el histórico cine de Venado Tuerto está ubicado frente a la plaza central, cerca de los edificios municipales, los bancos, la iglesia y el centro cultural. Sin embargo, no es el único que goza de una

³² Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (29 de mayo de 2003). Actividad cinematográfica, declaración de interés. [LEY N° 1.029 de 2003] Recuperado de: BOCBA N° 1722 del 30/06/2003.

³³ Juan Cabandié es Diputado de la Nación desde el 13 de diciembre de 2013, aunque su desempeño dentro de la función pública también incluye su rol como Legislador en la Ciudad de Buenos Aires (específicamente, del 10 de diciembre de 2007 al 10 de diciembre del 2013).

ubicación estratégica, pues el otro cine (privado y comercial) también se encuentra a metros de la plaza, justo dentro del *shopping*.

La historia de la sala estatal debe su existencia a un personaje local que adquirió el gusto por el cine desde chico, ya que era hijo de un proyectorista. A lo largo de su vida, Ricardo Marenghini inauguró sucesivos espacios de proyección entre los que se destacan el Cine Mitre, que comenzó a operar en 1940 (y actualmente es un gimnasio); y “el Social” que abrió sus puertas en 1949 (y hoy es una cancha de pelota-paleta). De la misma manera, Marenghini fue el mentor de los espectáculos cinematográficos al aire libre que tenían lugar en distintos barrios de la ciudad santafesina.

Sin dudas, uno de sus proyectos más ambiciosos fue la construcción del cine-teatro Ópera que suponía la construcción de una sala de máximo confort y de enormes dimensiones. Su inauguración tuvo lugar el 16 de marzo de 1957 y sentó las bases de una modalidad novedosa a nivel local: el cine “continuado” y de “trasnoche”. De esa manera, las familias comenzaron a pasar mucho tiempo dentro de la sala y el cine se convirtió en un espacio de socialización importante.

Lamentablemente, el apogeo del coliseo se vio interrumpido en 1970, cuando un cortocircuito hizo que el techo estallara en llamas y se desplomara. Los daños fueron severos y únicamente dejaron en pie la estructura de hormigón y las paredes perimetrales. A raíz de eso, las autoridades de la Municipalidad decidieron adquirir lo que quedaba del edificio y reconstruirlo en conjunto con vecinos y entidades locales. Sin embargo, rápidamente percibieron que las donaciones resultaban escasas y eso los empujó a entregar el cine en concesión a una empresa privada. El pacto consentía que los nuevos propietarios sacaran rédito económico por un lapso de diez años, siempre y cuando se comprometieran a restaurar el edificio. Luego de un llamado a licitación pública, la adjudicataria fue la firma Llari y Brarda, que aceptó el seguimiento de la obra por parte de la comunidad.

Con el consentimiento de los vecinos, la empresa modificó la platea superior y desde entonces la sala quedó dividida en dos compartimentos más reducidos e independientes (cada cual con su cabina de proyección): uno ubicado en planta baja, que

alcanza las 800 butacas; y otro emplazado en el palco superior, que sobrepasa las 300 localidades.

Al cabo de esos arreglos, la sala quedó reinaugurada en 1979 y marcó el inicio de un ciclo de auge en el que los estrenos se ofrecían en simultáneo con Capital Federal. Al mismo tiempo, la sala ofrecía una agenda variada de encuentros corales, presentaciones de academias de danzas y grupos de teatro, debates, bandas musicales, etc. Lamentablemente, ese panorama contrasta con las últimas tres décadas, cuando el espacio estuvo cerrado, endeudado y expuesto a una inminente adquisición en manos de una iglesia evangélica.

Según lo que contaba el entrevistado R, en esa coyuntura fue crucial la intervención de Adelaida Peralta, una cinéfila que se movilizó para que la sala se convirtiera en Espacio INCAA. Aunque falleció antes de poder concretar la tarea, R retomó las gestiones y logró que el Centro Cultural se integrara al circuito estatal de exhibición.

Sin dudas, la última parte de la historia del coliseo contrasta con la actualidad de una sala repleta de actividades culturales que llegó incluso a convertirse en el primer Espacio INCAA digitalizado³⁴.

4.1.4 Espacio INCAA cine-teatro Español (Neuquén)

El cine-teatro Español ofrece una capacidad de 600 butacas y ocupa un lugar importante en la historia de la capital provincial. Actualmente, el edificio se encuentra en manos de la Asociación Española de Neuquén, mientras que la implementación del proyecto del INCAA corre por cuenta de la Fundación Banco Provincia de Neuquén (FBPN). Dicha institución hace propia la función de mejorar la calidad de vida de las personas con capacidades diferentes.

Según lo que cuenta A, actual coordinador del espacio cultural, antes de ser Espacio INCAA la sala era alquilada a un grupo privado que proyectaba cine. Con el tiempo, los

³⁴ “Venado abrió el primer cine digitalizado del Espacio INCAA” (31 de marzo de 2015), *Diario La Capital*. [En línea] [Fecha de consulta: 30 de agosto de 2016] Disponible en: <http://www.lacapital.com.ar/venado-abrio-el-primer-cine-digitalizado-del-espacio-incaa-n471746.html>

miembros de la Asociación Española decidieron darle “una impronta más social” y así fue que en 2013, la Fundación BPN fue convocada para comenzar a desempeñarse como administradora del espacio. Una de las condiciones del contrato, era que la Fundación se hiciera cargo de la refacción y puesta en valor del edificio y así fue: desde entonces realizaron numerosas obras edilicias que incluyeron la remodelación de la sala, la renovación del mobiliario, la adquisición de equipamiento de audio y video, la construcción de camarines y el foso para orquestas.

En su sitio *Web*³⁵, la FBPN define entre sus funciones la de acompañar el desarrollo de la cultura neuquina y por eso estimula el uso de la sala en manos de productores y artistas locales. Así, ofrece las instalaciones y pone a disposición el personal en forma gratuita a “escuelas y organizaciones sin fines de lucro”, priorizando la celebración de “fiestas populares (...) acciones solidarias y de interés social”.

4.1.5 Cine-teatro Victoria (Entre Ríos)

La localidad de Victoria está emplazada al suroeste de la provincia de Entre Ríos y su población ronda los 40.000 habitantes. Además de ser conocida por sus fiestas carnavalescas durante el periodo estival, llaman la atención los artesanales enrejados de hierro que acompañan puertas y ventanas de viviendas particulares.

El casco de la ciudad está integrado por edificios de gran envergadura que se remontan al período colonial y son considerados “patrimonio cultural”. Uno de ellos es el cine-teatro Victoria, actual sede del INCAA.

A la hora de comprender la historia del coliseo, la obra inédita de la historiadora Ana María Balbi³⁶ resulta fundamental. Según lo que cuenta Balbi, el inmueble nunca

³⁵ Sitio *Web* del cine-teatro Español, Fundación Banco Provincia de Neuquén. [En línea] [Fecha de consulta: 7 de septiembre de 2016] Disponible en: <http://www.cinetatroespanol.com/doc.php?doc=11#top>

³⁶ Ana María Balbi enseñó diversas materias (entre ellas, Historia) en la Escuela Normal Osvaldo Magnasco de la ciudad de Victoria. También integró el equipo docente del Instituto Superior de Formación Profesional y ocupó un importante lugar en la asociación civil mundial Scout. En el año 2015, recibió el diploma “Maestra Ilustre por el Departamento de Victoria” y, junto a su marido Pedro Oberti, destinan esfuerzos permanentes a la defensa del patrimonio arquitectónico local. En particular, a partir de su rol como miembros activos en la

contó con su pleno resguardo ni prestigio a nivel local. De hecho, estuvo al filo del remate judicial en varias oportunidades y los lugareños tuvieron que salir a su amparo. Una de sus defensoras fue Clotilde de Reggiardo, quien lo adquirió en 1931 y lo remodeló por completo, reinstalándolo en el epicentro de la cultura local durante 30 años.

Sin embargo, el ocaso de esos “años dorados” despuntaría una amenaza de venta y su concesión en manos privadas. Ante esa posibilidad, un grupo de vecinos decidió adquirirlo y así, lograron que la actividad cultural perdurara. Al menos hasta la década del 80, cuando el fallecimiento de muchos de ellos reavivó el antiguo fantasma del embargo.

Desde ese momento, el teatro permaneció en venta sin éxito durante 25 años hasta que los miembros del Centro Comercial decidieron recuperar el espacio y retomar la función original de la sala. Desafortunadamente, las malas noticias regresaron en 2007 junto a una nueva intimación que originó nuevas movilizaciones por parte de los vecinos. En conjunto, organizaron jornadas en defensa del “tesoro cultural” que combinaron manifestaciones artísticas de lo más variadas, dando cuenta de un movimiento comprometido, intenso y creativo. Una de las academias de danza ofreció clases públicas, mientras varios representantes del quehacer cultural y de organizaciones no gubernamentales conformaron una comisión para realizar el seguimiento del conflicto. Luego de redactar un petitorio, ese grupo de vecinos decidió elevarlo a las autoridades para solicitar que el cine-teatro Victoria fuera convertido en un centro cultural.

La iniciativa tuvo gran receptividad entre los ediles del Concejo Deliberante, que se comprometieron a otorgar una protección máxima al inmueble e impidieron cualquier tipo de modificación. De esa manera, lograron desalentar su adquisición en manos de compradores que le hubieran impreso una dirección distinta a la original.

Así fue que, en 2008, la propiedad quedó bajo la tutela de la Municipalidad de Victoria y la comisión de vecinos auto convocados se desintegró. Sin embargo, buena parte de sus integrantes pasaron a conformar la “Asociación Amigos del cine-teatro Victoria” y

“Asociación Amigos del Cine”, en la “Agrupación Cultural Victoria” y en “Guardianes de Victoria”. Además, Ana María administra las redes sociales de este Espacio.

desde ahí, siguieron de cerca el estado de la sala y llevaron a cabo gestiones para integrarla al circuito estatal de Espacios INCAA. De esa manera, el 30 de septiembre de 2015, luego de la restauración de plateas, pisos, palcos y camarines, y con equipos de luz y sonido de última generación, el coliseo volvió a la actividad.

4.1.6 Espacio INCAA Hogar Escuela N° 4660, Carmen Puch de Güemes (Salta)

Con la intención de otorgar mayores oportunidades a las familias de escasos recursos, Eva Duarte de Perón concibió a los Hogares Escuela con la intención de que transmitieran saberes prácticos para el ejercicio de oficios. Además de implementarse en Salta, la propuesta se materializó en otros 17 establecimientos que fueron distribuidos en todo el país.

Según comenta el entrevistado José Luis Salazar, programador del Espacio INCAA que funciona en esa sede³⁷, la inauguración del “Hogar Escuela Coronel Juan Domingo Perón” se concretó el 22 de agosto de 1952. Desde entonces, se han sucedido varios cambios; en principio, la institución ya no lleva el nombre del ex presidente, sino que fue rebautizada “Hogar Escuela Carmen Puch de Güemes”. Además, el edificio ya no funciona únicamente como internado y escuela primaria, sino que también es sede de implementación del proyecto INCAA.

Salazar recuerda una seguidilla de arreglos previos a la reinauguración de la sala. Algunos buscaron resolver inconvenientes en el escenario, los sistemas de calefacción y el circuito eléctrico, mientras otros, se orientaron a remediar las incongruencias entre la sala y los requisitos oficiales. Las labores incluyeron el retapizados de las 354 butacas con material ignífugo y el ajuste de su distribución para favorecer la circulación y cumplir con las normas de seguridad. De la misma manera, los espacios tuvieron que ser adaptados a personas con capacidades diferentes, mediante la instalación de rampas de acceso y sanitarios apropiados.

³⁷ Salazar, J.L., coordinador del Espacio INCAA Hogar Escuela de Salta (comunicación personal, 8 de marzo de 2016). Ver: *Anexos*.

Así, fue posible inaugurar la sede del Espacio INCAA a fines de 2014. Desde entonces, el área de Cultura que monitorea la sala priorizó su uso para la difusión de realizaciones audiovisuales nacionales, regionales y salteñas. A su vez, fue terminante en su intención de devolverle a la sala el perfil de “cine del barrio” y orientar la programación a un público familiar e infantil.

4.1.7 Espacio INCAA Sala Orestes Caviglia (Tucumán)

El estreno de la sala como Espacio INCAA tuvo lugar el 26 de abril de 2015³⁸, lo que le atribuyó el puesto N° 55 entre las incorporaciones a la red estatal. Aunque la propiedad pertenece al Ente Cultural de Tucumán, la administración le corresponde a la Dirección Artística de Medios Audiovisuales. Entre sus objetivos principales, se destacan la difusión del cine nacional y el incentivo a las realizaciones audiovisuales de productores independientes de la Provincia.

Al igual que en el caso de Salta, en Tucumán fue necesario implementar una serie de refacciones a fin de que el teatro cumpliera con las exigencias establecidas por el INCAA. Tal como expresaron los entrevistados N y C, programadores del Espacio INCAA, la mayoría de los contratiempos previos a la inauguración se debieron a que la sala era en realidad un estacionamiento. Por esa razón, los dilemas estructurales estuvieron sujetos a la inclinación del piso, la falta de pendiente necesaria para la exhibición de espectáculos y la orientación en diagonal de las butacas con respecto al escenario.

4.1.8 Rasgos comunes entre las salas

Haciendo a un lado las lógicas singularidades que habitan en cada cine-teatro, el breve repaso de cada sala arroja similitudes. En primer lugar, todas las salas cuentan con historias de larga data que incluyen sucesiones en la propiedad del inmueble, negociados, intervenciones estatales, refacciones, quiebras, cierres prolongados, etc. A su vez, otro patrón común es que en todos los casos los lugareños (sean los vecinos o los encargados de

³⁸ “Abrió el nuevo Espacio INCAA en la sala Orestes Caviglia” (27 de abril 2015), *Visión del cine*. [En línea] [Fecha de consulta: 2 de septiembre de 2016] Disponible en: <http://visiondelcine.com/noticias/noticias-argentinas/abrio-el-nuevo-espacio-incaa-en-la-sala-orestes-caviglia-tucuman/>

sala y los programadores) dan por sentado que la preservación del inmueble es un deber y asumen la responsabilidad de garantizar el respeto de su valor histórico y cultural.

En ese sentido, la mayoría de los casos arroja un profundo grado de implicación entre los vecinos a la hora de “ponerse al hombro” la implementación del proyecto. En particular cuando se trata de “defender lo propio” ante un conflicto generado desde el sector privado y cuando el diagnóstico amenaza con convertir la sala en algo que “no es”.

Ante una ofensiva que es latente y difusa, el amparo estatal no alcanza a disipar el peligro y a raíz de eso, los actores reconocen que su lucha debe ser permanente. Por esa razón se reúnen y organizan comisiones e iniciativas sistemáticas, permitiendo ver la relevancia de la que gozan los edificios históricos a nivel local.

CAPÍTULO V - ESPACIOS INCAA: “EL OTRO” EN PRIMERA PERSONA

“Existen cualidades que nos llegan solo por los juicios de los demás”

Jean Paul Sartre *¿Qué es la literatura?* (2003)

5. 1 Introducción

Las siguientes páginas se proponen presentar algunos fragmentos de las entrevistas realizadas a coordinadores y programadores del circuito INCAA. El objetivo será indagar

las representaciones que los actores atribuyen a la esfera de la praxis en la que se desenvuelven y la posición que adoptan dentro de ella.

Reconociendo que ningún recorte es ingenuo ni está libre de valoración, es justo aclarar que cada expresión fue escogida en forma deliberada bajo el imperativo de encauzar el análisis. El criterio de selección optó por aquellos sedimentos del discurso que logran cristalizar los sentidos con los que los actores invisten la iniciativa cultural.

Al grillar el corpus de entrevistas, el tamiz de significaciones dejó ver que los actores esgrimen argumentos comunes a la hora de definir la propuesta estatal y contraponerla a la privada. Esos lineamientos recurrentes permitieron organizar el material en diversos ejes discursivos que sitúan la diferencia entre las salas que se inscriben dentro del ámbito público y las que pertenecen al sector privado. Los contrastes giran en torno a:

- a) Vínculo que entablan con las tradiciones y la historia local
- b) Enclave histórico en el que emergen
- c) Fines u objetivos que persiguen
- d) Multiespacio *versus* multisala
- e) Características estéticas y edilicias
- f) Vínculo que plantean entre exhibición y distribución
- g) Condiciones de exhibición y papel que le atribuyen al espectador
- h) Costos de ingreso y accesibilidad
- i) Digitalización y nuevas tecnologías

Aunque la enumeración no agote las articulaciones discursivas sobre las que reflexionan los actores, perfila los argumentos de mayor peso en el marco de esta investigación. Asimismo se espera que los segmentos elegidos puedan ir entretejiendo la identidad de los Espacios en tensión dialéctica y continua respecto de un “otro” al que atribuyen cualidades y funciones que lo sitúan en un lugar distinto.

Sobre el final del capítulo, se habrá planteado lo que una exhibición “de calidad” supone desde la perspectiva de los actores y se habrá dado cuenta del estado actual de un campo en el que existen fuerzas diversas que entran en fricción permanente.

5.2 Vínculo que entablan con las tradiciones y la identidad local

El planteo de esta sección no pretende quedar acotado a ella, sino articular los sentidos que se irán repasando en cada uno de los apartados que componen el capítulo. Concretamente, se buscará rastrear en la propuesta estatal aquellas decisiones que refuerzan las tradiciones y las costumbres locales, en contraste con la iniciativa privada.

Tanto en los contenidos que priorizan como en las condiciones en las que transcurren, los Espacios INCAA implantan un proceso de reterritorialización. Ese aspecto queda reflejado en su eficacia al interpelar sujetos a partir de las experiencias de su historia personal. La identificación se consolida así en torno a la emotividad y a la “estructura del sentir” que moviliza a partir de la organización de jornadas como la de los “Puntos de Aliento” que se implementaron en el transcurso de la Copa Mundial de Fútbol del año 2014, cuando muchas salas estatales decidieron proyectar los partidos de fútbol de la selección argentina. Un caso similar es la decisión de dar tiempo de pantalla a filmes que repasan episodios, anécdotas, modismos y personajes netamente nacionales. Así, a contrapelo de un discurso que refuerza en el sujeto espectador las cualidades del consumidor-masa, la propuesta estatal se vincula con él como ser situado y dentro de un marco histórico.

En ese sentido, apelando a Régis Debray (2007), puede plantearse que los Espacios INCAA son más cercanos al “transmitir” (por orientarse a la búsqueda de transportar información en el tiempo) que al “comunicar” (que el autor asocia a transportar información en el espacio). Lejos de una ambición por traspasar fronteras, su foco queda centrado en el plano local y en los actores, contenidos y prácticas argentinas (actuales o pasadas). Al mismo tiempo, el marco institucional que integran, les otorga a los Espacios una capacidad de trascendencia temporal que les permite sobrevivir al hombre.

En esa perdurabilidad de las costumbres, el retorno a lo territorializado se combina con una resistencia a las decisiones tomadas por fuera de los límites federales. El reencuentro con los particularismos de cada pueblo y región, hace contrapeso al molde universal y homogéneo. Un ejemplo de ello podrá vislumbrarse en los esfuerzos que el INCAA destina a la restauración de los antiguos cine-teatros del interior y al espacio que libera a la irrupción de los particularismos que cada uno trae consigo. Tal como intentará demostrar el capítulo, cada Espacio INCAA se resiste a ser encuadrado en una identidad uniforme e indiferenciada.

Sin dudas, el camino no es sencillo pues cada edificio opone sus propias resistencias e introduce desafíos; sobre todo cuando se trata de digitalizar el circuito estatal. Tal como se verá, el acondicionamiento de las salas y cada anécdota en boca de los entrevistados reafirma la carnadura propia de cada una y deja en claro que, a diferencia de lo que pueda suceder en las empresas de exhibición, cada coordinador y programador tiene poder de decisión en el plano local.

En muchos casos, las tensiones que debe enfrentar el INCAA son complejas y ni siquiera pueden ser resueltas por las autoridades locales porque escapan a su poder de incidencia. En concreto, nos referimos a los efectos ligados a la globalización y a la desterritorialización que se despliega en las esferas sociales más diversas, incluyendo el plano del entretenimiento en general y el cinematográfico en particular. De hecho, el avance de las cadenas extranjeras y sus propuestas de exhibición durante los años '80 y '90 fue inversamente proporcional al cierre de las salas tradicionales.

Así como se señalaba en la introducción, los Espacios INCAA intentan reavivar las tradiciones locales para contrarrestar ese panorama en el campo de la exhibición cinematográfica. Tal como expresa A (Neuquén): “Lo local tiene prioridad. De hecho, ahora está ensayando una escuela de danza. Es una forma de fomentar la parte cultural de la zona. Es lo que se busca”. Marcando la misma tendencia, el funcionario M destaca el interés del INCAA por priorizar “un lenguaje más cercano al nuestro, a lo comunitario, a lo Latinoamericano y no tan ligado a las formas de producción de otras latitudes”. Luego, al consultarle cuál cree que es el rasgo disruptivo del programa, el entrevistado elige la

“ausencia de estandarización y la impronta local que lo hace realmente federal” . Por su parte, el programador R (Venado Tuerto) argumenta que al seleccionar contenidos intenta otorgar menor tiempo de pantalla a las superproducciones extranjeras porque además de su escaso asidero en las costumbres de cada país “es como que estás matando la actividad cultural local”.

En la formación discursiva de los entrevistados, el proyecto es investido de una significación territorializante o incluso reterritorializante (considerando las tendencias mundiales de los últimos tiempos). Una de las modalidades que adquiere la propuesta en cada ámbito local, es la que comparte el coordinador de la sala de Neuquén, cuando comenta que suele repartir entradas en los distintos medios de comunicación de la ciudad para que organicen concursos y sorteos. Ese tipo de iniciativas busca captar la atención de los lugareños para que concurran al cine y “lo empiecen a tratar como algo propio. Se busca la pertenencia”.

La intensidad con la que se defiende ese reencuentro con las raíces locales, vuelve a expresarse en un segmento del periódico Tiempo Argentino³⁹, donde la Asociación de Directores Argentinos y Cinematográficos (DAC) transmitía: “DAC respalda la política de créditos y subsidios como motor para la realización del cine nacional: *espejo donde los argentinos podemos mirarnos, reconocernos y comunicar al mundo nuestra identidad*”⁴⁰.

El mismo afán por contrarrestar la tendencia desterritorializante vuelve a ponerse en acto en las decisiones en torno al equipamiento técnico de las salas del INCAA. Tal como expresa M, quien coordinó la renovación tecnológica de varias salas estatales: “Uno de los requisitos de la digitalización era priorizar la producción local y dar trabajo localmente. Por eso se trató de ensamblar los parlantes en Argentina”. En ese mismo punto coincide el coordinador nacional de los Espacios, J: “nosotros priorizamos que el ensamble sea nacional [...] también estamos trabajando para inaugurar una norma independiente de Estados Unidos a nivel Latinoamérica, para no depender únicamente de allá”.

³⁹ “20° Aniversario del INCAA” (9 de diciembre de 2014), *Tiempo Argentino*, p. 35.

⁴⁰ El subrayado es nuestro.

A propósito de la tensión entre desterritorialización y reterritorialización dentro de los procesos culturales, la interpretación de Raymond Williams en torno a la tradición selectiva permitirá comprender las estrategias del INCAA al desplegar una propuesta que ofrece un puente al pasado; un marco de referencia y reaseguro en medio de la vorágine de un mundo en movimiento. A través de esa consolidación de una identidad común y de una memoria colectiva, que incluye tanto las realizaciones que subvenciona como las formas de permanecer en salas que promueve, el Instituto inaugura trayectos que resitúan al espectador en el coliseo que visitaba durante su infancia, o en las antiguas butacas donde se sentaba junto a su familia, o en las largas colas que daban la vuelta a la manzana. En cada una de esas vivencias, el circuito estatal permite rememorar un pasado añorado y reavivar la historia.

La propuesta contrasta con un contexto actual de un mundo globalizado que socava la relación entre cada comunidad nacional y su territorio, las “hibridaciones” de las que habla García Canclini fuerzan a toda cultura a ser “de frontera” (1989: 16). Sin embargo, el proceso no deriva en la pérdida total de la propia identidad sino que incluso puede llegar a estimular la necesidad de comunicarse y conocerse más. Naturalmente, la amenaza del desarraigo intensifica el vínculo con escenarios, paisajes o modismos locales.

En ese sentido, el INCAA unifica la actitud reterritorializante y el vínculo nostálgico con el pasado en los esfuerzos que orienta en pos de reforzar la identidad regional, nacional, provincial o distrital. Un ejemplo de ello introducen los videos institucionales del INCAA, en los que las imágenes de la reapertura de las salas son acompañadas por voces en *off* que narran emotivamente: “Han venido a la sala y conocieron el cine por primera vez”⁴¹, “La sala estuvo 20 años cerrada”, “Hace 30 años que en Madariaga no teníamos cine”, “Después de 16 años estamos reinaugurando la sala cinematográfica”, “Un cine que por 28 años no existió” (mientras en la fachada del edificio, un cartel reza “cine-teatro Catamarca”), etc. Ese mismo énfasis se replica en el comentario

⁴¹“Programa Espacios INCAA”, Canal Institucional de “Espacios INCAA” en *You Tube* (19 de Septiembre de 2013). [En línea] [Fecha de consulta: 25 de junio de 2015] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=URKIwqngUEg>

del ex coordinador de la sala de Victoria cuando señala: “30 años sin cine. Yo tengo 28 o sea que hay toda una generación que no vivió el cine. Yo no puedo contarle a mis hijos que veía películas de chico”.

De acuerdo con Raymond Williams (1977b), las instituciones culturales, económicas y sociales ponen en circulación determinados signos que constituyen una tecnología cultural específica. A su vez, esa configuración condiciona cierto tipo de conciencia práctica por sobre otras. En el caso de la exhibición cinematográfica en Argentina, luego de tantos años con escasa actividad de exhibición cinematográfica local, es lógico que el público se haya acostumbrado al lenguaje audiovisual y a los hábitos de consumo propuestos desde Norteamérica. Sobre todo porque la instalación de complejos y cadenas extranjeras establece centros de influencia difusos y omnipresentes.

Frente a ese estado de situación, la idealización del pasado sólo puede comprenderse en el contexto de una sociedad globalizada, posmoderna e hiperconectada como la actual, en la que la variable “tiempo” ha dejado de ser un “principio de inteligibilidad” (Augé, 2014: 32). Ante la desorientación que genera el movimiento permanente de las cosas, el paso del tiempo ya no conduce a un mayor conocimiento del hombre y su historia, sino todo lo contrario. En ese sinsabor donde “todo lo sólido se desvanece”, germina el anhelo por un tiempo pasado.

Sin embargo, cabe recordar que el repliegue a las raíces no es azaroso ni ingenuo sino que es producto de una “tradición selectiva” (tal como la concibe Williams) que reivindica ciertos elementos por encima de otros. En primer lugar, del universo de los posibles, el INCAA opta por recuperar un consumo cinematográfico popular y para lograrlo establece una entrada de bajo costo que a su vez hace posible la reinstalación de hábitos como el del cine continuado:

La entrada sale cuatro mangos, entonces muchas veces la gente viene a ver qué hay y te piden una para la de las tres de la tarde, otra para la de las ocho y así. Muchas veces vienen a usar el aire acondicionado: en verano, a las doce del mediodía hay gente parada en la puerta que saca seis entradas y se queda todo el día adentro. Por un lado,

porque no tiene nada que hacer y, por el otro, porque por \$25 mira seis películas que se ven bien y se escuchan bien.

Sin embargo, la reafirmación de viejas costumbres es aún más intensa y se expande a otro tipo de prácticas. Por ejemplo, al acompañamiento de la proyección cinematográfica por pianistas y orquestas o conjuntos tangueros, tal como sucedía a principios del siglo XIX (Tranchini, 1999: 123). J planteaba que las salas del INCAA promulgan la mixtura de cine y música, y recordaba el caso puntual de una banda que se llama “El Ensamble” que interpreta canciones de Buster Keaton y de Chaplin.

En esa exaltación nostálgica, la propuesta de los Espacios sienta las bases de una reacción cultural frente al avance de las sociedades de consumo, las nuevas tecnologías y su impulso desterritorializante y despolitizador. Como es de esperar los desafíos son varios, pues “para no tener que ver solamente lo que nos manda Disney y para que podamos mostrar también lo nuestro, hay que innovar todo el tiempo para poder federalizar y llegar a todos lados”.⁴²

En esa misma línea, el coordinador nacional destacaba el imperativo de evitar la concentración de contenidos en Capital o en Gran Buenos Aires y destaca la importancia de promover la inauguración de productoras en todas las provincias:

Logramos tener un Espacio INCAA por provincia y la federalización tiene que ver con eso: con darle la posibilidad a todo el mundo de mostrar sus voces, su idiosincrasia. No es lo mismo que alguien de Buenos Aires filme algo de Córdoba, a que lo haga un cordobés [...] La gente busca ver contenidos locales. Se han abierto muchísimas productoras de contenidos en distintas provincias.⁴³

Una vez más, el comentario acerca la propuesta estatal al fin de la “transmisión”, vigorizando la idea de conservar y hacer perdurar las tradiciones de cada región. Desde esa postura, una buena práctica de exhibición no se agota en el mero espectáculo, sino que debe hacer espacio a una expresión sociocultural que resguarde la historia local. Una prueba de

⁴² Ibíd. Ver: *Anexos*.

⁴³ Ibíd, Op. cit. Ver: *Anexos*.

ello es la programación de ciclos nacionales como “Cine con Memoria”, que tuvo lugar en marzo de 2014 e implicó la exhibición de “más de 30 títulos nacionales con la finalidad de contribuir a la revalorización y construcción de la memoria”.⁴⁴ De la misma manera, el ciclo de Cine “Hasta la memoria siempre” se llevó a cabo en La Plata e hizo lugar a films como *Operación masacre* y *Resistir*. La intención que lo acompañó fue la de “compartir las preocupaciones del pueblo argentino y Latinoamericano y por eso fueron proyectadas las producciones del cineasta Jorge Cedrón”. Ese tipo de cronogramas culturales incorporan al perfil del INCAA otro aspecto residual que evidencia el provecho que cada cultura saca de su pasado, al revivir determinados aspectos que resultan dignos de ser reconocidos.

El vínculo entre el proyecto estatal y la cultura local, puede ilustrarse a partir del caso del cine-teatro Victoria. El coliseo fue recuperado por la Asociación Amigos del Cine bajo la pretensión de transformarlo en un ámbito de construcción de identidad, de acceso libre y popular. Vale la pena repasar los fundamentos que los lugareños expusieron en el proyecto que elevaron al INCAA para justificar el reflote del edificio emblemático. El documento señala:

Los circuitos cinematográficos comerciales hacen prácticamente inviable la existencia de cines en ciudades como la nuestra y aunque fuera posible, en la programación se omite deliberada y sistemáticamente gran parte de la producción nacional. Por lo tanto, consideramos que el Programa Espacios INCAA es adecuado a la historia y a la tradición local, así como a los propósitos y a la función social, cultural y educativa. (Se pretende) ofrecer una oportunidad a los vecinos de recrearse en su histórico coliseo con producciones cinematográficas de calidad y de revivir momentos que se creían perdidos, recuperando el cine como un espacio social de esparcimiento, de formación de identidad nacional y de respeto por la diversidad y promoción cultural.⁴⁵

A su vez enfatiza:

⁴⁴“Ciclo cine con Memoria en los Espacios INCAA”, Sección Noticias, Sitio Web Espacios INCAA. [En línea] [Fecha de consulta: 11 de julio de 2015] Disponible en: http://www.espacios.incaa.gov.ar/noticia_ampliacion.php?idnoticia=120

⁴⁵ Cf. AACTV, Cine-teatro Victoria. Programa Espacios INCAA. Proyecto, Victoria Entre Ríos, junio de 2011.

Darles la oportunidad a los habitantes de la ciudad de conocer y disfrutar la producción fílmica argentina; promover la vida cultural de Victoria en la sala [...] y favorecer la recuperación de las expresiones teatrales y cinematográficas.

Entre las aspiraciones que enuncian, esperan que la sala pueda cumplir una función en torno a la “formación de la identidad nacional”. Sin embargo, esa tarea de transmitir el legado o “pasar la llama”, ⁴⁶ enfrenta un inconveniente ligado al extenso poderío de las multinacionales en la exhibición cinematográfica. Su primacía en el campo genera efectos profundos y complejos que quedan retratados en el comentario de A: “Los jóvenes son un público difícil [...] Para ellos el cine es el Village [...] Existe una gran franja de jóvenes que no ven al Teatro español como un cine, porque no han venido de chicos”.

Como plantea Lucila Hinojosa Córdova (2015), la oferta disponible en el mercado moldea los deseos y las necesidades de los consumidores. Poco a poco, las *majors* y sus cadenas de comercialización fueron fomentando el consumo de productos deslocalizados que narran historias que cualquier ciudadano en cualquier país del mundo puede comprender. Al poner en escena “mitos inteligibles por audiencias de cualquier cultura” (García Canclini, sn: 9), los argumentos de las superproducciones desoyen las audiencias acotadas y relegan los regionalismos en pos de lo universal, lo homogéneo y lo impersonal. Partiendo de esas cualidades, los complejos múltiplex quedan sujetos a la lógica de la “comunicación” sugerida por Debray, pues tienden a transportar información en el espacio e invitan a relaciones intensas, esporádicas y deshistorizadas con objetos aislados (García Canclini, 1989: 15).

En esta instancia, solo queda trazar un desprendimiento que viene siendo evidente: mientras las empresas de exhibición privadas reproducen la “fuerza desterritorializante”, los Espacios INCAA responden a un intento por “reterritorializar”. De aquí en más, y en el trasfondo de esa bifurcación, se abordará el campo de la exhibición como esfera social donde confluyen tensiones complejas entre procesos desterritorializantes y reterritorializantes.

⁴⁶ Alude al interrogante que plantea Régis Debray en torno a la perdurabilidad de las costumbres de una generación a la siguiente.

A modo de conclusión preliminar puede señalarse que muchos de los rasgos centrales que adquieren los Espacios INCAA surgen como respuesta a las cuentas pendientes y las necesidades que las salas norteamericanas han ido postergando.

5.3 Enclave histórico en el que emerge cada propuesta

De acuerdo con Raymond Williams (1977:147), los significados y valores que acompañan determinadas prácticas son creados y recreados en el contexto de “sociedades reales y en situaciones reales”. Bajo ese postulado, analizar el campo del consumo audiovisual y las prácticas que promulga implica observar la compleja combinación de factores de la que resultan.

La irrupción de las cadenas cinematográficas transnacionales debe muchas de sus cualidades al escenario de fines del siglo XX en el que se inscriben. Ese momento histórico coincide con una intensificación del interés lucrativo que repercute en varias esferas de la praxis social, siendo una de ellas la de la cinematografía. En ese sentido, tal como observa Marc Augé (2014), los efectos del capitalismo trasnacional o globalizado⁴⁷ no se despliegan únicamente en el plano económico, sino que desbordan hacia otros niveles socioculturales.

Recuperando una vez más la noción de “tradición selectiva” que plantea Williams, en la Argentina de los años '90 la cosmovisión hegemónica despojó a la industria nacional de su prestigio y fomentó la preferencia por los bienes de consumo extranjeros. De esa manera, “los argentinos volvían del exterior con sus valijas cargadas de artículos” (Feller, Ibáñez, 2012: 76) y el consumo era estimulado desde el Estado mediante la emisión de créditos baratos y un plan de convertibilidad que fijó la paridad entre el peso y el dólar.

⁴⁷ El autor señala que algunos historiadores han dividido el desarrollo del modo de producción capitalista en tres grandes fases: una primera fase de capitalismo liberal (característico del siglo XIX), una segunda fase denominada capitalismo imperialista (que inicia a fines del siglo XIX) y la tercera, la actual, que ha sido desarrollada en el cuerpo del texto.

En esa batería de decisiones, el gobierno local acató punto por punto los “postulados evangélicos del Consenso de Washington: privatización, desregulación, apertura de la economía, ajuste estructural, hegemonía de la valorización financiera y, en lo sustantivo, confianza ciega en los mecanismos de mercado” (Aspiazú Chorr, 32: 2010). Se trató de:

Una debacle productiva y social que acentuó la des-industrialización, la pobreza y el desempleo, aunque posibilitó que muchas franjas de la sociedad argentina (incluidos algunos asalariados) pudieran vivir una mágica coyuntura y disponer de un (efímero) poder de compra obtenido a costa de endeudamiento y desarticulación productiva” (Feller, Ibáñez, 2012: 72)

El vínculo entre el hombre y su tiempo libre no quedó exento de los efectos del entorno. Por su parte, la exhibición cinematográfica sufrió un proceso de transnacionalización de sus salas, reforzado por el estímulo y la orientación del consumo hacia los productos culturales deslocalizados.

El alcance de los hábitos fue heterogéneo y derivó en la naturalización de nuevos sentidos. En principio, las pantallas quedaron localizadas en los puntos neurálgicos de las grandes ciudades, donde suele confluir determinado perfil sociocultural. A diferencia de otras épocas en las que cada ciudad, pueblo y barrio contaba con una sala de proyección propia, sin distinción por estrato social o escala de poder adquisitivo, las salas de cine comenzaron a responder a una lógica de funcionamiento endógena y selectiva.

Tal como se repasaba en los primeros capítulos, desde entonces se instaló una lógica de racionalización del espacio que redujo las dimensiones por sala al mínimo indispensable. Esa inclinación explica la multiplicación de salas por complejo y a su vez permite comprender la fragmentación de los públicos. No obstante, la segmentación y complejización del consumo introdujo una disrupción respecto del vínculo histórico característico entre la industria cultural y las audiencias argentinas. Sobre todo, quebrantó su rasgo central: el de ser una práctica masiva y popular. Esa misma tendencia se replica en la búsqueda intencionada de maximizar las ganancias a partir del consumo de *snacks* durante la función.

Haciendo contrapeso a esa propuesta, los sitios reciclados por el INCAA arrojan localizaciones diversas y no todos están ubicados en zonas céntricas o emplazamientos de prestigio. El “lugar común” que refuerzan las cadenas transnacionales plantea como una obviedad la instalación de salas dentro de centros comerciales.

A tal punto resulta efectiva la naturalización de esos sentidos, que la inauguración de una sala de cine en el sur de la Ciudad de Buenos Aires se convierte en noticia. Así es que bajo el título “Las luces del cine se encendieron en plena Constitución”, un artículo publicado por el diario *Clarín*⁴⁸ gira en torno a la localización de la sala y describe al barrio de Constitución como “uno de los más degradados de la Ciudad”. En la localización del espacio reside el elemento disruptor y la razón de que se vuelva noticiable. Lo mismo sucede con otro artículo⁴⁹ que aborda el mismo acontecimiento. En éste caso, la editorial decide destacar en negrita que el complejo será inaugurado “a metros de la plaza Constitución” y que será “uno de los pocos complejos de cine en la zona sur de la Ciudad”, pues a excepción del “Cinemark Madero, no hay otras pantallas de Rivadavia hacia el Riachuelo”. A propósito de la inauguración de esa sala, el coordinador de los Espacios a nivel nacional enfatiza:

Es un lugar complejo a nivel social. El cine queda a metros de la estación de tren. En la puerta hay un travesti y a la vuelta venden falopa. Sin embargo, hace dos años preparamos la sala y duplicamos la cantidad de espectadores.⁵⁰

El énfasis en esos detalles deja en evidencia el carácter poco convencional del estímulo al consumo cultural en las regiones urbanas donde confluyen sectores menos privilegiados. La decisión se aleja de lo que viene siendo instituido como habitual desde el discurso dominante.

Sin embargo, la trampa reside en creer que el elemento emergente y novedoso es que existan salas que no discriminan según el perfil socio cultural de sus audiencias,

⁴⁸ “Las luces del cine se encendieron en plena Constitución” (7 de abril de 2009), *Diario Clarín*, p. 34.

⁴⁹ “Con tres salas nuevas, el cine llega a Constitución” (6 de abril de 2009), *Diario Clarín*, p. 38.

⁵⁰ Zaffanella, Op. cit. Ver: *Anexos*.

cuando en realidad se trata de un elemento residual recuperado del pasado. En otras palabras, los Espacios INCAA reavivan una práctica cultural local y al mismo tiempo subsanan la marginalidad a la que fueron arrojadas las salas tradicionales a partir del accionar de las empresas de exhibición.

En torno a ese mismo tópico, el actual programador del Espacio INCAA de Salta también alude a la ubicación de la sala dentro del ejido urbano:

Tiene una particularidad la zona en la que estamos, enfrente tenés el parque San Martín. Ahora lo arreglaron, pero siempre fue una zona horrible donde estaban las putas, los travestis. Ese era el concepto del parque. Y enfrente, del otro lado, tenemos la terminal de ómnibus, que como toda terminal de ómnibus, es fea. No es una zona de entretenimiento; no hay cafeterías, no hay restaurants. Salta tiene una cuestión social muy rara. La calle San Martín es como la calle que divide a los... (duda) ... “negros”, la clase baja. Prácticamente divide la ciudad como si fuera un muro: de la calle San Martín para el norte, empieza la clase media, y de la calle San Martín para el sur, están los barrios de clase baja que no van al *shopping* porque no se sienten cómodos.

En cuanto al enclave histórico en el que surge cada propuesta (privada y estatal), el mismo actor reflexiona sobre la década del 90 a partir de la “Semana del Cine argentino” que es un festival organizado por la provincia de Salta en el que las películas son presentadas por sus realizadores:

Empezó en 1997 con la idea de volver a traer al público al cine porque en los años 80 cerraron todas las salas locales, incluido el Hogar Escuela. El tema es que la cultura del cine volvió, pero de la mano de los multicines [...] que se instalan en 1995. Durante la época de Romero⁵¹ se tapó todo y el Hoyts se instaló en el *shopping* sin poner un peso. Estamos hablando de la época del 1 a 1 en la que se la llevaron “en pala”. Dicen que esa plata la puso la Provincia, porque el gobernador quería que Salta destacara. Que

⁵¹ Aunque Juan Carlos Romero retomó su cargo en el Senado de la Nación Argentina en el año 2013, su carrera política es de larga data: además de haber sido Gobernador de Salta durante tres mandatos consecutivos (1995- 2007), ya había sido Senador en otras dos oportunidades (1987-1995 y 2007-2013).

cuando miraran al norte dijeran “ahí está Salta”. Entonces pusieron un *shopping* y un multicine (irónico).

Por su parte, Ana María Balbi repasa la década del 90 en su texto inédito recordando que “al compás de la crisis generalizada de las salas de cine en todo el país”, hubo un momento de riesgo en el que aparecieron interesados en adquirir el cine-teatro de Victoria. Afortunadamente, los socios del Centro de Comercio intervinieron y lograron diluir esa posibilidad.

Los ejemplos repasados son tan sólo unos pocos de lo que ocurrió con la mayoría de los antiguos teatros. En muchos casos, las congregaciones de vecinos resultaron fundamentales para evitar que los edificios se transformaran en establecimientos comerciales, residenciales o lugares de culto religioso. La estrategia común fue darles vida mediante el ejercicio de actividades culturales paralelas y de esa forma lograron suplir la ausencia de espectáculos cinematográficos.

En una nota titulada “Sueñan con recuperar el ex teatro Eva Perón”⁵², de Concepción del Uruguay, el periodista cuenta que ante la situación de “abandono y desprotección”, un grupo de personas pretende “luchar por la recuperación de la sala”. Más adelante, denuncia:

Se vende, o alquila a las manos equivocadas. Rincones de nuestra identidad serán aniquiladas junto con él. Aquello que nos impulsa a accionar para que este edificio antiguo vuelva a brindarnos entretenimiento, emociones, conocimientos y alegría, es la tristeza que nos provoca a todos pasar por la calle Rocamora y ver el cartel de “Teatro” descascarado y oxidado [...] La historia no puede ser aniquilada, el arte no puede morir por autoridades incompetentes o intereses individualistas.

Con frecuencia, los relatos de los actores entrevistados plantean reenvíos y comparaciones respecto de ese período inmediatamente anterior a la implementación de los

⁵²“Sueñan con recuperar el ex teatro Eva Perón”, *Diario digital La calle*. [En línea] [Fecha de consulta: 11 de noviembre de 2015] Disponible en: <http://www.lacalle.com.ar/noticia/84445572-suenan-con-recuperar-el-ex-teatro-eva-peron#.VaWgqvmqqko>

Espacios INCAA. En ese sentido, tanto la política pública en su etapa proyectiva como los actores en su desempeño cotidiano, buscan neutralizar las consecuencias generadas por la primacía de los complejos que se instalaron en esa época.

En lo que respecta a la institucionalización de los Espacios INCAA, su emergencia transcurre en el seno de los gobiernos kirchneristas y en un momento sociohistórico que se caracterizó por el impulso de un nuevo sentido de orgullo nacional basado en fundamentos políticos y morales, según con lo que plantea Inés Dussel (2014). En esa atmósfera de retorno a lo nacional y de rechazo de lo transnacional, los derechos humanos y civiles consolidaron una retórica orientada a reparar las heridas sociales y a promover la justicia social. Así, el Estado fue concebido como el único garante con poder suficiente para contrabalancear las fuerzas del mercado y eso justificó su protagonismo central a partir de una serie de estrategias de acción (2014: 42). Por ende, los Espacios INCAA no pueden interpretarse fuera de esa perspectiva política de la que están embebidos.

5.4 Fin u objetivo primordial que persiguen

En el trasfondo de una evidente motivación ligada a la difusión del cine nacional, los agentes que participan de la propuesta le atribuyen otros fines muy diversos. En la página oficial del INCAA⁵³, los objetivos se expresan en los siguientes términos:

Recuperar el cine como un emprendimiento comercial / cultural; formar espectadores críticos; socializar el acceso al cine; recuperar el cine como un espacio social de esparcimiento; formar la identidad nacional; respetar la diversidad y promoción cultural; facilitar el encuentro del realizador audiovisual y el público.

El fragmento es contundente porque condensa la definición del “yo” que la propuesta se atribuye y anticipa una serie de rasgos identitarios que se replican en el resto de los decires de los entrevistados. Comenzando por M, el coordinador de proyectos destaca que el 90% del cine argentino no tiene lugar en las cadenas de cine privado. Ante

⁵³ Sitio Web oficial del INCAA, pestaña “Espacios INCAA” [En línea] [Fecha de consulta: 17 de julio de 2015] Disponible en: http://ant.incaa.gob.ar/castellano/nuevo_espaciosincaa.php

esa problemática, es lógico que el proyecto sitúe como uno de sus pilares el de recuperar las salas y la romper las barreras geográficas, simbólicas y económicas. En sus palabras:

El programa busca que nuestras películas tengan espacio en la cartelera de cine. De todas formas, lo de abrir salas vino en una segunda etapa. Al principio lo que hacía el INCAA era firmar un acuerdo con los multipantalla y financiar las funciones de cine argentino. Lo que terminó sucediendo fue que, en algunos casos, ibas al cine para ver una producción argentina y te decían “no hay más entradas, la sala está llena” y te vendían boleto para otra. La sala estaba vacía, pero como esa película estaba subsidiada, ya habían hecho el negocio.

El comentario actualiza lo que plantean los autores Barnes, Borello y González (2014), quienes denuncian a las cadenas cinematográficas por proyectar películas nacionales en las salas de mayor capacidad del complejo y en el peor horario, para que el índice de rendimiento (que resulta de la relación entre la cantidad de butacas disponibles y las ocupadas), sea pobre y puedan justificar su desaparición de la taquilla.

Los episodios no son aislados e integran una larga historia de estrategias en manos de los exhibidores que no hacen más que “forzar la interpretación de la reglamentación” (Moguillansky, 2006: 101). De hecho, una noticia publicada en el 2004⁵⁴ aborda el estreno de un filme de Pablo Reyero, *La cruz del sur*, y su expulsión de la cartelera rosarina en menos de siete días. A su vez, releva una experiencia similar de un director de una pyme cuya película había sido “bajada” a los cuatro días de ser expuesta en el Village de Rosario. Además de señalar la batalla perdida que supone frenar a los tanques de Hollywood, el artículo deja al desnudo un *modus operandi* de las empresas de exhibición que termina “enterrando” al cine argentino. Así, ilumina los mecanismos espurios que interfieren en la circulación de los títulos en el país “donde la mayoría de las películas de mediano éxito ni llega a estrenarse o duran apenas una semana”.

Tal como expresan Barnes, Borello y González (2014), a pesar del aumento en las cifras de producción de largometrajes, el “talón de Aquiles” de la cinematografía argentina

⁵⁴ “Lo que la regulación viene asomando” (22 de junio de 2004), Espectáculos.

sigue radicando en la distribución y la exhibición. Ante esa evidencia, el INCAA decidió en el 2004 situar su atención en los locales de proyección y su primera tentativa en pos de una solución fue inaugurar un circuito alternativo de salas alquiladas. A través de ellas, buscaba garantizar una permanencia de dos semanas a las películas que estrenaban con menos copias.

Sin embargo, la persistencia de irregularidades trajo aparejada la necesidad de idear nuevas estrategias. Así, una nota publicada en 2006⁵⁵ repasa cuatro resoluciones aprobadas por el ente que redefinen la cuota de pantalla y penalizan a los distribuidores y exhibidores que incumplan con la norma. No obstante, un año después del impulso de esas medidas, un artículo titulado “Una pulseada de película”⁵⁶ informaba en su copete: “el INCAA piensa cómo perfeccionar la cuota de pantalla y la media de continuidad”. Además de permanecer intacto, el conflicto evidenció el accionar de “funcionarios, productores, distribuidores y exhibidores tironeando para su lado” y de representantes de las cadenas cinematográficas extranjeras buscando “atajos para interpretar a su favor las resoluciones dictadas hace tres años, aumentadas y corregidas en la segunda mitad del 2006”.⁵⁷

En esa misma línea, el funcionario J arroja luz sobre el tablero de posiciones dentro del campo de la exhibición. De acuerdo con el coordinador nacional, en 2014 fueron 140 las películas subvencionadas, pero sólo 15 contaron con un buen aparato de difusión; el resto tuvo un destino incierto y escasa difusión. Frente a ese tipo de dificultades, el INCAA volvió a buscar nuevas soluciones que se tradujeron en “la necesidad de estrenar salas para poder mostrar contenidos y devolver el cine a los lugares donde hace 25 o 30 años no había”. Desde entonces, el organismo estableció entre sus prioridades la colaboración con realizadores locales para que puedan exhibir sus películas en todas las provincias. De esa manera, contribuyen a dar difusión y prensa a las películas.

⁵⁵ “Nuevas medidas de apoyo” (16 de agosto de 2006), p. 7.

⁵⁶ (29 de abril de 2007), Espectáculos, *La Nación*, p. 4.

⁵⁷ Las disposiciones obligaban a todos los cines del país a estrenar al menos una película argentina por trimestre y prohibían levantar las películas, aunque no alcanzaran determinada cifra de espectadores de jueves a domingo. A mediados de 2016 la cuota de pantalla y la media de continuidad fue aumentada y el INCAA se comprometió a garantizar la continuidad de filmes locales al menos dos semanas en las salas nucleadas en la Caem. La reformulación de la reglamentación intentó evitar que fuera malinterpretada.

Retomando la voz de C, el entrevistado entiende a los Espacios como “bocas de expendio” que el INCAA distribuye para garantizar tiempo de pantalla al cine nacional:

Si no tenés una boca de expendio, dependés de las cadenas distribuidoras, por eso necesitamos un espacio propio. Aunque también hay que convivir o coexistir con el cine privado, porque es cierto que le paga un impuesto al INCAA que permite incidir en los contenidos”.

El comentario alude al canon del 10% que el INCAA retiene sobre el valor de cada entrada a espectáculos cinematográficos en el país⁵⁸. Ese impuesto termina financiando parcialmente la producción de cine nacional.

M adopta una perspectiva más ambiciosa en torno a los objetivos que puede cumplir el programa y le adjudica la recuperación de espacios históricos, la promoción social y la diversificación de la oferta cultural: “desde 2011 venimos trabajando en esa línea y ya ni pensamos en la cuota de pantalla. De hecho, los Espacios están exentos de cumplir con esa disposición.

Al igual que en el resto de los casos, su testimonio dota a los Espacios INCAA de una posición de menor privilegio dentro del campo de la exhibición:

El segmento con el que trabajamos no es comercialmente competitivo y a su vez es el más grande de la producción de cine argentino. Es difícil; muchos son directores nóveles y actores no conocidos que recién empiezan su recorrido [...] Tiene muchas en contra: te traen la película una semana antes de que se vaya a estrenar, no te traen afiche, nunca hubo un tráiler, no tenés ni un actor reconocido, etc. En resumidas cuentas, solo contás con los medios que tenga cada sala para promocionar la película. Entonces, es poco probable que vayan más de 15 o 20 espectadores. Encima la mayoría de las salas son inmensas: 600, 800 butacas.

⁵⁸ Ley de cine Argentina - Fomento y regulación de la actividad cinematográfica. (Ley N° 24.377 de 1994), Senado y Cámara de Diputados de la Nación Argentina, 28 de septiembre de 1994. Disponible en: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/0-4999/767/norma.htm>

Por otro lado, el coordinador plantea una diferenciación más fina y crítica entre los contenidos locales. Si bien el concepto del INCAA es dar tiempo de pantalla a las realizaciones nacionales, no es lo mismo la fórmula de la productora Patagonik⁵⁹ con sus “comedias románticas que apuntan a un segmento grande de espectadores, que una película como *El último verano de la boyita*⁶⁰. Aunque ambas busquen “cortar entradas”, la diferencia reside en lo “estrictamente cultural, en los valores y el sentido que transmiten”.⁶¹

En ese sentido, la observación de M permite introducir un nuevo eje de diferenciación discursiva entre el sector público y el privado: todos los entrevistados diferencian los intereses del proyecto estatal de la lógica lucrativa. Aunque los coordinadores se ilusionan con la idea de “tener la sala repleta de espectadores”, esa aspiración no queda ligada al acceso a una mayor cantidad de capital material, sino a la reapropiación y recuperación local del espacio. Según lo que cuenta C, en una oportunidad decidieron llevar a Venado Tuerto la obra teatral “Desencajados”⁶² y cobraron \$100 la entrada, aún sabiendo que las ganancias no alcanzarían los \$1500. Inmediatamente desliza: “el sector privado no va a llevar esa obra por esa cantidad de plata.

Por su parte, A aclara que si bien la Fundación del Banco Provincia alquila los grandes tanques hollywoodenses a las distribuidoras comerciales, el objetivo no es ganar

⁵⁹Patagonik es una empresa de producción, lanzamiento y comercialización de largometrajes cinematográficos integrada por Buena Vista Internacional, Artear Argentina y Cinecolor Argentina. Entre una de sus producciones recientes se encuentra *Me casé con un boludo*.

⁶⁰ Es un largometraje de Julia Solomonoff, cuyo relato transcurre en los años 80 y hace foco en la vida de una nena rosarina. Al llegar el verano, la nena se instala en el campo junto a su padre y allí conoce a Mario, quien ha sido criado y educado en una chacra de Entre Ríos. Al igual que XXY, *El último verano de la boyita* aborda el tema del hermafroditismo.

⁶¹ M se refería en particular al filme *Me casé con un boludo*, que otorga el rol protagónico a Adrián Suar y Valeria Bertuccelli. Según el entrevistado, ese perfil de películas son pensadas en forma integral. “desde el guión hasta la publicidad, ya saben cuánto van a invertir, con cuánto tiempo van a mandar el primer tráiler, el afiche, el *banner*”. Incluso señalaba que la elección de los actores pretende garantizar la concurrencia de espectadores.

⁶²“Desencajados: filosofía+ música” es una obra de teatro de Darío Sztajnszrajber que aborda temáticas contemporáneas desde las teorizaciones de filósofos como Platón, Nietzsche y Derrida. A su vez, los actos entremezclan representaciones de temas del rock nacional, retomando canciones de artistas como Luis Alberto Spinetta, Charly García, Gustavo Cerati y Fito Páez.

dinero: “Para nosotros lo que importa es la difusión. Que la gente pueda ver otra película a otro precio”.

En el caso de la sala Orestes Caviglia, en Tucumán, la relación entre el circuito privado y el estatal queda entramada en los dichos de N:

La relación es buena porque desde un principio [...] la idea de tener una sala como esta no fue la de competir. Nosotros adentro del Espacio INCAA no pasamos cine comercial, sino películas argentinas, a veces Latinoamericanas y rara vez europeas [...] A diferencia de otras salas que tienen un fin comercial, nuestra programación se orienta hacia otro tipo de público.

Su compañero, C, concuerda:

(La relación) es buena porque ha habido un pre acuerdo. Acá se ha dicho que no íbamos a pasar películas del estilo *Transformers*⁶³ [...] *Relatos Salvajes* la pasamos un mes después del estreno y a las películas comerciales de Disney, siempre las traemos con 20 o 30 días de retraso [...] Acá no hay un fin comercial, no importa perder plata. La idea es formar público.

En esos testimonios, emergen expresiones que llaman la atención porque reafirman constantemente la posición del “dominado” dentro del campo: “la idea [...] no era la de competir”, “hubo un preacuerdo”, “pasamos *Relatos Salvajes* un mes después”, “es otro tipo de público”. Los decires dejan en evidencia que los Espacios INCAA no adoptan una postura combativa respecto de las posiciones consolidadas dentro del campo de exhibición. Sin embargo, su mera presencia inaugura interacciones y “líneas de fuerza” respecto de otras formas de ser (Bourdieu, 1995: 13). Tal como expresa ese autor, el dinamismo es característico de todo campo y eso explica que ninguna fuerza, ni siquiera la dominante, pueda escapar a esa interdependencia respecto de otros actores.

⁶³ *Transformers* es una película de acción y ciencia ficción estadounidense filmada en 2007 y dirigida por Michael Bay. El filme se basa en la línea de juguetes que lleva el mismo nombre y combina animación por computadora con acción en vivo.

De todas formas, aunque quienes dominan el campo logren hacerlo funcionar en su propio beneficio, nunca tardan en surgir resistencias, protestas o reivindicaciones por parte de los dominados. Un ejemplo de la molestia que generan los Espacios, queda planteada por A:

Al Village (Neuquén) tampoco le hace mucha gracia que nosotros tengamos un equipo 3D comercial. Nos pasó cuando pasamos películas del año 2015, aunque no se quejaron directamente con nosotros, nos mandaron un mail desde México preguntando si teníamos todos los permisos. El de *Lumière*⁶⁴ (la distribuidora) me dijo que el Village debe haberse quejado porque son películas muy nuevas que estamos pasando gratis y ellos hace poco las pasaron y las cobraron bien [...] Obviamente, nosotros sabemos que *Lumière* tiene los permisos porque es una distribuidora de películas que está en conexión con otras salas. Además, nosotros somos honestos y les decimos “mirá, a esta película la queremos gratis y la vamos a pagar nosotros”. Ponele que la llave⁶⁵ sale \$30.0000, la pagamos y sabemos que la tenemos cuatro días. Pero ese es el problema: las distribuidoras comerciales no entienden que las pasemos gratis. Ellos no quieren eso. Quieren que la gente venga al cine y pague.

El “mail desde México” manifiesta una reacción y un “llamado al orden” por parte de los sectores dominantes dentro del campo de exhibición. Aunque las salas estatales no busquen originar una provocación, la tensión emerge de lo que es percibido como una amenaza que quebranta la forma hegemónica de exhibir cine. Así, los Espacios INCAA atentan contra un *habitus* que los múltiplex vienen reforzando durante décadas y eso justifica las estrategias que emplean para debilitar al circuito estatal.

Por su parte, R comenta que el administrador del *shopping*, con quien tiene confianza, le comentó en confidencia que los dueños del centro comercial “estaban investigando para que la sala del INCAA fuera concesionada y se convirtiera en una extensión de las salas privadas”.

⁶⁴ *Lumière* es una distribuidora y representante de las *majors* norteamericanas en Argentina. Según Manfredo Wolff, *Lumière* brinda a las salas un servicio de programador externo con un abono mensual.

⁶⁵ Se refiere al código que envían las empresas distribuidoras y que permite descryptar la película para poder disponer de ella por un tiempo determinado, al cabo del cual, cae el acceso.

Ante una amenaza, y según lo que observa Raymond Williams, la fuerza dominante busca neutralizar el peligro y reafirmar la propia legitimidad. Para hacerlo, aplica distintas tácticas orientadas a reinterpretar, resignificar, diluir, excluir o discriminar ese foco de conflicto.

Tal como intenta ser demostrado en los testimonios de los entrevistados, el foco de los rasgos identitarios no está tan ligado al qué (contenidos) sino al cómo (las decisiones que se toman en torno a la exhibición en salas). De esta forma, si bien son propensos a la proyección de cine comercial internacional, siempre lo hacen manteniendo una postura inclusiva. La prioridad es el consumo cultural al alcance de todos, lo que se manifiesta en un bajo costo de ingreso a las salas del que daba cuenta R: “Cuando es cine INCAA siempre sale \$10 pesos; cine nacional \$10 pesos y extranjero, \$30. Es una forma de no subvencionar a Hollywood. Pero también queremos que las familias puedan ir a ver cine extranjero”. A pesar de las distancias que los alejan, la opinión del programador del Hogar Escuela de Salta Capital va en la misma dirección:

Si la gente viene o no viene no importa. Esta es una sala que da pérdida y el Estado tiene que promover que exista por lo menos la posibilidad de que la gente vea cine. [...] Lo que sacamos del valor de las entradas ni siquiera llega a cubrir el valor de un sueldo.

Más allá del costo de las localidades, la función social vuelve a plasmarse en la misión que se atribuye la Fundación Banco Provincia de Neuquén en su sitio *Web*⁶⁶:

La sala cuenta con un sector con butacas para personas discapacitadas y con un sistema de amplificación de sonido especial para personas hipoacúsicas [...] El sonido es transformado en ondas magnéticas que pueden ser decodificadas por el audífono sin ruidos ni interferencias.

⁶⁶Fundación FPN. [En línea] [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2016] Disponible en: <http://www.fundacionbpn.com.ar/doc.php?doc=42>

Los fragmentos de discursos seleccionados apuntalan una perspectiva igualitaria de la exhibición, desvinculándola de una orientación elitista que pretende convertirla en una práctica exclusiva de determinados sectores. A su vez, cuestionan un circuito de exhibición pensado exclusivamente “para un *target* comercialmente masivo y que no cubre las necesidades de otro público que es más segmentado”⁶⁷. De esa manera, son conscientes de que “la lógica del otro mercado va a continuar tal cual es. Nosotros lo que estamos ampliando es el mercado de los productos que no [...] llegan a las salas o se levantan en la primera semana [...] Nosotros no competimos ni le quitamos el mercado a nadie. Lo que hacemos es ampliar algo que ellos no cubren”.

No es difícil notar que las expectativas asociadas al programa de los Espacios INCAA son variadas y complejas. Esas demandas terminan por convertirse en un arma de doble filo: más allá de las buenas intenciones, las dificultades que enfrentan al brindarles respuesta debilitan su supervivencia en el campo. Sobre todo porque las salas estatales son el blanco de ataques y cuestionamientos permanentes. En ese sentido, el rápido crecimiento de la red de salas, vuelve más compleja su coordinación y organización. El siguiente capítulo, continuará ahondando esas limitaciones.

5.4 Características estéticas y edilicias

Este apartado pretende reponer las descripciones que los entrevistados acercan con respecto a las características de las salas en las que se plasma el proyecto de los Espacios INCAA. A diferencia de otro tipo de construcciones, en particular los complejos pertenecientes a las empresas de exhibición, los cine-teatros albergan estilos arquitectónicos que es preciso observar y comentar.

La mayoría de los Espacios INCAA se desenvuelven en construcciones antiguas, que datan de la misma época que el resto de los edificios importantes de cada localidad. Además de su capacidad para albergar a centenares de espectadores, llaman la atención los

⁶⁷ (6 de abril de 2009), *Página 12*, p. 25.

pesados telones y las antiguas arañas que penden de sus techos. Esos rasgos revelan un pasado ligado al teatro, lo que se reconfirma en la nomenclatura de muchos de ellos: Teatro Constantino de Bragado (Provincia de Buenos Aires), cine-teatro de Victoria (Entre Ríos), Teatro Municipal Gregorio de Laferre (La Rioja), Teatro Municipal Morón (Buenos Aires), entre otros.

W aporta un testimonio significativo por ocupar una tarea central dentro del área de Patrimonio Cultural del INCAA. El funcionario estuvo a cargo de la digitalización de 22 salas en el interior del país y trabajó en conjunto con distintos arquitectos locales, lo que lo convierte en un especialista en las particularidades de cada una. En el transcurso de sus visitas, fue consolidando un registro fotográfico que se convierte en el foco de atención y guía la totalidad de la entrevista.

Tal como hace saber, el puntapié inicial del proceso de digitalización comenzaba con el envío de información por parte de la sala interesada. Al recibir la solicitud, un grupo de técnicos del ente estatal procesaba los datos y se encargaba de formular una lista con las refacciones necesarias en cada caso. Entre otros aspectos, planteaban sugerencias en torno a la ubicación de la cabina, las características de la instalación eléctrica, la orientación de la ventana de la cabina, la canalización de los cables para los parlantes, etc.

La complejidad del proceso y el seguimiento individualizado caso por caso, permite ver que lo que es una cualidad de las salas (la historia que albergan), también se convierte en el foco de numerosas desventajas. Así, mientras los detalles de cada obra arquitectónica consolidan la identidad de cada Espacio, también se convierten en la fuente de innumerables obstáculos en su etapa de reacondicionamiento técnico.

El caso de Bragado es un ejemplo de ello. Tal como cuenta W: “es una sala de ópera. ¿Te acordás que te había dicho que era una de las más lindas? Es increíble. Tuvo mucho aporte desde el punto de vista de la arquitectura para su recuperación”.

En ese sentido, mientras que los rasgos de los antiguos “coliseos” son dignos de ser observados y comentados, los espacios de consumo característicos de la nueva fase del capitalismo globalizado instituyen “lugares de paso”. A raíz de eso, el circuito privado

dentro del campo de exhibición, sedimenta cualidades propias de los “no-lugares” tal como los concibe Augé. El parecido entre sus complejos es tan cercano que si un espectador perdiera la memoria a instantes de ingresar en una de sus salas, no habría signos que le permitieran interpretar en qué ciudad se encuentra.

Retomando el proceso de digitalización y la complejidad a la hora de acotar las distancias entre las características de cada sala y su adaptación a la nueva pauta técnica, W expresa:

Hablamos de salas híper complejas, adonde llegábamos y nos encontrábamos con sorpresas. Por ejemplo, a La Rioja llegué y no había cabina. Cada realidad es distinta [...] Encima, calculá que por sala estuvimos cinco días; aportando ideas, solucionando temas de infraestructura, resolviendo lo que planteaba cada estructura edilicia, etc. [...] Mirá lo que era esto (se refiere a la sala de Carmen de Patagones): agujeros por todos lados, la pared tenía humedad en el fondo, estaba resquebrajada, destrozada. No tenía un mango esta gente. Tapamos todos los agujeros con enduído.

Una de las anécdotas que comparte el entrevistado da cuenta de las complicaciones que enfrentaron durante la instalación del proyector. Se trata de la sala de Bragado, donde la primera opción que barajaron los técnicos fue montar la cabina en la primera bandeja de palcos. Sin embargo, tuvieron que descartarlo al notar que el aparato quedaba en diagonal a la pantalla, sin contar una columna que obstruía el haz de proyección. La segunda opción (que sería la definitiva) era la más riesgosa porque implicaba emplazar la cabina en su lugar original: la parte más elevada de la sala. Finalmente, el proyector terminó siendo colocado en un ángulo exageradamente picado, para que la luz lograra impactar la pantalla. W recuerda:

Tuvimos que poner topetinas para que el proyector no se deslizara y saliera volando. Al técnico de NEC⁶⁸ le preocupó muchísimo ponerlo tan arriba. Encima en el techo de la sala hay una araña espectacular que también hubo que tener en cuenta.

Sin embargo, una vez resuelto el dilema del aparato, no tardaron en presentarse nuevas vicisitudes. Las dimensiones descomunales de la sala complejizaron las decisiones en torno al ajuste del sonido y la distribución de los parlantes: “es la única sala que tiene 32 parlantes; más los frontales, más los dos *sub buffer*. Un disparate”.

Un capítulo aparte supuso el ajuste de las preferencias acústicas para que respondieran tanto a las necesidades de los espectáculos teatrales, como a las de la exhibición de películas:

¿Vos que querés lograr en el teatro? Que el tipo esté arriba del escenario susurrando y que lo escuches desde la última fila. Pero amplificar el sonido es lo más contraproducente que puede haber para un cine 7.1⁶⁹. Por ejemplo, la bermiculita que usaban los españoles y los italianos era para amplificar el sonido y no para amortiguar. En Villa Regina pasaba eso: está bárbaro para ópera y teatro, pero para cine tenés que hacer todo lo contrario: absorber la reverberancia. Si vas a ver una película de tiros, salís de la película y a la hora seguís escuchando tiros.

La misma tensión entre paradigmas vuelve a registrarse cuando comenta que “durante la digitalización hubo que ponerles un sistema pivoteable a los parlantes colgantes frontales (que eran espectaculares para el teatro) porque sino tapaban la pantalla”.

⁶⁸ NEC Argentina es una empresa proveedora de tecnología que además de distribuir software en Latinoamérica, integra la *World Solution Group* junto con NEC Estados Unidos, NEC Singapore y NEC Japón.

⁶⁹ El sonido 7.1 (ya sea Dolby o DTS) es un formato de audio desarrollado para proporcionar más profundidad y realismo a la experiencia cinematográfica. Al añadir dos canales independientes a una configuración de sonido envolvente 5.1, el sistema establece cuatro zonas distintas de sonido envolvente en la sala y a través de ella los directores ganan control sobre la ubicación exacta de cada detalle en sus bandas sonoras. Las posibilidades de orquestación que ofrece el 7.1 permiten a los mezcladores y diseñadores de sonido hacer coincidir con mayor precisión el sonido con las imágenes que aparecen en pantalla. De esa manera, la película se vuelve más impactante.

El cuidado al sobrellevar cada tarea y el intento por generar la menor cantidad de modificaciones posibles en la impronta original de cada espacio, pone de manifiesto el aprecio por la historia y la estética de cada lugar. Sin dudas, el grado de compromiso introdujo preocupaciones adicionales que no hubieran existido en otras circunstancias. W recordaba haber hecho “lo imposible para evitar desembellecer la sala. Por eso trazamos todos estos esquemas de pasacables en las columnas (señala en la foto)”.

Por su parte, la sala de Carmen de Patagones no se quedó atrás en la irrupción de inconvenientes:

El acceso a la cabina lamentablemente tiene una escalera muy angosta y una puerta muy chica por la que no pasaban ni el pedestal ni el proyector. Tuvimos que terminar montando toda una estructura de andamios, cadenas y una roldana para poder subir el proyector y meter el equipo por la ventana de proyección.

Además, el cine-teatro de Villa Regina también registró problemas durante su digitalización:

Como verás, es una sala circular. ¡Es un despelote esto! Decime vos dónde está el límite entre los parlantes laterales y los traseros. Ni hablar de que esta sala estuvo destruida. La usaban de galpón y estacionaban tractores adentro.

Entre los teatros que más llamaron la atención del entrevistado, el de Victoria fue uno de ellos. El edificio fue construido a mediados del siglo XIX por un inmigrante italiano⁷⁰ y su interior es totalmente de madera con palcos altos, bajos y platea. Más que un teatro, se trata de un complejo recreativo integrado por un comedor, una confitería, un bar, un salón de billar y un almacén. En palabras de Ana María Balbi, es “un verdadero emporio en el que se desarrolla gran parte de la vida social, cultural y comercial”.

Además de ser una sala ovalada y haber traído inconvenientes en la instalación de los equipos, su habilitación estuvo en peligro porque en la ciudad existen numerosos

⁷⁰ Su nombre era Fortunato Ferro y era oriundo de Camulli, Italia. De acuerdo con los datos que aporta Balbi, la primera edificación no estaba techada y el cobertizo se concretó durante el gobierno de Justo José Urquiza.

pasadizos históricos que al haber sido declarados patrimonio cultural, no pueden ser modificados. Esto dificultó la instalación de la rampa para discapacitados “porque en teoría hay un túnel que pasa por ahí abajo”.

Las anécdotas y odiseas que el funcionario repasa son inagotables y pueden consultarse en la entrevista completa que se adjunta en los *Anexos*. Sin embargo, todas ellas coinciden en un mismo concepto: cada sala es única, con su acústica, su distancia a la pantalla, su inclinación, su historia y sus palcos. El INCAA asumió todas cualidades y complicaciones preexistentes y trabajó en ellas para arribar a la solución menos costosa.

Lejos de tomar el camino fácil, los funcionarios escogieron restaurar las instalaciones originales y acondicionarlas. Esto quedaba planteado en un comentario del ex coordinador de la sala de Victoria, quien recuerda la existencia de una “ordenanza que establece que el 3% de lo recaudado se destina al mejoramiento de butacas o se usa para regenerar espacios dentro del cine, como el telón”. Por su parte, el programador de la sala Orestes Caviglia destaca una reunión en la que el debate se centró en decidir el destino de las butacas y el consenso general fue restaurarlas.

Todo hace suponer que el vínculo que el INCAA establece con cada una de sus sedes y con el pasado que reside en ellas dista de ser el de una voluntad ajena que se les impone. En ese sentido, si bien mitiga las tensiones que se presentan, no avanza con atropello o intentando despojar a cada una de sus particularismos.

La situación es muy distinta en los complejos pertenecientes a las empresas de exhibición. Sobre todo cuando la adquisición de teatros antiguos no busca preservar su valor histórico sino demolerlos y reconvertirlos. En ese sentido, el circuito privado busca que los edificios que integran sus cadenas se adapten a un molde predefinido con el que ya están satisfechos por haber demostrado buenos resultados. En última instancia, lo que marca el ritmo de las reformas y las decisiones en torno a la distribución de las salas es la maximización de las ganancias y la racionalización del espacio.

5.5 Multiespacios *versus* multisalas

La mayoría de los edificios que integran la red del INCAA ofrecen a diario actividades culturales diversas que alejan a cada espacio de su desempeño exclusivo en el plano de la exhibición cinematográfica. En ese sentido, los testimonios promueven una nueva brecha entre los “multiespacios” y la proyección de filmes en las “multisalas” del circuito privado.

Durante la visita al cine-teatro Español de Neuquén, su encargado puso de relieve el alquiler de la sala a productores que vienen “de afuera”, siendo esos los ingresos que le permiten a la Fundación “sostener el cine”. Sin embargo, la utilidad de la sala no se acota a eso, sino que por la mañana ensaya la orquesta local y además, los institutos o las escuelas la piden prestada para las entregas de diplomas y los actos formales.

Por su parte, las condiciones en las que transcurrió la entrevista complementan el testimonio de A, pues a principios de diciembre el calendario se colma de actos de fin de ciclo en escuelas, clubes y grupos de danza o teatro y eso, naturalmente reduce las posibilidades de usar la sala para la proyección de películas. De hecho, la programación del INCAA tuvo que ser suspendida hasta mediados de enero y la explicación que el entrevistado encuentra a ese uso intensivo de las instalaciones, es que su coordinación recaiga en una Fundación:

Es atípico que al teatro lo maneje una fundación. Normalmente los teatros tienen actividad después de las 6 de la tarde, este es un teatro que tiene actividad todo el día, incluyendo feriados, sábados, domingos. Acá no paramos.

A continuación aclara: “esto es un multiespacio, esto es un centro cultural” y de esa forma erige una frontera simbólica y discursiva que deja de un lado a los multiespacios (que en este caso, además de avalar prácticas heterogéneas, responden a las necesidades locales) y del otro, a las multisalas (que se especializan en una rama de la actividad cultural y no dialogan con cada territorialidad). Ese punto signa el inicio de una nueva escisión entre dos modalidades distintas de vincularse con el escenario de inscripción.

En Venado Tuerto se replica la situación de Neuquén, pues el programador del Espacio INCAA comenta que tiene que “negociar” con el resto de las áreas para poder “dar sala”:

Nuestro centro cultural es atípico [...] yo tengo actividades desde la 1 de la tarde hasta las 9 de la noche. No para: grupos de danza, de teatro, de comedia. Ahora estamos pensando en alquilar una sala de ensayos para poder explotar un poco mejor el INCAA. Las funciones terminan siendo a las 10 de la noche porque el resto de las actividades terminan a las 9. Pero poner cine en ese horario es como que lo estás matando.

Otro caso similar es el Espacio INCAA de la ciudad de Salta. Al estar emplazado en una escuela pública que a su vez funciona como un internado, el cine enfrenta el contratiempo de no ser la prioridad del edificio. Su programador comenta:

El Hogar Escuela a esto lo tiene como un salón de actos. Nosotros somos como unos intrusos. Mucho nos ha costado la relación con la escuela y con los maestros: según ellos les quitamos el salón [...] Como los internos están de lunes a jueves nosotros no podemos hacer nada prácticamente, porque duermen ahí (y señala las ventanas del otro lado de un patio interno). Entonces venimos los fines de semana, que es cuando los chicos no están [...] A mí me llegan películas y yo las tengo que chequear. Encima me suelen llegar todas juntas, me han llegado hasta seis en una semana. La única forma que tengo de verlas es acá y tengo que venir a las 10 de la noche porque en un día normal, las clases terminan recién a las seis de la tarde.

J enfatiza el vínculo tenso que mantienen con las autoridades escolares: “El problema principal es la relación con la escuela. No cuidan la sala y la prestan todo el tiempo para otras cosas [...] A veces capaz te organizan cuatro actos en una semana”.

Los funcionarios que trabajan en la oficina central del INCAA son conscientes de que la mayoría de las salas son multiespacios. De hecho, ese detalle fue contemplado en los ajustes previos a la digitalización. Tal como explicaba W, cada sala recibe un formulario que busca averiguar, entre otras cuestiones, si es necesario el desplazamiento de la pantalla

para la realización de otras actividades culturales en el escenario, tales como danza, folklore, teatro, etc. En sus palabras:

La pantalla fue un tema que fuimos resolviendo caso por caso y según cada sala. Las opciones de izamiento siempre implican desplazarla en forma vertical o hacia atrás. Hubo soluciones muy buenas económicamente hablando, como el caso de Victoria.

Dentro del universo de actores, cada comentario funda una evidencia doble: por un lado, se naturaliza la convivencia de propuestas culturales diversas en un mismo edificio, y por el otro, se reconoce sus complicaciones. En ese sentido, los desafíos que emergen al intentar coordinar las actividades rememoran las disyuntivas técnicas que repasaba W en torno a la digitalización de los viejos teatros y la complejidad de fomentar el consumo cultural frente a una terminal de ómnibus o en el barrio porteño de Constitución.

Sea cual sea el enfoque desde el que se lo mire, el funcionamiento del programa siempre está expuesto a riesgos diversos con los que la propuesta privada no tiene que lidiar. Todo hace suponer que el circuito estatal demanda de sus actores mucho más que un saber técnico específico de la actividad que desempeñan. El escenario es complejo y exige de sus actores el desarrollo de atributos diversos para conciliar esas tensiones.

5.6 Vínculo entre exhibición y distribución

Néstor García Canclini (2000) observa que la cultura estadounidense inunda las pantallas locales hace varias décadas, con una fórmula del éxito que resulta eficaz a la hora de captar la atención del público. Aunque éste no sea el lugar para analizar las producciones audiovisuales en sí mismas, cabe destacar que los Espacios sitúan un componente residual abriendo un nicho a la proyección de realizaciones diversas. Sin atacar los contenidos transnacionales, el Instituto pretende ampliar y diversificar la oferta de consumos.

En ese sentido, son recurrentes los *decires* que asocian la calidad de la proyección a la inclusión de contenidos alternativos y a la búsqueda de una “personalidad” propia y no enajenada. En una nota al diario La Nación, el encargado del Espacio INCAA Arte Cinema

ubicado en Capital Federal señala⁷¹: “confiamos en que se pueda generar una identidad propia y para eso ya se está trabajando intensamente en la programación”. De esa manera, explicita el compromiso por “apostar a la variedad de material y a cosas que no se pueden encontrar en otros lados [...] dándole espacio a los independientes y acotando el margen de marginados”.

En otro artículo⁷², el mismo entrevistado expresa que el proyecto ofrece una respuesta ante la necesidad de “generar un circuito que no hay en Buenos Aires [...] buscando un cine que tenga más tiempo y más espacio para estar en salas, donde podamos encontrar material de distintos países y el producto nacional pueda gozar de una mayor continuidad, como se lo merece”. Más adelante, su socio opina “la exhibición hoy es una especie de picadora de carne: una película detrás de otra. Hay películas que [...] se van de cartel porque vienen otras nuevas”. A raíz de eso, el complejo ubicado en el barrio de Constitución convierte a la continuidad en su rasgo distintivo y garantiza que cada filme permanezca en cartelera de dos a cuatro semanas.

En sintonía con esas prioridades, R ofrece a los documentalistas de Venado Tuerto la posibilidad de armar una grilla de programación y pone a su disposición la sala durante varios días para que puedan organizar una suerte de “festival” y exhibir sus películas. La justificación que atribuye a esa decisión es la de generar una oportunidad para “el tipo de gente que, normalmente, tiene poco acceso a la pantalla. Sobre todo porque un Hoyts no va a pasar nunca un documental; para eso está el INCAA”. Sin embargo, esa política no es exclusiva de los artistas locales sino que abarca todos los contenidos que quedan fuera del circuito dominante: “Hace poco un documentalista hizo la película sobre el auto Torino⁷³. Nos interesó llevarla y la exhibimos. Y ahora estamos planeando un ciclo de cine cordobés”.

⁷¹ “Una apuesta fuerte que se recicla” (29 de julio de 2010), *La Nación*.

⁷² “La idea es darle algo más al espectador de cine” (6 de abril de 2009), *Página 12*, p. 24.

⁷³ Se trata de *La Misión Argentina*, un documental del director Adrián Jaime que reúne imágenes de archivo de los años '60 y aborda la irrupción del automóvil Torino en el Turismo Carretera. También tiene por motivo el comienzo de Orestes Berta como preparador de los autos de IKA.

El breve repaso de enunciados vuelve inteligible una de las cualidades que conforman el perfil residual del circuito INCAA. Se trata del grado de libertad del que disponen los programadores a la hora de elegir el material que van a proyectar. Tal como comenta R, desde las oficinas del INCAA sugieren ocho o nueve títulos mensuales, entre los que él tiene la posibilidad de elegir cuatro, sin que medie mayor influencia que la de su propio criterio. Además, si no encuentra ninguna que le resulte interesante, puede pedir “una peli vieja para ver si la consiguen”.

Por su parte, G confirma ese mismo dinamismo en la ciudad de Victoria. Además, junto a Ana María Balbi⁷⁴ priorizan las opiniones de la comunidad y se las ingenian para promover una escucha activa de sus expectativas. De hecho, Balbi sube la agenda con las futuras proyecciones a *Facebook* y los lugareños opinan o sugieren propuestas. El objetivo detrás de esa interacción fluida es el de sentar las bases de la reapropiación simbólica de la sala por parte de los vecinos y el de consolidar un sentimiento de pertenencia.

Al igual que otros entrevistados, el programador de la sala de Salta reconoce emplear su criterio a la hora de programar:

A mí me habían ofrecido hacer un ciclo de Porcel y Olmedo⁷⁵ y yo me negué porque para mí representan todos los defectos sexistas y machistas. Son lo peor de la cultura argentina. Si vamos a recuperar, recuperemos otra cosa; hagamos un ciclo de Leonardo Favio⁷⁶ o de Torre Nilsson⁷⁷.

⁷⁴ Se refiere a Ana María Balbi, cuyo texto viene siendo citado. La profesora es una de las integrantes de la “Comunidad Amigos del Cine” que tuvo un rol central en la apertura del Espacio INCAA en la ciudad de Victoria. Desde el ente, la resistencia a hacerlo se debía a que ya eran varias las salas abiertas en Entre Ríos y consideraban que era hora justo invertir en otras provincias más lejanas para darles la oportunidad.

⁷⁵ Jorge Raúl Porcel (7-9-1936 /16-5- 2006) y Alberto Orlando Olmedo (24-8-1933/ 5-3-1988) fueron dos humoristas reconocidos en la historia del espectáculo local. En conjunto, grabaron una vasta filmografía que incluye *Villa Cariño está que arde* (1968), *Desnuda en la arena* (1969), *Mi novia el travesti* (1975), *Así no hay cama que aguante* (1980), entre otras. Los títulos de las producciones permiten comprender la resistencia del programador entrevistado a proyectar esos contenidos en el Hogar Escuela.

⁷⁶Leonardo Favio fue productor y director cinematográfico, guionista, compositor y cantante argentino. Sus películas *Crónica de un niño solo* y *El romance del Aniceto y la Francisca* han tenido gran repercusión dentro de la historia del cine argentino.

El testimonio de J se diferencia de otros porque en la sala que coordina conviven dos modelos o propuestas diversas. Por un lado, adquiere filmes comerciales del circuito de distribución privado para proyectar en forma gratuita o a muy bajo costo y, por el otro, filmes nacionales del estatal centralizado desde el INCAA. Al igual que el resto de los testimoniantes, A comenta que en el Gaumont hay un grupo de programadores que sugieren programación mensual y pautan en conjunto con él. En el caso de las producciones comerciales trabajan:

Con una empresa que hace de nexo con las empresas de producción, que es *Lumière* [...] Ellos manejan posters y películas [...] y con ellos nosotros “descansamos” en la programación: me llaman y me dicen “para el jueves puedo tener tal y tal otra película”.

Al indagar el sitio *Web*⁷⁸ de la distribuidora a la que alude, pudo constatar que describen su propio rol en los siguientes términos: “semana a semana te ayudamos a elegir el mejor contenido para tu cine. Adaptado a tu público *para que puedas sacar la máxima rentabilidad de tus salas*”⁷⁹. El fragmento acentúa la valoración de la exhibición cinematográfica en términos redituables y en sintonía con la maximización de las ganancias. De la misma manera, la experiencia de R reconfirma ese afán de lucro en manos de las distribuidoras privadas: “Lo único que hemos llevado extranjero es *Rápidos y Furiosos* y cuando vos vas a pedir la película, te preguntan cuánto vas a cobrar la entrada”.

Por su parte, M reconstruye su experiencia con un distribuidor que trabaja en consonancia con las *majors* en América Latina. El testimonio resulta eficaz al poner en escena una estrategia del sector dominante para socavar al circuito estatal:

Crespi tiene sus estrategias como vendedor. Entonces empieza diciéndote que está para apoyarte y que va a salir todo bien, pero a la hora de negociar y cuando vos no le

⁷⁷ Leopoldo Torre Nilsson (5-5-1924 / 8-9-1978) fue un importante director y productor cinematográfico argentino. Sus películas marcaron la *nouvelle vague* a nivel local y consagraron a actores como Graciela Borges, Bárbara Mujica, Elisa Christian Galvé, Alfredo Alcón, Elsa Daniel y Leonardo Favio.

⁷⁸ Sitio: Lumière films [En línea] [Fecha de consulta: 4 de septiembre de 2016] Disponible en: <http://www.lumierefilms.com.ar/>

⁷⁹ El subrayado es nuestro.

querés dar los horarios que él te pide, te empieza a apretar. Entonces el día anterior al estreno cuando ya invertiste en comunicación y sabe que no podes “bajar” la película te dice “así no, te voy a pedir un poco más”.

Frente a esas “amenazas”, una de las iniciativas del INCAA es poner en contacto a los programadores de las salas para que puedan fortalecerse entre sí, además de consolidar el sentimiento de pertenencia en torno al programa. Tal como confirmaban los programadores de Salta y Santa Fe, en varias oportunidades fueron invitados a participar de encuentros para que pudieran conocerse y generar lazos de afinidad. Un ejemplo que mencionan es el Festival de Cine de Mar del Plata que se organiza año tras año y al que son convocados.

Sin embargo, también hubo situaciones no planificadas que forjaron el vínculo entre los actores de distintas regiones del país. Una de ellas tuvo lugar en Necochea, donde quedaron enfrentados el Espacio INCAA ubicado en el Teatro París y un complejo privado. El conflicto se generó a raíz del suministro de filmes en manos de un distribuidor privado y tuvo gran repercusión. Para comprenderlo, es necesario adelantar algunos aspectos de lo que será abordado en el último apartado de éste capítulo: la digitalización de las salas del INCAA.

Frente a esa reconversión tecnológica, que supuso el abandono del sistema analógico, la UTE⁸⁰ *Lumière* se presentó para formar parte del proceso. La empresa es de Oscar (“Cacho”) y Adrián Ortiz (padre e hijo) que además de tener la segunda red de salas más importantes del país, después de Hoyts, son proveedores de equipamiento técnico. De acuerdo con M, Cacho “cerró el negocio” para ofrecer el servicio de programación a las 50 salas digitalizadas por el INCAA.

Tal como confiesa el mismo entrevistado, Ortiz programaba las dos salas de Necochea: el Ocean y el París. Al principio los estrenos transcurrían con tan sólo una semana de diferencia y le permitían al Espacio INCAA mantener un costo de ingreso más

⁸⁰Una UTE es una Unión Temporal de Empresas donde dos o más empresarios se unen durante un tiempo determinado para llevar a cabo una obra o servicio en forma conjunta.

barato. Sin embargo, eso duró “hasta que Cacho cambió la negociación” y comenzó a exigirle a la sala estatal que fijara el mismo precio que el Ocean, además de darle cada estreno con cuatro semanas de retraso. A partir de ahí:

El París se vino en picada. Y bueno, este Cacho, es uno de los que está en la Cámara de Exhibidores. Ahí adentro tenés a Disney, UIP y Fox Warner que negocian entre ellos y manejan el mercado de exhibición de Argentina. Las peleas que ellos tienen en la mesa chica después se reflejan en el campo.

Coincidiendo con la perspectiva del entrevistado, una noticia que circuló en aquel entonces anunciaba que “el París” estaba en peligro y acusaba a Cacho Ortiz de querer “llevar los Espacios INCAA a la quiebra”⁸¹. Además de retrasar intencionalmente el envío de filmes a las salas estatales, lo caracterizan como un distribuidor que ejerce presión “en detrimento de los pequeños cines del interior”, quedando muchos de ellos obligados a aumentar sus precios de ingreso para responder a sus exigencias.

Ese conflicto bastó para que los encargados de distintas salas armaran un grupo de *WhatsApp* y comenzaran a organizarse y a compartir anécdotas similares. Según M:

Yo creo que ellos (programadores y coordinadores del INCAA) se están empoderando. La idea es que desde abajo ellos tomen conciencia, se fortalezcan y que puedan llegar a crear una cámara o una Asociación. Uno de los objetivos de los Espacios INCAA es crear una red [...] Por eso, cambiamos la conceptualización: ya no hablamos en términos de “kilómetros” y “circuito”, sino que priorizamos la idea de “red”.

En las maniobras de las distribuidoras privadas, el coordinador nacional de las salas vislumbra una de las mayores trabas que enfrenta el proyecto estatal. En particular porque el lugar privilegiado del que gozan en el campo, les permite tomar decisiones en forma unidireccional y relegar a las salas del circuito a una relación desigual, forzándolas a

⁸¹ “Peligra el París de Necochea: Cacho Ortiz quiere llevar los Espacios INCAA a la quiebra, presionando desde los cines privados” (21 de junio de 2016), *Agencia Nova*. [En Línea] [Fecha de consulta: 11 de octubre de 2016]. Disponible en: http://www.agencianova.com/nota.asp?n=2016_6_21&id=51228&id_tiponota=10

adaptarse a sus criterios. Al sofocar las taquillas no dejan espacio a la difusión de producciones alternativas:

Si vos querés programar *Rápido y furioso*⁸², te van a pedir que la pases todos los días a las nueve de la noche. Si te negás, no te la dan en toda la semana. En cambio si accedes, te asegurás una media de espectadores considerable pero no le das lugar al cine nacional, que es un requisito establecido por ley. Es muy complejo todo.

Un ejemplo de ello ofrece el cronograma de exhibición de la sala neuquina, cuyo coordinador comenta que el “cine INCAA” suele programarse de lunes a miércoles, en dos funciones diarias, mientras que de jueves a domingo, la pantalla queda a disposición del cine comercial:

La distribuidora no me manda una película si yo no le garantizo un mínimo de días de exhibición. Es decir, me manda una película exitosa, pero me pide que la pase por lo menos cuatro veces. Es requisito. Si yo le digo que el sábado no la puedo pasar porque tengo una obra de teatro, los del INCAA en Buenos Aires me entienden, pero estas distribuidoras no. No pueden entender que vos no le pases una película suya un sábado a la noche. A los *yankees* “no les entra”. Entonces yo tengo que explicar que esto es un multiespacio.

La exigencia de un número de proyecciones semanales puede resultar habitual en un complejo multipantalla cuya función se agota en la actividad cinematográfica. Sin embargo, en el caso de un multiespacio, el requisito empuja al coordinador a tener que “buscarle la vuelta” y a terminar proyectando películas de terror en horario de trasnoche. Solo así logra suplir los requisitos de la empresa sin perjudicar al resto de las actividades culturales que tienen lugar en el centro.

⁸² La saga filmica está compuesta por una serie de películas de acción que tienen como hilo conductor las carreras callejeras ilegales. El primer film fue lanzado al mercado por *Universal Pictures* en el año 2001 y fue seguida por nueve secuelas y dos cortometrajes. Por tratarse de la franquicia de mayor dimensión de Universal, las ganancias no provienen únicamente del ingreso a las salas de exhibición, sino también de videojuegos, personajes, bandas sonoras y juguetes.

En este apartado se intentó reconstruir la fisonomía de la distribución y las tensiones que inaugura en la esfera social de la exhibición, tanto como sus centros de poder e influencias. Al mismo tiempo, los testimonios pretendieron delinear dos modalidades contrapuestas: mientras el INCAA intenta delegar responsabilidad en los programadores locales y definir la menor cantidad de criterios por fuera del plano concreto de cada sala y comunidad en la que opera, las distribuidoras privadas clausuran cualquier posibilidad de diálogo o elección situada. En ese sentido, la bajada parece ser unidireccional y vedar el empoderamiento local o la retroalimentación de cada experiencia.

5.7 Condiciones de exhibición y vínculo que entablan con el espectador

Así como cada editorial construye un lector ideal al que se dirige, las decisiones que toman los distintos actores dentro del campo de la exhibición consolidan un espectador modelo. Partiendo de esa idea, este apartado pretenderá analizar el lugar en el que cada propuesta de exhibición sitúa a ese sujeto, enfatizando los contrastes entre las empresas exhibidoras y los Espacios INCAA.

Tal como se señaló en el apartado teórico, las últimas décadas atestiguan una reconfiguración general de las interacciones sociales que se plasma en nuevas formas de habitar los espacios y circular en ellos. Dentro de esa topografía social, los múltiplex ofrecen un ejemplo de lo que Marc Augé tipifica como “no-lugar”. Según el autor, se trata de emplazamientos propiamente contemporáneos donde confluyen anónima y momentáneamente personas en tránsito. Por ser así, comparten un espacio en forma efímera y sin intercambiar más que un furtivo cruce de miradas. El autor es crítico respecto de esas formas de circular, pues convierten a los ciudadanos en elementos de conjuntos que se forman y deshacen al azar. En su interior, los usuarios no establecen más que una relación contractual fundada en un billete de ingreso y, en consecuencia, su identidad se extingue en lo que señala su tarjeta de identidad.

Al respecto, García Canclini (1989) observa que las formas de sociabilidad que se imponen en los años '90 acotan los intercambios en el ámbito familiar y a los vínculos más

cercanos. En ese sentido, los Espacios INCAA vienen a operar a contramano de esa lógica. Un ejemplo de ello arrojan los denominados “Puntos de aliento” que, más allá de la novedad del directo televisivo en los cines, estimularon un nuevo modo de “ser en la sala” que admitió manifestaciones de afecto, comentarios, gritos y reclamos en un ámbito donde lo normal suele ser el silencio. La población fue convocada a abandonar su “privatismo” y a unirse a una experiencia colectiva, compartiendo un mismo espacio-tiempo. Aún así, la interacción en salas no es del todo novedosa o “emergente” (en términos de Williams) sino que demuestra un componente residual con sus raíces en épocas pasadas. Tal como describe Tranchini (1999), dentro de las salas de exhibición a principios del siglo XX era habitual que los espectadores participaran, comentaran lo que sucedía, lloraran y expresaran sus emociones. Incluso, las reflexiones en torno al filme continuaban en las cafeterías aledañas a los complejos.

Situando la atención en los complejos de exhibición privados, ese tipo de edificios simbolizan una condición humana que los trasciende y en la que se inscriben. En otras palabras, la interpretación de lo que sucede dentro de ellos permite acceder a los condicionamientos que escapan a la inmediatez de la sala. En lo que respecta a la distribución espacial dentro de los múltiplex, los detalles y la estética ofrecen indicios de las decisiones que toman esas empresas y el tipo de espectador al que interpelan. A primera vista, las medidas de las salas cada vez más acotadas y su multiplicación en cada piso del complejo, denotan una especialización cada vez más fina del consumo. Esto introduce un cambio de paradigma en torno a la exhibición, pues el cine queda despojado del carácter masivo-popular que lo acompañó desde un principio y se perfila hacia un público complejo y diversificado.

Acompañando esa estratificación del consumo en compartimentos contiguos, las carteleras estallan en un menú sugestivo de propuestas “para todos los gustos”, aunque el asidero pragmático en esa “sensación” resulta dudoso cuando se constata la existencia de éxitos de taquilla que alcanzan los millones de espectadores. En ese sentido, la noción de

“zapping espacial”⁸³ planteada por Grüner permite desconfiar de la ilusión de heterogeneidad que ofrece una contemporaneidad donde todo parece ser más de lo mismo.

Dentro de esos sitios idénticos y funcionales, no saltan a la vista aspectos que permitan distinguir unos compartimentos de otros. Con todo, en los “no-lugares” no hay resquicio para la expresión de identidades situadas; tampoco para que se expresen elementos que puedan perdurar en la memoria de quien frecuenta esos espacios. Ese aspecto global y descarnado queda plasmado en los alfombrados azules de estrellas doradas. Por su parte, el tipo de contenidos que privilegian las majors acostumbra a las audiencias a “vivir” la proyección, a implicarse intensamente y a que todo se desvanezca rápidamente. El vaciamiento de carnaduras espaciales y temporales en los edificios y en los contenidos de las pantallas, responde de manera eficiente a un imperativo central: adaptarse fácilmente a cualquier localidad, país y región.

Por su parte, los Espacios INCAA plantean una serie de contrapuntos frente a ese modelo. En principio, porque cada sala busca ser adaptada a las necesidades del escenario concreto en el que se desenvuelve, en vez de responder a un molde universal. Tal como expresa J, en la sala de Neuquén fueron sucesivos los arreglos acústicos que llevaron adelante para que el espacio pudiera acoger a personas con capacidades diferentes. A diferencia de la espectacularidad a la que aspiran los cines comerciales, el entrevistado destaca que la prioridad del proyectorista es cuidar el volumen del sonido para no dañar los oídos de los espectadores:

Se maneja mucho socialmente el teatro. Les pasamos cine a los chicos autistas y para eso hay que hacer todo un arreglo: bajar el sonido, abrir las puertas, que haya un poco de luz, que los chicos vengan un día antes al cine para reconocerlo y vean las salidas de emergencia [...] Hay toda una movida detrás.

Dentro de la cosmovisión hegemónica, la fruición queda ligada a la espectacularización de la exhibición a partir de los arreglos técnicos. Además, se pone énfasis en generar una atmósfera distendida de consumo que replica las prácticas

⁸³ Eduardo Grüner (sf), Revista *Lote*, Nro 9.

hogareñas. Por su parte, los sistemas de ventas de tickets por vía telefónica (y actualmente online) o a través de máquinas interactivas también buscan optimizar el confort (García Canclini, 1989). Ese tipo de tendencias mundiales generan angustia entre los encargados de salas nacionales:

Hemos puesto carteles para que no ingresen con comida, pero la gente está muy acostumbrada a consumir como lo hace en un Village o en cualquiera de las otras cadenas [...] Dejan todo tirado, hay chicles que se quedan pegados a la alfombra y este no es un cine preparado para comer. Además nosotros no podemos tener un negocio acá adentro, porque somos Fundación [...] y a esto lo tratamos más como teatro que como cine.

A propósito del consumo de *snacks* en sala, G es terminante al respecto: “no está permitido”. La prohibición del consumo de alimentos no sólo señala un desvío respecto de los hábitos propiciados por los grandes complejos, sino que adquiere la fuerza de una crítica.

Una vez más, la tensión constante respecto de la modalidad hegemónica, permite a los Espacios INCAA constituir la propia identidad. Así, la contradicción reside en que ese “afuera constitutivo” encarnado en los complejos múltiplex, deja en evidencia la debilidad de la propuesta estatal y todo lo que a ella le falta, pero, a su vez, es la fuente de confirmación de sus particularismos. Por esa razón, la existencia de una contraparte que va en una dirección contraria, permite a los entrevistados ostentar sus propias cualidades.

Tal como se adelantaba, uno de los rasgos propios de los Espacios INCAA es que una vez que finaliza la función, las luces se encienden y los espectadores se convierten en interlocutores: además de permanecer en la sala pueden dialogar con el director del filme y los actores, hacerles preguntas o compartir apreciaciones. A través de ese espacio de retroalimentación, el INCAA se orienta en dos direcciones (expresadas en su sitio *Web*)⁸⁴:

⁸⁴ Las metas que el INCAA atribuye al programa estaban expresadas en la página Web de los Espacios INCAA que actualmente se encuentra fuera de servicio. [En línea] [Fecha de consulta: 26 de julio de 2016]. Disponible en: http://ant.incaa.gob.ar/castellano/nuevo_espaciosincaa.php

por un lado, forma espectadores críticos y, por el otro, propicia espacios de encuentro. Al proponer intervenciones que trascienden el espacio-tiempo de proyección, se cuestiona la fruición momentánea y efímera de la producción audiovisual. A partir de allí, “ir al cine” no se agota en el disfrute fugaz del consumo cultural, sino que inaugura una instancia de intercambio que supone estar “con otros”. En ese sentido, esa socialización en sala escapa a las “llamaradas sin resto” que Debray (2007: 4) define como “espasmos participativos” o “intensidades sin recuerdo ni perspectiva” y queda más ligada a la revivificación o el recogimiento que avalaban “los lugares de culto a la antigua”. Al prolongar el consumo cultural incorporando trayectos previos o posteriores a la exhibición, los Espacios permiten cuestionar los hábitos institucionalizados por los complejos multipantallas.

Z comenta que en el cine Gaumont, luego de la proyección de *El último Elvis*⁸⁵ el protagonista del filme y el director habilitaron un espacio de interacción con los espectadores. Además:

Leo Sbaraglia fue a Bariloche a una sala de 150 personas y siempre nos acompañan Luis Machín, Guillermo Pfening para darle la chance a un tipo del interior de que pueda ver algo distinto. Para que no quede todo en Buenos Aires.

Nuevamente, el contenido disruptivo emerge del contraste con la forma habitual de convivir en sala. Asimismo, el intercambio entre actores y espectadores cuestiona al *star system* propiciado desde Hollywood, donde las celebridades resultan inalcanzables para los espectadores.

5.8 Costo de ingreso y accesibilidad

Uno de los signos característicos de la exhibición cinematográfica en el ámbito privado es su orientación “elitista”. Además de instalarse en circuitos comerciales frecuentados por ciertos estratos sociales, las empresas de exhibición suelen fijar un elevado costo de ingreso que restringe su consumo en manos de determinados estratos

⁸⁵*El último Elvis* es una película en coproducción entre Argentina y Estados Unidos dirigida por Armando Bo (nieto) y estrenada el 26 de abril de 2012. El filme tuvo como protagonistas a John McInerney y Griselda Siciliani.

sociales. En esas decisiones, las grandes cadenas cinematográficas reproducen un acceso desigual a los consumos culturales. De acuerdo con R:

No es posible que una familia “tipo” pueda ir al cine por \$90. Nosotros preferimos resignar el estreno para no tener que ponerlo a ese precio [...] Con el tiempo, la gente va a ver la misma película que pasaron enfrente⁸⁶ a \$30. La Sociedad Rural irá al *shopping*, el resto va a venir acá.

En forma similar, Z expresa “no es lo mismo pagar \$80 o \$100 pesos en un Village que pagar \$20 o \$25 que es lo que cobramos como Espacio INCAA”. En cuanto a los eventos organizados por la Fundación BPN, A señalaba que el requisito de ingreso habitual suele ser un alimento no perecedero que después donan a comedores o a otras entidades.

A esos comentarios que zanzan la dicotomía entre las dos lógicas, se suma otro que define a los Espacios INCAA como un proyecto “distinto al de la industria”. Luego de eso, M describe a uno de los representantes locales de las empresas de exhibición transnacionales:

El programador de Warner Fox, es mi enemigo (risas): un vendedor. [...] Se apoya en el marketing, en números, en estrategias comerciales de programación. Programa “cortando chorizos”, o sea para todos igual [...] Es un negociante que quiere ganar, busca el éxito, busca la plata. Cuando habla de los Espacios INCAA habla de “caridad”, pero eso no te tiene que dar bronca porque lo hacen de corazón, hacen caridad en serio. Hay que entender que son mentalidades distintas. Si hablas en términos políticos y culturales, es nuestro enemigo número uno.

En el discurso de los entrevistados, la ganancia expresada en capital económico queda relegada ante el capital simbólico. De acuerdo con Pierre Bourdieu, consolidar una posición propia que no responda a las preferencias del público o a presiones financieras o a cualquier tipo de coerción o requerimiento ajeno al campo propio, otorga mayor autonomía. En ese sentido, los dichos evidencian esa independencia y consolidan sus rasgos identitarios en torno a otros objetivos:

⁸⁶ Se refiere al Cinema Casey, ubicado dentro del centro comercial de Venado Tuerto.

La venta de una película deja muy poca ganancia [...] No buscamos ningún rédito económico porque no existe un rédito económico, salvo que sea una película muy taquillera. Nosotros al cine lo pensamos como difusión. Vos calculá que una película para jubilados nacional vale \$15 pesos y la general vale \$30. Son valores muy chiquitos.

Esa misma postura se trasparenta en el encuentro con M:

Hoy por hoy para poner en funcionamiento una sala de cine tenés que tener en cuenta el personal trabajando, los servicios, los impuestos, etc. Nosotros trabajamos sin tener en cuenta esa variable económica, Para nosotros no existe. El programa se basa en cargar una grilla y respetar esa programación contra viento y marea. La prioridad es que las películas se pasen y tengan su oportunidad en el cine.

En este punto cabe retomar las experiencias de dos entrevistados en torno a la experiencia del “Veó-Veó”, un ciclo de cine infantil impulsado desde el Estado⁸⁷. Uno de ellos destaca que la programación había quedado en una encrucijada ante la escasez de producciones nacionales infantiles:

El Veó-Veó tiene seis películas como mucho, entonces en dos años nos quedamos sin nada. Nosotros no tenemos posibilidad de comprar películas Pixar a distribuidores, como sí pueden hacer otras salas. A los chicos del Hogar Escuela, nos organizamos y les pasamos nosotros. A veces hasta les decimos a las maestras que traigan películas y las proyectábamos.

⁸⁷ El Veó- Veó es un ciclo de cine infantil impulsado por el Estado nacional a través del INCAA para fomentar el consumo de cinematografía nacional entre los más chicos. Los títulos que compusieron el ciclo fueron: *Manuelita*; *Ico, el caballito valiente* y *Trapito* de García Ferré; *Las alegrías de Pantriste* de García Ferré; *El ratón Pérez I* de Juan Pablo Buscarini; *El ratón Pérez II* de Andrés G. Schaer; *El tesoro del portugués* de Nestor Paternostro; *Valentina* de Eduardo Gondell, *Martín Fierro* de Liliana Romero y Norman Ruiz; *La Luz del Bosque* de María Ofelia Escasany y Jorge Pstygá; *Bahía Mágica* de Marina Valentín; *El Arca de Juan Pablo*, de Rosana Manfredi; *Teo, el cazador intergaláctico* de Sergio Bayo; *Mundo alas* de León Gieco, Sebastián Schindel y Fernando Molnar; *Básicamente un pozo* de Grupo Humus; *Viaje a Marte* de Juan Pablo Zaramella (corto); *2 Metros* de Javier Mrad y Javier Salazar; *Anciedades (con “c”)* de Alejandro Carlini. Tal como lo señalaba el entrevistado, con el paso del tiempo, los contenidos resultaron escasos y las salas comenzaron a enfrentar la inexistencia de títulos locales.

Ante ese inconveniente, la Fundación del Banco Provincia de Neuquén decidió continuar con el programa infantil a cualquier costo, incluso adquiriendo las superproducciones del circuito de distribución privado:

El Veo-Veo fue impulsado por el INCAA, pero nosotros lo tomamos como propio y nos hacemos cargo porque nos parece que está buenísimo. De hecho no sé si hay otras salas que lo sigan haciendo [...] El ciclo se da una vez al mes y en general dura dos o tres días, donde programamos una película gratis en 3D. De esa forma, los chicos que no pueden pagar una entrada (porque el Village está cobrando \$120 o \$150) la pueden ver gratis.

Las representaciones entretejen elementos que son privilegiados por encima de otros que dominan la escena: no lo internacional sino lo local, no lo homogéneo y universal, sino lo particular y situado, no lo comercial sino la función social, etc. Sin embargo, basta indagar superficialmente la historia local para constatar que esa cosmovisión no es novedosa, sino que incluso es coherente con la valoración que acompañó al consumo cinematográfico desde los primeros tiempos en Argentina.

Nuevamente la dicotomía “nosotros-ellos” queda implícita en estos señalamientos, de los que se desprende una definición del yo “en contraste con”. Mediante esa convicción común de un consumo cinematográfico accesible a todos, los actores construyen una posición alternativa dentro del campo de exhibición.

5.9 El impacto de la digitalización y las nuevas tecnologías

El cambio de pauta tecnológica que instaló la digitalización significó el abandono del equipamiento analógico. Dentro del INCAA, la iniciativa comenzó en 2012 cuando el ente decretó la adaptación de todas las salas que administraba y determinó que los futuros Espacios que se incorporaran lo harían bajo ese modelo. Lejos de encabezar una iniciativa voluntaria, el desenlace respondió a una situación de urgencia mundial, pues en teoría, a partir de 2013, el fílmico dejaría de fabricarse.

Ese empleo de nuevas tecnologías permitió que los Espacios INCAA disfrutaran de ciertas ventajas. En primer lugar, igualaron sus condiciones de acceso a la totalidad de los títulos cinematográficos y agilizaron el circuito de distribución de filmes gracias a los sistemas satelitales y a Internet. A su vez, pudieron acoger la llegada de nuevas modalidades de exhibición como el 3D y los contenidos audiovisuales en vivo. Además, la labor de proyección se volvió mucho más simple y accesible, tal como señala R:

Ahora manejar un proyector es muy fácil. Yo lo veo en una de las personas que trabaja conmigo; entendiendo más o menos la computadora ya estás. En cambio con el 35 mm había todo un trabajo que hacer, a raíz de eso el proyectorista se convertía un poco en el cacique del cine y si no quería algo, no se hacía.

Además, el entrevistado se ilusiona con los nuevos horizontes de posibilidad que origina la mejora tecnológica:

Vamos a pasar cine comercial porque es un equipo 3D. El sonido es un Dolby 7.1 y el proyector es el que usa Madonna para los conciertos. Es fantástica la tecnología. Le vamos a dar pantalla a la gente que no tiene acceso a otras salas, pero también vamos a pasar *Wolverine*. Si no semejante máquina, ¿para qué?

A pesar de destacar con optimismo las ventajas de esos sistemas, conviene ahondar un poco más en los detalles: aunque la tecnología medie la acción del hombre en el mundo, no se ofrece como mero instrumento ni se somete a su voluntad sin dejar resto. En general, los efectos culturales que trae aparejados resultan imprevisibles, complejos y perdurables porque nunca se restringen a las funciones que le son atribuidas. Tal como expresa García Canclini (1989:7), “el signo final (de cualquier tecnología) depende de los usos que le asignen diversos actores”. Esa concepción llevada al campo de la exhibición, permite comprender que el capital cultural que detenta cada sector condiciona su forma de vincularse con los artefactos y explica que los actores del sector privado-comercial y los del público se apropien de la tecnología y le impriman sentidos discordantes. Con todas las contradicciones del caso, el INCAA parecería ofrecer un intento por orientar los recursos de la era digital en una dirección más socializante y democrática.

Volviendo a los beneficios de la digitalización, el coordinador neuquino señala:

El INCAA facilitó la digitalización y gracias a eso pudimos ingresar al mercado de películas en formato comercial, en 2 y 3D. De esta manera no solo accedimos al círculo de películas nacionales, sino que también pudimos empezar a pasar películas comerciales (siempre y cuando no compitamos con el Village).

Al igual que un artículo periodístico de la ciudad de Victoria, el comentario sitúa a las salas del circuito estatal a la altura del sector privado: “Es todo de última generación, la sala no va a tener nada que envidiarle a los complejos multicines de las grandes ciudades”⁸⁸. A detalla: “Son equipos importados, yo tengo acá el proyector canadiense de 3D. Es un equipamiento hermoso, de última generación, que nos pone al mismo nivel que la sala Village”. Por su parte, uno de los creadores del Complejo Arte Cinema en Constitución afirma: “a las buenas películas hay que verlas en las mejores salas posibles”⁸⁹. En esa misma noticia del diario *Página 12*, su socio expresaba: “cuando la gente vea las salas se va a dar cuenta que las condiciones del sonido, de la proyección y de las butacas son excelentes”.

En esos comentarios, la aceptación de la evolución técnica parece ir de la mano de una justificación igualitaria que naturaliza que las salas INCAA garanticen las mismas condiciones de exhibición que el circuito privado. Sin embargo, los actores despliegan otra serie de sentidos que desnudan episodios de un mismo proceso. Es que en verdad, la renovación fue promovida por el conglomerado *Digital Cinema Initiatives* (DCI) que nuclea a los grandes estudios de cine americanos. La asociación vigoriza el poder del sector hegemónico y le permite universalizar lineamientos y normativas en el plano de la distribución y la exhibición. En efecto, la digitalización da cuenta de una imposición de un sistema de archivos digitales empleado para almacenar y transportar flujos de datos. Más allá de ofrecer una vía económica de compresión, codificación y cifrado de contenidos para ahorrar espacio de almacenamiento, las cadenas se interesan en el nuevo formato *Digital*

⁸⁸“Victoria volverá a tener cine” (29 de marzo de 2015), *Diario Victoria*. [En línea] [Fecha consulta: 14 de noviembre de 2015] Disponible en: <http://www.diariovictoria.com.ar/2015/03/victoria-volvera-a-tener-cine/>

⁸⁹ “La idea es darle algo más al espectador de cine” (6 de abril de 2009), *Página 12*, p. 24.

Cinema Package (DCP) porque es una herramienta eficaz en la prevención contra la piratería y el uso no autorizado.

De acuerdo con W, lo más costoso no fue el proyector en sí mismo sino su adaptación a la pauta DCI:

Vos tenés que calificar: si tu empresa quiere reproducir contenidos a través de ese proyector tiene que estar dentro de unos estándares determinados. Tenés que tener la certificación y cumplir con todos los protocolos. No podés reproducir como vos querés, porque ya te están diciendo “no, es de la forma en que nosotros te imponemos”. Y vos tenés que pagar por ese proceso de evaluación.

Mientras tanto, la oficina de Patrimonio dentro del INCAA pretende rescatar los antiguos aparatos de proyección y hacerlos permanecer en funcionamiento para evitar engrosar el número de filmes marginados que quedaron bajo una pauta canónica. Pareciera ser que el esfuerzo por modernizarse y acoplarse a las nuevas tecnologías responde a una necesidad de adaptación al medio, siempre y cuando eso no relegue el objetivo primordial: mantener vigentes antiguas salas y costumbres. Un ejemplo de ello ofrece Carmen de Patagones, donde además de incorporar el sistema digital, se decidió dejar intacto el proyector 35 mm.

No hay evidencia dentro de la formación discursiva analizada de que la optimización de las comodidades aspire a predisponer al espectador al hábito de consumo. En cambio, las cadenas asocian la proyección al consumo y al confort, lo que queda plasmado en las pantallas gigantes (*wall to wall*), la alta calidad de imagen y sonido, el aislamiento acústico y el sistema de sonido especial ultraestéreo.

Volviendo a las reglamentaciones obligatorias en torno al DCP, es evidente que el proceso es vigilado con recelo. Ningún archivo de imagen y sonido puede circular por fuera de esos lineamientos ni escapar a sus criterios de calidad. De hecho, la regla afecta tanto a quien exhibe material audiovisual, como a quien lo genera y distribuye. Así, la totalidad del circuito productivo opera bajo esas pautas establecidas por proveedores y productores. M introduce una serie de comentarios en torno a esos nuevos formatos mundiales:

Los desarrollaron en Hollywood y la presentación la hizo el FBI⁹⁰. Claro: la participación de las industrias culturales y del cine particularmente en el Producto Bruto Interno de Estados Unidos viene después de las armas, las drogas y la farmacia. Los aspectos culturales, la construcción de sentido... Hollywood es una gran herramienta para Estados Unidos.

Tal como expresa Marina Moguillansky (2006:87-88), la *Motion Picture Association of America* (MPAA) es la entidad que agrupa a las seis principales productoras y distribuidoras de los Estados Unidos⁹¹. Esa oficina “funciona como una suerte de departamento de estado del cine de los Estados Unidos” y sus decisiones son relevantes al punto de convertirse en “semioficiales”. Una vez más, el cuidado y atención que demanda la actividad no sólo coteja los intereses económicos a los que queda ligada, sino también su potencialidad simbólica. Tal como explican Barnes et al (2007:12), a diferencia de otras expresiones artísticas, el “séptimo arte” alcanza a un número significativo de personas y por eso se convierte en prioridad en la agenda de diversos estados.

Por su parte, W comparte una visión similar:

Una de las principales preocupaciones de la industria cinematográfica de Estados Unidos es el tema de la piratería. Con el VHS ya habían tenido muchísimos problemas; con los DVD ni te cuento. La industria cinematográfica en Estados Unidos, además de dar mucho trabajo a mucha gente, es una penetración cultural de temáticas. Por eso se busca proteger las películas. No solamente por un tema de dinero, sino para poder adaptar su viejo esquema a una nueva plataforma. Mantienen un aparato que ya tenían montado y así logran seguir con esa penetración cultural habitual y logran seguir mandando. Por eso necesitan normativas o estándares monopólicos (porque a la larga no deja de ser un oligopolio-monopolio).

En estos complejos vínculos entre exhibición y tecnología queda implícito el conflicto que desvela a Debray (2007). El autor observa que los artefactos desligan a esta

⁹⁰ Se refiere a la *Federal Bureau of Investigation* u Oficina Federal de Investigación de Estados Unidos.

⁹¹ Entre ellas: Buena Vista Pictures Distribution (Walt Disney Company), Paramount Pictures Corporation, Sony Pictures Entertainment, Sony Pictures Entertainment, 20th Century Fox Film Corporation, Universal City Studios LLLP y Warner Bros Entertainment Inc.

cultura de las generaciones pasadas y futuras, porque propician la “fuga del transmitir en el comunicar” e impulsan al hombre a centrarse en imperativos inmediatos de circulación. Sin embargo, luego de haber repasado la propuesta de los Espacios INCAA es posible disentir con esa postura y percibir que la propuesta estatal emplea los recursos de la era digital como soporte de repliegue al pasado. Desde esa perspectiva, la decisión de digitalizar las salas parecería ser una estrategia de reproducción ante el peligro de quedar aún más marginados dentro del campo.

Al igual que en *Fahrenheit 451*⁹² donde el objetivo es evitar afligir a los hombres con recuerdos, la tendencia hegemónica dentro de la exhibición parece ir en esa misma dirección buscando que los hombres olviden y difundiendo ese mensaje que convoca a “quemarlo todo porque el fuego es brillante y limpio” (p. 75). Mientras tanto, los Espacios INCAA plantean una contramarcha que busca el retorno a las raíces. Aunque eso signifique correr el peligro de contradecir la propia identidad y amoldarse a la lógica de otras posiciones dentro del campo.

⁹² Bradbury, R. La novela distópica fue publicada en 1953.

CAPÍTULO VI - CONCLUSIONES

6.1 El “talón de Aquiles” de la política estatal

El trabajo ha intentado describir la forma en la que los actores de los Espacios INCAA constituyen la identidad de la iniciativa estatal, en torno a lo que dicen ser y hacer. Constantemente destinan esfuerzos a erigir y reforzar los límites simbólicos que los diferencian de otras posiciones dentro del campo, reconociendo que es en las distancias, y no en las cercanías, donde reside la relevancia y la entidad del propio accionar.

Sin embargo, la tarea no resulta sencilla en una red de salas que creció abruptamente y entre las que existen profundas diferencias geográficas, económicas y socioculturales. Más allá de que las dimensiones del país dificultan la coordinación orgánica del proyecto estatal, las señales de alerta también se disparan en otros niveles y exhortan a acompañar y resguardar la política cultural. En particular, cuando se constata que el “afuera constitutivo” con el que los Espacios INCAA conviven en el campo no representa el único foco de inestabilidad, y que muchas de las amenazas tienen como origen fallas propias e internas a la iniciativa.

No es difícil notar que sin la presencia del Estado la propuesta resultaría inviable. Su intervención es el motor de funcionamiento de los Espacios y eso somete a la propuesta a una debilidad insondable: ¿de qué forma se pueden garantizar este tipo de propuestas si el Estado “no está”? ¿Podrán continuar funcionando los Espacios ante un eventual retraimiento del aparato institucional? ¿Habrà forma de sortear la lógica histórica y regional de la que da cuenta Octavio Getino?

6.2 Las luces se encienden pero la audiencia permanece en la sala

Según los postulados de la Geometría, las rectas paralelas son aquellas líneas que mantienen cierta distancia entre sí y a pesar de prolongar su trayectoria hasta el infinito, nunca llegan a tocarse o encontrarse. En un primer acercamiento a la propuesta de los Espacios INCAA, todo hacía suponer que no había nada en ella que planteara potenciales cruces o roces respecto de las empresas de exhibición comercial. Desde los cimientos de sus edificios hasta los hábitos que instituyen (o restituyen), parecía claro que las opciones circulaban por carriles paralelos. Sin embargo, el discurrir de la investigación develó tensiones y reacciones de parte del sector privado que permitieron sospechar del paralelismo en el accionar de cada posición.

El tipo de actitudes que los entrevistados atribuyeron al sector dominante dejaron en evidencia la amenaza que el sector privado-comercial avizora en la irrupción de cada nueva modalidad de exhibición. Esto hace pensar que más allá del grado de fuerza, participación y autoridad de cada agente dentro del campo, la interacción resulta inevitable.

Al introducir una perspectiva alternativa, la red estatal habilitó un camino paralelo allí donde ya imperaba un significado formalizado por la cultura dominante. Frente a esa eventualidad, la respuesta desde el sector privado-comercial no hizo más que iluminar las pujas e implicancias políticas de las que el proceso identitario resulta inseparable. En cada una de las “llamadas al orden”, se registra el intento por circunscribir a cada cual a su lugar dentro del campo. Al mismo tiempo, esas actitudes no hacen más que iluminar la existencia de zonas de interés que al ser puestas en “jaque” interpelan a las posturas hegemónicas a implicarse en el juego del campo y a defender lo propio.

Por su parte, los Espacios INCAA cuentan con la ventaja de poder evadir aquellos requerimientos que resultan ajenos al campo de desempeño⁹³. Tal como señalaban los

⁹³ A propósito de esa autonomía, Bourdieu reconoce en el siglo XIX el inicio de la diferenciación entre los distintos campos de la actividad humana. Hasta ese momento, el orden cultural estaba subordinado a lo que sucedía en otras esferas (tales como el orden económico, religioso y/o el político). A partir de la liberación de la tutela de la aristocracia y de la Iglesia, los artistas pudieron abocarse de lleno a valores éticos y estéticos

distintos entrevistados, no es una exigencia para ellos obtener rédito económico y eso les permite enfocarse en mejorar la experiencia de exhibición. De esa manera, la existencia de la red estatal favorece la diferenciación interna del campo y habilita otras formas de vincularse con esa práctica. Mientras tanto, es evidente que las salas del sector privado y comercial sí asocian a la proyección a aspiraciones ajenas al campo de la praxis. Un ejemplo de ello se evidencia en el hecho de que sea el sector comercial el que define lo que un “éxito de taquilla” significa.

Tal como pretendió señalar el trabajo, la experiencia a la que invita el sector dominante se extingue en el puro espectáculo y “distrae” o no permite ver el valor social del cine y su aporte al desarrollo de la cultura. En sintonía con ello, el vínculo que entablan con sus audiencias, las invita a descansar en un rol de consumidor y a abandonarse al ritmo del entretenimiento, sin contribuir al desarrollo de un sentido crítico frente a lo que consume. Aunque se intente matizar la propia postura, las grandes cadenas cinematográficas difunden una ideología a partir de los contenidos a los que hacen espacio o los hábitos que instauran.

En ese sentido, a diferencia de los complejos, que ocultan la potencialidad simbólica en cada proyección, el Instituto la hace explícita y reconoce en cada cine-teatro el lugar físico de una experiencia social. De esa manera, el INCAA reproduce un nuevo *habitus* y, al hacerlo, revela que el de los múltiplex no es el único. En el conjunto de saberes prácticos y formas de desplazarse en las salas que propician, la prioridad reside en fomentar un vínculo intenso y perdurable con la audiencia. Algunos indicadores de ello eran retratados en la permanencia en la sala una vez que termina la proyección, en el acompañamiento de producciones audiovisuales con música en vivo, en la convivencia y en el “estar con otros” en la fila, en los antiguos teatros, etc. En ese sentido, las salas estatales evitan ser identificadas con la fruición momentánea o la circulación sin resto. Así, funcionarios y coordinadores se esfuerzan por adaptar cada sala a los nuevos tiempos, sin vaciarlas de los rasgos que las hacen únicas.

propios y comenzó a constituirse el campo de la cultura quedando la legitimidad situada en su interior y ya no en cualquier instancia, poder o autoridad exterior.

Entendiendo que el campo de la exhibición introduce fenómenos complejos y multidimensionales, se intentó analizar el contexto de emergencia de cada propuesta para comprender en forma holística los signos de época que cada cual acarrea. En primer lugar, la instalación de empresas de exhibición extranjeras debe entenderse en el trasfondo de la última fase del capitalismo y la ilusión de globalización que trajo aparejada. En esa coyuntura, los metadiscursos (como el nacionalismo) perdieron asidero. Evidentemente, esas condiciones repercuten en la predisposición de las salas dentro de los múltiplex, con las características propias de los “no-lugares”. Dentro de ese circuito, cada compartimento queda desprovisto de cualquier rasgo local o situado y a raíz de eso, sus edificios responden a un mismo diseño.

En lo que respecta al contexto de emergencia de la iniciativa del INCAA, muchas de las decisiones se explican a raíz de los conflictos que inaugura el período histórico inmediatamente anterior. Durante los años ´90, el paradigma neoliberal impulsó la descentralización del Estado destacando los beneficios de la menor intervención posible y estimulando el ingreso de capitales extranjeros. En esa “desresponsabilización” reside buena parte de la explicación a la licencia con la que grandes grupos concentradores de poder subordinaron el arte y la cultura al mercado y disciplinaron la vida cotidiana (García Canclini, 1989: 15).

Sin dudas, los profundos efectos de ese período desbordaron la esfera económica y se tradujeron en una serie de consecuencias políticas y socioculturales. En efecto, la irrupción de empresas extranjeras en el mercado regional de música, cine y televisión hirió de muerte a muchas industrias culturales locales. Desde entonces, las fuerzas que se apoderaron del campo de la exhibición postergaron las costumbres y necesidades locales y regionales.

En esa línea, una idea que se intentó destacar fue la responsabilidad central del Estado en la implementación de políticas culturales. Luego de repasar cada período histórico, fue posible vislumbrar que las decisiones tomadas dentro del aparato institucional resultan fundamentales para el campo audiovisual. Sin ellas no hubiera sido posible el desmantelamiento de los mecanismos de intervención durante los ´90 o la apertura de una

red de salas en los últimos años. Todo indica que dentro de cada territorio no existen mandatos de jerarquía superior.

En cada uno de los artículos periodísticos relevados, los capitales transnacionales persisten en una actitud desobediente ante las medidas y los reglamentos establecidos por el Estado. Dicha tendencia es confirmada por los testimonios de los entrevistados que describen las maniobras y estrategias de las que se vale el sector privado para burlar las políticas proteccionistas.

Habiendo abordado varias aristas de ese contexto previo al surgimiento de los Espacios INCAA, es posible visualizar las condiciones en las que se construye su identidad, en forma precaria y contingente. En ese sentido, las cadenas cinematográficas que se instalaron durante los años '90 son tanto la justificación de su emergencia como el “afuera constitutivo” que les recuerda constantemente su debilidad, su falla. Muchos de los rasgos que definen a los Espacios surgen en respuesta a esas cuentas pendientes y necesidades que las salas norteamericanas han ido postergando: no lo internacional sino lo local; no lo homogéneo, sino lo particular y situado; no lo comercial sino la función social.

Del conjunto de valoraciones que pretenden restituir la propuesta de los Espacios, se impone la de sobrevivir a los cambios reivindicando viejas costumbres y tradiciones como forma de compensación. Así, a partir de una tradición selectiva y ostentando emociones que se configuran en una estructura del sentir, los locales del INCAA permiten retomar significados, valores y experiencias del pasado. En tiempos de aldea global, hiperconexión e ilusión de transterritorialidad; “no hay nada mejor que casa”.

En ese sentido, el proyecto de los Espacios INCAA ofrece un contrapunto a las teorizaciones de Debray (2014: 8-14), pues en vez de “alejar a nuestros muertos” el desarrollo permanente de las condiciones técnicas puede ofrecer una herramienta sólida al actualizar los elementos residuales que luchan por sobrevivir. Ese enfoque permite comprender la relevancia central que le otorgan los actores a la renovación constante de la propuesta. De esa manera, lejos de contradecir a Debray son consecuentes con lo que señala el autor cuando indica: “no hay memoria viva sin el apoyo de una institución viva”.

Bajo las condiciones que devuelve el contexto, no parece posible restituir el pasado sino es cediendo a las necesarias refacciones y reacondicionamientos técnicos. Sea como sea, el resultado de esa negociación resulta en una compleja “hibridación” o mixtura entre tradiciones y nuevos tiempos que en palabras de Berman (1982:26) introduce:

Fuerzas y necesidades contradictorias que nos inspiran y atormentan: nuestro deseo de estar arraigados en un pasado social y personal estable y coherente, y nuestro insaciable deseo de crecimiento [...] nuestro deseo de vivir de acuerdo con unos valores claros y sólidos y nuestros deseos de abrazar las posibilidades ilimitadas de la vida y la experiencia moderna que anula todos los valores.

En esa línea, los Espacios INCAA entablan relaciones complejas con las formas fijas naturalizadas y habría que evaluar hasta qué punto permanecen fieles a su identidad al pedir prestados los ropajes del circuito privado y comercial. Aun así, conviene enfatizar una vez más que su mera existencia como opción paralela deja expuestas las creencias normalmente admitidas y formalmente sostenidas por el cine hegemónico. Aunque las cifras de asistencia a sala no sean alentadoras, la propuesta es efectiva en abrir un resquicio dentro de un campo en el que la propuesta dominante intenta cerrar el sentido de lo que una “buena práctica” de exhibición supone. En ese sentido, la “molestia” que generan los Espacios INCAA tiene que ver con dejar en evidencia la variabilidad histórica de las prácticas culturales. Por ejemplo, demostrando que lo que antes era un consumo popular ha tendido a convertirse en un consumo casi exclusivo de los sectores más pudientes.

Retomando las recomendaciones de Allen y Gomery, la complejidad de cada fenómeno cultural es inevitable y amerita investigaciones sucesivas. En ese sentido, se espera que existan futuras indagaciones que busquen respuestas satisfactorias para completar el mosaico de la realidad sobre el que se ha situado este trabajo.

UN LUGAR PROPIO: LOS ESPACIOS INCAA COMO ESTRATEGIA DE RETERRITORIALIZACIÓN



Tesina de grado en Ciencias Sociales
Tutora: Ana Broitman
Co-tutor: Máximo Eseverri



Autora: Valentina Stacco
DNI 35.414.932
Mail: valentinastacco@hotmail.com

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Augé, M. (2014). *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. España: Editorial Gedisa.
- Babbie, E. (2000). "Manual para la práctica de la investigación social". España: Editorial 2000.
- Berman, M. (1982). "Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad". España: Editorial Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. España: Editorial Siglo XXI.
- _____ (1996). "Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto". Buenos Aires: Editorial Quadrata.
- Bourdieu, P. y Loic J. D. Wacquant (1995). *Respuestas por una antropología reflexiva*". México: Editorial Grijalbo.
- Boltanski, L. y Chiapello, E (2002). "El nuevo espíritu del capitalismo". Madrid: Editorial Akal.
- Buenfil Burgos, R. N (2013). "Análisis de discurso y educación". [En línea] Disponible en: http://www.academia.edu/11978745/An%C3%A1lisis_de_discurso_y_educaci%C3%B3n
- Debray, R. (2007). "Transmitir más, comunicar menos". A Parte Rei, Revista de filosofía. [En línea] Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/debray50.pdf>
- Deleuze, Giles (1991). "Postdata sobre las sociedades de control" en Christian Ferrer (Comp.) *El lenguaje literario*, Tº2. Uruguay: Editorial Nordan.
- Dussel, I. (2007). "Programas educativos de Inclusión Digital. Una reflexión desde la teoría del actor en red sobre la experiencia de Conectar Igualdad". Centro de Investigación y de Estudios Avanzados del Instituto politécnico Nacional, México.

- Feller, J.M, Ibáñez, A. (2012). “El consumidor argentino sin fronteras: Citas bibliográficas sobre el turismo de compras en la historia reciente”, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.
- Fernández Sampieri, R. (2003) “Metodología de la investigación social”, México.
- García Canclini, N. (1989). “Culturas Híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad”: México D.F.: Editorial Grijalbo.
- Grüner, E. “El fin de la posmodernidad”. [En Línea] [Fecha de consulta: 23 de enero de 2016]. Disponible en:
<http://www.fernandopeirone.com.ar/Lote/nro009/gruner09.htm>
- Laclau, E., Mouffe C., (1987). *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. España: Siglo XXI.
- Mumford, L. (1997). *Técnica y Civilización*. España: Editorial Alianza.
- Vilas, C. (2005). ¿Estado víctima o Estado promotor? El debate sobre la soberanía y autonomía en el Estado Capitalista globalizado. [En línea] Disponible en:
<http://cmvilas.com.ar/index.php/articulos/14-estado-y-democracia/33-estado-victimita-o-estado-promotor-el-debate-sobre-soberania-y-autonomia-en-el-capitalismo-globalizado>
- Williams, R. (1994). “Hacia una sociología de la cultura”, en *Sociología de la cultura*. España: Editorial Paidós.
- _____ (1977), *Marxismo y literatura*. España: Ediciones Península.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

- Allen, R.C y Gomery, D. (1995). “Redacción de la historia del cine” en *Teoría y práctica de la historia del cine*. España: Ediciones Paidós.
- AA.VV. “Producción, distribución exhibición y consumo cinematográfico en la Argentina” (2014) [dossier], en *H-industri@*. Revista de la historia de la industria, los servicios y las empresas en América Latina. Número 14 (8).

- Balbi, A.M (en proceso). "Historias mínimas de Victoria, Entre Ríos".
- García Canclini, N. (sn). "Las industrias culturales y el desarrollo de los países americanos".
- Gené, M. (2005). *Un mundo feliz. Imágenes de los trabajadores en el primer peronismo (1946-1955)*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Getino, O. (1988). *Cine latinoamericano, economía y nuevas tecnologías*. Argentina: Editorial Legasa.
- González, L. (2015). "Exhibición y consumo de cine en la Argentina (1980-2013). La reconfiguración del espectáculo cinematográfico en cifras". Estudios de Comunicación y Política. Universidad Autónoma Metropolitana. Número 36/, ISSN 2007-5758.
- Hinojosa Córdova, L. (2015). "El cine mexicano y el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN): un análisis multidimensional". Asociación de estudios Latinoamericanos.
- Marrone, E. (2003). *Imágenes del mundo moderno. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*. Editorial Biblos, Archivo General de la Nación.
- Moguillansky, M. (2006). "El cine en la ciudad de Buenos Aires en un contexto de transformaciones globales", en Concurso de ensayos 2007, Las industrias culturales en la ciudad de Buenos Aires. Trabajos premiados. Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Rama, C. (2000). "Economía de las industrias culturales en la globalización digital". Argentina: EUDEBA.
- Tranchini, E. (1999). *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*. Capital Federal, Argentina: Editorial Federación Argentina de la Industria Gráfica y Afines.

HEMEROGRAFÍA

- “El Secreto de Lucía inaugura INCAA en Tres Lomas” (13 de abril de 2015), *Radio Sobre Nivel*. [En línea] [Fecha de consulta: 20 de noviembre de 2016] Disponible en: <http://www.radiosobrenivel.com.ar/el-secreto-de-lucia-inaugura-espacio-incaa-en-tres-lomas/>
- “Nuevo Espacio INCAA en Burzaco” (20 de junio de 2009), *Revista Cartelera*. [En línea] [Fecha de consulta: 2015, junio 4]. Disponible en: <http://revistacartelera.blogspot.com.ar/2009/06/nuevo-espacio-incaa-en-burzaco.html>
- “INAUGURAN EL ESPACIO INCAA KM.1125 CINE-TEATRO ITALIA, EN FORMOSA” (27 de marzo de 2012), *Terra*. [En línea] [Fecha de consulta: 2015, junio 4]. Disponible en: <https://entretenimiento.terra.com.ar/cine/inauguran-el-espacio-incaa-km1125-cine-teatro-italia-en-formosa,0d7d990650656310VgnVCM4000009bcceb0aRCRD.html>
- “Inauguran un cine para la zona de El impenetrable” (4 de octubre de 2013), *datachaco.com*. [En línea] [Fecha de consulta: 20 de noviembre de 2016] Disponible en: http://www.datachaco.com/noticias/view/27114/Inauguran_un_cine_para_la_zona_de_El_Impenetrable
- “Ya funciona el Espacio INCAA Km 1456 en Rawon-Chubut” (12 de noviembre de 2012), *Reportero del Espectáculo*. [En línea] [Fecha de consulta: 20 de noviembre de 2016] Disponible en: <http://www.reporter.com.ar/index.php/cine/item/10275-yafuncionaelspacioincaakm1456enrawson-chubut.html>
- “Inauguran Espacio INCAA en Comodoro Rivadavia” (20 de octubre de 2010), *Escribiendo Cine*. [En línea] [Fecha de consulta: 20 de noviembre de 2016] Disponible en: <http://www.escribiendocine.com/noticia/0001804-inauguran-espacio-incaa-en-comodoro-rivadavia/>
- “El cine Rivadavia reabrió sus puertas” (7 de octubre de 2015), *Crónica*. [En línea] [Fecha de consulta: 20 de noviembre de 2016] Disponible en: <http://www.cronica.com.ar/article/details/44602/el-cine-rivadavia-reabrio-sus-puertas>

- “Unquillo, donde el arte revive” (16 de enero de 2011), *La Nación*. [En línea] [Fecha de consulta: 20 de noviembre de 2016]. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1341836-unquillo-donde-el-arte-revive>

- “Nuevo Espacio INCAA en Olavarría” (11 de octubre de 2016), *Télam*. [En línea] [Fecha de consulta: 20 de noviembre de 2016]. Disponible en: <http://www.telam.com.ar/notas/201510/123271-nuevo-espacio-incaa-en-olavarria.html>

- “Abrió sus puertas la sala Municipal de cine de Victoria” (3 de julio de 2015), *El Once*. [En línea] [Fecha de consulta: 20 de noviembre de 2016]. Disponible en: <http://www.elonce.com/secciones/institucionales/424415-abrin-sus-puertas-la-sala-municipal-de-cine-de-victoria.htm>

- “El Espacio INCAA con mejores y más cómodas butacas” (7 de febrero de 2007), *DataRioja*. [En línea] [Fecha de consulta: 20 de noviembre de 2016]. Disponible en: <http://datarioja.com.ar/index.php?modulo=notas&accion=ver&id=957&e=55>

- “Inauguración de dos nuevos Espacios INCAA” (3 de octubre de 2011), *Demasiado Cine*. [En línea] [Fecha de consulta: 20 de noviembre de 2016]. Disponible en: <http://www.demasiadocine.com/articulos/inauguracion-de-dos-nuevos-espacios-incaa/>

- “Inauguración del Espacio INCAA Km 1570” (21 de septiembre de 2011), Cooperativa Telefónica de San Martín de los Andes. [En línea] [Fecha de consulta: 20 de noviembre de 2016]. Disponible en: <https://www.cotesma.com.ar/inauguraci%C3%B3n-del-espacio-incaa-km-1570>

- “Inaugura el Espacio INCAA Neuquén” (29 de mayo de 2013), *Cultura de Río Negro*. [En línea] [Fecha de consulta: 20 de noviembre de 2016]. Disponible en: http://www.rionegro.com.ar/cultura-show/inaugura-el-espacio-incaa-de-neuquen-CRRN_1173514

- “Inaugurarán en Orán el primer Espacio INCAA del NOA” (17 de noviembre de 2011), Gobierno de la Provincia de Salta. [En línea] [Fecha de consulta: 20 de noviembre de 2016]. Disponible en: <http://www.salta.gov.ar/prensa/noticias/inauguraran-en-oran-el-primer-espacio-incaa-del-noa/13460>

- “UPCN San Juan inauguró su Espacio INCAA Km 1100” (11 de mayo de 2010), *La Séptima Info*. [En línea] [Fecha de consulta: 20 de noviembre de 2016]. Disponible en: <http://www.laseptima.info/noticias/20880>
- “Rafaela: El Cine Belgrano con películas 3D, 2D y del Espacio INCAA” (1 de abril de 2015), *Región Oeste Noticias*. [En línea] [Fecha de consulta: 20 de noviembre de 2016]. Disponible en: <http://regionoeste.com.ar/noticia/109023/rafaela-el-cine-belgrano-con-peliculas-3d-2d-y-del-espacio-incaa>
- “Venado Tuerto abrió el primer cine digitalizado del Espacio INCAA” (31 de marzo de 2015), *La Capital*. [En línea] [Fecha de consulta: 20 de noviembre de 2016]. Disponible en: <http://www.lacapital.com.ar/venado-abrio-el-primer-cine-digitalizado-del-espacio-incaa-n471746.html>
- “Se inaugura un Espacio INCAA en Guaymallén” (4 de abril de 2011), *Escribiendo Cine*. [En línea] [Fecha de consulta: 20 de noviembre de 2016]. Disponible en: <http://www.escribiendocine.com/noticia/0002520-se-inaugura-un-espacio-incaa-en-guaymallen/>
- “El INCAA inaugura un nuevo Espacio en Cinco Saltos, Río Negro” (8 de abril del 2011), *Agencia de Noticias Paco Urondo*. [En línea] [Fecha de consulta: 20 de noviembre de 2016]. Disponible en: <http://www.agenciapacourondo.com.ar/secciones-992757/54-comunicacion/2585-el-incaa-inaugura-un-nuevo-espacio-en-cinco-saltos-rio-negro>
- “Digitalización del Espacio INCAA "Cine Teatro Oberá" (4 de junio de 2015), *YouTube*. [En línea] [Fecha de consulta: 20 de noviembre de 2016]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=KIWcFjezok>
- “Sabemos que la sala es emblemática” (23 de diciembre de 2009), *Página 12* [En línea] [Fecha de consulta: 2015, junio 4]. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/12-21617-2009-12-23.html>.
- “Se inaugura el Espacio INCAA en nuestra ciudad” (8 de marzo de 2016), *Municipalidad de General Juan Madariaga* [En línea] [Fecha de consulta: 20 de

noviembre de 2016] Disponible en: <http://www.madariaga.gob.ar/noticias/5185/se-reinaugura-el-espacio-incaa-de-nuestra-ciudad>

- “Con la presencia del vicegobemador quedó inaugurado el Espacio INCAA de Iguazú” (18 de septiembre de 2015), *Misiones Online* [En línea] [Fecha de consulta: 4 de junio de 2015]. Disponible en: <http://misionesonline.net/2015/09/18/con-la-presencia-del-vicegobemador-queda-inaugurado-el-espacio-incaa-de-iguazu/>
- “Nuevo Espacio INCAA en Olavarría” (11 de octubre de 2015), *Télam* [En línea] [Fecha de consulta: 4 de junio de 2015] Disponible en: <http://www.telam.com.ar/notas/201510/123271-nuevo-espacio-incaa-en-olavarria.html>
- “Hoy se inaugura la nueva tecnología del Espacio INCAA” (8 de abril de 2015), *Elancasti.com.ar* [En línea] [Fecha de consulta: 4 de junio de 2015]. Disponible en: <http://www.elancasti.com.ar/cultura/2015/4/28/inaugura-nueva-tecnologia-espacio-incaa-258169.html>
- “Venado Tuerto abrió el primer cine digitalizado del Espacio INCAA” (31 de marzo de 2015), *La Capital* [En línea] [Fecha de consulta: 2015, junio 4] Disponible en: <http://www.lacapital.com.ar/la-region/Venado-abrio-el-primer-cine-digitalizado-del-Espacio-Incaa-20150331-0006.html>
- “Lugares de interés en Tapalqué”, s.f, “Cosas de Argentina” [En línea] [Fecha de consulta: 20 de noviembre de 2016]. Disponible en: <http://www.cosasdeargentina.com/lugares-de-interes-en-tapalque/>
- “Marcelo Tinelli inauguró el nuevo cine de Bolívar” (19 de octubre de 2013), *Exitoina* [En línea] [Fecha de consulta: 20 de noviembre de 2016]. Disponible en: <http://exitoina.perfil.com/2013-10-19-212943-marcelo-tinelli-inauguro-el-nuevo-cine-de-bolivar/>
- “A sala llena reabrió el Espacio INCAA Lomas de Zamora” (11 de noviembre de 2016), Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. [En línea] [Fecha de consulta: 20 de noviembre de 2016]. Disponible en: <http://www.incaa.gob.ar/sin-categoria/inauguracion-a-sala-llena-del-espacio-incaa-de-lomas-de-zamora>
- “Inauguramos dos Espacios INCAA con tecnología digital” (5 de julio de 2016), Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. [En línea] [Fecha de consulta: 20

de noviembre de 2016]. Disponible en:
<http://www.incaa.gob.ar/noticias/inauguracion-de-dos-espacios-incaa-con-nueva-tecnologia-digital>

- “El martes inaugura la sala INCAA de Roca con “El Ardor” (13 de septiembre de 2014), *Noticias de Río Negro*. [En línea] [Fecha de consulta: 20 de noviembre de 2016]. Disponible en: http://www.rionegro.com.ar/cultura-show/el-martes-inaugura-la-sala-incaa-de-roca-con-XSRN_4318988
- “La idea es darle algo más al espectador de cine”, (6 de abril de 2009), *Página 12*, p. 24.
- “Victoria volverá a tener cine” (29 de marzo de 2015), *Diario Victoria*. [En línea] [Fecha consulta: 14 de noviembre de 2015] Disponible en: <http://www.diariovictoria.com.ar/2015/03/victoria-volvera-a-tener-cine/>
- “20º Aniversario del INCAA” (9 de diciembre de 2014), *Tiempo Argentino*, p. 35.
- “Peligra el París de Necochea: Cacho Ortiz quiere llevar los Espacios INCAA a la quiebra, presionando desde los cines privados” (21 de junio de 2016), *Agencia Nova*. [En Línea] [Fecha de consulta: 11 de octubre de 2016]. Disponible en: http://www.agencianova.com/nota.asp?n=2016_6_21&id=51228&id_tiponota=10
- “Una apuesta fuerte que se recicla” (29 de julio de 2010), *La Nación*.
- “La idea es darle algo más al espectador de cine”, (6 de abril de 2009), *Página 12*, p. 24.
- “Lo que la regulación viene asomando” (28 de febrero de 2004), *Espectáculos*.
- “Nuevas medidas de apoyo” (16 de agosto de 2006), p. 7.
- “Sueñan con recuperar el ex teatro Eva Perón”, *Diario digital La calle*. [En línea] [Fecha de consulta: 11 de noviembre de 2015] Disponible en: <http://www.lacalle.com.ar/noticia/84445572-suenan-con-recuperar-el-ex-teatro-eva-peron#.VaWgqvmqqko>
- “Las luces del cine se encendieron en plena Constitución” (7 de abril de 2009), *Diario Clarín*, p. 34.
- “Con tres salas nuevas, el cine llega a Constitución” (6 de abril de 2009), *Diario Clarín*, p. 38.

- “Abrió el nuevo Espacio INCAA en la sala Orestes Caviglia” (27 de abril 2015), *Visión del cine*. [En línea] [Fecha de consulta: 2 de septiembre de 2016] Disponible en: <http://visiondelcine.com/noticias/noticias-argentinas/abrio-el-nuevo-espacio-incaa-en-la-sala-orestes-caviglia-tucuman/>
- “Venado abrió el primer cine digitalizado del Espacio INCAA” (31 de marzo de 2015), *Diario La Capital*. [En línea] [Fecha de consulta: 30 de agosto de 2016] Disponible en: <http://www.lacapital.com.ar/venado-abrio-el-primer-cine-digitalizado-del-espacio-incaa-n471746.html>
- “Símbolo cultural de la ciudad” (25 de abril de 2012), *Página 12*. [En línea] [Fecha de consulta: 29 de agosto de 2016] Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/17-25016-2012-04-25.html>

PÁGINAS WEB

- Estadísticas Culturales, Sistema de Información Cultural de Argentina (2016) Ministerio de Cultura, Presidencia de la Nación. [En línea] [Fecha de consulta: 1 de julio de 2016]. Disponible en: <http://www.sinca.gob.ar/sic/estadisticas/results.php?tematica=5&subtematica=&idpage=4>
- Espacio INCAA (2008) [En línea] [Fecha de consulta: 1 de noviembre de 2015]. Argentina: Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. Disponible en: http://ant.incaa.gob.ar/castellano/nuevo_espaciosincaa.php
- Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) [En línea] [Fecha de consulta: 1 de julio 2016]. Disponible en: <http://www.cultura.gob.ar/museos/instituto-nacional-de-cine-y-artes-audiovisuales-incaa/>
- “Programa Espacios INCAA”, Canal Institucional de “Espacios INCAA” en *You Tube* (19 de Septiembre de 2013). [En línea] [Fecha de consulta: 25 de junio de 2015] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=URKIwqngUEg>