



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

Título del documento: Exhibición y políticas públicas: espacios INCAA ¿Todo para ver?

Autores (en el caso de tesis y directores):

Laura Itatí Evdeemon

María Mercedes Otegui Dobarro

Santiago Marino, dir.

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2016

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





Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera Ciencias de la Comunicación

Tesina de grado

Exhibición y políticas públicas: Espacios INCAA ¿Todo para ver?



Autoras:

Laura Itatí Evdemon – DNI: 29.005.176 – laura@evdemon.com - Tel: +5491134705805

María Mercedes Otegui Dobarro – DNI: 28.641.423 – justmarime@gmail.com - Tel: +5491158155812

Tutor:

Dr. Santiago Marino – sgomarino@gmail.com

Septiembre 2016

A mi papá Horacio, a mi tía Elisabet, a mi hermano Juan Sebastián y a mi primo Juan Facundo. A Hernán y a Nicolás, por tanto amor. A los amigos y compañeros que entendieron, bancaron y apoyaron. A la Universidad de Buenos Aires por el orgullo que me genera este egreso y por todas las personas hermosas que conocí durante la carrera. A Lauris por compartir conmigo este último tramo (que parecía no tener fin) y por haberlo logrado. A mi mamá y a todas aquellas personas que, de alguna u otra manera, hicieron posible que este sueño se convierta en realidad.

A Santiago Marino por la calidez humana y la calidad académica.

María Mercedes

Fueron muchas las personas quienes -a lo largo de esta “niña bonita”- colaboraron de algún modo para que esto concluya al fin. Agradezco a mis amigos; a mis amigas colegas: especialmente a Mercedes por darme la oportunidad de concretar el “cómo” de este trabajo, con su gran soporte y cariño (hasta con el Panchis, la mascota del gueto). A Santiago Marino, quién supo ser un generoso y preciso tutor. Agradezco a toda persona quién se reconozca en estas líneas y sienta felicidad conmigo. A la educación pública que construyó gran parte de quién soy.

Agradezco por sobre todo, y dedico este logro, a mi familia: mi mamá, mi papá, mi tía Coca y Teo, mis abuelas Olga y Leo.

Y ojalá que sea rock!

Laura.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	4
1.1. Recorrido del trabajo	4
1.2. Presentación a la temática	6
1.3. Recorte temporal propuesto	8
1.4. Objetivos, preguntas de investigación y pertinencia	9
2. MARCO TEÓRICO - METODOLÓGICO	11
2.1. Marco Teórico	11
2.1.1. <i>Primer eje: Economía Política de la Comunicación y del Cine</i>	11
2.1.2. <i>Segundo eje: Industrias Culturales</i>	13
2.1.3. <i>Tercer Eje: Políticas Públicas</i>	15
2.1.4. <i>Articulaciones de los ejes teóricos con el cine</i>	18
2.2. Marco Metodológico	19
3. CINE Y POLÍTICAS PÚBLICAS	21
3.1. Inicios del cine	21
3.2.1. <i>Comienzos del cine en Argentina</i>	23
3.2.2. <i>El cine logra su ley</i>	24
3.2.3. <i>Nuevo milenio: crisis y nuevos rumbos</i>	29
3.2.4. <i>Desde Espacios INCAA hacia el espacio digital</i>	30
4. POLÍTICAS PÚBLICAS DE EXHIBICIÓN DE CINE	37
4.1. Introducción - Especificidades del cine	37
4.1.1. Cuota de pantalla y Media de continuidad	38
4.1.2. Festivales Cinematográficos	40
4.1.2.1. <i>Festival Internacional de Cine de Mar del Plata</i>	41
4.1.2.2. <i>Festival Pantalla Pinamar</i>	42
4.1.2.3. <i>Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente</i>	42
4.1.3. Exhibición de exportación	43
4.1.4. Programa Espacios INCAA	44
4.1.4.1. Otros exhibidores: la mirada de FADEC	56
4.1.5. Programa de Digitalización de Salas Cinematográficas	58
4.2. Espacio INCAA Digitalizado: caso Cine Gaumont	62
5. CONCLUSIONES	66
6. BIBLIOGRAFÍA	70
7. ANEXO FOTOGRÁFICO	77

8. ANEXO DOCUMENTAL	83
----------------------------------	-----------

ÍNDICE DE TABLAS

TABLA 1 - Listado Espacios INCAA a diciembre de 2012.....	48
TABLA 2 - Apertura de Espacios INCAA y provincias incorporadas 2007 – 2012	49
TABLA 3 - Valor promedio de las entradas de cine en general.....	51
TABLA 4 - Cantidad de espectadores y recaudación anual del sector exhibidor.	52
TABLA 5 - Cantidad de espectadores Espacios INCAA 2007-2012.....	53
TABLA 6 - Presupuesto Anual INCAA: Monto y porcentaje respecto del Gasto Público Cultural Total (GPCT).....	54

ÍNDICE DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1 - Apertura de Espacios INCAA y provincias incorporadas 2007 - 2012.	50
GRÁFICO 2 - Espectadores (en unidades).....	55
GRÁFICO 3 - Valor promedio de la entrada	55
GRÁFICO 4 - Presupuesto INCAA	55
GRÁFICO 5 - Recaudación (en pesos).....	55

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Recorrido del trabajo

Esta tesina está orientada a analizar una política pública del sector de exhibición en el ámbito de la cinematografía. El Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) es el organismo encargado de regular y fomentar la actividad cinematográfica nacional tanto en nuestro país como en el exterior. El objetivo del trabajo es describir el Programa Espacios INCAA (2004) desde sus inicios hasta la creación del Programa de Digitalización de Salas Cinematográficas del INCAA (2012) y cuál es la relación entre ellos. Considerando la complejidad de la industria cinematográfica abordaremos diversos aspectos de cada programa, la vinculación entre ellos así como también ciertos impactos que generaron. Nos proponemos analizar los mencionados programas (además de ciertas medidas que se llevaron a cabo en nuestro recorte temporal) para distinguir cómo el Estado interviene en la industria cinematográfica, en el sector de exhibición, mediante una política pública.

La presente tesina está organizada en cinco capítulos, y anexos:

En el capítulo uno se realiza una introducción donde se indican ciertas características de la industria cinematográfica y consideraciones esenciales de las que partimos para esta investigación. Además, se fundamentará el recorte temporal propuesto y especificaremos los objetivos, las preguntas y la pertinencia que motivaron este trabajo.

En el capítulo dos se expone el marco teórico y conceptos como industria cultural, Estado, política pública, etc. que se utilizaron para esta investigación. Además de dar cuenta de las distintas corrientes teóricas (y cómo se vinculan), se abordarán los ejes conceptuales que guiaron la elaboración del trabajo. Una vez consignada la perspectiva teórica se harán las articulaciones pertinentes con la industria cinematográfica. Asimismo, se referirán las distintas herramientas metodológicas que utilizamos como ser el análisis de datos de sitios web oficiales, publicaciones especializadas, normativa oficial, solicitudes de acceso a la información pública, entrevistas, etc.

El capítulo tres consta de un recorrido que inicia en los comienzos de la cinematografía mundial, para adentrarse en los hitos fundamentales de los albores del cine en nuestro país. Además, se puntualizan los aspectos sociales más importantes y hechos propios

de la cinematografía nacional para realizar un recorrido más exhaustivo en el contexto temporal del recorte a analizar.

En el capítulo cuatro nos adentraremos de lleno a aquellas políticas públicas, medidas y acciones que se sucedieron con respecto al cine en el período propuesto. Por lo tanto, daremos cuenta de las medidas de cuota de pantalla y media de continuidad, de ciertos festivales cinematográficos internacionales y de determinadas acciones de exportación de cine. Asimismo, abordaremos exhaustivamente el Programa Espacios INCAA, incluyendo las respuestas que nos brindó la Federación Argentina de Exhibidores Cinematográficos sobre este Programa y detallaremos el Programa de Digitalización de Salas Cinematográficas. Por último, mencionaremos el caso del Cine Gaumont Espacio INCAA KM 0 debido a su especial característica: ser el único Espacio INCAA de la Ciudad de Buenos Aires que posee proyección digital y que pertenece al Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

En el capítulo cinco se exponen las conclusiones a las que abordamos luego del recorrido que hemos realizado. A continuación, se consignará un Anexo documental que consta de todas las respuestas oficiales relevantes obtenidas así como también un Anexo fotográfico de registros del cine Gaumont y, para finalizar, la bibliografía utilizada a lo largo del trabajo.

1.2. Presentación a la temática

La presente tesina de grado analizará el Programa Espacios INCAA como una política pública de Estado promovida desde el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. Se propone un recorte temporal que inicia con el Programa mencionado en el año 2004 y finaliza con el Programa de Digitalización de Salas Cinematográficas -también del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales- en el año 2012. Dicho Instituto (que denominaremos a partir de ahora INCAA) tiene a su cargo el fomento y la regulación de la actividad cinematográfica en nuestro país. Se trata de un ente público que depende del Ministerio de Cultura de la Nación Argentina.

La actividad cinematográfica está compuesta por tres dimensiones intrínsecamente relacionadas: producción, distribución y exhibición. El Programa Espacios INCAA es una acción orientada al sector de exhibición presente en múltiples puntos del país e incluso en el exterior. En cuanto a este segmento cinematográfico el historiador y teórico de cine Octavio Getino en su libro “Cine argentino: entre lo posible y lo deseable” señala la importancia que poseen los monopolios de las grandes empresas cinematográficas internacionales y especialmente las estadounidenses. Getino menciona un dato que permite dar cuenta de la fortaleza de las empresas extranjeras en el mercado del cine: “el empresario exhibidor, al igual que las distribuidoras extranjeras, puede prescindir absolutamente de la producción cinematográfica nacional. El dominio imperial sobre el área es suficiente, como para abastecer sin problema alguno las demandas de los circuitos de la comercialización” (GETINO, 2005: 80). La misma mención sobre los grandes conglomerados cinematográficos está presente a su vez en el sitio web del INCAA cuando se describen los fundamentos principales sobre el Programa Espacios INCAA. Se señala allí la importancia que adquieren las salas destinadas prominentemente al cine argentino¹ ante la proliferación de complejos multisalas extranjeras. La potencia particular de la industria cinematográfica estadounidense es un dato recurrente en la bibliografía que hemos abordado para la investigación. Principalmente los argumentos centrales para entender esta situación son la “cooperación” política y financiera del Gobierno de Estados Unidos desde el Departamento de Estado al sector cinematográfico (MASTRINI, 2014: 14), la concentración económica y los oligopolios en la industria cinematográfica de ese país. Sin lugar a dudas el primer factor sostiene e

¹ Ver más en <http://ant.incaa.gov.ar/castellano/index.php>

impulsa los otros restantes. Es por esto esencial la intervención del Estado argentino en la industria para compensar la potencia de los capitales extranjeros que tienen dominio en todos los segmentos de la cinematografía. En este punto, también es importante señalar que se trata de una industria que comercializa bienes simbólicos que vehiculizan concepciones, naturalizaciones, supuestos, representaciones de identidades, valores, modos de vida, etc. El Programa Espacios INCAA² fue creado en el año 2004, actualmente³ está presente en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y en todo el país exceptuando las provincias de Corrientes, Tierra del Fuego y San Luis (cabe mencionar que esta última posee una importante actividad cinematográfica a partir de “San Luis Cine - Programa Cine y Música del Ministerio de Turismo y las Culturas”⁴).

Además de la fortaleza de ciertas empresas extranjeras en materia cinematográfica también es importante señalar los cambios tecnológicos en este punto: las nuevas tecnologías permiten inéditas fusiones comerciales y novedosos tipos de empresas a nivel mundial tal como analiza la tesina de grado “Concentración y transnacionalización en las Industrias Culturales” de Fernando Krakowiak. Como industria cultural, la cinematografía comercializa bienes simbólicos a partir de la producción de los mismos, su distribución y exhibición. En tanto industria, su propósito es la acumulación de capital gracias a la comercialización de las películas. La cinematografía es compleja y variada ya que intervienen múltiples actores desde diversos sectores. Como hemos mencionado, la industria cinematográfica está compuesta por tres dimensiones y, por ejemplo, hacia el interior de cada una existen actores de distintas nacionalidades (principalmente mencionaremos los nacionales y estadounidenses que representan la mayor capacidad de acción en la industria que analizamos). Durante el proceso de investigación sobre Espacios INCAA reconocimos fracciones dentro de las dimensiones que primero describimos y enfrentamientos entre ellas (principalmente en los casos que se detallan en el capítulo cuatro, ya que los productores cinematográficos impulsaron ciertas medidas que resistieron exhibidores y distribuidores). Es decir, que además de los distintos sectores debemos considerar divisiones, nacionalidades, tamaños y posibles disputas internas. La cinematografía es tan heterogénea como compleja por lo que una política pública acorde debe considerar estas especificidades para el cumplimiento efectivo de sus objetivos finales.

Actualmente, la tecnología revolucionó las industrias culturales ya que, en el caso del cine específicamente, por nombrar algunos ejemplos, se han multiplicado exponencialmente

² Ver más en <http://espacios.incaa.gov.ar/>

³ Información relevada a enero de 2016.

⁴ Para más información se puede visitar el sitio <http://www.sanluiscine.com/CineAsp/Index.asp>

las pantallas para su consumo: televisión, celulares, computadoras, dispositivos móviles, etc., y también se ha diversificado el uso de material tecnológico para su producción y distribución. Como ya hemos mencionado, la interrelación entre los sectores hace que estas modificaciones impacten de manera orgánica en la industria cinematográfica. Es decir, que se reconfigura el cine en sí mismo, las formas de acceder a él y ciertos hábitos tradicionales.

Nuestro interés en el cine como práctica social y cotidiana, sumado a las concepciones que fuimos adquiriendo a lo largo de la carrera de Ciencias de la Comunicación, motivaron un abordaje al cine desde una perspectiva distinta. Partimos de entender el cine como una industria cultural atravesada por los vectores económicos, sociales y políticos (e institucionales) que estructuran la sociedad actual. Por otra parte, tenemos en cuenta que la industria cinematográfica produce bienes simbólicos que construyen identidades y que reproducen -o no- estructuras de poder preestablecidas. Por estas razones consideramos que estudiar una política pública vinculada al sector del cine desde una mirada comunicacional aporta a visibilizar la acción del Estado en esta industria cultural y su puesta en práctica en el entramado social.

1.3. Recorte temporal propuesto

El recorte propuesto se inicia con el Programa Espacios INCAA en el año 2004 y culmina con el Programa de Digitalización de Salas Cinematográficas del INCAA creado en el año 2012. El Programa Espacios INCAA es la medida más importante que el Instituto ha llevado a cabo en materia de exhibición. Tiene entre sus objetivos el garantizar la exhibición de la producción nacional y socializar el acceso al cine, por lo que se han abierto Espacios INCAA en todo el país e incluso en el exterior. El hito que utilizaremos para marcar el cierre de nuestro recorte es el Programa de Digitalización de Salas Cinematográficas debido a que la digitalización implica cambios y rupturas en la industria del cine, y vincularemos esta coyuntura al circuito Espacio INCAA. La digitalización cinematográfica es un punto de inflexión y un cambio de paradigma, lo que da lugar a situaciones inéditas que afectan a la industria cinematográfica como tradicionalmente la conocíamos. Plantearemos ciertas cuestiones técnicas y operativas del proceso tradicional de proyección cinematográfica para diferenciarlo de la innovación tecnológica que implican las exhibiciones en formato digital.

El análisis del Programa Espacios INCAA y el Programa de Digitalización de Salas Cinematográficas nos permitirá dar cuenta de las implicancias de los mismos en la industria del cine en nuestro país.

1.4. Objetivos, preguntas de investigación y pertinencia

El objetivo general del análisis estará orientado a describir el “Programa Espacios INCAA” teniendo en cuenta un recorte temporal que abarca desde el inicio de este Programa en el año 2004 hasta el año 2012 cuando se crea el Programa de Digitalización de Salas Cinematográficas. Espacios INCAA representa la mayor apuesta del Instituto dentro del ámbito de la exhibición como política pública y la digitalización de la cinematografía representa un hito crítico en la industria teniendo en cuenta que esto implica el “apagón analógico” en el cine. Cabe destacar que los Espacios INCAA se crearon en varios puntos del país y del exterior para garantizar la exhibición de películas nacionales y contribuir al desarrollo del cine tanto en su dimensión cultural, social y comercial.

A partir de la problematización expuesta y del recorte propuesto en los puntos anteriores se detallarán a continuación los objetivos específicos que guiaron la presente tesina:

- Dar cuenta del Programa Espacios INCAA como política pública orientada a la promoción de la exhibición de cine nacional.
- Abordar el Programa Espacios INCAA como política pública desde las concepciones teóricas planteadas.
- Dar cuenta de aspectos formales y técnicos del Programa de Digitalización de Salas Cinematográficas.
- Exponer la relación entre Espacios INCAA y el Programa de Digitalización de Salas Cinematográficas.
- Describir el caso del cine Gaumont en tanto Espacio INCAA KM 0 que posee la totalidad de sus salas digitalizadas.

Con respecto a las preguntas que guiaron esta investigación y que intentaremos contestar a lo largo de este trabajo son: ¿cuáles son las políticas públicas y medidas de exhibición cinematográfica más relevantes que se produjeron en el período propuesto? ¿Las políticas públicas de cine que impulsa el Estado tienen en cuenta la complejidad que caracteriza a la industria cinematográfica? ¿Son las políticas públicas de exhibición cinematográfica un conjunto articulado y coordinado de medidas acorde a las características de la industria? ¿Cuál es la incidencia del sector privado (nacional y extranjero) en la exhibición de cine?

¿Cómo se designa un Espacio INCAA y cómo es su posterior funcionamiento? ¿Cuáles son las características que deben reunir este tipo de salas? ¿Cuál es rol del INCAA una vez que se designa un Espacio INCAA? ¿Cómo impacta un Espacio INCAA en el funcionamiento de cines pequeños y medianos que no pertenecen al Programa?

¿En qué consiste el Programa de Digitalización de Salas Cinematográficas del INCAA? ¿Cómo se realizan las proyecciones en formato digital y en qué difieren de las tradicionales? ¿Cuál es la vinculación del mismo con el Programa Espacios INCAA? ¿Qué ventajas implica para un Espacio INCAA la digitalización de sus salas?

La pertinencia de la investigación refiere a que, si bien se encuentran antecedentes sobre políticas públicas de cine, estos trabajos están orientados a los segmentos de producción y/o distribución; como ser las tesinas de grado “¿Una década ganada? Estado, Políticas Públicas y Cine Argentino (2002-2012)” de Emiliana Cortona y Juan Cruz Lapenna y “El cine argentino en la era del ‘Nunca Menos’. Nuevos procesos de concentración y extranjerización durante el período 2009-2012” de Esteban Sahores. Por lo tanto, intentaremos generar un aporte puntual al sector de la exhibición cinematográfica desde el presente trabajo. Asimismo, intentaremos dar cuenta de cómo el advenimiento de ciertas nuevas tecnologías implican una modificación radical en el cine que impactan de lleno en sus dimensiones culturales, sociales, simbólicas y de índole comercial.

2. MARCO TEÓRICO - METODOLÓGICO

En el presente capítulo daremos los lineamientos teóricos que guiarán el análisis de este trabajo. Nos basaremos en tres dimensiones conceptuales para abordar el objeto de estudio elegido: Economía Política de la Comunicación, Industrias Culturales y Políticas Públicas.

Dentro del campo vinculado a la Economía Política de la Comunicación se encuentran referentes tales como Dallas Smythe, Vincent Mosco, Graham Murdock, Nicholas Garnham, Ramón Zallo y Enrique Bustamante. Específicamente vinculados al cine tomaremos a Janet Wasko y Thomas Guback.

Con respecto a las industrias culturales partiremos de las primeras concepciones de la Escuela de Frankfurt y daremos cuenta del debate que implica esta corriente con la Economía Política.

Asimismo, repondremos lineamientos teóricos sobre políticas públicas estatales y vinculadas con la comunicación desde Oszlak y O'Donnell, Mabel Thwaites Rey y Bernardette Califano.

Por último, articularemos estos tres ejes mencionados con el cine en tanto mercancía cultural.

2.1. Marco Teórico

2.1.1. Primer eje: Economía Política de la Comunicación y del Cine

Esta tesina se inscribe en el eje de la Economía Política Crítica, la cual es superadora de la Economía Política Clásica y la Marxista Ortodoxa. Los economistas clásicos se centraron en el estudio de las riquezas y su distribución para la satisfacción de necesidades en una sociedad. Por su parte, el marxismo tradicional tuvo una mirada taxativa sobre la metáfora base-superestructura. La Economía Política Crítica, en cambio, mantiene miradas plurales y relacionales que buscan explicar el todo social (y transformarlo); es decir, que se mantiene así una perspectiva vincular entre política, cultura y economía. Desde esta mirada,

Vincent Mosco define que la Economía Política es “el estudio de las relaciones sociales, particularmente, las relaciones de poder, que mutuamente constituyen la producción, distribución y consumo de recursos, incluidos los recursos de comunicación.” (MOSCO, 2006: 59). Así como también, este mismo autor explica de manera más global que la Economía Política estudia cómo las sociedades se organizan para sobrevivir y la manera en la que se perpetúa un orden en pos de objetivos sociales específicos teniendo en cuenta el control -entendido en sentido político- de una comunidad la cual se reproduce y mantiene a lo largo del tiempo (WASKO, 2006). En esta línea, sumaremos a Janet Wasko quien menciona que los autores Murdock y Golding definen la Economía Política con una perspectiva “holística, histórica, con un interés primordial en el balance entre la empresa capitalista y la intervención pública (...)” (WASKO, 2006: 97). El capitalismo monopolista actual corresponde a una nueva fase de ese sistema económico y social caracterizado por la concentración de capital y por inéditas lógicas de funcionamiento.

Dentro de este contexto, los estudios en información y comunicación toman a la Economía Política como herramienta de análisis pertinente, siendo que hasta mediados de Siglo XX las investigaciones comunicacionales se focalizaron en estudios de recepción de medios y obviaron las cuestiones económicas en relación a los mismos. Como indica Santiago Marino, existen dos grupos principales en la historia de la Economía Política de la Comunicación: “la escuela norteamericana (Smythe, 1976 y 1983; Schiller, 1982), que estudia la relación entre los medios, el poder económico y el poder político; y las academias británica y francesa (Garnham, 1979; Murdock y Golding, 1979), quienes se interesan por la relación entre la producción material y la simbólica (...)” (MARINO, 2013: 49). En el marco de este último grupo, Garnham entiende que la Economía Política de la Comunicación debe abordar “los modos de producción y consumo cultural desarrollados en las sociedades capitalistas” (WASKO, 2006: 98)

Es adecuado en esta instancia mencionar que partimos de entender que “la comunicación es un proceso social de producción, intercambio y negociación de formas simbólicas, fase constitutiva del ser práctico del hombre y del conocimiento que de allí se deriva” (URANGA, 2007: 3) siendo a su vez que en ese entramado social “toda producción de sentido, en efecto tiene una manifestación material” (VERON, 1986: 126-127). Podemos afirmar entonces que en cuanto a las mercancías comunicacionales -en relación a sus soportes- se presentan en distintos formatos como diarios, revistas, contenidos audiovisuales (películas, programas de televisión, producciones multimediales por nombrar algunos) radio, discos, etc.

Dadas las definiciones detalladas anteriormente, introducimos la Economía Política del Cine a los fines de incorporar la mirada específica para nuestro objeto de estudio. Con la intención de proponer una “perspectiva institucional” Thomas Guback en su ensayo “¿Nos estamos planteando las preguntas adecuadas en el cine?” (1978) proclama pensar el cine como una institución económica así como un medio de comunicación. En este mismo camino, Wasko sostiene que la Economía Política del Cine debe incorporar el cambio social e histórico, la totalidad social, la base moral y la praxis, que son características de la Economía Política en general. “Básicamente, la Economía Política del cine debe entender las películas como mercancías producidas y distribuidas dentro de una estructura industrial capitalista.” (WASKO, 2006: 102). Entendemos entonces a las películas como mercancías culturales y comunicacionales -que habitualmente se han abordado desde otras miradas como el análisis semiótico, estudios de audiencia, de representaciones sociales, etc.- plausibles de ser analizadas desde la Economía Política lo que representa un aporte distinto y primordial en el capitalismo globalizado.

2.1.2. Segundo eje: Industrias Culturales

Si pretendemos realizar una breve síntesis de conceptos que nos lleven a reconstruir el camino hacia las Industrias Culturales debemos comenzar con la Escuela de Frankfurt. Adorno y Horkheimer acuñaron el concepto de Industria Cultural para referirse a los productos culturales finales pensados para ser comercializados dentro de un mercado apuntado a la cultura de masas. Estos teóricos soslayaron las relaciones sociales y de producción implicadas inherentemente en esas mercancías culturales.

Por su parte, el enfoque de los Estudios Culturales aportó una mirada interdisciplinaria, de subjetividades y vinculada a problemáticas sociales-culturales. A su vez, tomaron ciertos conceptos de los teóricos de Frankfurt pero sin embargo, mantuvieron un análisis parcial y limitado ya que se focalizaron en los estudios de audiencia, el análisis de texto, etc.⁵

⁵ Ver más en KELLNER, 1998.

Estas perspectivas dejaron de lado la riqueza inherente a las articulaciones que propone la Economía Política⁶, de la que tomamos los principales lineamientos para abordar nuestro trabajo. En “Economía de la Cultura y la Comunicación” Ramón Zallo define que “se entenderán por industrias culturales un conjunto de ramas, segmentos y actividades auxiliares industriales productoras y distribuidoras de mercancías con contenidos simbólicos, concebidas por un trabajo creativo, organizadas por un capital que se valoriza y destinadas finalmente a los mercados de consumo, con una función de reproducción ideológica y social.” (ZALLO, 1988: 26). Se trata de un tipo de industrias distintas al resto dada su especificidad por ser obras simbólicas en soporte material. En este tipo de industrias se mantienen ambas dimensiones: material y simbólica, y están destinadas a un mercado de consumo. Las mismas se producen a escala e implican trabajo técnico y trabajo creativo. Este último es uno de los rasgos distintivos por el cual se diferencia una mercancía cultural de otra. A su vez, este tipo de productos conllevan otros dos rasgos inherentes que son la ‘renovación’ y la ‘aleatoriedad’ (ZALLO, 1988). Teniendo en cuenta estos tres rasgos podemos mencionar que una mercancía cultural es el producto último de alguna de las industrias culturales según corresponda su rama⁷ y es por esto entonces que posee un valor material así como un valor simbólico.

En relación a la temática y los conceptos mencionados también haremos explícita una noción de cultura que habilite un elemento adicional a la mirada propuesta. Zallo remite a la dificultad que deriva de delimitar qué es la cultura e incluso si es posible definirla. Se entiende, entonces, a la cultura desde su dimensión “relacional y vertebradora de las relaciones sociales; como un sistema y un proceso de comunicaciones simbólicas, efectivas. No se trata así de un mero sistema técnico reproductivo para la cohesión social, sino también de un sistema que produce, conforma y transmite contenidos, valores, modelos de comportamientos, en proceso e implicando prácticas sociales activas o pasivas” (ZALLO, 1988: 24). En esas relaciones sociales existen una multiplicidad de actores que se vinculan entre sí y que poseen capacidades de acción distintas. Como bien esboza Douglas Kellner -y que aporta a la comprensión puntual de la triada cultura, mercado y Estado- “en las

⁶ Cabe mencionar que esta disciplina no anula las anteriores sino que como plantea Mosco se nutre tanto de los Estudios Culturales como de la Ciencia Política para resultar en la indudable riqueza de la mirada propia de la Economía Política. El autor hace referencia además a ciertas críticas puntuales. Ver más en MOSCO, 2006.

⁷ Zallo indica que “La rama es ‘la forma productiva que debe de tomar el proceso de producción inmediato en cuanto a la producción de capital y su movimiento de valorización, de renovación’ (Paloix:159) (...) En cada rama actúa la tendencia a la igualación de las condiciones de producción (por la competencia entre los productores) y la tendencia a la igualación de las tasas de beneficios (por la competencia de los capitales)”. (ZALLO, 1988: 32)

democracias occidentales, una economía capitalista dicta que la producción cultural sea gobernada por las Leyes del mercado, pero los imperativos democráticos significan que existe cierta regulación de la cultura por el estado.” (KELLNER, 1998: 189).

2.1.3. Tercer Eje: Políticas Públicas

Para entender y poder conceptualizar a las políticas públicas -tanto en su dimensión general como en particular de la comunicación- es necesario partir de la definición de Estado ya que este se constituye como un actor esencial dentro del proceso de planificación y ejecución de políticas. También intervienen otros actores que se relacionan entre ellos y con el Estado. Se entenderá que el Estado “es una asociación con base territorial, compuesta de conjuntos de instituciones y de relaciones sociales (la mayor parte de ellas sancionadas y respaldadas por el sistema legal de ese Estado) que normalmente penetra y controla el territorio y los habitantes que ese conjunto delimita. Esas instituciones reclaman el monopolio en la utilización legítima del uso de la coerción física y normalmente tienen, como último recurso para efectivizar las decisiones que toman, supremacía en el control de los medios de esa coerción sobre la población y el territorio que el Estado delimita.” (O’DONNELL, 2010: 76). Esta definición de Estado se inserta dentro de un sistema capitalista donde el aparato estatal es garante, organizador y reproductor de relaciones sociales (también capitalistas) en las cuales los sujetos se relacionan de manera asimétrica según posean o no determinados recursos; los cuales pueden ser: coerción física, recursos económicos, de información, control ideológico; siendo el control de cualquiera de ellos fundamentos de dominación.⁸ En correlación, Mabel Thwaites Rey refuerza lo anterior cuando sostiene que “el Estado no es neutral. No es ni una arena que facilita la negociación entre grupos antagónicos ni un árbitro imparcial. Su propia estructura institucional se despliega a partir de los resultados de los conflictos estructurales y, a su vez, da forma a posteriores conflictos.” (THWAITES REY, 2005: 6)

Para Oszlak y O’Donnell una política pública es un “conjunto de acciones y omisiones que manifiestan una determinada modalidad de intervención del Estado en relación con una cuestión que concita la atención, interés o movilización de otros actores en la

⁸ Para profundizar sobre la problemática de la dominación, ver más en: O’DONNELL, (1977).

sociedad civil” (OSZLAK y O’DONNELL, 1984: 10); esto es lo que permite visualizar el accionar del Estado. Para estos autores una cuestión es un asunto “socialmente problematizado” que surge a raíz de necesidades y demandas. Toda cuestión posee un “ciclo vital” desde su aparición hasta su “resolución”⁹. El Estado es un actor único dentro del conjunto de actores de una sociedad ya que es el encargado de establecer desde lo formal los lineamientos de acción y aplicación de las políticas públicas. En esta línea, y complementando a la definición anterior, José Luis Exeni define a las políticas públicas como “el conjunto de principios, normas, aspiraciones y respuestas deliberadamente adoptados en el marco de uno o más objetivos previamente establecidos de predicción, decisión y acción para enfrentar situaciones y/o problemas socialmente considerados, en un momento y lugar determinados, mediante procesos de estimulación positiva –fomento, apoyo, recompensa- o negativa –inhibición, prohibición, sanción- de comportamientos individuales, grupales, institucionales y/o sociales, cuya fuente principal puede ser el Estado, la sociedad o ambos, pero cuya forma final es siempre definida por la estructura estatal que establece los mecanismos e instrumentos necesarios para su cumplimiento.” (EXENI, 1998: 92)

A los fines específicos de este trabajo plantearemos el recorrido realizado por el concepto Políticas Públicas de Comunicación (PPC), las cuales son parte de un sistema general de políticas públicas de un Estado, el cual acciona como promotor, interventor y garante, en pos del funcionamiento de las mismas.

En la década de los setenta desde la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura)¹⁰ se fomentaron las primeras nociones de Políticas Nacionales de Comunicación (PNC) vinculadas a los países denominados “en vías de desarrollo”. Luis Beltrán define a las PNC como: “un conjunto integrado, explícito y duradero de políticas parciales de comunicación, armonizadas en un cuerpo coherente de principios y normas dirigidos a guiar la conducta de las instituciones especializadas en el manejo del proceso general de comunicación de un país.” (BELTRAN, 1976: 1). Margarita Graziano, por su parte, distingue dos etapas de las PNC: a la primera la denomina “formalista” (con una importante intervención estatal en materia de comunicación desarrollada en el período 1973/1977) y a la segunda, “contenidista” (se adiciona lo vinculado a la democratización de la comunicación como ser acceso y participación, derecho a la información y a la comunicación, etc. Se da a partir de 1977). Un hito importante a

⁹ Esto implica que la misma haya sido “solucionada” efectivamente, descartada de la agenda por no tener posible solución, reemplazada por otra cuestión más visible o porque el sector social que la plantea haya sido eliminado (del terreno político). Ver más en: OSZLAK O, y O' DONNELL G, (1984).

¹⁰ Ver más en el sitio <http://www.unesco.org/new/es>

remarcar en la caracterización de este período es la Conferencia Intergubernamental sobre Políticas de Comunicación en San José de Costa Rica en el año 1976 (CALIFANO, 2014)¹¹. A su vez, Graziano prioriza que una PNC debe partir “de la consideración de que la dimensión cultural y comunicacional es un área prioritaria de trabajo en la cual el Estado debe concentrar esfuerzos, decisiones y recursos para cumplir con uno de los requisitos básicos de la consolidación democrática: el brindar al ciudadano no sólo el acceso a la información necesaria para la formación de opiniones sino también el garantizar los mecanismos efectivos para la libre expresión de su pensamiento.” (GRAZIANO, 1986: 3)

Las conceptualizaciones anteriores son el resultado de un proceso en el cual las políticas de comunicación se definieron, redefinieron y lo seguirán haciendo. En esta misma línea, desde una perspectiva más integral, reciente y apropiada para este trabajo, recuperamos la noción de Santiago Marino quien comprende a las políticas públicas de comunicación como “el conjunto articulado, planificado y armónico a partir del cual el Estado administra y regula el sistema de medios de comunicación, mediante una serie de planes, programas y proyectos con objetivos definidos, que puede complementarse con un plexo normativo articulado en Leyes, Decretos y Resoluciones que son resultado de la interacción entre los agentes estatales (que siempre son los que definen las formas), los actores del mercado y otras fuerzas sociales, quienes tendrán mayor o menor incidencia de acuerdo al modelo de Estado y a sus capacidades de negociación.” (MARINO, 2012: 92).

Dentro de las políticas públicas de comunicación incorporaremos también el concepto de Política de Cine ya que este se ajusta a la problemática que el sector cinematográfico implica en tanto medio de comunicación y en tanto industria. A los propósitos de este trabajo, entenderemos como política de cine al “conjunto de acciones (Leyes, Decretos, Resoluciones y gestiones gubernamentales y estatales) y omisiones destinadas a incidir sobre todo o alguno de los sectores que componen la actividad cinematográfica (producción, distribución y exhibición). La política de cine puede atender demandas de actores de la industria o bien promover iniciativas surgidas desde el mismo Estado.” (CORTONA Y LAPENNA, 2013: 32)

¹¹ En su texto la autora recorre de manera más amplia el análisis y estudio de los conceptos Políticas Públicas y Políticas Públicas de Comunicación.

2.1.4. Articulaciones de los ejes teóricos con el cine

Para sistematizar y vincular los ejes anteriores con el cine podemos enunciar que, en primer lugar, la economía política es una herramienta diferente para el análisis del sector cinematográfico ya que nos permite analizarlo desde una perspectiva distinta debido a que complementa los análisis tradicionales vinculados al ámbito de la cultura. Es así que exploraremos la relación que tiene el sector cinematográfico en tanto a la concentración de medios de producción (dedicados a controlar la producción, distribución y exhibición de películas), posibles incidencias del trabajo asalariado (en relación al trabajo técnico y creativo), su vinculación con el Estado y otros actores, etc.; que se verán reflejados a lo largo de nuestro análisis. Cabe destacar que estas vinculaciones y/o asociaciones implicarán tanto cuestiones políticas, económicas y sociales, considerando también factores claves como lo ideológico y el poder.

Inscribimos al cine como industria cultural ya que posee ciertas características que son equiparables a las industrias de producto, aunque sin perder de vista su dimensión simbólica. Podemos señalar que la filmación de una película implica, por ejemplo, una alta inversión inicial sin conocer anticipadamente su rendimiento económico; es decir *¿se recuperará dicha inversión? ¿implicará pérdidas? ¿cuál será el margen de ganancias?*. El factor tiempo influye en los planteos anteriores negativa o positivamente. Estas preguntas dependen, a su vez, de la aceptación aleatoria del público consumidor (la industria, por su parte, posee ciertas estrategias para minimizar los riesgos en este sentido). Por último, como en toda industria, un film implica trabajo el cual -en este caso- se trata de trabajo creativo y técnico, como hemos mencionado.

Las políticas públicas del sector cinematográfico resultan relevantes porque, idealmente, orientan estrategias para fomentar distintos objetivos; por ejemplo, equilibrar la oferta y la demanda entre diversos sectores - como ser el del capital económico transnacional que ejerce una influencia decisiva en los cines nacionales-. Otras acciones del Estado pueden permitir que la industria cinematográfica genere fuentes de trabajo, inversiones y múltiples vinculaciones con el exterior lo que implicará también visibilización a nivel mundial. A su vez, el cine es parte de la construcción de los relatos nacionales e identitarios de los pueblos por lo que es importante la acción del Estado traducido en políticas públicas.

2.2. Marco Metodológico

En este apartado explicitaremos las distintas herramientas que se utilizarán para analizar el Programa Espacios INCAA (2004). A su vez, se examinarán ciertos aspectos del Programa de Digitalización de Salas Cinematográficas (2012), también del Instituto de Cine y Artes Audiovisuales, y que es el hito que marca la finalización de nuestro recorte temporal.

Los Espacios INCAA son parte de un conjunto de políticas públicas de comunicación vinculadas específicamente al sector de la exhibición dentro de la industria cinematográfica. Se trata de la mayor apuesta del Instituto en materia de exhibición ya que es una medida implementada en varios puntos del país y del exterior que promueve visibilizar el cine argentino. El recorte temporal propuesto comienza en el año 2004 con el inicio del Programa Espacios INCAA y finaliza en el año 2012 con la creación del Programa de Digitalización de Salas Cinematográficas. Se relevarán datos mediante herramientas tales como relevamiento bibliográfico, análisis e interpretación de normativa oficial, consultas y entrevistas¹² - semiestructuradas y en profundidad- a actores vinculados al tema (que permitan dar cuenta de información adicional y no formal), comunicación institucional del INCAA como de otros organismos (sitios webs, suscripciones, redes sociales, etc), páginas webs especializadas, datos estadísticos, recopilación de registros fotográficos, análisis documental etc. Con este relevamiento se sistematizará esa información a fin de lograr una descripción exhaustiva del objeto de estudio elegido. Este proceso se encuadra dentro del marco de una metodología cualitativa, que incluye ciertos indicadores cuantitativos que aportan fundamento a las conclusiones arribadas.

Citaremos el caso del cine Gaumont ya que se trata del único Espacio INCAA de la Ciudad de Buenos Aires que posee proyección de tipo digital y que pertenece al Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. Es decir, que este ejemplo reúne los dos extremos de nuestro recorte: el Programa Espacios INCAA y el Programa de Digitalización de Salas Cinematográficas. Cabe aclarar que los otros dos espacios¹³ INCAA de la Ciudad de Buenos Aires, no poseen al momento proyecciones de tipo digital. Debido a que el Gaumont pertenece al Instituto desde el año 2013 es el Espacio INCAA que ofrece mayor cantidad de

¹² Si bien, desde el inicio de este trabajo -agosto 2015- comenzamos las tratativas para solicitar diversos tipos de datos, es importante señalar que las entrevistas que se refieren en este trabajo se realizaron entre junio y julio de 2016.

¹³ Los otros dos espacios de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires son: Espacio INCAA KM 2 La Máscara (Piedras 736) y Espacio INCAA KM 3 ArteCinema (Salta 1620)

producciones nacionales en alta calidad y al cual asisten más espectadores. La digitalización cinematográfica marca un punto de inflexión en la industria ya que esta innovación tecnológica revoluciona todas las instancias del cine. Debido a nuestro recorte, haremos referencia a cómo ha variado el proceso por el cual un film llega a un cine y cómo se realiza su exhibición.

3. CINE Y POLÍTICAS PÚBLICAS

En el presente capítulo daremos cuenta de un [breve pero intenso] recorrido histórico y cronológico del cine desde sus comienzos en Francia hasta su arribo y evolución en Argentina. Este devenir estará conformado de hechos e hitos que consideramos pertinentes y relevantes en la historia argentina. A su vez, estará cruzado por las políticas públicas en relación al sector cinematográfico que se implementaron en nuestro país a lo largo de dichos años. Incorporaremos también ciertos datos y debates acontecidos en relación al cine. El relevamiento de toda la información tratará de ser más exhaustivo durante los años 2004 - comienzo del Programa Espacios INCAA - hasta 2012 - Programa de Digitalización de Salas Cinematográficas- ya que este lapso se corresponde con el período seleccionado para el análisis del objeto de estudio de esta tesina y aporta a su contextualización. De este modo, se contempla la reconversión tecnológica debido a la transición experimentada desde el tradicional film en celuloide a las películas en formato digital.

3.1. Inicios del cine

Para hacer una breve reseña del nacimiento del cine y su evolución, debemos comenzar señalando la primera proyección cinematográfica que los hermanos franceses Louis y Auguste Lumière realizaron en el año 1895 en París. Los Lumière hicieron una serie de proyecciones -sin sonido- de la vida cotidiana vinculadas, por ejemplo a cuestiones familiares, momentos del ámbito del trabajo, escenas breves de ocio, etc.; todos ellos, acontecimientos de la sociedad moderna en cortometrajes. Este primer cine habilitaba la novedosa posibilidad técnica de reproducir imágenes en movimiento. Luego, en 1902, el ilusionista -también francés- Georges Méliès introdujo lo ficcional, como modo de narrar, en la naciente cinematografía. Sus cortometrajes más importantes fueron “Viaje a la luna” (1902) y “El viaje imposible” (1904); además se aventuró a desarrollos técnicos y narrativos, de manera creativa. Por otra parte, es destacable mencionar que previo inclusive a los logros de Méliès, ya en la Argentina se había hecho la primera proyección: en el año 1896 nuestro país comenzó a incursionar en el cine.

Una serie de inventos técnicos experimentales hicieron que el cine, paulatinamente, se transforme en una expresión artística redituable; es decir, que se constituya con un valor tanto simbólico como económico. Una manifestación creativa, que reúne a varias, se convirtió finalmente en una industria cultural.

En 1915 se estrenó una película clave para la historia del cine a nivel internacional: “El nacimiento de una nación”, en los Estados Unidos. En la misma línea, se estrena “Nobleza gaucha” en la Argentina, en el mismo año. Estas dos películas han marcado hitos en cuanto a técnica, estructura del lenguaje, y a su vez, por la alta repercusión social debido a los temas que se exponen vinculados a la construcción de una identidad nacional. Asimismo, en ambos casos, la masiva concurrencia a los cines generó niveles de recaudación inéditos, en relación a sus costos de producción, tanto a nivel local como con sus proyecciones internacionales. Siguiendo una línea de tiempo en el avance de este medio, en la década del ‘20 fue cuando comenzó -y continúa hasta nuestros tiempos- la lógica del *star system*: actores y actrices de gran renombre, quienes marcan tendencia y conllevan a una reproducción del éxito de taquilla con fórmulas ya probadas previamente; además son quienes generan recaudaciones adicionales a través de otras ramas auxiliares al cine. Podemos mencionar como ejemplos tempranos a Rodolfo Valentino¹⁴, Charles Chaplin¹⁵, Buster Keaton¹⁶, siendo estos dos últimos actores, productores y directores de sus propios films mudos, los cuales están caracterizados por el humor físico. En 1927 se estrena en Estados Unidos “El cantante de jazz” de Alan Crosland -la primera película con sonido- de mucha presencia musical a los fines de poder explotar el avance técnico en todo su esplendor. En nuestro país, la primera película sonora fue “Muñequitas porteñas” de José Agustín Ferreyra en 1931.

A los fines de una primera aproximación al cine en sus comienzos, hemos destacado los sucesos más relevantes. Podemos visualizar que el comienzo de la historia cinematográfica está caracterizado por su rápida evolución ya que transcurrieron pocos años entre los adelantos que fue acumulando y atesorando. A su vez, su desarrollo en la Argentina está caracterizado por llevar similares procesos casi en tiempos simultáneos con el resto del mundo.

¹⁴ Protagonizó “Los cuatro jinetes del apocalipsis” (1921) y “Sangre y Arena” (1922); entre otras pocas, ya que falleció a temprana edad en 1926.

¹⁵ “El pibe” (1921), posteriores clásicos como “Tiempos Modernos” (1936) y “El gran dictador” (1940), entre otras, fueron algunas de sus películas.

¹⁶ “El maquinista de La General” (1926), “Las tres edades” (1923) y “Marido por despecho” (1929) se encuentran entre su filmografía.

3.2. El cine y sus políticas en Argentina

3.2.1. Comienzos del cine en Argentina

La “edad de oro” del cine en la Argentina se inicia en la década del '30 con el surgimiento del cine sonoro. Junto a esta innovación técnica se consolidaron las estructuras que permitían una mayor producción cinematográfica: se fundan Argentina Sono Films y Lumiton, siendo estas dos empresas las primeras en tener configuraciones empresariales similares a las estadounidenses lo que les permite una producción masiva de películas. A su vez, se suman otros estudios -también desde la iniciativa privada- haciendo inversiones técnicas y de infraestructura. Es en estos años que también surgen, desde un pequeño impulso de la Municipalidad de Buenos Aires, los primeros premios que se entregaron a realizaciones fílmicas. Dentro de este contexto es destacable mencionar que hubo una expansión en cantidad de salas de exhibición.

A comienzos de los años '40 se creó el Instituto Cinematográfico Argentino, por un Decreto del Poder Ejecutivo. Si bien este casi no tuvo visibilidad se trató de una institución que producía informativos, películas de propaganda y cine educativo. Esto se dio en un contexto récord de largometrajes realizados en el país lo cual también se tradujo en altos niveles de empleo en el sector cinematográfico.

Debido a la posición neutral que la Argentina toma frente a la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) se desencadenan dos situaciones particulares que impactan de lleno en el cine local: por un lado, Estados Unidos decide reducir la venta -e incrementar sus costos- de film virgen de celuloide; y por otro lado, aumenta en nuestro país la cantidad de películas que empiezan a importarse ya que, el costo del film virgen era similar al de una película ya filmada. Para compensar ambas situaciones en 1944 el gobierno nacional limita la importación e implementa la obligación mínima de exhibir películas argentinas con la llamada “Cuota de pantalla” lo cual generó un puntapié importante a otras medidas proteccionistas: “con el ascenso de Perón (1946-1955) siguieron las medidas proteccionistas y nacionalistas. En 1947, un acuerdo entre productores y exhibidores determinó que un porcentaje del precio de los ingresos a las salas de cine fuera revertido para la producción local” (AMARAL, 2013: 39). A su vez, en 1948, se otorgaron préstamos para la actividad.

Durante el transcurso de la primera mitad de la década del '50 se aumentaron las alícuotas de importación de las películas extranjeras para generar mayor espacio de exhibición del cine argentino. Con estas medidas, se amortigua de tal manera el riesgo económico de una producción fílmica que resulta en un aumento de la cantidad de películas pero en una baja significativa de su calidad. En 1954 se realizó el primer Festival Cinematográfico de Mar del Plata que significó (y aún es) tanto un evento cultural como económico: estuvieron en la ciudad balnearia directores, productores y actores de varios países para, con su presencia, apoyar esta medida de fomento a la industria cinematográfica. La instancia de los festivales aporta a la visibilización de actores, directores, productos cinematográficos, etc. pero también genera un ámbito para gestar posibles nuevos negocios y proyectos en el cine (Ver Capítulo 4.1.2). Como punto de quiebre en este escenario, la Revolución Libertadora en 1955 pone fin a las medidas proteccionistas mientras que, de todos modos, unos años más tarde -en 1957- se crea el Instituto Nacional de Cinematografía (INC) desde el cual se comenzaron a fomentar disposiciones que apoyaron al cine independiente: cortometrajes, en gran número, pero que no se exhibieron comercialmente por no tener cuota de pantalla; lo cual produce un desbalance entre el cine comercial y el cine de autor que estaba en pleno auge. En paralelo a este proceso, debemos destacar que la televisión¹⁷ comienza a posicionarse como un nuevo medio de comunicación que compete con la industria cinematográfica.

3.2.2. El cine logra su ley

El Decreto-Ley 16.955 de 1966 restablece la obligatoriedad de la exhibición de películas argentinas impulsando particularmente las películas filmadas a color ya que esta tecnología había surgido unos años atrás pero era muy costosa. Esta normativa fue antecesora de la Ley 17.741 de 1968 la cual sigue vigente hasta nuestros días.¹⁸ Es relevante mencionar que durante este tiempo se consolida un movimiento cinematográfico -que venía gestándose hace algunos años atrás- que se denominó “Tercer cine”. Se trataba de un conjunto de directores, de distintos lugares del mundo, que construían su cine con una mirada de acento

¹⁷ El 17 de octubre de 1951 se prenden las cámaras televisivas con la transmisión inaugural que fue el acto del Día de la Lealtad peronista desde Plaza de Mayo, en la Ciudad de Buenos Aires.

¹⁸ Más adelante se relevarán ciertos aspectos sobre la Ley 17.741 y sus modificaciones a lo largo de los años.

latinoamericano -en oposición a Hollywood- fomentando un cine de denuncia y de debate teniendo en cuentas temáticas sociales como el hambre, la desigualdad, la explotación, etc. Este cine fue perseguido y censurado ya que su estructura de producción, distribución y exhibición está en las antípodas de la tradicional (muy ligado también a la clandestinidad, en relación al contexto en el que se desarrolla). Como referentes de este movimiento se destacaban en nuestro país Octavio Getino, Pino Solanas y Gerardo Vallejos.

Estos años están signados por las fluctuaciones de gobiernos democráticos y militares lo cual influye en las medidas que se toman -o cómo impactan las mismas- en materia cinematográfica. Si bien en 1973, con un retorno a la democracia, se volvieron a exhibir películas sin las restricciones de años anteriores; en 1976 con el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional vuelve a instalarse la censura y la prohibición de películas. Asimismo, en concordancia con estas privaciones, baja la calidad de los films sobre todo en cuanto a su contenido argumental. Las pocas temáticas permitidas fueron las que en 1978 recibieron promoción por parte del gobierno. También se produce el exilio a Europa y distintos lugares de Latinoamérica de actores y directores (como los vinculados al “Tercer cine”, entre otros) relacionados a temáticas consideradas prohibidas o subversivas. Los estudios cinematográficos y laboratorios locales inician una etapa de fusiones y concentración de capitales de la industria siendo que, además, las políticas neoliberales que promulgó la Dictadura permitió el ingreso de empresas extranjeras al país (en algunos casos, estas compañías adquirieron empresas nacionales) fomentando un modelo de acumulación de capital basado en la especulación financiera. Si nos enfocamos en el ámbito de la distribución y exhibición de cine, se trata de un período en el cual, las entidades extranjeras se vieron favorecidas fuertemente porque aumentaron su rentabilidad -en dólares- dado el aumento de las entradas de cine y por el incremento de exhibición de películas extranjeras, principalmente de Estados Unidos.

En 1983 regresa la democracia al país con Raúl Alfonsín como presidente. Asume su mandato el 10 de diciembre de ese año con un 51,70% de los votos del electorado en un contexto de fuerte euforia democrática de la sociedad argentina. Con respecto al campo cinematográfico, se observa una disminución en la cantidad de salas exhibidoras pero sin embargo la democracia trae acontecimientos que enriquecen al cine. En principio, el gobierno concluye con la censura de los films, característica del Proceso de Reorganización

Nacional¹⁹. Además, se reabrieron escuelas de cine fomentando un interés renovado por sus carreras en un clima propicio. Dentro de este contexto, se reinicia el movimiento “cine de autor” y surgen nuevos directores reconocidos por la crítica pero con baja convocatoria comercial (lo que es concordante con la reducción de salas de exhibición durante estos años). Las productoras más importantes del país como Aries Cinematográfica Argentina, Argentina Sono Film y Cinematográfica Victoria emprendieron procesos de concentraciones y fusiones.

Desde el flamante gobierno, a través el Instituto Nacional de Cinematografía se pretende que el cine nacional refleje la vuelta de la democracia y que esto, a su vez, se muestre al mundo mediante la exportación fílmica. “La historia oficial” fue una película emblemática en diversos aspectos: por un lado, su temática vinculada a la dictadura de los ‘70 marcó una visibilización de esa parte de la historia argentina y también ganó el primer premio Oscar del cine argentino, en 1986 (entre otros galardones nacionales e internacionales). Por otro lado, fue un film visto por cientos de espectadores en su estreno (1985) y en su reestreno (1986)²⁰. Sin embargo, más allá de este ejemplo, no se logró una política cinematográfica mancomunada, articulada y sostenida a lo largo del tiempo. En relación a las acciones para financiamiento del sector de la producción, si bien el INC impulsó líneas de créditos destinadas a directores y autores, muchos de ellos se convierten posteriormente en morosos del Instituto. En materia económica y social, el gobierno alfonsinista estuvo signado de conflictos. Casi al final de su mandato, en medio de un contexto general inestable y de un proceso hiperinflacionario en el país, tuvo que ceder anticipadamente el bastón de mando al presidente electo Carlos Menem, en julio de 1989. En septiembre de ese mismo año, Menem promulgó la Ley de Emergencia Económica N° 23.697 debido al contexto económico desfavorable que estaba recibiendo. La norma establece, entre otras suspensiones, la cancelación de ayuda y subvenciones de todo tipo a la industria cinematográfica. Esto generó una reacción rápida y eficaz de la comunidad del sector que logró organizarse para contrarrestar dicha medida. Es así que -a los pocos meses- se logró la excepción del cine a esta ley, a través del Decreto 1633/89²¹, como una manera de proteger al sector y mantener su actividad. Fue la única excepción de la ley.

¹⁹ La Ley 23.062 fue la que culminó con la censura cinematográfica. Si bien la Ley posee un alcance más amplio ya que, en su resumen, indica que “carecen de validez jurídica las normas y los actos administrativos, emanadas de las autoridades de facto surgidas por un acto de rebelión”; a los fines de este trabajo se hace mención en cuanto la cinematografía. Ver más en Ley 23062/1984.

²⁰ Seguramente también será un éxito de taquilla en su nuevo reestreno de 2016, al conmemorarse 40 años del golpe militar de 1976.

²¹ El Decreto se dicta en diciembre de 1989 -a pocos meses de la promulgación de la Ley de Emergencia Económica. Ver más en Decreto 1633/89.

La llegada de la década de 1990 marca en Argentina un proceso de neoliberalización en muchos aspectos y el sector del cine no queda fuera de alcance. El Instituto Nacional de Cinematografía transita un período de inestabilidad a nivel institucional contando, a su vez, con escasos recursos para su financiamiento. Con el Plan de convertibilidad (1 peso argentino = 1 dólar estadounidense) aplicado por el Ministro de Economía Domingo Cavallo en 1991, se genera la posibilidad de traer equipamientos de última tecnología (algunos nuevos y otros para actualizar los ya existentes) aunque se habían triplicado los costos de producción de películas. Por otra parte, se reducía el consumo del cine y la problemática del sector; en números, se puede ejemplificar cuando en 1994 solamente se estrenaron 11 películas argentinas. Sin embargo, a nivel macroeconómico, este Plan fue el que operó para reducir fuertemente la inflación de esos años en el país.

Los grandes estudios cinematográficos tendían a desaparecer por los altos costos de producción de los films y del mantenimiento de sus instalaciones, así como por contar con menos salas donde proyectar sus películas; es decir, no era redituable sostener la estructura de estas grandes empresas. Por su parte, en estos mismos años, comienzan a tener un crecimiento importante la TV paga (cable) y el video hogareño: las empresas empiezan a apostar en estos nuevos medios que funcionan como una competencia directa del cine en la industria del entretenimiento. Dentro de este contexto, en 1994 mediante la Ley 24377 (una modificación de la Ley 17.741) se crea el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) reemplazando al INC. Esta nueva Ley permite que el INCAA sea autárquico y, a su vez, establece nuevos mecanismos promocionales de fomento y defensa del sector incluyendo, además, al cine dentro del concepto de “audiovisual”. Uno de los mayores logros de la nueva Ley fue el de incrementar el Fondo de Fomento Cinematográfico: al ya existente 10% de recaudación por entrada de cine vendida, se crearon dos nuevos impuestos: el 10% sobre la venta y alquiler de videos hogareños y otro equivalente al 25% del impuesto que percibe el Comité Federal de Radiodifusión (COMFER) a raíz de la facturación que los canales de televisión efectúan por publicidad o venta de programas.

Carlos Menem vuelve a postularse para las elecciones presidenciales de 1995²² y las gana con el 49,94% de los votos. En su segundo mandato, el presidente Menem siguió con las mismas políticas económicas que venía llevando adelante y el tinte neoliberal de esos años se continuó plasmando en el sector del cine: se privilegiaron a grupos de capital concentrado - como ser las grandes empresas de televisión- con líneas de crédito para financiar sus

²² En 1994 se produce una reforma a la Constitución de la Nación Argentina. Entre otras modificaciones, cambios y actualizaciones se permitirá la reelección del presidente en ejercicio por un solo período.

producciones. Como contrapartida a esta coyuntura, en 1995 comienza a darse el movimiento conocido como Nuevo Cine Argentino (NCA) que implica una nueva forma de hacer cine. En este “modo de hacer” -diferente al mercantilizado de producción cinematográfica- se generan nuevas formas de conseguir recursos como así también otras posibilidades para el circuito de exhibición: nuevos festivales y nuevos espacios orientados a la difusión de películas argentinas. Esta tendencia fue incluso legitimada por la crítica de cine especializada y los films nacionales comenzaron a tener mayor visibilidad en festivales locales e internacionales gracias al NCA. También son películas que apuestan a una diversificación en relación a la estética, temáticas, actores, directores, es decir, que los films emprenden apuestas diferentes e innovadoras.

En 1996 con la vigencia de la Ley de Emergencia Económica se suspende la autarquía financiera del INCAA que afecta a la política de subsidios y créditos. El dinero de las entradas que antes se recaudaba por el Instituto ahora pasa a ser destinado al Tesoro Nacional, quien luego envía (a su discreción) los fondos al INCAA. La debacle del gobierno menemista comienza a ponerse de manifiesto cada vez más: en 1998 se inicia una crisis y recesión económica, con alto índice de desocupación, en el país que golpea a todos los sectores de la sociedad y también se visibiliza en el circuito de la exhibición: se comienzan a reducir el número de salas (las cuales se convierten en otras fuentes de negocios: locales bailables, iglesias evangélicas, otros comercios, etc.) y las inversiones en las salas existentes son ínfimas (en cuanto a equipamiento técnico e infraestructura).

Dentro de los procesos de globalización económica, desembarcaron en el país complejos de cine de capitales predominantemente estadounidenses y australianos. Estas estructuras multipantalla tienen injerencia en los tres eslabones de la cadena cinematográfica: producción, distribución, y exhibición; lo cual posibilita tener amplio control del negocio. Estos grandes establecimientos introdujeron nuevos consumos de y con el cine: mayor oferta horaria, innovaciones técnicas, mayor comodidad en las salas, mejoras en infraestructura, el *candybar*, etc. A su vez, se montaron propuestas adyacentes como ser restaurantes, librerías, heladerías y otros negocios que son externos a la industria del cine pero fomentan la concurrencia de los espectadores.

Mientras que la atmósfera -política, social, y económica- era muy poco alentadora, en abril de 1999 nace el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente²³ (BAFICI), el cual se incorpora al circuito de visibilización y reconocimiento del cine. Por otra parte,

²³ Si bien este Festival no está organizado por el INCAA, lo referimos dada la visibilidad internacional que le aporta al cine independiente. Se ahondará más en el próximo capítulo.

avanzado ese mismo año, para las elecciones presidenciales, surge “la Alianza” como una opción partidaria de recambio político que lleva a Fernando De La Rúa a asumir la presidencia el 10 de diciembre de ese mismo año.

3.2.3. Nuevo milenio: crisis y nuevos rumbos

La presidencia de Fernando De La Rúa estuvo signada por una inestabilidad -política, social, institucional y económica- que fue aumentando a lo largo de su (corta) gestión. Dentro de este contexto, las medidas tomadas por el gobierno no alcanzaron los efectos deseados lo que gestó un profundo descontento social que derivó en una crisis generalizada en el año 2001²⁴. Se radicalizaron las protestas y surgieron los *cacerolazos* exigiendo la renuncia de De La Rúa, que se efectivizó el 20 de diciembre de ese año. A partir de entonces, hubo una sucesión de mandatarios en plena inestabilidad institucional hasta que en Asamblea Legislativa se designa a Eduardo Duhalde como presidente interino, quien asume su gobierno el 1° de enero de 2002. Se trató de un gobierno de transición marcado por medidas de distinta índole dirigidas a restablecer la estabilidad en el país. En materia económica, se implementó el fin de la convertibilidad con la consecuente devaluación de la moneda, la pesificación de los ahorros y la salida gradual del *corralito* -impulsada en el gobierno de De La Rúa- que limitaba el acceso y la movilidad del dinero bancarizado.

Con respecto al campo cinematográfico se restituye la autarquía administrativa y financiera del INCAA que significa un punto de inflexión ya que le permite al organismo recuperar el manejo de sus fondos mediante el Decreto 1536/02, y a su vez lo constituye como un ente público no estatal.

No obstante, las protestas sociales se sostuvieron durante el primer semestre de 2002 y en julio de ese año, en un *piquete* en el Puente Pueyrredón, las fuerzas policiales reprimieron la protesta y asesinaron a Maximiliano Kosteki y Darío Santillán lo que insta a Duhalde a adelantar las elecciones presidenciales para abril de 2003.

²⁴ Se produjeron marchas, piquetes, movilizaciones autoconvocadas e incluso saqueos en comercios. La situación era insostenible. Las protestas se profundizaron y el presidente decretó por cadena nacional el Estado de Sitio la noche del 19 de diciembre, suspendiendo las garantías constitucionales. Ese 19 y 20 de diciembre fueron jornadas catastróficas, de alta violencia ejercida por las fuerzas policiales desencadenando 39 muertos y decenas de heridos.

El 25 de mayo de 2003 asume la presidencia Néstor Kirchner con apenas el 22% de los votos. En el comienzo de su gestión se continúan programas y políticas sociales (iniciadas en el gobierno de Duhalde) que logran disminuir los índices de pobreza y desocupación, y paulatinamente se reactiva el consumo interno y la industria nacional. Como primera medida predecesora del Programa Espacios INCAA²⁵, podemos referir que en el 2003 el INCAA comenzó a alquilar el Cine Gaumont para la exhibición de películas nacionales. Fue el primer espacio de un circuito que se extendería a distintos puntos de Argentina e incluso al exterior dedicado al cine nacional²⁶. Además, el Instituto acordó convenios con distintos países para la distribución y el intercambio de películas. El primer acuerdo de esta última modalidad fue con Brasil, por lo que el Gaumont exhibió películas brasileñas mientras que en las pantallas del país vecino se proyectaba cine argentino. El INCAA también generó visibilidad del cine nacional en alianza con la empresa de subterráneos Metrovías mediante el proyecto “Estación Cine Nacional”. En la línea B, se colocaron infografías, sinopsis y fotos de películas argentinas para promover la industria y su difusión, al tener en cuenta el caudal de personas que pasan por las estaciones de subterráneo día a día.

3.2.4. Desde Espacios INCAA hacia el espacio digital

Este apartado abarcará el período 2004-2012 que se corresponde con el recorte temporal propuesto para el análisis de este trabajo. Durante el año 2004 se puso en marcha el Programa Espacios INCAA, que se presenta como la iniciativa más importante en materia de exhibición por parte del INCAA, y en el año 2012 se creó el Programa de Digitalización de Salas, en el cual están contempladas salas correspondientes a Espacios INCAA. La digitalización cinematográfica marca un punto de inflexión, desde lo tecnológico pero también repercute en múltiples dimensiones, ya que si las salas de cine no actualizan sus equipamientos podrían dejar de funcionar en el futuro. Por ejemplo, dado que las películas

²⁵ La primera sala cinematográfica que alquiló y programó el INCAA fue el Complejo Tita Merello en 1995. La programación nacional estuvo pensada también para contrarrestar la oferta de los multipantallas internacionales, pero sin embargo tras varias complicaciones en su organización y gestión cerró definitivamente en 2010.

²⁶ Por su ubicación, frente al Kilómetro Cero del país (en la Plaza del Congreso Nacional) se lo denomina Cine Gaumont KM 0. Los Espacios INCAA que se sucedieron en el tiempo poseen también esta denominación, según el kilometraje con el punto referido.

comenzarán a elaborarse exclusivamente en formato digital, las proyecciones sólo podrán realizarse en este nuevo formato.

En el lapso de nuestro recorte se llevaron a cabo otras acciones vinculadas a la exhibición como medidas o iniciativas que el INCAA realizó con otros organismos o empresas, medidas de difusión, normativa nacional, etc. que serán mencionadas en este apartado y aquellas más relevantes serán abordadas en el próximo capítulo por el impacto e implicancia que poseen para el sector que consideramos. Por lo tanto, haremos un acercamiento y contextualización más específica del período propuesto, haciendo mención a las políticas, medidas y acciones de exhibición más destacables. En el próximo capítulo se analizará la normativa del Programa Espacios INCAA (2004), del Programa de Digitalización de Salas (2012), y de la vinculación entre ambos. Por su parte, se relevarán también modificaciones y reglamentaciones de la cuota de pantalla y media de continuidad sucedidas en el período propuesto. También, debido a la pertinencia en el presente trabajo nos referiremos a los festivales internacionales de cine y a la exportación cinematográfica.

Tras reclamos sostenidos a lo largo del tiempo por los productores cinematográficos²⁷ se reglamentan la cuota de pantalla y media de continuidad en el año 2004 con la Resolución 2016/2004/INCAA. La primera establece contemplar una cantidad mínima de producciones nacionales cinematográficas en una sala, mientras que la segunda fija un número base de espectadores para que un film argentino continúe en cartel. Ambas medidas están vinculadas ya que es necesaria la presencia de la película para que se pueda continuar su proyección. Este tipo de acciones han dado lugar a controversias en todo el mundo y a varias interpretaciones en cuanto a su aplicación.

Ese mismo año la Resolución 658/2004/INCAA establece modificaciones claves en la presentación de proyectos para subsidios a la producción audiovisual. Por un lado, comienza a contemplarse el género documental que hasta ese entonces no estaba considerado por la normativa del Instituto. Por otro, se amplían los soportes de rodaje, lo cual da lugar a la presentación de proyectos en digital que abarata y accesibiliza costos de producción.

Además, en el 2004 el INCAA implementa la mayor apuesta hasta ese momento en materia de exhibición cinematográfica nacional: el Programa Espacios INCAA. El principal objetivo es fomentar la exhibición de la producción de cine argentino, accesibilizarla y llevarla a todo el país y al mundo. Esta medida, a su vez, busca contrarrestar el negocio de las empresas exhibidoras internacionales que aniquiló la mayoría de los cines locales. Estas

²⁷ Si bien este sector estuvo a favor, los distribuidores y exhibidores (fundamentalmente extranjeros) resistieron la reglamentación de las medidas mencionadas.

compañías transnacionales dominan la oferta cinematográfica de acuerdo a sus intereses comerciales, por lo que los complejos de cine se instalan en las grandes ciudades dada su mayor concentración de población. El presidente del INCAA Jorge Coscia (período 2002-2005) anticipó la inauguración del Programa los últimos días del año 2003.

Se pueden mencionar otras medidas en materia de exhibición como ser “El cine va a tu escuela” y “La escuela va al cine”, ambas implementadas por el INCAA junto con otros organismos y empresas. “El cine va a tu escuela” tenía como premisa acercar el cine a los sectores alejados y de bajos recursos gracias a un *cine-móvil*. Se trata de una camioneta que recorre distintas localidades de Buenos Aires con una pantalla para realizar las proyecciones. La organización y la implementación de esta iniciativa estuvieron a cargo del INCAA y del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires. Por su parte, “La escuela va al cine” también estuvo a cargo del INCAA pero en este caso con la colaboración del Ministerio de Educación Nacional, el Ministerio de Ciencia y Tecnología Nacional, Aeropuertos Argentina 2000 y salas extranjeras como Cine Hoyts, Village Cinemas o Cinemark Holdings. Este programa se realizó en distintas provincias y las proyecciones se llevaron a cabo en aeropuertos así como también en salas de las empresas mencionadas.

En el 2005 Jorge Coscia asume como diputado nacional por la Ciudad de Buenos Aires por lo que Jorge Álvarez (quien ocupó la vicepresidencia del Instituto hasta ese momento) queda a cargo de la presidencia del INCAA.

Mientras transcurría el año 2006, con la Resolución 1582/2006/INCAA, se introducen nuevas modificaciones a la cuota de pantalla y media de continuidad; con reformulaciones en las categorías de películas, el circuito alternativo de exhibición y acuerdos con empresas exhibidoras. A su vez, siendo que en el 2005 la cantidad de películas nacionales destinadas al mercado exterior fue menor que en los años anteriores, durante el 2006 se tomaron nuevas medidas para revertir esta situación. El INCAA, mediante la Secretaría de Cultura de la Nación realizó acuerdos con organismos italianos²⁸ para fomentar coproducciones audiovisuales entre ambos países.²⁹ Por otra parte, el Instituto también realizó un trabajo

²⁸ Ver más en comunicado de prensa “Nun firmó un acuerdo para coproducir películas con Italia”, Secretaría de Cultura, Presidencia de la Nación.

²⁹ Como ya hemos referido en este trabajo, el cine es parte de la construcción identitaria de cada país y de los relatos que ellos crean de sí mismos. Italia es uno de los países europeos que posee mayor tradición cinematográfica, así como sucede con España. Son numerosas la cantidad de coproducciones que Argentina realizó con ambos países y también son los lugares de origen de la mayoría de los inmigrantes que recibió nuestro país en los siglos XIX y XX. Podemos decir, entonces, que las historias, las identidades y las cinematografías están vinculadas.

junto a la Cancillería y el Ministerio de Economía Nacional para fomentar la exportación cinematográfica nacional³⁰.

El 2007 fue un año de elecciones presidenciales. De ser Primera Dama a ser electa para la presidencia del país, Cristina Fernández de Kirchner asume con el 45,98% de los votos, junto a Julio Cobos como vicepresidente. No sólo la constituye como la primera mujer que asume ese cargo -democráticamente- sino que también la acompaña un fuerte respaldo popular y legislativo: en ese ámbito, el oficialismo posee mayoría absoluta en ambas Cámaras. El gobierno de Cristina Fernández continúa muchos lineamientos provenientes del mandato anterior.

Podemos nombrar, como medida de exhibición que durante el 2007, el INCAA en acuerdo con la Biblioteca del Congreso de la Nación comenzó a ser parte de la “Bibliomóvil”. Se trata de un ómnibus que recorre todo el país con el objetivo de fomentar la lectura y que posee un *cine-móvil* para también acercar el cine a distintas localidades. Además, cuenta con libros de ciencia ficción, escolares y computadoras con acceso a internet.

En el 2008 el cargo de la presidencia del INCAA es ocupado por la cineasta y política Liliana Mazure.

En el 2009 se crea el Sistema Argentino de Televisión Terrestre Digital³¹ en medio de un proceso de transición ya que tecnológicamente se está realizando el traspaso de la televisión analógica hacia la digital. El “apagón analógico” implica la transmisión de televisión exclusiva en digital por lo que es fundamental medidas gubernamentales acordes a esta situación inédita³². Dentro de ese marco, la Televisión Digital Abierta³³ es una política que permite una transmisión sin costo y con la mejor calidad en cuanto a imagen y sonido. Consideramos relevante mencionarlo debido a que el proceso de digitalización está presente en distintas industrias culturales.

Ese año también marcó un hito en materia cinematográfica debido al éxito de taquilla que significó el estreno de “El secreto de sus ojos”. Se trata de una coproducción con España que fue reconocida a nivel mundial tanto por la crítica como por el público. Participó en numerosos festivales y se convirtió en la segunda película argentina en la historia en ganar un premio Oscar en la categoría “Mejor Película Extranjera”.

³⁰ Podríamos tomarlo como un antecedente del Decreto 1528/12, el cual declara al cine como actividad industrial.

³¹ Ver más en Decreto 1148/2009.

³² También abordaremos la reconversión digital en relación al cine en el próximo capítulo cuando analicemos el Programa de Digitalización de Salas Cinematográficas del INCAA.

³³ La televisión digital abierta permite dos tipos de transmisión que corresponden a la terrestre y a la digital. Si bien excede a los fines de este trabajo se puede obtener más información en <http://www.tda.gob.ar/>

Por su parte, el INCAA con la Resolución 26/2009/INCAA modifica nuevamente la cuota de pantalla y media de continuidad, disminuyendo esta última. También se introducen nuevas categorizaciones para las películas a estrenarse, se establecen nuevos acuerdo con empresas exhibidoras para garantizar un circuito de exhibición que implementa un tiempo mínimo de dos semanas de exhibición para todas las películas nacionales, y se definen dos temporadas cinematográficas: la alta, del 1° de abril al 30 de septiembre, y la baja, del 1° de octubre al 31 de marzo. Esta Resolución también crea el “Calendario Tentativo de Estrenos de Películas Nacionales”. Para esto se establecen obligaciones a empresas distribuidoras y exhibidoras con el fin de que el Instituto pueda confeccionar dicho calendario.

Además, en el 2009 se inauguró “Ventana Sur” un evento internacional creado para acercar la producción nacional y latinoamericana a potenciales compradores de películas de todo el mundo. La organización está a cargo del INCAA y del *Marché Du Film*³⁴ (mercado cinematográfico que se realiza en paralelo al Festival de Cannes). La primera edición se llevó a cabo en la ex tienda Harrods del centro porteño y contó con espacios para la visualización cinematográfica disponible. Fue la iniciativa más importante que el INCAA realizó durante ese año y su intención es posicionar la cinematografía local al nivel del mercado internacional de films.

Por último, un dato fundamental del año 2009 en políticas públicas de comunicación fue que se sancionó la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual N° 26.522 que generó debates en el ámbito político, en universidades nacionales, medios comunitarios, etc. Es importante mencionar también que reemplaza al Decreto-Ley N° 22.285 de Radiodifusión que proclamó la última dictadura cívico-militar en 1980. “Esta norma, aprobada en 2009, presenta un cambio de rumbo: posiciona al Estado como garante de derechos sociales a la comunicación, en un sistema de medios estructurado en base a la concentración de la propiedad, la centralización de la producción y la ausencia de medios públicos no-gubernamentales.” (MARINO, 2014: 73). Es relevante mencionar en este trabajo también que el art. N° 67 de la Ley establece obligaciones de la cuota de pantalla para el cine en la televisión. Por su parte, el art. N° 97 inc. a) contempla la asignación al INCAA de fondos derivados de gravámenes (proporcionales a las recaudaciones brutas) de los licenciatarios de servicios de comunicación audiovisual: la Administración Federal de Ingresos Públicos (AFIP) destinará al INCAA el 25% del total recaudado, y ese monto no podrá ser inferior al 40% del total recaudado en virtud de otros ingresos. En este mismo artículo se considera,

³⁴ Ver más en: <http://www.marchedufilm.com/en/>

además, distintos porcentajes para otras industrias culturales y organismos públicos³⁵. Si bien la llamada habitualmente *Ley de medios* se reglamentó con el Decreto 1225/10, tuvo una aplicación parcial ya que fue objeto constante de vaivenes judiciales en relación a ciertos artículos³⁶ que, en su aplicación, afectan a grupos concentrados de medios.

Cristina Fernández de Kirchner fue reelecta en el año 2011 con un 54% de los votos. Ese mismo año, comienzan las transmisiones del canal de televisión del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales llamado INCAA TV. Se emiten películas nacionales, iberoamericanas y grandes clásicos todos los días, las veinticuatro horas, sin cortes comerciales. Además, el canal posee producciones propias que se pueden ver online por su página web³⁷.

La Resolución 2114/2011/INCAA implementa arancelamientos para las películas extranjeras en pos de reducir la oferta abrumadora de films internacionales (en especial proveniente de Estados Unidos). Asimismo, las tarifas a percibir se pautan según cantidad de pantallas de exhibición y región geográfica. Además, se estipuló un nuevo tope para los subsidios cinematográficos con el Decreto 1527/12, se establece con el Decreto 1528/12 que la actividad audiovisual de las productoras es “asimilable a la industrial” lo que da lugar a beneficios impositivos, créditos y subsidios, promoción productiva, etc. Por otra parte, también se anuncia la creación de un Polo Audiovisual en la Isla Demarchi (al sur de Puerto Madero, en la Ciudad de Buenos Aires). Para llevar adelante este emprendimiento, se firmó el Decreto 1722/12 que desafecta terrenos de la actividad portuaria. Asimismo, se crea la estructura organizativa para evaluar los proyectos destinados a la creación del Polo, en la cual se participa al Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Por su parte, Liliana Mazure, a cargo de la presidencia del INCAA, anunció la intención de comprar el mítico cine Gaumont KM 0, adquisición que finalmente se concretó al año siguiente.

En este mismo año se dictaron las Resoluciones 1076, 1077 y 1078/12/INCAA de las cuales la primera remite a modificaciones en las medidas de cuota de pantalla y media de continuidad (será abordada puntualmente en el próximo capítulo), mientras que las últimas establecen obligaciones a las empresas distribuidoras en cuanto a la implementación de calendarios tentativos de estrenos cinematográficos.

Finalmente, como hemos mencionado y tomamos este hito como cierre, en 2012 se crea el Programa de Digitalización de Salas Cinematográficas por la Resolución

³⁵ Ver más en: Ley 26522.

³⁶ Las medidas cautelares y las controversias en tanto la constitucionalidad o no de la Ley versaron en relación a los art. N° 41 / 45 / 48 y 161.

³⁷ Ver más en: <http://www.incaatv.gov.ar>

1879/2012/INCAA que fomenta y facilita la actualización digital, en tanto contexto de reconversión tecnológica. Cada vez menos, las películas se realizan en el material tradicional, que es el celuloide, y pasan a ser filmadas en formato digital. Este último implica un cambio de paradigma en cuanto a la exhibición ya que mejora la imagen y sonido, reduce los costos de las copias, modifica el circuito de distribución, mejora la conservación del acervo fílmico y permite estrenos simultáneos en distintos lugares, entre otros beneficios.

4. POLÍTICAS PÚBLICAS DE EXHIBICIÓN DE CINE

4.1. Introducción - Especificidades del cine

Dado que este trabajo analiza el Programa Espacios INCAA debemos partir de las denominadas políticas públicas de comunicación³⁸, y específicamente en este caso de Política de Cine. Como hemos mencionado comprendemos esta última como: “conjunto de acciones (Leyes, Decretos, Resoluciones y gestiones gubernamentales y estatales) y omisiones destinadas a incidir sobre todos o alguno de los sectores que componen la actividad cinematográfica (producción, distribución y exhibición). La política de cine puede atender demandas de actores de la industria o bien promover iniciativas surgidas desde el mismo Estado.” (CORTONA Y LAPENNA, 2013: 32). Partimos de entender que, en una industria compleja como la cinematográfica compuesta por tres dimensiones -producción, distribución y exhibición- es indispensable considerar los actores que en ella se encuentran, como por ejemplo el Estado o las empresas con injerencia en la industria. Es de destacar en esta coyuntura, la importancia clave de una política de Estado para equilibrar la fortaleza de las empresas multinacionales de exhibición que acaparan cada vez más las pantallas de los cines. También es importante remarcar que se trata de una industria dinámica y de permanente actualización tecnológica por lo que las políticas, medidas y acciones deben ser acordes a la versatilidad que caracteriza a la cinematografía.

El Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales es el organismo mediante el cual el Estado regula la actividad cinematográfica en nuestro país. La Ley 17.741 (T.O. 2001) es la que reglamenta las facultades y funciones que posee el INCAA. Dicho organismo tiene a su cargo el fomento y la regulación de la actividad cinematográfica nacional tanto en el país como en el exterior a través de distintas medidas y acciones que ejecuta.

Ramón Zallo caracteriza a la industria cinematográfica destacando ciertos aspectos como ser la alta inversión y el complejo diseño que requiere cada película (previo a todo ingreso), que cada film conlleva un trabajo de tipo integrado y capitalista, así como también que se trata de una mercancía que es reproducible y de edición discontinua. A su vez, señala lo incierto de la industria ante el lanzamiento de cada film en cuanto a si tendrá la aceptación

³⁸ Este recorrido fue realizado exhaustivamente en el capítulo tres.

deseada o no (sin embargo, la cinematografía posee sus estrategias para minimizar los posibles fracasos como ser la reiteración de fórmulas ya consagradas, sagas cinematográficas, campañas publicitarias, promociones, *star-system*, directores reconocidos, etc). (ZALLO, 1988: 96, 99, 100).

Partimos de las consideraciones arriba consignadas para relevar en este capítulo las medidas de cuota de pantalla y media de continuidad, los festivales cinematográficos más importantes celebrados en nuestro país y ciertos aspectos de la exportación en materia de exhibición de cine (todos aquellos acontecidos durante el recorte propuesto para este trabajo). Por último abordaremos los dos programas del INCAA que delimitan nuestro recorte: Programa Espacios INCAA (2004) y Programa de Digitalización de Salas Cinematográficas (2012).

4.1.1. Cuota de pantalla y Media de continuidad

En este apartado, daremos cuenta de las definiciones de las medidas cuota de pantalla y media de continuidad. Asimismo, relevaremos ciertos aspectos de las Resoluciones INCAA sucedidas en nuestro recorte que implican modificaciones, innovaciones y especificaciones en ambas. Como una constante en las medidas que se mencionan a continuación, debemos remarcar que todas ellas históricamente fueron exigidas e impulsadas por el sector de producción nacional mientras que los sectores de distribución y exhibición las resistieron y reprobaron.

La cuota de pantalla es una medida de tipo proteccionista en la fase de la exhibición que fija una cantidad mínima de películas nacionales que deben ser exhibidas a lo largo de un período determinado. (FUERTES, 2014: 54) Por su parte, también existe la acción media de continuidad que es una base mínima de espectadores semanales que una película debe lograr para que su exhibición continúe. Estas medidas suelen dar lugar a interpretaciones múltiples en cuanto a su aplicación, como por ejemplo lo referido a la selección³⁹ de días y horarios de la reserva contemplada para los films nacionales. Otro ejemplo que se puede mencionar al entendimiento de esta normativa es que cuando se considera el tamaño de las salas, en ciertas

³⁹ Caracteriza a la industria cinematográfica las marcadas diferencias que posee según temporadas, días para la recaudación y la convocatoria de cada film, siendo uno de los casos más notorios la cantidad de público que asisten a ver films infantiles durante el receso invernal.

ocasiones, los cines declaran una cantidad menor de butacas de las que efectivamente poseen para representar un porcentaje inferior. Es decir que, estas medidas necesariamente deben tener un seguimiento acorde por parte del INCAA para su efectiva aplicación.

La Resolución 2016/2004/INCAA reglamenta la cuota de pantalla y la media de continuidad⁴⁰ lo que pauta la reserva para films argentinos en un período determinado y la base mínima que se deben lograr para que sigan en cartelera. El objetivo es evitar que las empresas exhibidoras (que en la mayoría de los casos son de capital extranjero) dispongan según su exclusivo beneficio del espacio de pantalla cinematográfica. Por otra parte, también es una manera de contemplar la exhibición de los films subsidiados por el INCAA que no poseen ni la presencia preponderante en las grandes salas ni la promoción, publicidad o visibilización que sí gozan ciertos films extranjeros y algunas “súper-producciones” nacionales. La reglamentación implica un porcentaje de películas para establecer la cuota de pantalla, y para la aplicación de la media de continuidad (la última debe estar beneficiada con la primera) se consideran una serie de factores como ser la cantidad de copias⁴¹ de cada película, el tipo de sala y porcentaje de entradas vendidas de jueves a domingo. Asimismo, la Resolución contempla las sanciones en caso de incumplimiento y que la fiscalización estará a cargo del INCAA junto con entidades reconocidas del sector de la producción cinematográfica (segmento de la industria que apoyó e impulsó la reglamentación de estas medidas).

En el 2006 la Resolución 1582/2006/INCAA establece modificaciones en la cuota de pantalla y la media de continuidad ya que se amplía el alcance de la exhibición cinematográfica de películas “por cualquier medio o sistema” (es decir, que se amplía el formato de exhibición). Además, entre otros cambios, se recategorizan los films por la cantidad de copias y se crea un circuito alternativo de exhibición que debe incluir las películas con menor cantidad de copias.

Durante el año 2009, se realizaron cambios en estas medidas por la Resolución 26/2009/INCAA ya que se establecen nuevas categorizaciones de películas según cantidad de copias, se establece un mínimo de permanencia de dos semanas en las salas de los estrenos

⁴⁰ Para todas aquellas salas cinematográficas que se encuentren inscriptas en el Registro del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. Ver más en: http://fiscalizacion.incaa.gov.ar/index_registro_paso_a_paso.php

⁴¹ La categorización de películas, por cantidad de copias, permite diferenciarlas según las copias realizadas en la fecha de lanzamiento. Esto posibilita su identificación para darles trato diferencial según en qué categoría se encuadran. A lo largo de las Resoluciones que relevamos, observamos que la categoría A (mayor cantidad de copias) se mantuvo o aumentó, mientras que la categoría C (menor cantidad) disminuyó; es decir, que se profundizan las desigualdades existentes entre las categorías y también se disminuye el monto de la categoría mínima, lo cual se traduce en un retroceso del parámetro.

nacionales, y se reducen los porcentajes de la media de continuidad en todas las temporadas (lo que perpetúa la permanencia debido a que la exigencia disminuye). Por último, entre otras modificaciones e innovaciones de las medidas, se consideró de manera particular el receso invernal debido a la cantidad de público que se concentra en ese período.

La última Resolución INCAA que modifica cuota y media de pantalla dentro del recorte propuesto es la 1076/2012/INCAA que establece nuevos parámetros en ambas acciones tanto en temporada alta como baja. En esta Resolución se especifican obligaciones para los complejos multipantallas y, entre otras variaciones, se establece la figura de “Verificadores de cuota de pantalla” para elaborar la fiscalización en conjunto con el INCAA. Como excepción a la norma, las salas de exhibición de películas condicionadas, los Espacios INCAA y las salas no comerciales están eximidas de cumplir con la cuota de pantalla.

4.1.2. Festivales Cinematográficos

En este segmento daremos cuenta de la relevancia de los festivales internacionales dentro de la industria cinematográfica. También reseñaremos dos de los festivales más importantes que se celebraron en nuestro país durante los años de nuestro recorte y que están organizados por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales: el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata y el Festival Pantalla Pinamar. Por último, si bien la entidad a cargo es el Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires, entendemos pertinente la inclusión del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI) por sus características e historia.

Los festivales internacionales de cine son encuentros recurrentes de múltiples dimensiones de la industria cinematográfica, así como también un espacio de difusión mundial para el cine. Se los denomina festivales ya que son una instancia de celebración en la que se exhiben films que luego son reconocidos (según categorías) por los jurados correspondientes, entre otras actividades. En la mayoría de los festivales, se realizan también muestras de ciclos de cine por género, temáticas, retrospectivas, homenajes, etc.

También son relevantes estos eventos por la visibilidad mediática -y la cobertura pertinente- que generan al reunir a directores, actrices y actores, etc. en grandes capitales del mundo o en ciudades turísticas, lo que a su vez genera focos de atracción para espectadores, visitantes, etc. Como hemos visto, la industria cinematográfica además de ser una actividad

cultural con dimensiones simbólicas es también una actividad rentable y comercial. Estos festivales también son antecelas de acuerdos para nuevas producciones, negocios, contratos, etc. Un galardón de un festival cinematográfico internacional consagrado (e incluso lo puede llegar a ser la sola participación en el concurso) significa un antecedente dentro de la cinematografía que habilita otras instancias dentro de la industria -como ser el renombre para llegar a otros festivales, convenios de coproducciones internacionales, etc.-. Como ejemplos de los más importantes a nivel internacional, podemos mencionar al Festival de Cannes (Francia), el Festival de Cine de Berlín (Alemania), el Festival de San Sebastián (España) y el Festival de Sundance (Estados Unidos).

4.1.2.1. Festival Internacional de Cine de Mar del Plata

El certamen en la ciudad balnearia de Mar del Plata comenzó a celebrarse -de manera no competitiva- en el año 1954 para visibilizar la cinematografía nacional. Si bien no se realizó de manera ininterrumpida, es importante destacar que se trata de un festival reconocido mundialmente y que recibió a grandes figuras cinematográficas a lo largo de su historia. La organización está a cargo del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales y en 2016 celebra su edición trigésimo primera.

El canal de televisión del Instituto transmite ciertos films del festival y también participa mediante la entrega del galardón INCAA TV. Las categorías más importantes del Festival Internacional de Mar del Plata son: competencia internacional en largometrajes, competencia latinoamericana en largos y cortometrajes, competencia para producciones argentinas en largos y cortometrajes, así como también está incluida la selección de *Work In Progress* (para aquellas producciones inconclusas y que buscan presupuesto para su finalización). Este es el único festival de Latinoamérica que posee acreditación de la Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos⁴².

⁴² Ver más en: http://www.fiapf.org/intfilmfestivals_sites.asp

4.1.2.2. Festival Pantalla Pinamar

El Festival Pantalla Pinamar se celebra desde el año 2004 y está abocado al cine de producción argentina y europea. Está también organizado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales y por la Intendencia Municipal de Pinamar. Se trata de un festival que gana prestigio y reconocimiento año a año tanto por las películas que allí participan y por la repercusión que adquiere con cada edición. Además, de las premiaciones también se exhiben por ejemplo, muestras de cine por país de origen, selecciones de películas que participaron en otros festivales, cine para niños, retrospectivas, etc.

4.1.2.3. Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente

El Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente, usualmente llamado BAFICI, comenzó a celebrarse en el año 1999, en un contexto propicio dadas las características particulares de ese momento (Ver Capítulo 3). Está organizado por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, y se trata de un festival -como su nombre lo indica- dedicado al cine independiente tanto argentino como del resto del mundo. Esta característica principal hace que sea un punto neurálgico para directores con escasa difusión o que realizan su *ópera prima*. Es así que la programación del BAFICI está nutrida de producciones innovadoras y originales, exentas de ciertas fórmulas preestablecidas del cine comercial. A su vez, este festival genera otro tipo de actividades; como ser: conferencias, talleres, entrevistas a personalidades de la industria; que atraen tanto al cinéfilo como al público en general, con una propuesta diferente. Con su sección BAFICITO acerca el cine, también independiente, al público infantil. Buenos Aires es una ciudad mundialmente reconocida por su vasta y variada oferta cultural y es el BAFICI uno de sus atractivos claves en materia cinematográfica.

4.1.3. Exhibición de exportación

La exportación de películas argentinas conlleva una doble importancia: por un lado, difundir y promulgar valores, costumbres, identidades -dada la condición simbólica de un film, como ya hemos mencionado- fuera del territorio propio, mientras que; por otro lado, resulta clave para el crecimiento de la cinematografía como industria. Abrirse a nuevos mercados le permite al cine tener mayor visibilidad y que esto se pueda oportunamente traducir en una mayor tasa de ganancia para, a su vez, generar nuevas inversiones.

El art. 47 de la Ley de Cine hace referencia al “fomento y regulación de la actividad cinematográfica argentina en el exterior”, y otorga al INCAA “con el asesoramiento de representantes de la producción”, la facultad de determinar las condiciones de comercialización de películas nacionales. Sin embargo, como este artículo nunca fue reglamentado, la exportación de films carece de un marco regulatorio específico mientras que, por su parte, el Instituto lleva adelante diferentes acciones durante el transcurso del tiempo.

Dentro de nuestro recorte temporal, podemos visualizar que entre el 2003 y el 2005 el INCAA buscó promover relaciones con el exterior para fomentar la exportación: se firmaron convenios con Brasil y países iberoamericanos lo cual tuvo un alto impacto por los niveles de recaudación provenientes del exterior. Los premios internacionales acompañaron de manera positiva esta gestión. A partir del año 2005 el volumen de películas exportadas decrece y en el 2006 el presidente del INCAA Jorge Álvarez busca generar un reimpulso prometedor para encontrar nuevos compradores. Es así que el INCAA comenzó a trabajar en conjunto con la Cancillería y el Ministerio de Economía de la Nación para profundizar esas acciones, con vistas al cine como industria de productos exportables. En el marco de esta iniciativa, el Secretario de Cultura de la Nación, Jorge Nun, firma un acuerdo con Italia para coproducir películas. En el año 2008 se anunció un programa denominado “ExportAR” el cual no se concreta por la renuncia de Álvarez al organismo que presidía. Sin embargo, el mercado exterior siguió siendo un tema pendiente de esos años, incluso cuando en 2011 desde la Secretaría de Comercio Interior de la Nación se intenta impulsar la exportación, aunque con otro objetivo: equilibrar la balanza comercial y demostrar control sobre las empresas extranjeras distribuidoras. En otras palabras, se privilegiaba la industria cinematográfica como generadora de activos más que de símbolos nacionales. (CORTONA y LAPENNA, 2013).

El mercado internacional para la cinematografía argentina apunta fundamentalmente a tres grandes regiones:

1) Europa: donde el tradicional vínculo con países como Italia, Francia y mayor aún con España -por compartir el mismo idioma y raíces socioculturales- le permite un fácil acceso al viejo continente incentivando convenios bilaterales, como por ejemplo el “Programa Raíces” (2005);

2) Latinoamérica: gracias al MERCOSUR, la Argentina pudo realizar acuerdos en relación al cine con Brasil (2004) y Chile (2005). También tuvo algunos acuerdos con México, con quién a su vez es más difícil competir por su mayor cantidad de de films;

3) Estados Unidos: si bien es el país que más oferta cinematográfica tiene, Argentina realizó acuerdos de coproducción (sobre todo con empresas pequeñas o independientes) y el mercado norteamericano es atractivo debido a la cantidad creciente de hispanohablantes.

En este análisis, notamos que la acciones realizadas con el mercado exterior fueron positivas, incluso teniendo en cuenta la visibilidad y posibilidad de venta que generan instancias como los festivales internacionales o los premios y distinciones a films, actores o directores; sin embargo, la exportación de productos cinematográficos es un terreno poco explorado por la industria argentina.

4.1.4. Programa Espacios INCAA

El INCAA es el organismo estatal responsable del fomento de la industria cinematográfica en todas sus dimensiones. Por lo tanto debe garantizar exhibición para los films nacionales, incluyendo aquellos en los cuales participa de su financiamiento a través de las políticas de créditos y/o subsidios para la producción. En este apartado relevaremos tres Resoluciones INCAA en cuanto a la normativa del Programa Espacios INCAA que surgieron tanto de nuestra investigación como de las consultas realizadas al Instituto: 927/2004/INCAA, 1458/2006/INCAA, 888/2008/INCAA (que deroga la Resolución INCAA anterior). Cada una de ellas se implementaron en distintas gestiones presidenciales del Instituto: Jorge Coscia (2002-2005), Jorge Álvarez (2005-2008) y Liliana Mazure (2008-2013), respectivamente. A su vez, incluiremos información obtenida de bibliografía

vinculada con el tema, consultas a actores claves del sector y funcionarios del INCAA. Para la realización de este apartado nos dirigimos en reiteradas oportunidades al Instituto para hacer las consultas pertinentes a la temática. No obstante, recibimos respuestas parciales y, hasta en algunos casos, (a pesar de nuestra persistencia) no obtuvimos los datos requeridos⁴³. Cabe mencionar que la información requerida es de carácter público y las consultas se realizaron mediante formulario de acceso a la información pública (Decreto 1172/2003⁴⁴) y vía telefónica. Casos similares, son los que plantea Janet Wasko en el texto “La economía política del cine” cuando menciona, por ejemplo, la dificultad de encontrar datos fiables y relevantes de la industria del cine para poder realizar un análisis crítico de la misma (WASKO, 2006:104).

El Programa Espacios INCAA fue creado mediante la Resolución 927/2004/INCAA, donde también se mencionan las salas preexistentes del circuito que difundían cine nacional. Este Programa tiene como objetivos principales facilitar los estrenos de las películas nacionales en todo el territorio de nuestro país; contribuir a la formación de nuevos públicos ofreciendo una programación de calidad; acercar el servicio de exhibición cinematográfica en áreas de nuestro territorio que no cuentan con el mismo, y difundir nuestra cinematografía en todo el mundo. Se creó en una época en la cual se clausuraban cada vez más salas de pueblos o de ciudades pequeñas, lo que acotaba la oferta de películas a las grandes localidades o capitales. Las cadenas de exhibición multinacionales como Cine Hoyts, Village Cinemas o Cinemark Holdings copaban la plaza cinematográfica de los centros más concurridos del país con una programación casi exclusivamente extranjera. Este Programa depende de la Gerencia General del Instituto y la Coordinación de Espacios INCAA es quien debe garantizar la programación, administración y estrategia de gestión para la ejecución eficaz y eficiente de los objetivos del Programa. A su vez, otras Gerencias del Instituto, como ser la de Estrategias de Mercado, Fiscalización, Desarrollo Educacional y Administración, Asuntos Jurídicos, Asuntos Internacionales, entre otras, proporcionan información y asistencia necesaria para el cumplimiento de las actividades del Programa.

El Coordinador de Actividades Especiales de Espacios INCAA, Marcelo Landro nos detalló que existen tres sectores que al asociarse con el Instituto pueden convertir sus locaciones en un Espacio INCAA, estos sectores pueden ser:

⁴³ Tal como está contemplado en Reglamento General del Acceso a la Información Pública se realizó la denuncia correspondiente ante los incumplimientos del INCAA en la Oficina Anticorrupción del Ministerio de Justicia, Seguridad y Derechos Humanos. Ver Anexo Documental.

⁴⁴ Ver más en: <http://www.mininterior.gov.ar/asuntospoliticos/acceso-a-la-informacion-publica.php>

- a) Dependencias municipales, Entidades de Gobiernos provinciales o nacionales,
- b) Asociaciones Civiles y Organizaciones No Gubernamentales
- c) Sector Privado.

De este modo, un Espacio INCAA puede ser una sala de cine propiamente dicha, o una locación que se convierta en un lugar de exhibición de películas.

En el año 2006 el Instituto crea la Resolución 1458/2006/INCAA la cual establece ciertos lineamientos en relación al Programa Espacios INCAA y las salas que lo componen⁴⁵.

La Resolución 888/2008/INCAA deroga la norma que mencionamos anteriormente. Del análisis que hemos realizado de esta Resolución podemos mencionar que para la inclusión de una sala al circuito de Espacios INCAA, el Instituto y el exhibidor deben firmar un convenio donde se establecen las siguientes consideraciones:

- Aspectos formales: cada sala o lugar de exhibición firma un convenio con el Instituto para dar cumplimiento a los requisitos establecidos en la Ley N° 17.741 y las Resoluciones que reglamenten su aplicación. La Gerencia de Fiscalización del Instituto está a cargo del control y cumplimiento del convenio. Se establece la responsabilidad de cada una de las partes, en relación a cuestiones jurídicas, comerciales, administrativas, obligaciones con los empleados (sueldos y cargas sociales / previsionales), seguros de todo tipo, responsabilidades edilicias, posibilidades de renovación de convenios, habilitaciones, etc.
- Imagen Institucional: cada sala o lugar de exhibición se debe identificar como Espacio INCAA del modo en que lo exija el Instituto: exhibiendo dicha imagen en marquesinas, boleterías, exterior e interior de la sala. El INCAA es responsable del diseño y confección total de la cartelería, y también establece los lugares de colocación de la misma. Respecto de la denominación de las salas, el rasgo identificador de cada sala se corresponde a la numeración del kilometraje existente desde la Plaza de los Dos Congresos -KM 0 de la República Argentina- con el punto geográfico en el que se encuentre la sala. En relación a la difusión de la programación cada sala puede utilizar sus canales de promoción y el Instituto colabora utilizando los medios que considere.

⁴⁵ No ahondaremos en esta Resolución por haber sido derogada.

- Precio de la Entrada: las partes firmantes del convenio, de común acuerdo, determinarán el valor máximo de la entrada. En todos los casos deben preverse descuentos para jubilados y estudiantes.
- Programación: se fijarán en el convenio el número mínimo de salas y funciones correspondiente a Espacio INCAA. El exhibidor podrá programar cine internacional u otras actividades en días y horarios que no estén comprometidos con el Espacio. La Coordinación de Espacios INCAA confecciona la programación del Espacio (con posibles sugerencias del exhibidor) para proyectar cine argentino e iberoamericano. Toda modificación que realice el exhibidor debe ser comunicada y justificada por escrito tanto a la Coordinación de los Espacios como a la empresa distribuidora de la película involucrada. Se acuerda entre exhibidor y distribuidor la vinculación de toda índole que exista entre ambos.
- Equipamiento: la sala o lugar de exhibición puede contar con equipamientos (de tipo cinematográficos, de imagen y/o sonido) y bienes muebles o, a su vez, el INCAA puede proveerlos. En ambos casos, deberán constar en inventarios. En el caso de que el Instituto otorgue algún tipo de elementos, se realizará bajo la forma de comodato. Se establecen condiciones de uso, reparación, mantenimiento de equipos y bienes muebles. El INCAA se reserva la potestad de retirar el material cedido en comodato en caso de incumplimiento de los convenios firmados.

Accedimos al Modelo de Convocatoria para la apertura o inclusión de salas al circuito Espacios INCAA⁴⁶ gracias a Manuel Barbosa, Coordinador Técnico de Espacios INCAA. Del análisis que realizamos, observamos concordancias entre este documento y la reglamentación del Programa para las salas del circuito, tanto en la convocatoria de exhibidores como en la información requerida de las salas que se postulan.

En 2004, el Programa Espacios INCAA se crea con un total de 17 salas en distintos puntos del país. Durante el transcurso del tiempo, año a año, la cantidad de salas que forman parte del Programa varía por razones de diversas índoles: nuevas aperturas, finalización de convenios sin renovación, problemas de algún tipo que pueda tener la sala y deba cerrar

⁴⁶ Ver Anexo documental.

temporalmente, incumplimientos del convenio con el Instituto, etc. Desde el inicio del Programa se han abierto salas en el exterior⁴⁷ del país para el fomento del cine argentino, podemos mencionar los casos de Espacio INCAA KM 1.345 Paraguay, Espacio INCAA KM 9.300 Nueva York, Espacio INCAA KM 10.000 Madrid y Espacio INCAA KM 11.100 Roma. Para ejemplificar este listado de salas que componen el circuito tomaremos como muestra las correspondientes a diciembre de 2012.

TABLA 1 - Listado Espacios INCAA a diciembre de 2012

KM	Nombre y/o localidad	Provincia
0	Gaumont - CABA	Ciudad Autónoma de Buenos Aires
2	La Máscara - CABA	Ciudad Autónoma de Buenos Aires
3	Artecinema - CABA	Ciudad Autónoma de Buenos Aires
16	Centro Cultural Valentín Barros - La Matanza	Buenos Aires
23	Graciela Borges - Alte. Brown	Buenos Aires
60	La Plata	Buenos Aires
275	Maipú	Buenos Aires
292	Tapalqué	Buenos Aires
306	Arteón - Rosario	Santa Fe
320	Gral. Madariaga	Buenos Aires
350	Villa Elisa	Entre Ríos
445	Trenque Lauquen	Buenos Aires
505	Necochea	Buenos Aires
520	Tres Lomas	Buenos Aires
555	Villa María	Córdoba
630	Asociación Italiana - General Pico	La Pampa
700	Córdoba	Córdoba
725	Unquillo	Córdoba
943	Carmen de Patagones	Buenos Aires
1000	Choele Choel	Río Negro
1020	Resistencia	Chaco
1060	Guaymallén	Mendoza

⁴⁷ Estas salas funcionan en lugares como sedes diplomáticas o instituciones de fomento de relaciones exteriores.

1080	La Banda	Santiago del Estero
1100	Cine Teatro Municipal - San Juan	San Juan
1100	UPCN - San Juan	San Juan
1118	Oberá	Misiones
1125	Formosa	Formosa
1173	La Rioja	La Rioja
1300	Cinco Saltos	Río Negro
1400	Zapala	Neuquén
1456	Rawson	Chubut
1460	Trelew	Chubut
1560	Bariloche	Río Negro
1575	San Martín de los Andes	Neuquén
1640	Orán	Salta
1810	Comodoro Rivadavia	Chubut
1900	Caleta Olivia	Santa Cruz
2011	Trevelin	Chubut
2290	Piedra Buena	Santa Cruz
Latitud 90°	Base Jubany Antártida	Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur

40

FUENTE: elaboración propia en base a datos del INCAA.

La República Argentina está compuesta por 23 provincias más la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. De acuerdo a la tabla, notamos que en ese año, el 79% del país está incorporado al circuito. San Luis, Corrientes, Jujuy, Catamarca y Tucumán fueron las cinco provincias que carecieron de al menos una sala Espacio INCAA. Este dato varía de acuerdo al año o el mes del listado que se tome como muestra.

TABLA 2 - Apertura de Espacios INCAA y provincias incorporadas 2007 – 2012

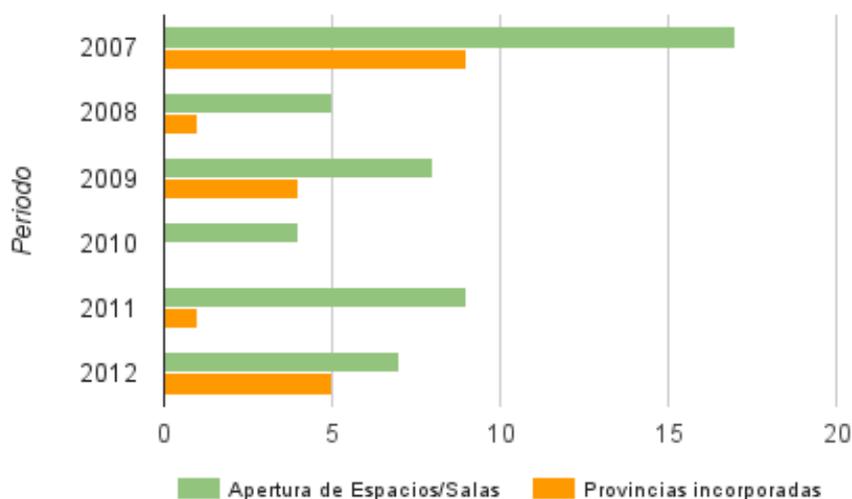
Periodo	2007	2008	2009	2010	2011	2012
Apertura de Espacios INCAA	17	5	8	4	9	7
Provincias incorporadas	9	1	4	0	1	5

Nota: el año 2007 incluye las salas incorporadas en el período 2004-2007.

FUENTE: Informe SIGEN.

Esta información es representativa en cuanto a la incorporación de salas y provincias del país al circuito, desde el inicio del Programa Espacios INCAA hasta el año 2012. Gráficamente podemos visualizar esta tabla de la siguiente manera:

GRÁFICO 1 - Apertura de Espacios INCAA y provincias incorporadas 2007 - 2012.



Dentro del marco de esta federalización y difusión del cine, el precio de las entradas de las películas en los Espacios INCAA es muy accesible para el público. Incluso es más económica que las entradas de otras salas exhibidoras, cualquiera sea su tipo. Adicionalmente, el INCAA busca incentivar la concurrencia a los Espacios también con este punto e incluso firmó convenios con varios sindicatos, gremios y asociaciones para ofrecer descuentos de hasta el 50% sobre el precio de las entradas a sus afiliados⁴⁸. Con este tipo de acciones, el Instituto reconoce la importancia del costo de la entrada para fomentar que los espectadores elijan Espacios INCAA para concurrir a una sala cinematográfica. Si bien las personas se interesan por diversos consumos culturales éstos pueden ser considerados como un gasto que puede afectar a la economía familiar.

⁴⁸ Ver Anexo fotográfico, foto VI.

TABLA 3 - Valor promedio de las entradas de cine en general

Año	Valor promedio de la entrada (*)	Variación Anual %
2003	\$ 5.51	
2004	\$ 6.10	10.71%
2005	\$ 6.77	10.98%
2006	\$ 8.05	18.91%
2007	\$ 9.66	20.00%
2008	\$ 11.77	21.84%
2009	\$ 14.15	20.22%
2010	\$ 17.87	26.29%
2011	\$ 22.90	28.15%
2012	\$ 28.14	22.88%

(*) DEISICA (Depto. de Estudio e Investigación del Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina).
A partir de 2009 INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales).

FUENTE: SInCA

De acuerdo al período estudiado, esta tabla nos permite visualizar la evolución creciente del promedio del precio de las entradas de cine, año a año. Estos valores nos muestran cuánto tuvo que pagar un espectador por ver un film y recordemos que si concurríó a un Espacio INCAA pagó menos -por ver la misma película- que el valor indicado de esta tabla. Estos datos también nos brindarán información sobre la recaudación del sector, como veremos más adelante.

Desde la perspectiva de las empresas exhibidoras de cine comercial que pertenecen a Espacios INCAA, la realidad es distinta: el neto de la recaudación del corte de Boleto Oficial Cinematográfico (BOC) por función se distribuye de la siguiente manera: 50% para el distribuidor, 11.68 % de impuestos (IVA y Argentores), y un 38.32 % para el exhibidor. El INCAA establece el BOC como instrumento que debe extenderse a título oneroso o gratuito en salas de exhibición audiovisual y ser utilizado como único medio de ingreso a presenciar la exhibición de película. El BOC es lo que le permite al Instituto fiscalizar los datos que van

a conformar la base para el cálculo de subsidios, el cumplimiento de la cuota de pantalla y la media de continuidad⁴⁹; es decir, se trata de un instrumento de control al exhibidor. A su vez, el INCAA tiene una instancia de sorteos de premios en dinero para los espectadores con el fin de incentivar la concurrencia a las salas.⁵⁰

La concurrencia de los espectadores a las salas fomenta la industria en su totalidad. Las historias se cuentan desde el audiovisual, como soporte atractivo de mercancías culturales, forman identidades, permiten que su consumo se transforme en un espacio social recreativo, entre otras múltiples características pero también se traduce rápida y fácilmente en recaudación del sector, en el ámbito de la exhibición.

TABLA 4 - Cantidad de espectadores y recaudación anual del sector exhibidor.

Año	Espectadores (en unidades)	Variación Anual %	Recaudación (en pesos) (*)	Variación Anual %
2003	33,378,781		\$ 184,003,560	
2004	44,507,697	33.34%	\$ 271,516,457	47.56%
2005	37,617,695	-15.48%	\$ 254,636,636	-6.22%
2006	35,767,819	-4.92%	\$ 287,812,782	13.03%
2007	34,282,916	-4.15%	\$ 331,326,425	15.12%
2008	33,704,575	-1.69%	\$ 396,568,595	19.69%
2009	33,628,162	-0.23%	\$ 461,564,810	16.39%
2010	38,648,297	14.93%	\$ 670,725,064	45.32%
2011	43,094,377	11.50%	\$ 958,986,954	42.98%
2012	47,312,416	9.79%	\$ 1,296,960,717	35.24%

FUENTE: elaboración propia en base a datos del SInCA.

Esta tabla nos muestra el acumulado anual de espectadores y de recaudación del sector de nuestro período. Si bien son datos correspondientes a todas las salas inscriptas en el Instituto, dentro de estos números también están contabilizadas las que pertenecen a los Espacios INCAA. Los valores nos permiten visualizar que entre los años 2005 y 2009

⁴⁹ Ver más en: http://fiscalizacion.incaa.gov.ar/images/fichas_didacticas/Fichas_02_BOC.pdf

⁵⁰ El BOC es emitido por el Instituto quién tiene un procedimiento para que los exhibidores puedan solicitar los talones. Ver más en: http://dev1.incaa.gov.ar/wp-content/uploads/2016/04/Como_solicitar_BOCS.pdf

inclusive, hubo una baja en la cantidad de espectadores que -a su vez- fue disminuyendo hacia el 2009. A partir del año 2010, el número creció fuertemente. En relación a la recaudación, sin embargo, los montos siempre fueron en crecimiento excepto en 2005⁵¹.

En cuanto a los espectadores que concurrieron puntualmente a las salas de Espacio INCAA, la tendencia es diferente ya que, tomando como muestra el período 2007 - 2012 , el número es creciente año a año:

TABLA 5 - Cantidad de espectadores Espacios INCAA 2007-2012.

Periodo	Total de espectadores	Variación anual %
2007	188,837	
2008	280,829	48.72%
2010	392,217	39.66%
2011	476,581	21.51%
2012	570,104	19.62%

Nota: No fueron suministrados los datos correspondientes a los años 2004, 2005, 2006, y 2009, por el área relevada.

FUENTE: Informe SIGEN - INCAA

Dentro del contexto de indicadores en números de la industria cinematográfica local, y en particular del sector de la exhibición que se vincula con el Programa Espacios INCAA, también es importante considerar el presupuesto anual del INCAA. El Instituto destina su partida presupuestaria a diversas necesidades o acciones y, a partir del 2004, una de éstas fue el Programa Espacios INCAA. Implementar un programa de esta envergadura requiere una inversión constante de recursos económicos, humanos y técnicos.

⁵¹ En relación a los montos de recaudación, es importante también tomar en cuenta los porcentajes de inflación año a año.

TABLA 6 - Presupuesto Anual INCAA: Monto y porcentaje respecto del Gasto Público Cultural Total (GPCT).

Año	Presupuesto INCAA	% sobre Gasto Público Cultural Total
2004	\$ 67,106,180	24%
2005	\$ 69,008,226	19%
2006	\$ 80,017,621	17%
2007	\$ 103,627,950	17%
2008	\$ 119,880,247	15%
2009	\$ 155,005,730	14%
2010	\$ 219,791,427	13%
2011	\$ 277,592,382	11%
2012	\$ 371,072,151	11%

FUENTE: elaboración propia en base a datos del SInCA.

Estos montos corresponden al presupuesto total del organismo. Incluye todo tipo de gasto que haya tenido el INCAA como ser créditos, subsidios, inversiones, sueldos al personal, y también los fondos destinados a Espacios INCAA. A su vez, a partir del 2012, incluye los montos destinados al Programa de Digitalización de Salas Cinematográficas, que veremos en el próximo punto.

Estos datos, como otros relacionados a las industrias culturales, se encuentran informados en la Cuenta Satélite de Cultura⁵², alimentada por el Sistema de Cuentas Nacionales. Esta sistematización de la información nos permite comparar cuánto representa el presupuesto del organismo respecto al Gasto Público Cultural Total, el cual incluye no sólo la Secretaría de Cultura de la Nación sino también todos los organismos estatales nacionales que tienen partidas destinadas a industrias culturales.

Podemos visualizar gráficamente estos indicadores generales de la industria cinematográfica que contextualizan y fundamentan la ejecución del Programa Espacios INCAA, y también a partir de ellos, sacar algunas conclusiones preliminares:

⁵² Ver más en: <http://www.sinca.gob.ar/sic/estadisticas/csc/index.php>

GRÁFICO 2 - Espectadores (en unidades)

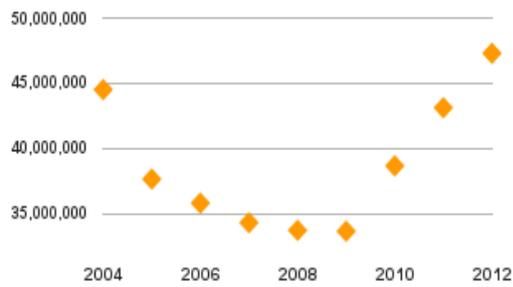


GRÁFICO 3 - Valor promedio de la entrada

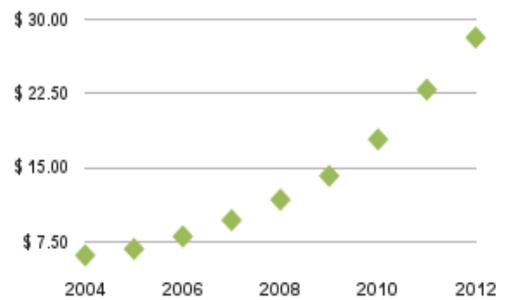


GRÁFICO 4 - Presupuesto INCAA

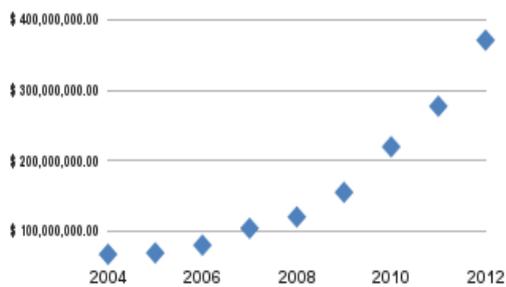
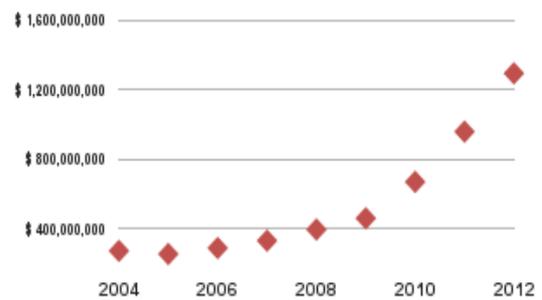


GRÁFICO 5 - Recaudación (en pesos)



Observamos que la tendencia de cantidad de espectadores que concurren a las salas de cine durante el período evaluado es fluctuante mientras que el valor de la entrada se ha incrementado año a año. Es importante remarcar que la menor cantidad de espectadores se visualiza en el año 2009. De ese año no podemos hacer una vinculación sobre los

espectadores que han concurrido a las salas Espacios INCAA porque carecemos de datos pero, si trasladamos este análisis al año 2008 -que es el segundo año de menor cantidad espectadores del período mencionado- podemos notar una fuerte discrepancia: el aumento de los espectadores a salas Espacios INCAA en ese mismo año fue del 48%. (ver Tabla V). Por otra parte, la tendencia del período en tanto recaudación también es creciente, como así también el presupuesto que tiene destinado el INCAA para su gestión.

4.1.4.1. Otros exhibidores: la mirada de FADEC

Como mencionamos a lo largo de este trabajo, la industria cinematográfica está compuesta por distintos sectores que están vinculados entre sí: producción, distribución y exhibición. A su vez, cada sector posee distintas fracciones hacia su interior, -como por su tamaño, por su país de origen, etc.-. Tras la información que analizamos para el Programa Espacios INCAA nos resultó primordial consultar a ciertas cámaras empresariales de exhibición cinematográfica para interiorizarnos sobre su mirada ante este Programa. Por lo tanto, nos contactamos⁵³ con la Dra. María Devoto Borrelli apoderada de la Asociación Cinematográfica de Exhibidores Independientes y de la Asociación de Empresarios Exhibidores de la Provincia de Buenos Aires. Ambas entidades conforman la Federación Argentina de Exhibidores Cinematográficos⁵⁴ (FADEC), que representa a empresarios pequeños y medianos argentinos del sector en todo el país. Cuando realizamos la consulta en abril de 2016, Devoto Borrelli nos planteó una serie de objeciones con respecto al Programa Espacios INCAA, principalmente debido a que los cines que la FADEC nuclea poseen similares características a los Espacios INCAA. Esto es lo que genera, según la Federación, una serie de dificultades en el desarrollo de la exhibición cinematográfica de sus integrantes.

En primer lugar, debemos mencionar que tanto FADEC como Espacios INCAA comparten el perfil de espectadores que asisten a sus salas. Por lo tanto, según FADEC, existe un inconveniente con respecto a la ubicación: varios Espacios INCAA se encuentran en zonas aledañas a cines pequeños y medianos lo que es visto por parte de la Federación como una contradicción del objetivo del Programa Espacios INCAA en cuanto a habilitar salas en

⁵³ El contacto se realizó de manera telefónica y, posteriormente, vía correo electrónico.

⁵⁴ Ver más en: <http://fadec.org/>

lugares donde no había⁵⁵. También en la información que nos brindaron se menciona la combinación de dicha cercanía con una amplia diferencia de precios, debido a las entradas accesibles con que cuentan los Espacios que pertenecen al circuito⁵⁶. Los precios de las entradas que poseen los Espacios INCAA no podrían ser sostenidos en cines pequeños y medianos debido a los costos que implican. Asimismo, existen ciertas similitudes con respecto al tipo de programación que ofrecen, por lo que también surge otro punto de discrepancia debido a que la oferta de cine nacional es de estrenos de las mismas películas. Por otro lado, desde la Federación se manifiesta la disconformidad debido a que parte de la programación de Espacios INCAA no se ajusta con los parámetros del fomento del cine nacional, tal como expresan los objetivos del programa. Si la oferta de un Espacio INCAA incluye estrenos de películas extranjeras, se genera inmediatamente otro aspecto que se configura en detrimento de las salas que agrupa la FADEC. En este punto, lo que expone la Federación es que además de generar un perjuicio para las salas que representa se efectúa un incumplimiento de las normativas que reglamentan la red Espacios INCAA. Por último, se expresa una disconformidad en cuanto al trato desigual que el Instituto brinda a las salas de Espacios INCAA a diferencia de los cines que no pertenecen a la red. Por un lado, se menciona cierto tipo de facilidades en términos económicos para las salas del circuito, mientras que quienes no son parte padecen cada vez más exigencias y ningún apoyo por parte del INCAA. Por otro lado, se refiere a las posibilidades ofrecidas para la digitalización de las salas que son de la red, y que no son las mismas para los cines que no son Espacios INCAA⁵⁷ -como referiremos en el Capítulo 4.1.5-.

Luego de la respuesta que obtuvimos de la FADEC, la Federación realizó una carta pública con las discrepancias expuestas que se presentó ante las nuevas autoridades⁵⁸ del INCAA. La misiva repasa todos los puntos que hemos expuesto así como también menciona que esta situación provoca una competencia desleal con el resto de los cines comerciales que

⁵⁵ Podemos citar el caso del Cine Gaumont, ubicado a cinco cuerdas del Cine Premier y a seis cuerdas del Cine Lorca. No obstante, es importante señalar que hay ciertos Espacios INCAA, principalmente en el interior del país, que representan la única opción cinematográfica.

⁵⁶ La entrada del cine Premier y Lorca -en promedio, según los días de la semana- es de pesos argentinos \$75 y \$80, respectivamente y no poseen descuentos de ningún tipo. Por su parte, la entrada general del Cine Gaumont es de pesos argentinos \$8 y hay descuentos para estudiantes, jubilados, agremiados y maestros de hasta el 50%. Ver Anexo fotográfico, foto VI.

⁵⁷ Estas objeciones de la FADEC que mencionamos anteriormente, fueron parte de reiterados reclamos al INCAA en abril de 2014, agosto de 2015 y febrero de 2016.

⁵⁸ Ver más en: <http://www.telam.com.ar/notas/201512/130346-alejandro-cacetta-designacion-instituto-nacional-de-cine-y-artes-audiovisuales-incaa.html>

comparten plaza con los Espacios INCAA. A su vez, se denuncian irregularidades en el manejo de las inversiones del organismo y se solicitan una serie de datos al Instituto. El texto completo⁵⁹ fue publicado por la revista especializada “Otros cines” en junio de 2016.

El Estado es un actor clave dentro la industria cinematográfica ya que define las formas e interviene mediante acciones y políticas públicas. Producción, distribución y exhibición están interrelacionados y cada medida que se implemente en cualquiera de ellos impacta en ese sector y en los restantes. Ante dicha estructura sistémica, decidimos consultar a pequeños y medios exhibidores cinematográficos debido a que comparten plaza con las salas de los Espacios INCAA. En resumen, la Federación Argentina de Exhibidores Cinematográficos planteó que la situación en la que se encuentra Espacios INCAA, fomenta - en materia de exhibición⁶⁰ cinematográfica- la apertura de más Espacios pero va en contra de las salas pequeñas y medianas del sector.

4.1.5. Programa de Digitalización de Salas Cinematográficas

El recambio tecnológico y paradigmático de la exhibición digital⁶¹ repercute en todas las dimensiones de la industria cinematográfica. Modifica el circuito total del cine debido a que las películas paulatinamente se están dejando de realizar en el formato tradicional 35 milímetros (o mm)⁶² para elaborarse exclusivamente en formato digital. Las proyecciones digitales no se deterioran con el tiempo debido a su material, lo que preserva⁶³ los films y, por otra parte, todas las copias poseen la misma calidad en cuanto a imagen y sonido. La exhibición en el formato 35 milímetros requería el engranaje de la cinta en un proyector lo que aumentaba las posibilidades de degradación fílmica. A su vez, la digitalización transforma e innova la logística de las copias de los films y su distribución, ya que, por

⁵⁹ Ver más en: <http://www.otroscines.com/v2/nota-11055-los-exhibidores-cuestionan-la-politica-de-los-espacios>

⁶⁰ Sin embargo, el sector de producción cinematográfico nacional históricamente ha solicitado y fomentado todas aquellas medidas que implican la habilitación de más pantallas para el cine argentino. Es decir, que una misma acción puede tener apreciaciones diversas -e incluso opuestas- según el sector pero hacia el interior de la misma industria cultural.

⁶¹ Aclaremos que si bien las exhibiciones en formato DVD también son parte de la categoría “digital”, la denominación que utiliza la industria y el INCAA en cuanto a digitalización, se refiere al nuevo tipo de tecnología en DCP - por sus siglas en inglés *Digital Cinema Package*-.

⁶² Se denomina así al tipo de formato tradicional cinematográfico realizado en negativo fotográfico. Ver Anexo fotográfico, foto VII.

⁶³ Como ya hemos mencionado las cinematografías nacionales forman parte de la historia de cada país, por lo tanto, la preservación idónea del acervo fílmico es también una manera de proteger la identidad de cada pueblo.

ejemplo los agiliza y permite estrenos simultáneos en cualquier lugar del mundo. Por último, el cambio del soporte físico por el digital elimina la generación de residuos y la piratería en su forma tradicional. Es en este escenario inédito que en el año 2012 el INCAA creó el Programa de Digitalización de Salas Cinematográficas por la Resolución 1879/2012/INCAA. La misma inicia el mencionado programa; le asigna presupuesto para su funcionamiento; y crea el cargo de Coordinador del programa facultándolo con lo necesario para el logro de sus objetivos (como elaborar normativa, implementar instrumentos para su desarrollo, proponer o gestionar acuerdos y convenios, supervisar la ejecución de los convenios y, en concordancia con la Presidencia del INCAA, destinar recursos humanos al programa).

➤ Consideraciones formales del Programa de Digitalización de Salas Cinematográficas

Según lo informado en julio de 2015 por el Coordinador General del Programa de Digitalización, Ariel Direse, el recorte de salas se divide en dos ejes:

- ✓ salas que pertenecen al Programa Espacios INCAA (o en proceso de incorporación a la red),
- ✓ salas que pertenecen al sector privado (y que no forman parte del circuito Espacios INCAA).

En el primer caso, si la sala cumple con los requerimientos técnico y administrativos que el Instituto exige, el organismo otorga el equipamiento digital en carácter de comodato para su funcionamiento en la red Espacios INCAA.

En el segundo caso, el INCAA facilita la toma de créditos de los exhibidores gracias a los convenios que el Instituto celebró con el Banco de Inversión y Comercio Exterior⁶⁴, Banco de la Nación Argentina⁶⁵ y la empresa Garantizar Sociedad de Garantías Recíprocas⁶⁶; siendo el del B.I.C.E. parte de la Resolución 2119/2012/INCAA mientras que los otros se celebraron en los años 2013 y 2014 respectivamente⁶⁷. Esto permite que una empresa exhibidora pequeña o mediana pueda acceder a créditos para la actualización tecnológica

⁶⁴ Ver más en: <http://www.bnamericas.com/company-profile/es/banco-de-inversion-y-comercio-exterior-sa-bice>

⁶⁵ Ver más en: <http://www.bna.com.ar/>

⁶⁶ Ver más en: <http://www.garantizar.com.ar/espanol/home>

⁶⁷ Los convenios firmados refieren a las obligaciones, condiciones y responsabilidades de las partes, así como también a las herramientas financieras, por lo que exclusivamente relevaremos los aspectos sobre digitalización de la normativa comprendida en el recorte propuesto para este trabajo.

gracias a una medida del Estado, ya que de otro modo sería prácticamente imposible realizarse. Por ejemplo, según los datos a los que accedimos de una fuente autorizada de la industria, el presupuesto para digitalizar una sala de aproximadamente 170 butacas en la Ciudad de Buenos Aires en el año 2015 era de \$879.890⁶⁸. Al tener en cuenta los importes que se manejan para este tipo de componentes, es imprescindible contar con el apoyo externo para lograr que un empresario exhibidor pequeño o medio adquiera este tipo de tecnología en su sala.

Describiremos brevemente, el procedimiento de acceso al crédito que consta de los siguientes pasos: la empresa exhibidora ingresa su carpeta al banco, quien realizará la evaluación de la documentación requerida; si califica para el otorgamiento crediticio, el banco solicita al INCAA un Certificado de Elegibilidad (previo al desembolso del dinero) que manifiesta libre deuda de la empresa postulante al crédito con el Instituto. De cumplir satisfactoriamente con todos los requisitos, el beneficiario accede al crédito solicitado. Quedan excluidas para el acceso a los préstamos empresas en quiebra o por estar incluidas en los sistemas de información crediticia en estado de incobrabilidad.

El otorgamiento del crédito se ajusta para la adquisición de bienes de capital, obras civiles y/o inversiones en general (no podrán adquirirse inmuebles, ni refinanciar pasivos en mora); el monto otorgado no superará el 80% del monto total del proyecto de inversión, neto de impuestos; se podrá admitir, hasta seis (6) meses de gracia para el pago de capital y el plazo de cancelación podrá ser de hasta sesenta (60) cuotas mensuales consecutivas; el INCAA podrá subsidiar -efectuando el pago directamente a los beneficiarios por cuota cancelada- del importe correspondiente a la tasa de interés de las operaciones de financiamiento.

En ambos ejes del Programa, es decir aquellas salas que pertenecen al circuito Espacios INCAA y aquellas empresas exhibidoras privadas que no forman parte del mismo, y que pretendan la digitalización deben estar inscriptas en la categoría “comercial” en los Registros⁶⁹ del INCAA.

➤ Consideraciones técnicas del Programa

⁶⁸ Este presupuesto incluye exclusivamente los siguientes elementos: proyector digital, lámpara, lente, pedestal y el servidor de contenidos.

⁶⁹ Ver más en: http://fiscalizacion.incaa.gov.ar/index_registro_paso_a_paso.php

Según lo consultado a la Unidad de Digitalización y Nuevas Tecnologías Audiovisuales de la Presidencia del INCAA, los principales componentes que se deben instalar para digitalizar una sala son: el proyector digital y su lámpara, un lente específico para cada tipo de sala, un pedestal, el servidor de contenidos, procesadores digitales y potencias de audio, pantalla apta para 3D (en caso de que se coloque o se adquiera un equipo 3D), y los respectivos parlantes acordes a las dimensiones y acústica de la sala.

Este equipamiento realiza proyecciones en formato digital DCP, por sus siglas en inglés *Digital Cinema Package*. Se trata de un paquete digital de contenidos de cine que posee imágenes, sonido y otros archivos, como por ejemplo subtítulos. La definición de la norma la estableció el consorcio *Digital Cinema Initiatives* (compuesto por las principales *majors hollywoodenses*⁷⁰ Disney, Fox, Paramount, Sony Pictures Entertainment, Universal y Warner Bros) “con el objetivo de unificar el empaquetado de contenidos digitales”⁷¹.

Ariel Direse nos detalló el proceso de proyección digitalizada y mencionó que cada proyector está preconfigurado con el respectivo servidor de contenidos. Una vez que los archivos llegan a las salas sólo pueden ser utilizados en el proyector preestablecido y por un período de tiempo determinado que caduca una vez que se han cumplido las proyecciones pactadas entre el distribuidor y el exhibidor. La descriptación está configurada para un proyector específico, por lo la película queda inutilizable en cualquier otro dispositivo de proyección.

Este formato DCP puede almacenarse en discos duros o en *pen drives* (dependiendo del tamaño del archivo) lo que agiliza su transporte y, por ende, la distribución cinematográfica. Este tipo de exhibición dista de la tradicional en distintos aspectos como por ejemplo que ya no se requiere el engranaje de las cintas debido a su formato lo que evita ciertas dificultades técnicas. Por otro lado, los proyectores digitalizados son silenciosos y su tecnología permite resoluciones óptimas en cuanto a imagen y sonido.

En agosto de 2012 el INCAA firmó un convenio con la empresa estatal ARSAT⁷² de servicios de telecomunicaciones para la provisión de material de digitalización para las salas del circuito Espacios INCAA. Se entregaron en carácter de comodato 150 equipos *high definition* (es decir, equipos de DCP de alta definición) que realizan proyecciones de imagen y sonido digital.⁷³

⁷⁰ Se denominan así a las más grandes empresas cinematográficas que poseen una estructura de tipo vertical, ya que controlan el negocio de la producción, distribución, exhibición y mercados derivados.

⁷¹ Ver más en: <http://www.e2e4media.es/noticias/182-definicion-dcp-cine-digital.html>

⁷² Ver más en: <http://www.arsat.com.ar/>

⁷³ Ver más en: <http://www.telam.com.ar/nota/34969/>

Finalmente, es importante señalar que nuestro recorte finaliza en 2012, debido a que es el año del inicio del Programa de Digitalización de Salas Cinematográficas; por lo cual, no existían aún a ese momento salas pertenecientes al circuito Espacios INCAA digitalizadas.

4.2. Espacio INCAA Digitalizado: caso Cine Gaumont

Daremos cuenta del caso especial del Cine Gaumont ya que se trata de un Espacio INCAA de la Ciudad de Buenos Aires que posee todas sus salas digitalizadas; es decir, este cine funciona como ejemplo de comunión entre los dos extremos que delimitan el recorte de nuestro trabajo: el Programa Espacios INCAA y el Programa de Digitalización de Salas Cinematográficas.

La sala de cine Gaumont⁷⁴ abrió sus puertas a principio de siglo XX como emprendimiento del sector privado y se convirtió en un lugar emblemático y de vanguardia para la cinematografía nacional. A partir del año 2003 el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales comenzó a alquilarlo para el funcionamiento de uno de los primeros Espacios INCAA en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA)⁷⁵. Debido a su permanencia e historia, la Legislatura de la Ciudad sancionó una Ley para la preservación estructural⁷⁶ del cine Gaumont en julio de 2012 -el mismo año del centenario de la sala-. Esto implica que el edificio está protegido, por lo que no podrá ser modificado ni demolido. Pocos meses después el INCAA comenzó las negociaciones para la compra del Gaumont. En el año 2013 este cine se convirtió en el primer Espacio INCAA de la Ciudad de Buenos Aires que administra el Instituto y que, además, es de su propiedad. Por otra parte, es el único Espacio INCAA de la Ciudad que posee proyecciones digitalizadas⁷⁷. Tras la adquisición el INCAA inició trabajos de restauración que implicaron mejoras edilicias y técnicas (butacas, pantallas, proyectores, boleterías, infraestructura, refacción total del techo, restauración completa de la fachada con la conservación de su aspecto original, etc.). Está ubicado en la avenida Rivadavia 1635,

⁷⁴ La sala se inauguró en 1912 con el nombre de Cine Plaza Congreso y diez años después se lo denominó con el nombre que posee en la actualidad, en honor a Léon Gaumont quien fue pionero e inventor francés de la industria fotográfica y cinematográfica.

⁷⁵ Como ya señalamos, el antecesor al Cine Gaumont Espacio INCAA KM 0 fue el Complejo Tita Merello Espacio INCAA KM 2 que se inauguró previamente a nuestro recorte, pero con un tipo de programación similar ya que también era parte del circuito.

⁷⁶ Ver más en: <http://www.escribiendocine.com/noticia/0004903-es-ley-la-preservacion-estructural-del-cine-gaumont/>

⁷⁷ Ver Anexo fotográfico, fotos X, XI, XII, XIII.

frente al kilómetro cero del país (Plaza del Congreso Nacional) por lo que se lo denomina Cine Gaumont Espacio INCAA KM 0⁷⁸. Es el punto de referencia para nombrar al resto de los Espacios INCAA: los mismos se identifican generalmente por su nombre, localidad o provincia en la que se encuentran y, por el kilometraje existente entre el Gaumont y su ubicación. Como se trata de un lugar neurálgico de la ciudad -a pocos metros del Palacio del Congreso Nacional- así como un punto de encuentro para los amantes del cine, posee una afluencia importante de público, tal como señaló Liliana Mazure poco después de la reinauguración del Gaumont⁷⁹. En los locales contiguos a este cine están situadas las oficinas de administración del Programa Espacios INCAA. Además, el Gaumont es una de las sedes del festival BAFICI (ver Capítulo 4.1.2) y del Cine Club Núcleo⁸⁰.

La digitalización del Gaumont se realizó en el año 2013 mediante el Programa de Digitalización de Salas Cinematográficas que contempla tanto aquellas salas que pertenecen al circuito de Espacios INCAA como a las privadas que no forman parte del mismo. (Ver Capítulo 4.1.5). Respecto a la digitalización de las salas del cine Gaumont:

“(…) las tres salas del cine (originalmente había sólo una sala) están digitalizadas mediante el nuevo formato tecnológico denominado DCP [por sus siglas en inglés: *Digital Cinema Package*, en castellano paquete digital de cine] con una resolución de imagen 4K y 2K⁸¹ dependiendo de la sala.”⁸²

En relación al formato tradicional de cine y al digital, José Di Natale -actual proyectista del cine Gaumont, quien se desempeña desde hace treinta años como operador en 35 milímetros (o mm)⁸³ y desde 2013 proyecta también en formato digital- detalla y compara algunas diferencias operativas:

“el material tradicional filmico es muy difícil de reciclar y es inflamable, por eso es inseguro. (...) [Por otra parte] los rollos de las películas en 35 mm son muy grandes, por eso su distribución y traslado se realizaba en

⁷⁸ Ver Anexo fotográfico, foto I.

⁷⁹ Ver más en: <http://www.escribiendocine.com/noticia/0007058-industria-el-cine-gaumont-celebro-su-primero-mes-tras-su-reapertura/>

⁸⁰ Se trata de un cine club que funciona en distintos lugares desde el año 1952. Ver más en: <http://www.cineclubnucleo.com.ar/historia.htm>

⁸¹ Esto implica más de 4 mil píxeles y más de 2 mil píxeles de Resolución horizontal, respectivamente.

⁸² Entrevista realizada a Marcelo Landro, Coordinador de actividades especiales de Espacios INCAA, para esta tesina, 13 de junio 2016.

⁸³ Se denomina así al tipo de formato tradicional cinematográfico realizado en negativo fotográfico. Ver Anexo Fotográfico, foto VII.

camionetas. El formato DCP [*Digital Cinema Package*] permite que las películas lleguen a los cines en *pen drives* o discos rígidos⁸⁴. Ahora una sola persona me puede traer muchas películas. Se achican las dimensiones del material. La digitalización permite que todas las copias se vean y se escuchen con la misma calidad, o sea, que no se “raye”⁸⁵ el sonido. Esto no pasa con el formato de 35 mm que puede tener problemas de imagen o de sonido, porque la operación mecánica estropea las copias de los films. Eso sí, las películas proyectadas en formato tradicional tienen mejor foco y mayor profundidad que los films exhibidos en DCP. Hay ciertas cosas del 35 mm que se pierden con el DCP. Son distintos, por ejemplo: un proyector tradicional⁸⁶ dura muchísimo tiempo más que uno digital, aunque los digitales son más chicos.”

Accedimos a una de las cabinas del Gaumont que posee un proyector digital marca NEC modelo NC2000C⁸⁷ que exhibe películas para una sala de 600 butacas. Estos proyectores poseen una vida útil de entre cinco y diez años, y deben mantenerse en lugares refrigerados debido a que su funcionamiento genera altas temperaturas. Los modos operativos de proyección cambian entre un formato y otro.

“Cuando llegan las películas, que en general vienen en discos duros, se ‘ingestan’⁸⁸ en el proyector y se operan desde el servidor⁸⁹. Es importante que el servidor tenga espacio de memoria disponible para poder operar. Es como una computadora, tiene que tener espacio porque tiene un espacio disponible limitado. La película, el servidor y el proyector vienen con códigos para evitar la *piratería*. Yo no sé cómo hacen, pero algunas películas logran piratearlas igual. Estas claves se llaman KDM [por sus siglas en inglés: *Key Delivery Message*, en castellano mensaje de distribución en clave]. Tienen un tiempo determinado. Te pueden mandar la película y después te mandan la clave, a

⁸⁴ Incluso, estos proyectores digitales permiten la conexión a Internet por lo que también las películas pueden llegar a los cines mediante esta tecnología. Esto posibilita, por ejemplo, la transmisión de recitales en vivo.

⁸⁵ Es decir, cuando el sonido de una película se degrada y, por ende, pierde su nitidez.

⁸⁶ Ver Anexo fotográfico, fotos VIII y IX.

⁸⁷ Ver Anexo fotográfico, foto X.

⁸⁸ Este es el modo en el cual el proyectista expresó que las películas se cargan en el proyector digital, en general mediante terminales USB.

⁸⁹ Ver Anexo fotográfico, foto XIII.

diez minutos de comenzar la función por ejemplo, y después se caen. Acá podemos proyectar películas en DCP y en distintos formatos de pantalla”⁹⁰.

La digitalización cinematográfica impacta íntegramente en todos los sectores que conforman la cinematografía, en cuestiones operativas e incluso repercute en los ingresos y egresos de la industria: se pueden reducir los costos de una película apuntando a una mayor ganancia aunque, como también hemos visto, el factor de las copias ilegales sigue siendo una cuestión vigente. A su vez, la importancia de la digitalización es un punto de inflexión ya que las películas se producen casi exclusivamente en digital. Es por esto esencial, la contemplación de esta innovación tecnológica por parte del INCAA en su Programa de Digitalización de Salas y la inclusión de los Espacios INCAA en el mismo, ya que de lo contrario los Espacios quedarían obsoletos dentro de los circuitos de exhibición.

⁹⁰ Los formatos pueden ser, por ejemplo, FLAT o SCOP. Además las proyecciones pueden realizarse en 2 o 3 dimensiones. Ver Anexo fotográfico, foto XI y XII.

5. CONCLUSIONES

Cuando comenzamos a delinear este trabajo de investigación buscamos, además de realizar nuestra tesina de grado, generar un aporte puntual al estudio de las políticas públicas de cine en nuestro país orientadas a la exhibición. Como hemos visto, los otros sectores que conforman la industria cinematográfica son la producción y la distribución. Todos ellos, se vinculan intrínsecamente conformando una estructura sistémica por lo que una acción implementada en cualquier sector repercute en el resto. Desde la Economía Política de la Comunicación como perspectiva teórica y con las herramientas metodológicas pertinentes, nuestro objetivo consistió en analizar el Programa Espacios INCAA (2004) desde sus inicios hasta la creación del Programa de Digitalización de Salas Cinematográficas (2012). Ambos Programas son llevados adelante por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. Asimismo, dimos cuenta de distintas acciones y medidas que consideramos relevantes a lo largo del período propuesto. Durante nuestro recorrido, advertimos ciertas características sustanciales de la industria del cine como ser una marcada concentración económica, esencialmente dominada por empresas multinacionales, con fortaleza en producción, distribución y exhibición dada su estructura de tipo vertical. Entendemos al cine en tanto industria cultural compuesta por bienes simbólicos destinados a un mercado de consumo. Esos bienes -con dimensión económica y simbólica- poseen especificidades propias como ser que vehiculizan representaciones de identidades, valores, naturalizaciones, concepciones, etc. Si vinculamos la última característica mencionada con la importancia que adquieren las *majors* multinacionales cinematográficas, se torna evidente la relevancia que adquiere el análisis de una política pública en la industria del cine para observar cómo el Estado interviene a través del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, en su dinámica con el mercado.

La bibliografía que hemos utilizado y los trabajos que fueron antecedentes de esta tesina nos han permitido identificar que históricamente las principales políticas públicas de cine en Argentina se han focalizado en el sector productivo lo que “descuida” (¿o deja librado al mercado?) la importancia de la distribución y la exhibición. Es en esta coyuntura donde hemos elaborado un análisis de ciertas medidas destinadas a la exhibición -en el recorte propuesto- con la intención de generar una colaboración al sector.

Por su parte, el Programa Espacios INCAA y el Programa de Digitalización de Salas Cinematográficas están relacionados y se orientan a la exhibición de cine. El primer

Programa surgió en un momento histórico en el que los complejos multipantallas copaban cada vez más las plazas cinematográficas y se instalaban exclusivamente en ciudades con gran concentración de población. Es esta, una de las razones, por las que se comenzó a implementar el Programa Espacios INCAA en distintos puntos del país -e incluso en el exterior-. A lo largo de nuestro trabajo hemos podido identificar que si bien el circuito Espacios INCAA ofrece cine nacional a precios muy accesibles, no ha generado un aumento considerable de la afluencia de público a las salas. Por su parte, los complejos multipantallas, por ejemplo, ofrecen una serie de elementos que vuelven más atractiva, en algunos casos, la experiencia de exhibición cinematográfica. Es posible que parte de la explicación de esta situación sea la innovación constante de la industria cinematográfica que, por ejemplo, habilita exponencialmente pantallas para consumo audiovisual. Cada dispositivo móvil es en potencia una pantalla de exhibición que si bien dista de la experiencia convencional de cine (sonido, ambiente, imagen, etc.) permite el acceso a las producciones audiovisuales desde cualquier lugar y con menor costo. El cine, como el resto de las industrias culturales y como hecho social, se vio afectado por la irrupción de las nuevas tecnologías. Por eso, en el caso de “los multipantalla”, han reestructurado la oferta en ciertos aspectos. No casualmente, los cines además de ofrecer promociones con tarjetas de crédito, entradas 2x1, descuentos, compra y selección de ubicaciones por Internet, etc. también renuevan la propuesta con cines *premium* donde se puede cenar mientras se disfruta de la película, butacas acolchonadas, máximas comodidades, pantallas gigantes que permiten mayor definición, *merchandising*, películas en tres dimensiones, imponentes luminarias, instalaciones lujosas, promociones que se vinculan con restaurantes, etc. La innovaciones tecnológicas han revolucionado nuestros hábitos de consumos culturales, por lo que la experiencia tradicional de asistir al cine ha variado. Por su parte, en el caso de la normativa que hemos analizado del Programa Espacios INCAA, notamos que no brindan este tipo de “ofertas lindantes” a la experiencia cinematográfica, debido a que la propuesta está exclusivamente abocada a la exhibición de cine nacional.

Otra observación que hemos realizado se vincula con el fomento comercial que implica la colocación del film como producto. En las grandes producciones de Hollywood (y en algunas nacionales de gran presupuesto) está considerada también como una fase esencial de una película su promoción y publicidad. Es decir, que no sólo se contempla el acceso del film a las salas sino también diversas formas de fomento previas a la llegada a las pantallas. Si bien entendemos la importancia de que, por ejemplo, una *ópera prima* llegue a la pantalla de un Espacio INCAA también debemos reconocer la mínima o nula difusión de las películas

que allí se exhiben. Es clave para la cinematografía nacional que una película independiente o de un director desconocido goce de pantalla cinematográfica, pero no es menos importante *cómo* acceden a la misma. También advertimos en la normativa analizada que no se considera la divulgación de los Espacios INCAA en términos de lugares de exhibición (la difusión está abocada exclusivamente a la programación de los mismos). Promover los Espacios, permitiría explorar otro camino para construir un público de cine nacional; es decir, generar, por ejemplo, estrategias para la difusión de la existencia y de la importancia de los Espacios INCAA. De esta manera, se podría diversificar la promoción de los Espacios para que no recaiga exclusivamente en la programación, sumado a que la mayor convocatoria de público la alcanzan ciertas películas de renombre, con figuras conocidas. De las observaciones arriba consignadas, podemos reconocer que -con respecto a la normativa analizada- el Programa Espacios INCAA busca incidir en el sector de la exhibición, prescindiendo de todas las variables que implican elegir ver una película nacional en un Espacio INCAA. Si bien, los Espacios contemplan pantalla para las producciones que financian, no hemos observado una planificación sostenida que abarque las múltiples dimensiones de un film.

Por su parte, el Programa de Digitalización de Salas Cinematográficas es una respuesta a la permanente actualización e innovación de la industria del cine. La digitalización implica un cambio de paradigma que revoluciona todas las fases del cine, como hemos visto a lo largo de nuestro trabajo. Debido a que se trata de un punto de inflexión para la industria, consideramos que la inclusión de los Espacios INCAA dentro del Programa de Digitalización de Salas Cinematográficas es acertada ya que se trata del programa de exhibición más importante del Instituto. Es esencial que una política pública de cine sea acorde a las características dinámicas y tecnológicas del cine ya que sino quedaría obsoleta e ineficiente.

En general, la normativa suele ser más rígida que la velocidad y los tiempos propios del sector audiovisual (que a su vez, impactan de lleno en las experiencias que vivimos a diario, con las distintas industrias culturales). Una política pública orientada a este sector debe ser acorde a la versatilidad inherente de la industria del cine; incluso con su vinculación con ramas de otras industrias.

Como ya hemos señalado en nuestro recorrido conceptual sobre las políticas públicas de comunicación, podemos mencionar que las mismas seguirán definiéndose y redefiniéndose en el futuro. Por ejemplo, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales tiene a cargo, como hemos visto, la regulación y el fomento del cine nacional. En la coyuntura tecnológica referida, podemos plantear que la afirmación “fomento de la actividad

cinematográfica” es en este momento -al menos- una definición limitada. Este trabajo habilitó múltiples interrogantes que pueden ser objeto de futuras investigaciones: por ejemplo, ¿“Fomento” implica difusión de producción nacional en todas las pantallas disponibles como Espacios INCAA, INCAA TV, u Odeon⁹¹? ¿“Fomento” en tanto *aquella* experiencia tradicional de asistir al cine? ¿“Fomento” considera los tres sectores que conforman la industria? ¿“Fomento” significa mejorar la calidad de la producción, mayores recaudaciones, o más pantallas cinematográficas para el cine nacional?

Además de considerar que las acciones planteadas deben ser acordes al contexto tecnológico, social, comercial, cultural y de la propia industria, también remarcamos la importancia de medidas sostenidas a lo largo del tiempo (es decir, que no se trate de medidas aisladas), abarcativas de los sectores de la industria y con los controles necesarios para su efectivo funcionamiento.

Debemos mencionar, además, la dificultad que significó a lo largo de este trabajo obtener ciertos datos del cine en general, y del INCAA en particular. A pesar de las reiteradas solicitudes para acceder a información de carácter público, en ciertos casos no tuvimos éxito. No obstante, realizamos las denuncias correspondientes ante el incumplimiento del INCAA en la Oficina Anticorrupción⁹². Notamos que quizás cierta información es de difícil relevamiento o de reciente sistematización. Sin embargo, con algunos datos hemos tenido buen destino principalmente debido a nuestra paciencia y persistencia en conjunto a la buena predisposición de parte de algunos empleados del Instituto.

Para finalizar, consideramos que si bien Espacios INCAA se presenta como una política pública dado que posee un conjunto de acciones destinadas a la exhibición de cine nacional, presenta también ciertas omisiones: algunas por incompetencia en el accionar del Instituto, otras para evitar tocar ciertos intereses de empresas poderosas de la industria. Planteamos, entonces, el camino para hacer virtud las falencias (intencionales o no) para hacer una cinematografía de calidad y que llegue, en todas sus variantes, al espectador.

⁹¹ Se trata de una plataforma virtual de contenidos audiovisuales de producción nacional a demanda. Como el acceso es vía Internet, se puede ver en cualquier dispositivo, en cualquier lugar, en cualquier momento. Se implementó a partir de noviembre de 2015, y dado que no corresponde a nuestro recorte temporal no fue incluido en nuestro trabajo. Ver más en <https://www.odeon.com.ar/bienvenida>

⁹² Ver Anexo documental.

6. BIBLIOGRAFÍA

Textos

- **AMARAL, A. (2013):** “Las políticas cinematográficas de Argentina y Brasil (2003-2008): entre la dimensión industrial del cine y la democratización cultural”, Tesis de Maestría en Sociología de la Cultura y el Análisis Cultural, Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires.
- **BELTRAN, L. (1976):** “Políticas nacionales de comunicación en América Latina: Los primeros pasos”, Nueva Sociedad N°25, PP. 4-34, Buenos Aires.
- **BUSTAMANTE, E. (2003):** “Las industrias culturales: industrias muy particulares” en Bustamante, Enrique (comp.), *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación*, Gedisa, Barcelona.
- **CALIFANO, B. (2011):** “Políticas públicas de comunicación. Un acercamiento conceptual para su análisis”, VI Jornadas de Jóvenes Investigadores, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- ----- (2013): “Políticas públicas de comunicación: historia, evolución y concepciones para el análisis”, Revista Brasileira de Políticas De Comunicação (RBPC), N° 3. Universidade de Brasília – Faculdade de Comunicação – LaPCom, marzo.
- ----- (2014): “Perspectivas conceptuales para el análisis del Estado y las políticas públicas de comunicación”, versión abreviada del capítulo II “Estado, democracia y políticas de comunicación” de la tesis de doctorado. Documento de Cátedra Mastrini, Materia Políticas y Planificación de la Comunicación, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- **CORTONA, E. y LAPENNA, J. (2013):** “¿Una década ganada? Estado, Políticas Públicas y Cine Argentino (2002-2012)”, Tesina de grado, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- **EXENI, J. L. (1998):** “Políticas de Comunicación”, Fundación Plural, La Paz.
- **FUERTES, M. (2014):** “Marco teórico para el análisis de una política pública de comunicación: el caso de la cinematografía”, en Fuertes, M y Mastrini G. (eds)

Industria cinematográfica latinoamericana: políticas públicas y su impacto en un mercado digital, La Crujía, Buenos Aires.

- **GRAZIANO, M. (1986):** “Política o ley: debate sobre el debate”, en Revista Espacios, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- **GETINO, O. (2005):** *Cine Argentino: entre lo posible y lo deseable*. Editorial Ciccus, Buenos Aires.
- **KELLNER, D. (1998):** “*Vencer la línea divisoria: estudios culturales y economía política*”. En Ferguson, Marjorie y Meter Holding (editores). *Economía Política y estudios culturales*, Bosch, Barcelona.
- **KRAKOWIAK, F. (2003):** “Concentración y transnacionalización en las industrias culturales”, Tesina de grado, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- **MARINO, S. (2012):** “Políticas de Comunicación del sector audiovisual: las paradojas de modelos divergentes con resultados congruentes. Los casos de la Televisión por Cable y el Cine en Argentina entre 1989-2007”, Tesis Doctoral en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- ----- (2014): “La cinematografía argentina”, en Fuertes, M y Mastrini G. (eds) *Industria cinematográfica latinoamericana: políticas públicas y su impacto en un mercado digital*, La Crujía, Buenos Aires.
- **MASTRINI, G. (2014):** “Preámbulo”, en Fuertes, M y Mastrini G. (eds) *Industria cinematográfica latinoamericana: políticas públicas y su impacto en un mercado digital*, La Crujía, Buenos Aires.
- **MOSCO, V. (2006):** “La economía política de la Comunicación: una actualización 10 años después”, en CIC. Cuadernos de Información y Comunicación, Vol. 11., 57-79.
- **O’DONNELL, G. (1977):** Apuntes para una teoría del Estado, Documento CEDES/g.e. Clacso, Buenos Aires.
- ----- (2010): *Democracia agencia y estado. Teoría con intención comparativa*. Buenos Aires, Prometeo.
- **OSZLAK, O. y O’DONNELL, G. (1984):** “Estado y políticas estatales en América Latina: hacia una estrategia de investigación” en Klisberg, Bernardo y Sulbrandt, José (comps.), *Para investigar la Administración Pública*, INAP, Madrid.

- **PALMA, J. (2006):** “La ley, los festivales y la crítica. Los orígenes del ‘nuevo cine argentino’”, ponencia, Actas de las X Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación, Red Nacional de Investigadores en Comunicación, San Juan.
- **SAHORES, E. (2013):** “El cine argentino en la era del ‘Nunca Menos’. Nuevos procesos de concentración y extranjerización durante el período 2009-2012”, Tesina de grado, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- **SCHMOLLER, E. (2009):** “Cuatro tiempos y un epílogo”, en Cine Argentino: Estéticas de la producción, Ministerio de Cultura, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- **THWAITES REY, M. (2005):** “Estado: ¿Qué Estado?”, en Thwaites Rey, M. y López, A. (eds.), Entre tecnócratas globalizados y políticos clientelistas. Derrotero del ajuste neoliberal en el Estado argentino, Prometeo, Buenos Aires.
- **UNESCO (2005, 20 de Octubre):** “Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales” (CLT-2005). París: UNESCO.
- **URANGA, W. (2007):** "Mirar desde la Comunicación", Mimeo, Buenos Aires.
- **VERON, E. y SIGAL, S. (1986):** “Perón o muerte, los fundamentos discursivos del fenómeno peronista”, Legasa, Buenos Aires.
- **WASKO, J. (2006):** “La economía política del cine”, en CIC. Cuadernos de Información y Comunicación, Vol. 11., 95-110
- **ZALLO, R. (1988):** Economía de la comunicación y la cultura, Ed. Akal, Madrid.
- ----- (2007): “La economía de la cultura (y de la comunicación) como objeto de estudio”, Zer: Revista de estudios de comunicación, N°. 22, Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación de la Universidad del País Vasco.
- **Las políticas de Comunicación en el siglo XXI: nuevos y viejos desafíos - MASTRINI, G., BIZBERGE, A., y DE CHARRAS, D. (eds).**

Normativa

Específica:

- **Decreto-Ley 16955/1966** - Creación del Instituto Nacional de Cinematografía y Fondo de Fomento Cinematográfico. -

<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/verNorma.do;jsessionid=7EEA715D2418E397133358C10F9147E4?id=46822>

- **Ley 17.741/1968** - Ley de Fomento de la Actividad Cinematográfica Nacional -
<http://infoleg.mecon.gov.ar/infolegInternet/anexos/15000-19999/17938/norma.htm>
- **Ley 24377/1994** - modificaciones a la Ley N° 17.741 de Fomento de la Cinematografía Nacional
<http://infoleg.mecon.gov.ar/infolegInternet/anexos/0-4999/767/norma.htm>
- **Decreto 1248/2001** - texto ordenado de la Ley de Fomento de la Actividad Cinematográfica Nacional N° 17.741 y sus modificatorias
<http://www.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/65000-69999/69320/textact.htm>
- **Decreto 1536/2002** - Restitución de la autarquía del INCAA - ENTE Público no estatal
<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/75000-79999/77009/norma.htm>
- **Resolución 927/2004/INCAA** - Objetivos del Programa Espacios INCAA
- **Resolución 2016/2004/INCAA** - Reglamentación Cuota de pantalla -
<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/95000-99999/96178/textact.htm>
- **Resolución 658/2004/INCAA** - Modificaciones para la presentación de proyectos audiovisuales para subsidios -
<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/90000-94999/93250/norma.htm>
- **Resolución 1582/2006/INCAA** - Actualización Cuota de pantalla -
<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/115000-119999/119004/norma.htm>
- **Resolución 888/2008/INCAA** - Programa Espacios INCAA
<http://infoleg.mecon.gov.ar/infolegInternet/anexos/140000-144999/143488/norma.htm>
- **Resolución 26/2009/INCAA** - Modificaciones Cuota de Pantalla
<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/145000-149999/149461/norma.htm>
- **Resolución 2114/2011/INCAA** - Arancelamiento a películas extranjeras -
<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/185000-189999/186104/norma.htm>
- **Decreto 1527/2012** - Nuevo tope máximo en subsidios para largometrajes -
<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/200000-204999/201445/norma.htm>
- **Decreto 1528/2012** - Se establece que la actividad audiovisual de productoras es asimilable con la actividad industrial -
<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/200000-204999/201444/norma.htm>
- **Decreto 1722/2012** - Desarrollo Polo Industrial Audiovisual
<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/200000-204999/202353/norma.htm>
- **Resolución 1076/2012/INCAA** - Actualización Cuota de pantalla y media de continuidad -
<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/195000-199999/198398/norma.htm>

- **Resolución 1077/2012/INCAA** - Obligaciones para las empresas distribuidoras sobre calendario tentativo -
http://fiscalizacion.incaa.gov.ar/images/normativas/res_a2012_1077_calendario_tentativo.pdf
- **Resolución 1078/2012/INCAA** - Obligaciones para las empresas distribuidoras sobre calendario tentativo -
http://fiscalizacion.incaa.gov.ar/images/normativas/res_a2012_1078_info_distr_estrenos.pdf
- **Resolución 1879/2012/INCAA** - Programa de Digitalización de Salas Cinematográficas
- **Resolución 2119/2012/INCAA** - Programa de Digitalización de Salas Cinematográficas
<http://www.infoleg.gov.ar/infolegInternet/anexos/200000-204999/202217/norma.htm>
- **Decreto 1528/2012** - Registro de Productoras de Contenidos Audiovisuales, Digitales y Cinematográficos. Consideración de actividad productiva asimilable a la industrial
<http://www.infoleg.gov.ar/infolegInternet/anexos/200000-204999/201444/norma.htm>

Complementaria:

- **Ley 23062/1984** - Instrumento de reparación histórica
<http://www.infoleg.gov.ar/infolegInternet/anexos/25000-29999/28080/norma.htm>
- **Decreto 1633/1989** - excepción art. 2, Ley 23697
<http://www.infoleg.gob.ar/infolegInternet/verNorma.do;jsessionid=F66A5E63F39686465599ED869AE2CD18?id=2417>
- **Decreto 1172/2003** - Acceso a la información pública
<http://infoleg.gov.ar/infolegInternet/anexos/90000-94999/90763/norma.htm>
- **Decisión Administrativa 221/2009** - Programa Fútbol para Todos
<http://infoleg.mecon.gov.ar/infolegInternet/anexos/155000-159999/157297/texact.htm>
- **Decreto 1148/2009** - Sistema Argentino de Televisión Digital Terrestre
<http://www.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/155000-159999/157212/norma.htm>
- **Ley 26522/2009** - Servicios de comunicación audiovisual
<http://www.infoleg.gov.ar/infolegInternet/anexos/155000-159999/158649/norma.htm>
- **Decreto 1225/2010** - Reglamento Ley de Servicios de Comunicación audiovisual
<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/170000-174999/171306/norma.htm>
- **Decreto 902/2012** - Programa Crédito Argentino del Bicentenario para la Vivienda Única Familiar
<http://www.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/195000-199999/198531/norma.htm>

Notas

- “La urgencia del Gobierno en medios”, Ciencias de la Comunicación, Diario Página/12, 30/05/2005
<http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/subnotas/51693-17329-2005-05-30.html>
- “Nun firmó un acuerdo para coproducir películas con Italia”, Oficina de Comunicación y Prensa, Secretaría de Cultura, Presidencia de la Nación, 18/10/2006
<http://v2012.cultura.gob.ar/prensa/index.php%3Finfo=noticia&id=76.html>
- “El INCAA abre un Espacio en Roma”, Diario La Nación, 03/05/2004
<http://www.lanacion.com.ar/597639-el-incaa-abre-un-espacio-en-roma>
- “Es Ley la preservación estructural del Cine Gaumont”, Escribiendocine.com, 06/07/2012
<http://www.escribiendocine.com/noticia/0004903-es-ley-la-preservacion-estructural-del-cine-gaumont/>
- “El INCAA y ArSat acordaron la digitalización de 150 salas” Telam, 15/08/2012
<http://www.telam.com.ar/nota/34969/>
- “Industria: el cine Gaumont celebró su primer mes tras su reapertura”, Escribiendocine.com 17/08/2013
<http://www.escribiendocine.com/noticia/0007058-industria-el-cine-gaumont-celebro-su-primer-mes-tras-su-reapertura/>
- “El productor Alejandro Cacetta es el nuevo titular del INCAA”, Telam, 16/12/2015
<http://www.telam.com.ar/notas/201512/130346-alejandro-cacetta-designacion-instituto-nacional-de-cine-y-artes-audiovisuales-incaa.html>
- “Los exhibidores cuestionan la política de los Espacios INCAA” OtrosCines.com, 18/06/2016
http://www.otroscines.com/_v2/nota-11055-los-exhibidores-cuestionan-la-politica-de-los-esp
- ¿Qué es un DCP? Breve introducción al Cine Digital y al DCP.
<http://www.e2e4media.es/noticias/182-definicion-dcp-cine-digital.html>

Sitios Web

- <http://ant.incaa.gob.ar/castellano/index.php>
- <http://espacios.incaa.gov.ar>
- <http://www.sanluiscine.com/CineAsp/Index.asp>
- <http://www.unesco.org/new/es>
- <http://www.tda.gob.ar/>
- <http://www.marchedufilm.com/en/>
- <http://www.incaatv.gov.ar/>

- http://www.fiapf.org/intfilmfestivals_sites.asp
- <http://www.mininterior.gov.ar/asuntospoliticos/acceso-a-la-informacion-publica.php>
- http://fiscalizacion.incaa.gov.ar/images/fichas_didacticas/Fichas_02_BOC.pdf
- http://dev1.incaa.gov.ar/wp-content/uploads/2016/04/Como_solicitar_BOCs.pdf
- <http://fadec.org/>
- <http://www.bnamericas.com/company-profile/es/banco-de-inversion-y-comercio-exterior-sa-bice>
- <http://www.bna.com.ar>
- <http://www.garantizar.com.ar/espanol/home>
- http://fiscalizacion.incaa.gov.ar/index_registro_paso_a_paso.php
- <http://www.mardelplatafilmfest.com/es/>
- <http://www.pantallapinamar.com/2017/index.php>
- <http://festivales.buenosaires.gob.ar/2016/bafici/es>
- <http://www.arsat.com.ar/>
- <http://www.cineclubnucleo.com.ar/historia.htm>
- <https://www.odeon.com.ar/bienvenid>

Entrevistas Realizadas

- Marcelo Landro (Coordinador de Actividades Especiales de Espacios INCAA)
- José Di Natale (Proyectista formatos 35 mm y DCP Cine Gaumont)

Otras fuentes

- Manuel Barbosa (Coordinador Técnico de Espacios INCAA)
- María Devoto Borrelli (Apoderada de la Federación Argentina de Exhibidores Cinematográficos)

7. ANEXO FOTOGRÁFICO

CINE GAUMONT Espacio INCAA KM 0

FOTO I



Fachada exterior. Marquesina.

FOTO II



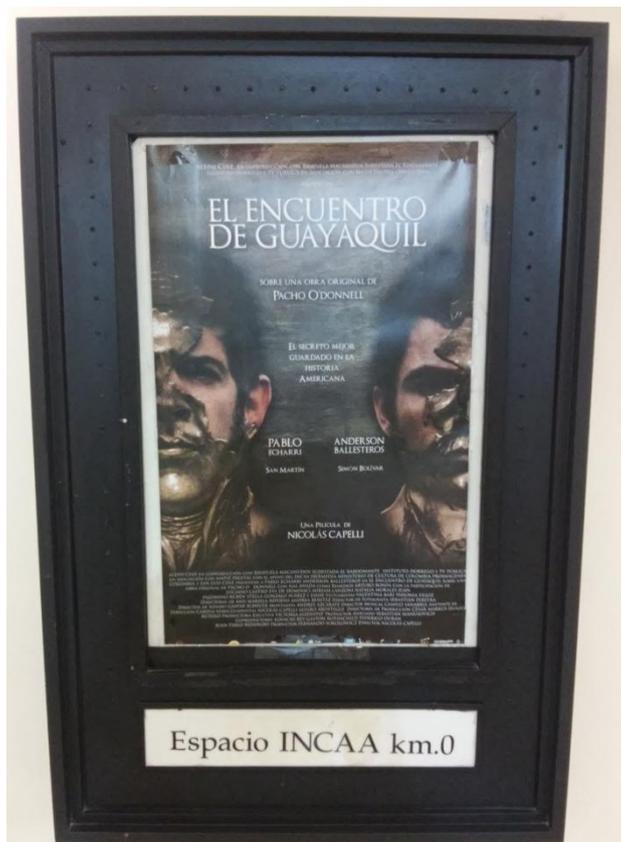
Fachada exterior. Marquesina.

FOTO III



Fachada exterior. Cartelera digital.

FOTO IV



Interior. Cartelera de afiche de la película "El encuentro de Guayaquil" (2015).

FOTO V



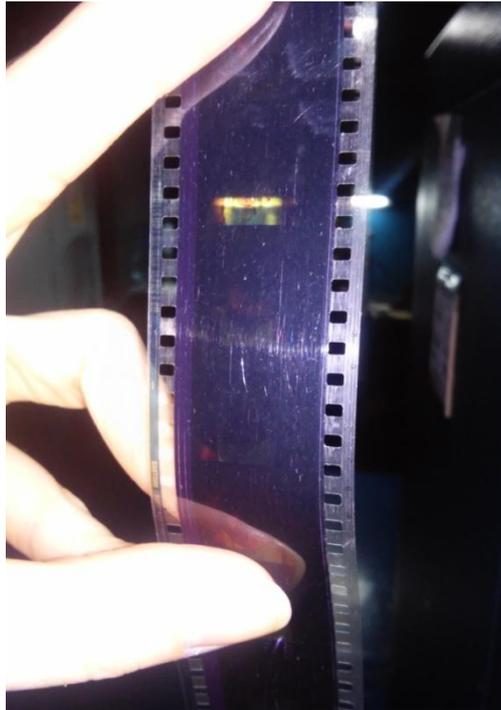
Hall interior. Cartelería.

FOTO VI



Boletería. Información de valor de las entradas.

FOTO VII

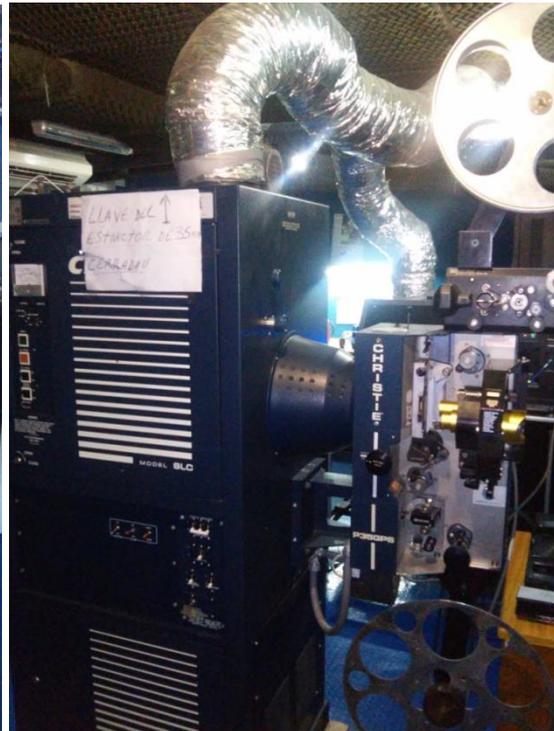


Película en negativo fotográfico. Formato 35 mm.

FOTO VIII



FOTO IX



Proyector formato tradicional 35 mm.

FOTO X



Proyector digital marca NEC modelo NC2000C.

FOTO XI



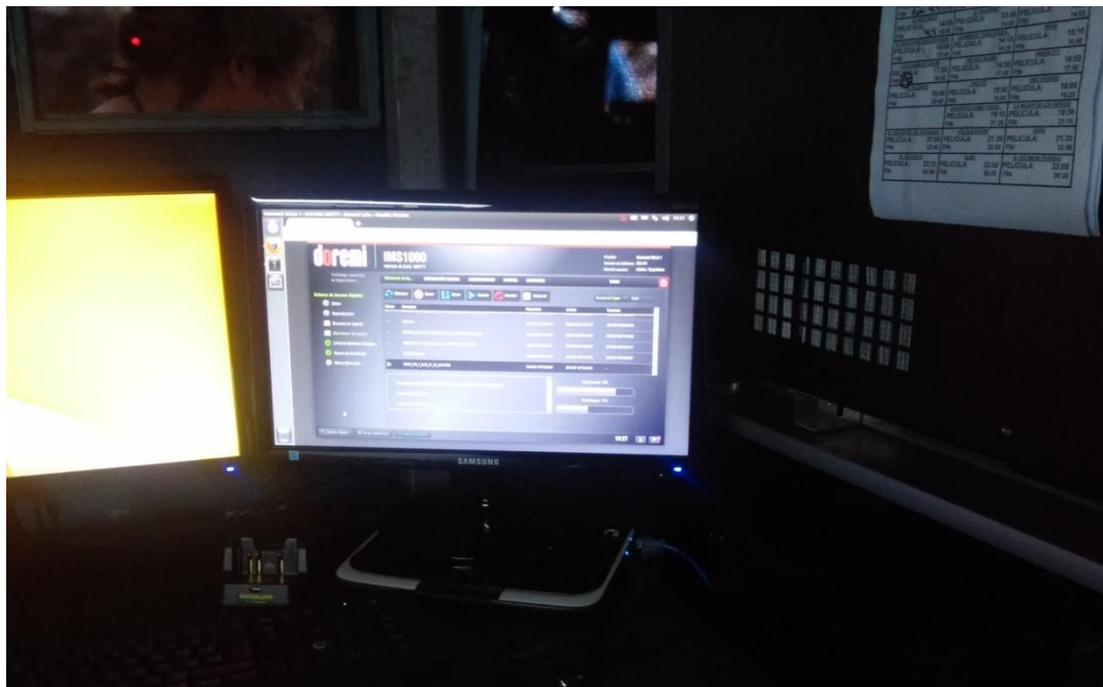
Proyector digital. Lateral. Botoneras, conexiones, e “ingesta” de disco duro

FOTO XII



Proyector digital. Lateral. Detalle de botonera para seleccionar tipo de pantalla y dimensiones de proyecciones.

FOTO XIII



Monitor de visualización del servidor.

8. ANEXO DOCUMENTAL



Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales

EXPEDIENTE N° 7708/15/INCAA.-

Buenos Aires, 28 de Julio de 2015.-

Señora María Mercedes OTEGUI DOBARRO
Armenia 2265 - Piso 6
(C1425FBE) Ciudad Autónoma de Buenos Aires

De mi consideración:

Ariel Direse, en mi carácter de Coordinador General de la Unidad de Digitalización y Nuevas Tecnologías Audiovisuales del INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES tengo el agrado de dirigirme a usted en respuesta a su solicitud formulada en virtud del derecho de Acceso a la Información Pública Decreto N° 1172/03.

Al respecto, en primer lugar hago saber a usted que en la Página Web del INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES (www.incaa.gov.ar) en la Sección Digitalización encontrará toda la información concerniente al tema referente a su solicitud de fecha 13 de Julio de 2015.

Sin perjuicio de ello, a continuación procedo a informarle lo requerido:

1.- En cuanto al Programa de Digitalización de Salas Cinematográficas, cabe señalar que el mismo actúa sobre dos ejes:

Por un lado están las Salas que pertenecen a la Red de ESPACIOS INCAA o se encuentran en proceso de incorporación, en cuyo caso, una vez finalizadas las



Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales

condiciones técnico-administrativas de las salas, el equipamiento del Cine es otorgado por el Instituto en carácter de Comodato para su funcionamiento dentro de la mencionada Red.

Por otro lado, están las Salas que son privadas en cuyo caso el INCAA ha firmado distintos Convenios con GARANTIZAR SOCIEDAD DE GARANTIAS RECIPROCAS (con el fin de acceder a avales para facilitar la toma de créditos de algunos exhibidores) el BANCO DE LA NACIÓN ARGENTINA y el BANCO DE INVERSIÓN Y COMERCIO EXTERIOR, para que los mismos puedan digitalizarse a través de líneas especiales para PYMES. A tal efecto la Empresa Exhibidora ingresa la carpeta a GARANTIZAR SGR, en caso de necesitar un aval, o directamente al Banco que considere más conveniente. Una vez que el Banco por el que se tramitó el crédito finalizó su evaluación, y en caso de concederle el acceso a un crédito, el mismo solicita al INCAA, -con carácter previo al desembolso- un Certificado de Elegibilidad que expresa la no existencia de deudas de la Empresa Exhibidora con el Organismo.

En ambos casos es indispensable que la Sala Cinematográfica se encuentre inscripta en los Registros del Organismo, conforme lo establecido en la Ley N° 17741 y sus modificatorias (t.o. Decreto N° 1248/01).

El Programa de Digitalización de Salas Cinematográficas fue creado por Resolución N° 2119/12/INCAA y actualmente depende de la Unidad de Digitalización y Nuevas Tecnologías Audiovisuales de la Presidencia del INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES.

2.- Durante la digitalización lo que se efectúa es la instalación de los equipamientos necesarios para la exhibición en formato digital.



Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales

Los principales componentes que deben instalarse en una sala son: el proyector y su lámpara, un lente específico para cada tipo de sala, un pedestal, el servidor de contenidos, procesadores digitales y potencias de audio, pantalla apta 3D (en caso que se coloque o se adquiera un equipo 3D), y los respectivos parlantes acordes a las dimensiones y acústica de la sala.

El cambio fundamental de la digitalización radica en que el paradigma de la exhibición ha cambiado a nivel mundial y que los films progresivamente dejarán de copiarse en filmico para distribuirse en digital. A los fines que los cines no encuentren inconvenientes en esta transición tecnológica se creó el Programa de Digitalización de Salas Cinematográficas dependiente de la Unidad de Digitalización y Nuevas Tecnologías Audiovisuales con el objeto de asistir de distintas formas al sector exhibidor frente al nuevo escenario.

Se puede afirmar que prácticamente ente el 80 y el 90% de los filmes actuales vienen en formato digital únicamente, siendo el 2016 el año que se anuncia como el apagón analógico del cine.

Otros cambios a destacar es que los filmes digitales, no padecen la degradación típica de un film 35mm al pasar por el engranaje de un proyector, y cada copia se ve igual al original en cualquier sala. También ayuda a combatir la piratería que provenía de la circulación de soportes físicos como el DVD, por ejemplo. Para ejemplificar esto cada proyector se encuentra "hermanado" con su respectivo servidor de contenidos. Los filmes llegan a las salas encriptados y solo pueden descifrarse con una llave o contraseña (*password*) que llega por otro canal, por ejemplo un mail. Cuando ese *password* se introduce en el servidor de contenidos se verifica que el proyector y el servidor son los declarados a las



Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales

Distribuidoras, solo pudiéndose desenscriptar el film en ese proyector y no en ningún otro. X
Tampoco tendría sentido la copia porque no funcionaría en un segundo equipo; además estas llaves son temporales y caducan en día y horario según el acuerdo entre el exhibidor y el X distribuidor del film. Otra de las características a destacar es el ahorro en copias y logística X de envío, como así también la posibilidad de contar los cines con las películas más X rápidamente para su estreno en cada plaza.

3.- En cuanto al tiempo que se tarda para la digitalización y el costo, ello depende de muchos factores como ser el tamaño de la sala cinematográfica, el estado edilicio e infraestructura, la obra necesaria que pueda tener que realizarse (instalación eléctrica, acondicionamiento de cabina, entre otros factores). También las dimensiones de la sala y de la pantalla definen cual es el modelo de proyector -independientemente de la marca- que se adecúa mejor a cada sala. Lo mismo ocurre con la cantidad de parlantes, o las potencias necesarias según acústica y dimensiones, como así también si se adquiere un sistema 3D, en donde en tal caso también deberá cambiarse la pantalla por una de mayor ganancia.

En la página Web del INCAA se encuentra el listado de proveedores por lo que allí puede consultar algún precio especial si es que lo desea.

Ante cualquier consulta y/o ampliación y/o aclaración de la presente podrá comunicarse con la Unidad de Digitalización y Nuevas Tecnologías del INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES sita en la Calle Lima 319 – Piso 5 – Oficina 504 o a los Teléfonos 4379-0900 Interno: 114.

Saludo a usted con mi consideración más distinguida.


ARIVEL DORESE
Coordinador General
Unidad de Digitalización y
Nuevas Tecnologías Audiovisuales
Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales

10 de agosto de

D. Julio Fernando Vitobello:
Fiscal de Control Administrativo
Oficina Anticorrupción.

El día 13 de julio pasado presenté en el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales una solicitud de información de la cual adjunto copia. He recibido respuesta para el día 17 de julio. Adjunto copia de toda la documentación recibida y solicito me indiquen como procedo en este caso (lo que refiere a Espacios Incaas en su totalidad y el origen - funcionamiento - detalle del pedido).

El pedido de información fue realizado con motivos académicos ya que estoy trabajando en mi tesis de grado en Comunicación Social de la Universidad de Buenos Aires.-



Julio Vitobello
María Mercedes Otegui
justmarime@gmail.com
(5) 58155812

Qué implica ser parte de la Red Espacios Incaas



Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales

Buenos Aires,

07 SEP 2015

Señora
María Mercedes Otegui
Armenia 2265- 6° "39"
(C1425FBE) Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Ref.: Expte. N°: 8864/2015/INCAA
"Información María Otegui Decreto 1172/2003"

De mi consideración:

Me dirijo a Usted con relación a su solicitud de información realizada el día 13 de julio de 2015.

Al respecto y para mayor claridad se acompaña copia certificada del informe efectuado por Coordinación de Espacios INCAA, completando la respuesta a su requerimiento.

Atentamente,

AJ/NL


Dra. ANAQUEL H. JEGGENNE
JEFA OFICINA DE NOTIFICACIONES
INCAA



Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales

INSTITUTO NACIONAL DE CINE
Y ARTES AUDIOVISUALES
ES COPIA FOTOGRAFICA DEL ORIGINAL
Dra. ANABEL R. JESSENWE
JEFE DE OFICINA DE NOTIFICACIONES
INCAA

BUENOS AIRES, 06 AGO 2008

VISTO la Ley N° 17741 (to 2001), las Resoluciones N° 927/04/INCAA y N° 1458/06/INCAA, y

Lo Derogado

CONSIDERANDO:

Que la Resolución N° 927/04/INCAA determina como objetivos del PROGRAMA ESPACIOS INCAA, facilitar los estrenos de películas nacionales en todo territorio de nuestro país; contribuir a la formación de nuevos públicos ofreciendo una programación de calidad; acercar el servicio de exhibición cinematográfica a áreas de nuestro territorio que no cuentan con el mismo, y contribuir a difundir nuestra cinematografía en el exterior.

Que la Coordinación de Espacios INCAA debe garantizar la programación, administración y la estrategia de gestión, para cumplir de manera eficaz y eficiente los objetivos del Programa.

Que se considera pertinente garantizar la continuidad de la exhibición en todo el territorio nacional y el extranjero.

Que es necesario, atendiendo al desarrollo del PROGRAMA ESPACIOS INCAA, dictar una norma a fin de optimizar y agilizar su funcionamiento.

Que corresponde delimitar los derechos y obligaciones de cada una de las partes que intervengan en la apertura y/o funcionamiento de los Espacios INCAA.

Que a efectos de concretar lo detallado en el párrafo anterior se debe firmar un convenio entre las partes involucradas.

Que la Gerencia de Asuntos Jurídicos ha tomado la intervención pertinente.

Que las atribuciones para el dictado de la presente Resolución surgen de las facultades conferidas por el Artículo 3° de la Ley 17.741 y sus modificatorias (to.2001).

Por ello,

LA PRESIDENTA DEL INSTITUTO NACIONAL DE CINE
Y ARTES AUDIOVISUALES

RESUELVE:

Handwritten marks: a vertical line and a large 'A' or similar symbol.



Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales

ARTICULO 1º.- Las salas o lugares de exhibición audiovisual que se ajusten a lo normado en la presente resolución se denominarán ESPACIO INCAA.

ARTICULO 2º.- Los responsables de las salas o lugares de exhibición audiovisual que se integren al circuito de exhibición cinematográfica Espacios INCAA, deberán rubricar un convenio con el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales y dar cumplimiento a los requisitos establecidos en la Ley N° 17741 y las Resoluciones que reglamentan su aplicación.

ARTICULO 3º.- Los alcances, responsabilidades, derechos y obligaciones que deberán contener los convenios que posibiliten la apertura y/o funcionamiento de un Espacio INCAA, son los detallados en el Anexo 1 como parte integrante de la presente Resolución.

ARTICULO 4º.- Las salas o lugares de exhibición aludidos en el Artículo 1º de la presente resolución deberán identificarse como ESPACIO INCAA, adoptando para ello la imagen institucional que el Organismo establezca, siendo obligación ineludible de los responsables exhibir la citada imagen en marquesinas, boletería, exterior e interior de la sala.

ARTICULO 5º.- Para el caso de que las salas o lugares de exhibición a que se hacen referencia en la presente resolución desarrollen cualquier otra actividad cultural en el mismo ámbito físico del denominado Espacio INCAA, deberá quedar fijado en el pertinente convenio el número mínimo de días y funciones, contemplando los intereses y objetivos socioculturales de las partes.

ARTICULO 6º.- En caso de tratarse de una sala en el extranjero, los términos del convenio serán acordados con la Gerencia de Asuntos Internacionales y el organismo responsable, dentro de los parámetros del Anexo I de la presente Resolución.

ARTICULO 7º.- La renovación de los convenios existentes a la fecha del dictado de la presente norma, deberán adecuarse a la misma sin excepciones.

ARTICULO 8º.- En caso de incumplimiento de los requisitos establecidos en el ARTICULO 2º y/o del ARTICULO 3º se procederá a la suspensión temporal de la programación, previa intimación de la Gerencia de Fiscalización. Si el incumplimiento fuera mayor a sesenta (60) días, a partir del día de la intimación, dará lugar a la rescisión del convenio que se haya rubricado.

INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES
ES COPIA FOTOGRAFICA DEL ORIGINAL
DE MARABEL R. JESSENNE
GERENCIA DE NOTIFICACIONES
I.N.C.A.A.

Handwritten marks: a vertical line with a hook at the top and a large 'X' below it.



Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales

ARTICULO 9°.- Derógase la Resolución N° 1458/08/INCAA y toda otra norma que se oponga a la presente.

Handwritten initials and a signature mark.

ARTICULO 10°.- Regístrese, comuníquese, publíquese, dése a la Dirección Nacional del Registro Oficial y archívese.

RESOLUCION N° 888

Handwritten signature of Liliana Mazure.

LILIANA MAZURE
PRESIDENTA
INSTITUTO NACIONAL DE
CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

INSTITUTO NACIONAL DE CINE
Y ARTES AUDIOVISUALES
ES COPIA FOTOGRAFICA DEL ORIGINAL

Dra. ANABEL R. JESSENNE
JEFA OFICINA DE APLICACIONES
I.N.C.A.A.



888

Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales

Anexo I

1. Deberá quedar declarada en el convenio la relación jurídica que une al INCAA con la contraparte;
2. La sala deberá estar inscripta como exhibidor cinematográfico comercial / no comercial, según el caso, ante la Gerencia de Fiscalización del INCAA y presentar la documentación que acredite la vigencia de tal estado;
3. El firmante del convenio por la parte del exhibidor será el responsable declarado ante la Gerencia de Fiscalización del INCAA;
4. Todos los datos postales de la sala también deberán coincidir con los declarados ante la Gerencia de Fiscalización del INCAA;
5. Por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales el firmante será la Presidenta o la autoridad a la que éste por resolución le haya delegado la firma;
6. En caso que la sala pertenezca a un organismo cuya dirección postal no coincida con la declarada de la sala deberán incluirse ambas en el convenio;
7. Podrán rubricar el convenio organismos gubernamentales municipales, provinciales y nacionales que respalden la inclusión de la sala al circuito Espacios INCAA. En estos casos se incluirán los datos de la autoridad firmante -debiendo ser la de máxima jerarquía- y la dirección postal del organismo. La rúbrica tendrá carácter simbólico siendo el único responsable del cumplimiento del convenio el responsable declarado de la sala;
8. El INCAA impondrá la denominación común para las salas integrantes del circuito: "Espacio INCAA" y el rasgo que la identificará de las otras salas será la numeración correspondiente al kilometraje existente desde la Plaza de los Dos Congresos -Km 0 de la República Argentina- con el punto geográfico en el que se encuentre la sala;
9. En caso que la sala haya tenido una denominación previa a su inscripción como Espacio INCAA también deberá ser incluido en el convenio;
10. Deberá quedar claramente determinada en el convenio la relación de cada una de las partes con empleados y las correspondientes responsabilidades salariales, cargas sociales y previsionales y pólizas de seguros;

INSTITUTO NACIONAL DE CINE
Y ARTES AUDIOVISUALES
ES COPIA FOTOGRAFICA DEL ORIGINAL
DR. ANABEL R. JESSENNE
GERENTE GENERAL DE INSTITUCIONES
INCAA

A
A



888

Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales

11. Las responsabilidades comerciales y administrativas estarán determinadas en cada caso;
12. Al momento de la confección del convenio las partes de común acuerdo determinarán el valor máximo de la entrada;
13. Los días, horarios y frecuencia mensual de las funciones de cine argentino e iberoamericano -funciones Espacio INCAA- quedarán definidos en el convenio y serán inamovibles;
14. El exhibidor se compromete a refrendar en su ciudad y/o región los convenios nacionales que el Presidente del INCAA firme en Capital Federal con organismos y sindicatos;
15. Las responsabilidades edilicias que le competan a cada parte en relación con la sala serán establecidas en el convenio;
16. La sala y el equipamiento que en ella se encuentre deberá contar con la correspondiente póliza de responsabilidad civil cuyo proveedor, número y característica formará parte integrante del convenio y será contratada por el responsable de la sala.
17. Quedará fijado que el INCAA se responsabilizará por el diseño y la confección de la cartelera interna y externa que identifique a la sala como integrante del circuito;
18. La instalación de la cartelera interna y externa diseñada y confeccionada por el INCAA la realizará el exhibidor según las recomendaciones del INCAA, y no podrá ser modificada ni eliminada sin previa autorización de este último;
19. La programación del Espacio INCAA consistirá en películas de cine argentino e iberoamericano y será confeccionada por la Coordinación de Espacios INCAA, atendiendo posibles sugerencias que con la correspondiente antelación efectúe el exhibidor;
20. Cualquier modificación de la programación ajena al INCAA deberá ser comunicada por escrito a la Coordinación de Espacios INCAA y a la distribuidora correspondiente a la película involucrada;
21. La relación que tendrán exhibidores y distribuidoras será fijada en el convenio, quedando el exhibidor comprometido a enviar los bordereaux correspondiente a la exhibición de cada película semanalmente y liquidar la

INSTITUTO NACIONAL DE CINE
 Y ARTES AUDIOVISUALES
 ES COPIA FOTOGRAFICA DEL ORIGINAL
 DR. ANABEL R. JESSENNE
 JEFA DE COPIAS Y NOTIFICACIONES
 I.N.C.A.A.

4
A



888

Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales

INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES
ES COPIA FOTOGRAFICA DEL ORIGINAL
DRA. ANABEL R. JESSENNE
SECRETARIA DE NOTIFICACIONES
I.N.C.A.A.

Handwritten mark resembling a stylized '4' or '7' with an arrow pointing upwards.

- facturación que de ellos se desprenda en un tiempo que no exceda los treinta (30) días hábiles posteriores a la fecha de emisión de la factura;
- 22. El exhibidor podrá programar cine internacional o dedicar los días y horarios que no estén comprometidos con el Espacio INCAA a otras manifestaciones culturales o actividades varias;
- 23. El INCAA se compromete a colaborar en la difusión de la programación del Espacio INCAA utilizando los medios que considere convenientes;
- 24. En caso de que la sala posea equipamiento cinematográfico de imagen y/o sonido deberá constar como anexo al convenio describiendo cada uno de los equipos;
- 25. En caso que el INCAA provea a la sala con equipamiento cinematográfico de imagen y/o sonido o cualquier otro bien mueble deberá constar con descripción y número de inventario INCAA como anexo al convenio;
- 26. El anexo al convenio deberá ser firmado conjuntamente con este;
- 27. Cualquier aporte del INCAA de equipamiento o bienes muebles a la sala deberá constar en el convenio en carácter de comodato;
- 28. Los servicios técnicos y/o reparaciones que se realizaren a los equipos aportados por el INCAA deberán ser autorizados por este y cubiertos económicamente por el exhibidor;
- 29. Los equipos y bienes muebles aportados por el INCAA sólo podrán ser utilizados en la sala;
- 30. La manutención de los equipos y/o bienes muebles deberá ser especificada en el convenio;
- 31. En caso de incumplimiento de cualquiera de las obligaciones contraídas en el convenio por el exhibidor, el INCAA quedará autorizado a retirar el equipamiento y/o bienes muebles que haya aportado y por lo tanto a excluir a la sala del circuito, debiendo esta cambiar la denominación;
- 32. Se dejará definido el fuero que tomará competencia en caso de conflicto;
- 33. Finalmente, deberá constar el periodo de vigencia del convenio y las posibilidades de rescisión.

Handwritten signature of Liliana Mazure.

LILIANA MAZURE
PRESIDENTA
INSTITUTO NACIONAL DE
CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

Para: OFICINA DE NOTIFICACIONES
De: COORDINACION ESPACIOS INCAA
Fecha: 01 de septiembre de 2015
Asunto: "Información María Otegui Decreto 1172/2003"

En cumplimiento a lo solicitado por vuestra instancia a fs.11 se giran las actuaciones de referencia con copia de la Resolución N° 888/2008/INCAA.

Atentamente.-


JUAN PABLO ZAFFANELLA
COORDINADOR GENERAL
ESPACIOS INCAA

INSTITUTO NACIONAL DE CINE
Y ARTES AUDIOVISUALES
ES COPIA FOTOGRAFICA DEL ORIGINAL
Dra. ANA DEL ROSSENNE
JEFA OFICINA DE NOTIFICACIONES
I.N.C.A.A.



Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales

Buenos Aires,

16 OCT 2015

Señora

María Mercedes Otegui Dobarro

Armenia 2265- 6° "39"

(1425) Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Ref: Expte. N°: 9545/2015/INCAA

"Acceso a la información pública. Decreto 1172/2003"

De mi consideración:

Me dirijo a Usted en relación a su solicitud de fecha 28 de Agosto del 2015.

Al respecto, se acompañan copias de las Resoluciones 1879/2012, 1458/2006 y 927/2004 en respuesta a su requerimiento.

Atentamente,

AJ/NL

D/ta. ANABEL R. JESSENNE
JEFA OFICINA DE NOTIFICACIONES
I.N.C.A.A.



Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales



BUENOS AIRES, 21 AGO 2012

VISTO el Expediente 5448/2012, la Ley N° 17.741 (t.o. 2001), la Ley N° 26.522, el Decreto N° 1248/01, el Decreto N° 1536/02, el Decreto N° 1552/10, el Decreto N° 345/2012, y

CONSIDERANDO:

Que por la ley citada en primer término en el Visto, el INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES tiene a su cargo el fomento y la regulación de la actividad cinematográfica en todo el territorio de la República Argentina.

Que mediante la Ley N° 26.522 se proclamó la necesidad de universalizar el aprovechamiento de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación para fomentar el diálogo entre diferentes culturas, llevando adelante políticas públicas que alienten el respeto, la conservación, la promoción y el desarrollo de la diversidad cultural, lingüística y del acervo cultural en la sociedad, procurando que las instituciones culturales puedan desempeñar plenamente su función de proveedores de contenidos.

Que, no obstante, el fuerte crecimiento en el acceso a las Tecnologías de la Información y Comunicación, se plantea la necesidad de profundizar y complementar las políticas públicas orientadas a reducir la brecha digital, generando acciones para lograr la inclusión digital de distintos grupos poblacionales.

Que las herramientas tecnológicas actuales hacen posible un escenario inmediato de integración y de distribución de obras audiovisuales a través de nuevos medios, proveyendo contenidos de alta calidad.



Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales

Que se debe reconocer que la vinculación entre la cultura, el desarrollo económico y tecnológico es condición indispensable para propiciar la igualdad de oportunidades en la producción, el acceso a los bienes y servicios culturales.

Que el desarrollo de estas nuevas tecnologías ha generado en la sociedad moderna profundas transformaciones que exigen de parte del Estado la producción de respuestas eficaces.

Que consecuentemente resulta necesario instrumentar un programa cuyo objetivo sea la digitalización, reconversión, reestructuración y modernización de las salas de exhibición cinematográfica de la República Argentina, para lograr mejorar la productividad y el desarrollo de ventajas comparativas y de competitividad en el mercado audiovisual, incluyendo la financiación para la adquisición de equipos y otros elementos de activo fijo.

Que la Gerencia de Asuntos Jurídicos ha tomado la intervención que le compete.

Que la presente medida se dicta en uso de las facultades conferidas por la Ley N° 17.741, el Decreto N° 1536/02 y sus modificatorias.

Que corresponde dictar resolución al respecto.

Por ello,

LA PRESIDENTA DEL INSTITUTO NACIONAL
DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

RESUELVE:

ARTICULO 1°.- Créase en el ámbito de la Presidencia del INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES, el Programa de Digitalización de Salas Cinematográficas, cuyo principal objetivo es lograr la digitalización, reconversión, reestructuración y modernización de las salas de exhibición cinematográfica de la República Argentina.

ARTICULO 2°.- El Programa creado en el artículo 1° será reglamentado por Resolución que el INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES dicte, asignándosele presupuestariamente los recursos para su puesta en marcha y posterior funcionamiento.



Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales

ARTICULO 3°.- El Programa quedará a cargo de un Coordinador que tendrá las facultades, obligaciones y responsabilidades que se asignan por esta Resolución y/o aquella que en el futuro le sean expresamente delegadas por la Presidencia del INCAA, en el marco de sus competencias.

ARTICULO 4°.- Facúltase al Coordinador del Programa creado por el artículo 1° de la presente Resolución, a implementar las acciones tendientes a la organización del Programa, a efectos de cumplir con la manda que aquí se establece.

ARTICULO 5°.- Son competencias específicas del Responsable del Programa:

- a) Elaborar y proponer la normativa necesaria para la organización y funcionamiento eficaz, económico y eficiente del Programa.
- b) Crear, desarrollar y fortalecer los instrumentos de fomento tendientes a facilitar la conversión a tecnología digital de las salas de exhibición cinematográfica.
- c) Proponer a la Presidencia del INCAA la suscripción de todo tipo de convenios y acuerdos destinados a la implementación, desarrollo y ejecución de las acciones destinadas. A tal efecto, podrán celebrarse convenios tanto con entidades nacionales (públicas, mixtas o privadas), como con entidades internacionales, especialmente las de la Región y las del Mercado Común del Sur-MERCOSUR- y de los países asociados a éste; con Universidades, Institutos y con todos aquellos organismos que resulten necesarios para el eficaz funcionamiento y desarrollo del Programa creado por la presente Resolución.
- d) Supervisar la ejecución de los convenios ya suscriptos en la materia.
- e) Proponer y someter a consideración de la Presidencia del INCAA la asignación de recursos humanos existentes en el INCAA, que fuesen necesarias para el cumplimiento de los objetivos de la presente.
- f) Las que se le delegaren en el futuro en forma expresa.

ARTICULO 6°.- Regístrese, comuníquese y archívese

RESOLUCION N°

1870 - 41

LILIANA MAZURE
PRESIDENTA
INSTITUTO NACIONAL DE
CINE Y ARTES AUDIOVISUALES



Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales

BUENOS AIRES, 03 AGO 2006

VISTO el expediente 3008/2006/INCAA del registro del INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES, y la ley 17.441 y sus modificatorias, (l.o.2001) de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica, el Decreto N° 1536/02 y el Decreto N° 1405/73, y

CONSIDERANDO:

Que las normas citadas en el visto propenden al Fomento de la producción audiovisual Argentina.

Que ha aumentado considerablemente la producción nacional de material filmico y por cuestiones diversas, muchas veces ajenas a su calidad o a sus méritos, no tiene acceso adecuado a las salas de exhibición cinematográfica en el territorio nacional y el extranjero.

Que se debe ratificar la defensa de nuestra soberanía cultural.

Que debe garantizarse la continuidad de la exhibición cinematográfica en territorio nacional y en el extranjero.

Que en función de los poderes que le son propios, el Presidente del INCAA debe extremar las medidas para garantizar la exhibición de las producciones argentinas cinematográficas (incluidas las de estreno comercial, paso digital o menores, cortometrajes, etc).

Que debido a la importancia de la producción de cine en el territorio de la Republica Argentina y el desarrollo de los denominados ESPACIO INCAA, es imprescindible dictar una norma que permita optimizar la difusión de nuestras películas aún en los lugares más alejados del país, transmitiendo la vocación federalista del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales y garantizando la transparencia imprescindible para el buen desarrollo de la República.

Que estas normas deben ser uniformes y equitativas, contemplando las diversas características no sólo de la producción de cine sino también de los distintos ámbitos dónde será exhibido.

Que es función del INCAA fijar las políticas de exhibición cinematográfica.

Que las atribuciones para el dictado de la presente resolución surgen de las facultades conferidas por los incisos a), b) y concordantes del art 3. de la ley 17.441 y sus modificatorias.

Que la Gerencia de Asuntos Jurídicos ha tomado la intervención que le compete.

Que se debe dictar resolución al respecto.

Por ello,

**EL PRESIDENTE DEL INSTITUTO NACIONAL DE CINE
Y ARTES AUDIOVISUALES**

RESUELVE:

ARTICULO 1°.- Se entiende por ESPACIO INCAA, toda sala de exhibición audiovisual que cuenta con el reconocimiento del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales de acuerdo a la normativa establecida en la presente resolución.

ARTICULO 2°.- A efectos de una mejor distribución de los recursos, el país se dividirá en 25 regiones, a saber cada una de las provincias del país, la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y el Territorio de la Capital Federal.



Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales

ARTICULO 3°.- El Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales se fija como meta inmediata la apertura de al menos un espacio destinado a la difusión de la producción audiovisual argentina en cada una de las zonas mencionadas.

ARTICULO 4°.- Las salas de exhibición se dividirán en:

- A) ESPACIO INCAA 35 MM.
- B) ESPACIO INCAA DIGITAL.
- C) ESPACIO INCAA SOLIDARIO.

ARTICULO 5°.- Son requisitos para el reconocimiento y apertura del Espacio mencionado en el art.4°, inc. A.:

- a) Las salas deberán contar con una capacidad superior a 100 espectadores y un máximo de 400.
- b) Deberán contar con butacas fijadas al piso del establecimiento.
- c) Las salas deberán contar con proyector de 35 mm.
- d) Contar con habilitación municipal y cumplir con los requisitos de seguridad establecidos en la legislación municipal, provincial y nacional, como asimismo contar con los seguros correspondientes, incluida la cobertura por responsabilidad civil.
- e) Las salas deberán contar con un óptimo mantenimiento edilicio, técnico y de higiene.
- f) El precio de las localidades deberá estar relacionado con el contexto socio económico del lugar de que se trate, no pudiendo exceder a costos actuales, la cantidad de \$ 6.- Oportunamente el Instituto nacional de Cine y Artes Audiovisuales, en contacto con los responsables de las distintas salas, establecerá el modo de actualizar dicha cifra.
- g) Las salas que correspondan a los circuitos denominados Espacio INCAA (35MM) deberán inscribirse ante este Instituto y cumplimentar las reglamentaciones vigentes para poder ofrecer funciones aranceladas, debiendo solicitar a este organismo la provisión de BOC (Boleto Oficial Cinematográfico) o bien el sistema de ticketeadora, que se determinará a partir de la cantidad de días y funciones semanales.

ARTICULO 6°.- La programación de los espacio previstos en el art. 4° Inc. B) (Espacio INCAA Digital), tenderá a la captación de nuevos espectadores, a la difusión de cinematografías alternativas, tanto locales como extranjeras y a eventuales estrenos de películas argentinas en formatos digitales y/o de vídeo, telefilms y documentales, como asimismo a la difusión de cortometrajes realizados en dichos soportes.

ARTICULO 7°.- Son requisitos para el reconocimiento y apertura de estos espacio detallados en el art. 4. Inc. B) (Espacio INCAA Digital):

- a) Las salas deberán tener una capacidad de al menos 100 espectadores, no pudiendo superar las mismas los 250.
- b) Deberán, asimismo, proyectar en sistema digital.
- c) El costo de las localidades, de acuerdo a las características de estos espacio no podrá superar el 50% del costo previsto en el Art. 5° inc.f). de la presente resolución.



Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales

d) Contar con los requisitos establecidos en el Art. 5° inc.d) Contar con habilitación municipal y cumplir con los requisitos de seguridad establecidos en la legislación municipal, provincial y nacional, como asimismo contar con los seguros correspondientes, incluida la cobertura por responsabilidad civil, y e) salas deberán contar con un óptimo mantenimiento edilicio, técnico y de higiene.

ARTICULO 8°.- Los espacio incluidos en el Art. 4° inc. C) (Espacio INCAA Solidario) estarán destinados a apoyar a comunidades que promuevan actividades culturales, solidarias y/o comunitarias en las zonas más necesitadas del territorio, siendo intención del INCAA fomentar políticas de inclusión y ayuda social a la vez que se acerca a la población el contenido de la producción audiovisual argentina y extranjera. Por sus características: gratuidad, objetivos de inclusión social, formación de espectadores, educación, desarrollo y fomento de actividades solidarias, se regularán luego de hacer estudios pormenorizados, caso por caso, de cada uno de ellos, pudiendo el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, a través de la Gerencia de Acción Federal, realizar donaciones dentro de la previsión presupuestaria de la mencionada Gerencia, a efectos de concretar efectivamente los objetivos propuestos. Estos espacio deberán contar con habilitación al menos como Salón de usos múltiples.

ARTICULO 9°.- Las salas destinadas a los Espacio previstos en el Art.4. Inc. A) y B) (Espacio INCAA 35 MM, Espacio INCAA Digital), deberán obligatoriamente identificarse como ESPACIO INCAA, adoptando para ello la imagen Institucional que el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales realice a sus efectos, siendo obligación ineludible de los responsables de las salas exhibir tal imagen en marquesinas, boletería, exterior e interior de la sala respectiva, ya sea por medio de (a manera de ejemplo y no siendo una enumeración limitativa), carteles fijos, carteleras, banners y/o cualquier otro soporte visual que se fije.

ARTICULO 10°.- Las salas que correspondan a los circuitos denominados Espacio INCAA Digital deberán inscribirse ante este Instituto y cumplimentar las reglamentaciones vigentes para poder ofrecer funciones aranceladas, debiendo solicitar a este organismo la provisión de BOC (Boleto Oficial Cinematográfico) o bien el sistema de ticketeadora, que se determinará a partir de la cantidad de días y funciones semanales.

ARTICULO 11°.- El Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales priorizará la apertura de los Espacio nombrados en la presente resolución a las Salas que no pertenezcan a complejos de exhibición multipantalla y que por sus características sean o hayan sido importantes para la difusión del cine y la cultura nacional en la comunidad de que se trate.

ARTICULO 12°.- Para el caso de que las salas a las que se hace referencia en la presente resolución en el Art. 4° Inc. A) y B) (Espacio INCAA 35 MM, Espacio INCAA Digital), lleven adelante cualquier otra actividad cultural en el mismo ámbito físico del denominado Espacio INCAA, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales fija como número mínimo de exhibición de las películas contempladas en esta normativa, la cantidad de 8 pasadas semanales.

ARTICULO 13°.- A efectos de realizar las inspecciones que permitan la habilitación y el posterior contralor del normal funcionamiento de los Espacio INCAA, el Instituto Nacional de Cine y Artes



Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales

Audiovisuales dispondrá de inspectores que recorrerán el país controlando el real cumplimiento de la presente resolución, con poderes suficientes para aplicar las sanciones previstas.

ARTICULO 14º.- Todos los contratos realizados entre el Instituto y los responsables de las salas donde se habiliten Espacio INCAA, deberán contemplar las condiciones contractuales que se acompañan en el Anexo I.

ARTICULO 15º.- Son también obligaciones de los responsables de los Espacio INCAA.

- a) Los responsables de las salas deberán cumplimentar la programación pautada.
- b) Darán aviso previo de cualquier modificación de la programación, debido a cualquier motivo.
- c) Cumplirán en tiempo y forma con el despacho de las copias una vez proyectadas, como así también pagarán a término a las distribuidoras y, si correspondiere, al Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, brindando semanalmente información a la Dirección del Programa Espacio INCAA, del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.

d) Propenderán a la máxima difusión de la programación establecida, como así también al desarrollo de eventos especiales, muestras, festivales que aumenten el crecimiento de la misma.

ARTICULO 16º.- El INCAA verá de establecer un régimen que permita a cualquiera de las salas previstas en el Art. 4º Inc. A), tener estrenos de cine nacional simultáneamente con la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

ARTICULO 17º.- Los Espacio INCAA ya existentes deberán adecuarse oportunamente a la presente normativa.

ARTICULO 18º.- Oportunamente la Gerencia de Acción Federal, junto a los responsables de la Gerencia de Asuntos Internacionales, establecerán las condiciones de apertura de Espacio INCAA en el extranjero.

ARTICULO 19º.- Regístrese, comuníquese y oportunamente archívese.

RESOLUCION Nro.

1458

Lic. JORGE ALTÁREZ

PRESIDENTE
INSTITUTO NACIONAL DE CINE
Y ARTES AUDIOVISUALES



Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales

BUENOS AIRES, 12 MAR 2004



VISTO el Artículo 1° de la Ley N° 17.774, el Decreto N° 1537/03, la Resolución JGM N° 59/03 y la Resolución INCAA N° 1282/02, y

CONSIDERANDO:

Que el INCAA desarrolla su actividad en el ámbito de la exhibición cinematográfica a través del circuito de salas denominado ESPACIOS INCAA,

Que los ESPACIOS INCAA tienen entre sus objetivos principales facilitar los estrenos de películas nacionales en todo el territorio de nuestro país; contribuir a la formación de nuevos públicos ofreciendo una programación de calidad; acercar el servicio de exhibición cinematográfica a áreas de nuestro territorio que no cuentan con el mismo, y contribuir a difundir nuestra cinematografía en el exterior,

Que los ESPACIOS INCAA deben organizar su programación, su administración y su estrategia de gestión, para cumplir de manera eficaz y eficiente los objetivos mencionados,

Que al presente suman 17 las salas del circuito ESPACIOS INCAA, previéndose la incorporación de nuevas salas en el interior y el exterior de nuestro país,

Que la complejidad de este circuito de exhibición amerita la puesta en marcha de mecanismos organizativos y de gestión que permitan alcanzar los objetivos fijados,

Que, en consecuencia, resulta conveniente crear una unidad organizativa que conduzca, coordine y planifique las distintas actividades que se llevan a cabo en los ESPACIOS INCAA.

Por ello,

EL PRESIDENTE DEL INSTITUTO NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA Y ARTES AUDIOVISUALES

RESUELVE:

ARTÍCULO 1°.- Crease el PROGRAMA ESPACIOS INCAA, dependiente de la Gerencia General del INCAA.



Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales

ARTÍCULO 2°.- El Programa ESPACIOS INCAA tendrá como finalidad la planificación y la coordinación de acciones en las salas cinematográficas que integran dicho circuito.

ARTÍCULO 3°.- Las Gerencias de Estrategias de Mercado, Fiscalización, Desarrollo Educativo y Administración, proporcionarán al PROGRAMA ESPACIOS INCAA la información y asistencia necesaria para el cumplimiento de sus actividades.

ARTÍCULO 4°.- Designase como Director del PROGRAMA ESPACIOS INCAA al Prof. Héctor Schargorodsky (DNI N° 13.404.330).

ARTÍCULO 5°.- De forma.

RESOLUCIÓN N°: 00927


JORGE COSCIA
PRESIDENTE
INSTITUTO NACIONAL DE CINE
Y ARTES AUDIOVISUALES



Ministerio de Justicia
y Derechos Humanos
Oficina Anticorrupción

Oficio Impuesto con Aviso de Recepción

Nota OAD/PPT N° 1800/16

Ref.: SISA 11.908

BUENOS AIRES, 19 MAYO 2016

Señora María Mercedes OTEGUI

Armenia 2265 PISO 6° "39"

CP 1425 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires:

Me dirijo a Ud., en ejercicio de las funciones previstas en el artículo 19 del Reglamento General del Acceso a la Información Pública para el Poder Ejecutivo Nacional (Decreto 1172/03) y conforme el artículo 9° del Procedimiento de Tramitación de Denuncias por Incumplimiento de dicho Reglamento (Resolución Conjunta S.G. y R.P. N° 1/08 y F.C.A. N° 3/08, con el objeto de informarle que transcurrido el plazo para efectuar el descargo por parte del funcionario competente del Instituto Nacional de Cine y Arte Audiovisuales y no habiendo obtenido respuesta respecto de su denuncia por dicho incumplimiento, se procedió a poner en conocimiento a la Subsecretaría para la Reforma Institucional y Fortalecimiento de la Democracia dependiente del Ministerio del Interior, en su función de autoridad de aplicación de la norma de que se trata a los efectos que estime corresponder.

Saludo a Ud. muy atentamente.


Dr. Néstor F. Baragli
Director de Planificación de
Políticas de Transparencia
Oficina Anticorrupción



GESTIÓN DE LA PROGRAMACIÓN

Circuito Espacios INCAA

espacio INCAA
INSTITUTO NACIONAL DE CINE Y ARTES AUDIOVISUALES

Presidenta del INCAA
Liliana Mazure

Vicepresidenta INCAA
Lucrecia Cardoso

Gerente Acción Federal
Felix Fiore

Coordinación General
Juan Pablo Zaffanella

Equipo

Manuel Barbosa

Yasmín Dragone

Mariano Goldgrob

Bernadette Laitano

Marcelo Landro

Pablo Mazzola

Martín Ortega

José Luis Reyes

Carolina Selzer

Patricia Stein

María Julia Traynor

Lucas Vaimbrand

Tabla de contenido

1. JUSTIFICACIÓN	2
2. GESTIÓN DE LA PROGRAMACIÓN	2
3. OPERATIVIDAD DEL ÁREA DE PROGRAMACIÓN.....	8
4. ANEXOS	13

1. Justificación

El Programa Espacios INCAA, dependiente del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, fue creado en 2004 con el objeto fomentar la exhibición de cine nacional en todo el país.

En un principio el programa orientó todos sus recursos a la búsqueda de pantallas con la finalidad de garantizar la exhibición de las producciones cinematográficas argentinas y de esta manera lograr mayor concurrencia de público. Aunque se aumentó considerablemente la cuota de pantalla los objetivos esperados, en función a los recursos invertidos y la cantidad de espectadores, no fueron satisfactorios. Pocas salas lograban pasar la media de 10 asistentes por función haciendo los emprendimientos improductivos tanto para el INCAA como para los cines que ingresaban al programa.

En el año 2008 la nueva gestión del INCAA, presidida por Liliana Mazure, amplía los objetivos del programa logrando una propuesta integral que busca recuperar el cine como un emprendimiento comercial y cultural; la formación de espectadores críticos; la sociabilización del acceso al cine; y la recuperación del cine como un espacio social de esparcimiento, formación de identidad nacional, respeto por la diversidad y promoción cultural.

En la búsqueda de la consecución de estos objetivos el Programa Espacios INCAA necesita actualizar las formas de gestión de la programación y fortalecer las acciones de formación de los gestores de sala.

2. Gestión de la programación

El modelo de gestión de la programación actual responde a la dinámica del año 2008 en el cual se programaban 17 salas distribuidas en 10 provincias, y el Cine Gaumont en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. En ese momento trabajar con dos programadores, uno que atendía las salas provinciales y otro el cine "Gaumont", satisfacía las necesidades del circuito.

Actualmente trabajamos con 40 salas distribuidas en 18 provincias y la Ciudad Autónoma de Buenos Aires; y en el primer semestre de 2013 el circuito se ampliará a 56 salas con una proyección de llegar a 150 salas en 2014. Este nuevo contexto nos obliga a rediseñar la dinámica de programación.

La gestión de la programación se refiere tanto a las películas que ingresarán al circuito

y la promoción de las mismas; como así también a las actividades referidas a la captación y formación de públicos.

2.1 Propuesta de modelo de gestión de la programación

Para la gestión de la programación se propone la regionalización del circuito y la reformulación de las tareas que se desprenden de la programación para lograr por un lado mayor acompañamiento en la gestión artística de las salas; y por otra, mayor rigurosidad en la negociación de títulos con las distribuidoras.

Un mayor acompañamiento en la gestión de las salas que conforman el circuito Espacios INCAA nos garantizará mayor efectividad en la obtención de los objetivos planteados por el programa. De las 56 salas que conforman el circuito, el 75% de las mismas no viene de la actividad de exhibición de cine por lo que necesitan una mayor intervención por parte de esta Coordinación, el otro 25% si bien son salas de cine, responden a una lógica comercial vinculada a la exhibición de cine de otras latitudes.

Actualmente la negociación de los títulos con las distribuidoras es llevada a cabo por los mismos programadores mediante comunicaciones y acuerdos de palabra. Estos acuerdos muchas veces no son cumplidos por parte de los distribuidores que, arbitrariamente y sin previo aviso, no habilitan la copia perjudicando a las salas y al público. Es por este motivo que resulta necesario un cambio en el ejercicio de la comunicación y negociación con los distribuidores, que implica la incorporación de personal de control.

2.1.1 Propuesta de regionalización del circuito

La regionalización del circuito supone una redistribución de salas entre los programadores que trabajan en el programa. El objetivo es dinamizar la gestión de las salas afirmando una mayor presencia territorial, por parte de esta Coordinación, originando un mayor conocimiento de los recursos disponibles en la región promoviendo una mayor articulación entre las salas que comparten la zona geográfica facilitando acciones conjuntas.

La regionalización responderá a 6 zonas geográficas: Noroeste (Jujuy, Salta, Catamarca, Santiago del Estero, La Rioja y Tucumán); Noreste (Formosa, Misiones, Chaco, Corrientes); Cuyo (San Juan, Mendoza y San Luis); Centro (Córdoba, Santa Fé, Entre Ríos, Buenos Aires y La Pampa); Metropolitana (CABA Y GBA) y Patagonia (Río Negro, Neuquén, Chubut, Santa Cruz, Tierra del Fuego y Antártida). A continuación se detalla la distribución regional del circuito:

Espacios INCAA que se digitalizarán	Espacios INCAA que no se digitalizarán	Salas que ingresarán al circuito con la digitalización
-------------------------------------	--	--

N°	Salas Región Metropolitana	Provincia	Formato
1	Espacio INCAA Artecinema, Constitución	Caba	DCP
2	Espacio INCAA Cine Gaumont, Buenos Aires	Caba	DCP
3	Espacio INCAA Graciela Borges, Almirante Brown, Burzaco	GBA	DCP
4	Espacio INCAA Cine Teatro Select, La Plata	GBA	DCP
5	Espacio INCAA Leonardo Favio, UOM Matanza	GBA	DVD
6	Espacio INCAA Cine Teatro La Máscara	CABA	DVD
7	Cine Teatro Laferrere, Morón	GBA	DCP
8	Cine Teatro Leopoldo Marechal, San Miguel	GBA	DCP
9	Auditorio Hugo del Carril, Municipalidad de Gral. San Martín	GBA	DCP
10	Cine Helios de Ciudad Jardín, El Palomar	GBA	DCP
11	Cine Teatro Municipal, Lomas de Zamora	GBA	DCP

N°	Salas Región Centro	Provincia	Formato
1	Espacio INCAA Cine Teatro Municipal, Tapalqué	Buenos Aires	DCP
2	Espacio INCAA Asoc. Española, Tres Lomas	Buenos Aires	DCP
3	Espacio INCAA Cine Teatro Garibaldi, Carmen De Patagones	Buenos Aires	DCP
4	Espacio INCAA Cine Teatro París, Necochea	Buenos Aires	DCP
5	Espacio INCAA Club Barrio Alegre, Trenque Lauquen	Buenos Aires	DCP
6	Espacio INCAA Cine Teatro Municipal, Madariaga	Buenos Aires	DCP
7	Espacio INCAA Asoc. Italiana, Maipú	Buenos Aires	DCP
8	Espacio INCAA Ciudad De Las Artes, Córdoba	Córdoba	DCP
9	Espacio INCAA Cine Teatro Municipal, Unquillo	Córdoba	DCP
10	Espacio INCAA Arteón, Rosario	Santa Fé	DCP
11	Espacio INCAA, Villa María	Córdoba	DVD
12	Espacio INCAA Centro Cultural La Fragua, Villa Elisa	Entre Ríos	DVD
13	Espacio INCAA Asoc. Italiana, Gral. Pico	La Pampa	DVD

14	Cine Teatro Municipal, Chacabuco	Buenos Aires	DCP
15	Cine Teatro Universidad Nacional del Centro, Tandil	Buenos Aires	DCP
16	Cine Santa Fe, Mar del Plata	Buenos Aires	DCP
17	Cine Teatro La Palma, San Pedro	Buenos Aires	DCP
18	Cine Teatro Centro Cultural Municipal, Venado Tuerto	Santa Fé	DCP

N°	Salas Región NOA	Provincia	Formato
1	Espacio INCAA, Cine Teatro Provincial Catamarca	Catamarca	DCP
2	Espacio INCAA 73, La Rioja	La Rioja	DCP
3	Espacio INCAA Cine Teatro Renzi, La Banda	Stgo. del Estero	DCP
4	Espacio INCAA Cine Teatro Municipal, Orán	Salta	DCP
5	Cine Teatro El Teatrino, Salta	Salta	DCP
6	Centro Cultural Virla, San Miguel de Tucumán	Tucumán	DCP

N°	Salas Región NEA	Provincia	Formato
1	Espacio INCAA Cine Teatro Guido Miranda, Resistencia	Chaco	DCP
2	Espacio INCAA Cine Teatro Italia, Formosa	Formosa	DCP
3	Espacio INCAA Cine Teatro Municipal, Oberá	Misiones	DCP
4	Asociación Italiana, Bella Vista	Corrientes	DCP

N°	Salas Región Cuyo	Provincia	Formato
1	Espacio INCAA Cine Teatro Mendoza	Mendoza	DCP
2	Espacio INCAA Cine Municipal, San Juan.	San Juan	DCP
3	Cine Teatro Imperial, Maipú	Mendoza	DCP
4	Espacio INCAA UPCN, San Juan	San Juan	DVD

N°	Salas Región Patagonia	Provincia	Formato
1	Espacio INCAA, Trévelin	Chubut	DCP
2	Espacio INCAA COTESMA, San Martín de los Andes	Neuquén	DCP
3	Espacio INCAA Cine Teatro Municipal, Zapala	Neuquén	DCP
4	Espacio INCAA Biblioteca Sarmiento, Bariloche	Río Negro	DCP

5	Espacio INCAA Sportsman Club, Choele Choel	Río Negro	DCP
6	Espacio INCAA Sociedad Española, Cinco Saltos	Río Negro	DCP
7	Espacio INCAA Asoc. Mechenien, Caleta Olivia	Santa Cruz	DCP
8	Espacio INCAA Cine Select, Cmte. Piedrabuena	Santa Cruz	DCP
9	Espacio INCAA Cine Teatro Municipal José Hernández, Rawson	Chubut	DCP
10	Espacio INCAA Cine Teatro Municipal, Trelew	Chubut	DVD
11	Espacio INCAA Cine Teatro Español, Comodoro Rivadavia	Chubut	DCP
12	Cine Teatro Español, Neuquén	Neuquén	DCP
13	Complejo Municipal Gas del Estado Pico Truncado	Santa Cruz	DCP

2.1.2 Propuesta para la programación de películas

A la hora de abordar la problemática de la programación de los espacios INCAA se debe tener en cuenta que la mayor parte de las películas que conforman la grilla de programación del circuito corresponde a un cine que habitualmente no ocupa las principales carteleras, que es realizado bajo condiciones de producción diferentes a las de la gran industria hegemónica, y que por tanto puede tener diferencias en relación con los parámetros estéticos, narrativos e ideológicos del cine industrial.

Uno de nuestros objetivos más importantes es formar espectadores para contrarrestar la propia cultura audiovisual del público, que tras años de ver el mismo tipo de cine y la misma televisión, está condicionado a satisfacer su gusto con el mismo tipo de películas y programas.

Ampliar los gustos y la sensibilidad del público se trata de un proceso largo. En este punto también hay que considerar que no todos los públicos son iguales: no es lo mismo el público del Espacio INCAA Cine Gaumont de Buenos Aires al público del Espacio INCAA Asociación Mechenien de Caleta Olivia (Sta. Cruz), o el del Espacio INCAA Municipal de la Ciudad de Orán (Salta), etc.

Otro objetivo que esperamos lograr es mantener el circuito actualizado hasta donde sea posible, consiguiendo información sobre los últimos lanzamientos para programarlos, aprovechando la valoración que el espectador le da a lo nuevo, lo inédito, lo nunca exhibido.

2.1.3 Propuesta para la programación de actividades

Las actividades están destinadas a acompañar y apuntalar la tarea de las salas exhibidoras del circuito, promoviendo el acercamiento del público a las mismas y la generación de nuevos espectadores, a través de diferentes propuestas tendientes a atraer el interés de la comunidad en la sala cinematográfica.

Son actividades que presentan un objetivo de mediano plazo, consistente en proporcionar una formación cinematográfica al público en general y fomentar la cinefilia, para lograr que la sala de cine vuelva a ser el lugar donde se afianza la relación obra-espectador. Consiste en la programación de charlas a cargo profesionales de las diferentes áreas del quehacer cinematográfico (tanto del ámbito de la producción como de la crítica, la investigación, la prensa y difusión, etc.), ciclos, muestras de cine y otras artes, entre otras.

Las actividades que surgen del interés del productor de una película para realizar tareas de difusión las enmarcamos dentro de lo que denominamos "Actividades de promoción de películas". Éstas consisten en la visita de alguna/s de las personas involucradas en la realización (directores, actores, etc.) a la sala exhibidora, para mantener un contacto directo con el público y promocionar dicho film a través de los medios de prensa locales. Estas actividades representan, además, una importante fuente de difusión para las salas.

2.1.4 Control de la programación

La negociación de los títulos necesita de una persona con dedicación casi exclusiva ya que la distribución territorial de salas que conforman el circuito Espacios INCAA hace que se superpongan intereses de los diferentes actores del quehacer audiovisual complejizando el entendimiento con los distribuidores.

La finalidad de esta tarea es asegurar el cumplimiento de la grilla de programación acordada con los distribuidores, procurando un seguimiento exhaustivo del movimiento de copias articulando con el área de logística y distribución de la Coordinación Espacios INCAA como con las áreas de expedición de las distribuidoras.

3. Operatividad del Área de Programación

La presente propuesta es un modelo operativo de gestión que servirá como base de trabajo para la elaboración de una propuesta final que será abordada con el equipo de trabajo de la Coordinación del Programa Espacios INCAA.

3.1 Programación de películas

Para el día 15 de cada mes el área de programación de la Coordinación Espacio INCAA confeccionará una grilla de programación tentativa donde se volcarán las películas que se programarán durante el mes siguiente en toda la Red Espacios INCAA. Este informe preliminar contendrá la propuesta de programación de cada una de las salas, en el mismo se detallará la grilla de días y horarios de programación donde se volcarán los estrenos; producciones independientes; muestras y ciclos nacionales e internacionales que se exhibirán.

El objeto de tener una programación mensual es poder trabajar con antelación la difusión de la misma y planificar las actividades que la acompañarán.

3.1.1 Revisión de la Programación tentativa (distribuidoras y exhibidoras)

La propuesta de programación de cada una de las salas será comunicada a exhibidores y distribuidores. Estos deben confirmar la aceptación de la misma y si hubiese alguna observación informarla para ser modificada. En caso de no recibir confirmación por las partes intervinientes la propuesta de programación se tomará como aceptada.

3.1.2 Programación Final

El día 20 de cada mes el área de programación deberá tener confeccionado el informe final de Programación de la Red de Espacios INCAA. Con este informe se planificarán las actividades que se realizarán en el circuito y será la base de trabajo de las áreas de distribución y de comunicación.

3.1.3 Control de la programación

Una vez realizados los cambios, tanto los programadores como los exhibidores deben revisar la programación definitiva para controlar los cambios que hubiesen surgido para corregir y comunicar cualquier error u omisión en su confección final.

3.1.4 Distribución de películas y afiches

Esta área fue creada para asistir a las distribuidoras en el envío del material de difusión como así también de las copias de las películas en DVD. Esta tarea, que es obligación del distribuidor de la película, es asumida por esta coordinación para asegurar que a las salas les llegue en tiempo y forma el material de trabajo.

A mediano plazo nuestro objetivo será ir cambiando esta manera de proceder devolviendo esta obligación a los distribuidores re direccionando los recursos que quedarán libres reforzando el control y seguimiento de las obligaciones tanto de los distribuidores como de los exhibidores.

3.1.5 Acopio de material

Una vez confeccionada la programación tentativa el área de logística y distribución se contacta con las distribuidoras para solicitar el material de difusión: afiches, trailers, etc.; y películas en formato DVD para las salas digitales.

3.1.6 Envío de material

Una vez definida la programación, el material acopiado es distribuido a las salas. La distribución normal se hace a través del Correo Argentino. El material de difusión y/o exhibición que fuese entregado por el distribuidor después de dicho envío, y de no contar con tiempo suficiente para ser enviado por correo, será enviado por encomienda quedando los gastos de envío por cuenta del exhibidor.

3.1.7 Informe de distribución

Una vez enviado el material, se confecciona el informe de distribución donde se vuelcan los datos de la programación (películas y fechas de exhibición); material enviado (películas y afiches) como así también los datos del envío (fecha del despacho y número de guía). Este informe es enviado tanto a los distribuidores como a los exhibidores. La finalidad del mismo es que el exhibidor haga el seguimiento del mismo tanto por la página de correo argentino (http://www.correoargentino.com.ar/consulta_envios/track.php) para los envíos hechos por este medio; como telefónicamente en el caso de haberse recurrido a una empresa de encomiendas.

3.1.8 Costos de distribución

El exhibidor deberá hacerse cargo de los costos de envío de la copia. Finalizada su exhibición el responsable de distribución de la sala despachará por encomienda dicha

copia haciéndose cargo el destinatario de los costos del envío. Las copias siempre se devuelven a la distribuidora, a nombre de la misma, salvo pedido expreso mediante comunicación formal por parte del distribuidor como de esta coordinación.

3.1.9 Control de la programación

El área de programación deberá asegurar el cumplimiento de la grilla acordada con distribuidores y exhibidores, procurando un seguimiento exhaustivo del movimiento de copias. El control se hará cruzando datos con el área de logística y distribución, con las áreas de expedición de las distribuidoras y con los exhibidores.

El primer día hábil de cada semana el responsable del área control de la Coordinación del Programa Espacios INCAA se comunicará telefónicamente con el responsable de cada distribuidora para confirmar la programación semanal y el despacho de las copias y material de difusión correspondiente.

3.1.10 Informe de programación

Finalizada la semana de exhibición cada sala deberá enviar un informe donde se detalle la cantidad de espectadores por función. Este informe servirá de guía para fortalecer la programación a través de medidas contingentes que afirmen la afluencia de público.

3.2 Programación de actividades especiales

Las actividades especiales están destinadas a acompañar y apuntalar la tarea de las salas exhibidoras del circuito, promoviendo tanto el acercamiento del público a las salas como así también la generación de nuevos espectadores a través de diferentes propuestas tendientes a atraer el interés de la comunidad.

3.2.1 Propuesta de actividades especiales

El área de programación elaborará una propuesta en relación y con los intereses particulares de cada una de las salas y de los productores o directores que quieran promocionar su película. La misma podrá consistir en actividades de promoción de películas o de formación de espectadores.

3.2.1.1 *Actividades de promoción de películas*

Son las actividades que surgen del interés del productor de una película en particular en realizar tareas de difusión de la misma. Consisten en la visita de alguna/s de las personas involucradas en la realización (directores, actores, etc.) a la sala exhibidora,

para mantener un contacto directo con el público y promocionar dicho film a través de los medios de prensa locales. Estas actividades representan, además, una importante fuente de difusión para las salas.

3.2.1.2 Actividades de formación de espectadores

Son actividades que presentan un objetivo de mediano plazo, consistente en proporcionar una formación cinematográfica al público en general y fomentar la cinefilia, para lograr que la sala de cine vuelva a ser el lugar donde se afianza la relación obra-espectador. Consisten en la programación de charlas a cargo profesionales de las diferentes áreas del quehacer cinematográfico (tanto del ámbito de la producción como de la crítica, la investigación, la prensa y difusión, etc.), ciclos, muestras de cine y otras artes, entre otras.

3.2.2 Realización de las actividades especiales

Se llevarán a cabo de manera mancomunada entre la Coordinación del programa Espacio INCAA y la sala exhibidora.

3.2.3 Adquisición de pasajes y estadía para invitados

Los gastos de transporte y la adquisición de los pasajes (terrestres o aéreos según disponibilidad) correrán por cuenta del INCAA y se tramitarán a través de la Coordinación del Programa Espacios INCAA. La sala será responsable de la gestión del alojamiento de los invitados en el marco de la actividad especial, así como de los traslados internos necesarios. En el caso de no contar con los recursos, los exhibidores podrán solicitar –de manera excepcional– el apoyo del INCAA para cubrir los costos de alojamiento, justificando los motivos de tal solicitud. La Coordinación evaluará el caso y resolverá si corresponde o no el otorgamiento de dicho apoyo.

3.2.4 Revisión de la propuesta de actividades especiales (exhibidores)

Las propuestas de actividades serán acordadas con los coordinadores de las evaluando la oportunidad teniendo en cuenta todos los factores particulares que pueden incidir en el éxito o fracaso de la misma.

Las propuestas serán comunicadas al exhibidor con 15 días de anticipación a la fecha elegida para su realización.

3.2.5 Control de las actividades especiales

Una vez concluida la actividad, la sala confeccionará y remitirá un informe evaluatorio de la misma a la Coordinación del programa, que tendrá en cuenta tanto los aspectos organizativos como el impacto social y cultural en la comunidad.

3.3 Difusión

El principal objetivo del área de difusión es comunicar la programación y las actividades que se desarrollarán en cada Espacio INCAA con la finalidad de insertar la sala en la vida cultural de la comunidad.

A nivel nacional el objetivo es posicionar el circuito dando a conocer la programación general con el objeto de comunicar las acciones que lleva adelante el Instituto Nacional de Cine y Artes audiovisuales en materia de fomento a la exhibición posicionando el circuito en todo el territorio nacional.

A tal fin se deberá realizar un relevamiento de los canales de televisión, radios y prensa local y enviar dicha documentación la Coordinación Espacios INCAA.

3.3.1 Página web

El Programa Espacios INCAA cuenta con una página web donde se accede a la grilla de programación de cada sala, a la información de las películas que se exhibirán y noticias de las actividades que se llevan a cabo en la red. El link de la misma es el siguiente:

<http://espacios.incaa.gov.ar>

La gestión de los contenidos de la página es compartida entre la Coordinación del Programa Espacios INCAA y la Red Espacios INCAA. A tal fin deberá nombrar un administrador para su micro sitio, al que se le capacitará para esta tarea.

3.3.2 Redes sociales

Espacios INCAA está presente en Facebook y Twitter. No existen inconvenientes en caso de que cada sala desee tener su propio micro blogging o página en una red social, pero al crearla se deberá especificar su ubicación. Por ejemplo, en el caso del Cine Gaumont, si creara una página en Facebook deberá hacerlo con el nombre "Espacio INCAA Cine Gaumont" para evitar superposición de nombres entre los diferentes usuarios.

4. Anexos

Modelo de Gestión del área de Programación

4.1 Propuesta plantel área de programación

Primer Etapa Digitalización – 56 Espacios INCAA	
Tarea	Perfil
Programador	Experto en programación
Programador	Experto en programación
Programador	Experto en programación
Programador asistente	Estudiante avanzado en carreras de Gestión Cultural o afines

Modelo de Gestión del área de Programación

4.2 Grilla tentativa de programación Sala

ESPACIO INCAA, Nombre de la sala			
Dirección - Ciudad y Provincia - Teléfono - Nombre programador local			
	Día	Fecha	Horario Película
Mes	Semana 1	Jueves 1	17hs 19hs
		Viernes 2	14hs 16hs
		Sábado 3	17hs 19hs
		Domingo 4	14hs 16hs
		Lunes 5	14hs 16hs
		Martes 6	14hs 16hs
		Miércoles 7	14hs 16hs
	Semana 2	Jueves 8	14hs 16hs
		Viernes 9	14hs 16hs
		Sábado 10	14hs 16hs
		Domingo 11	14hs 16hs
		Lunes 12	14hs 16hs
		Martes 13	14hs 16hs
		Miércoles 14	14hs 16hs
	Semana 3	Jueves 15	17hs 19hs
		Viernes 16	14hs 16hs
		Sábado 17	17hs 19hs
		Domingo 18	14hs 16hs
		Lunes 19	14hs 16hs
		Martes 20	14hs 16hs
		Miércoles 21	14hs 16hs
	Semana 4	Jueves 22	14hs 16hs
		Viernes 23	14hs 16hs
		Sábado 24	14hs 16hs
		Domingo 25	14hs 16hs
		Lunes 26	14hs 16hs
		Martes 27	14hs 16hs
		Miércoles 28	14hs 16hs

Modelo de Gestión del área de Programación

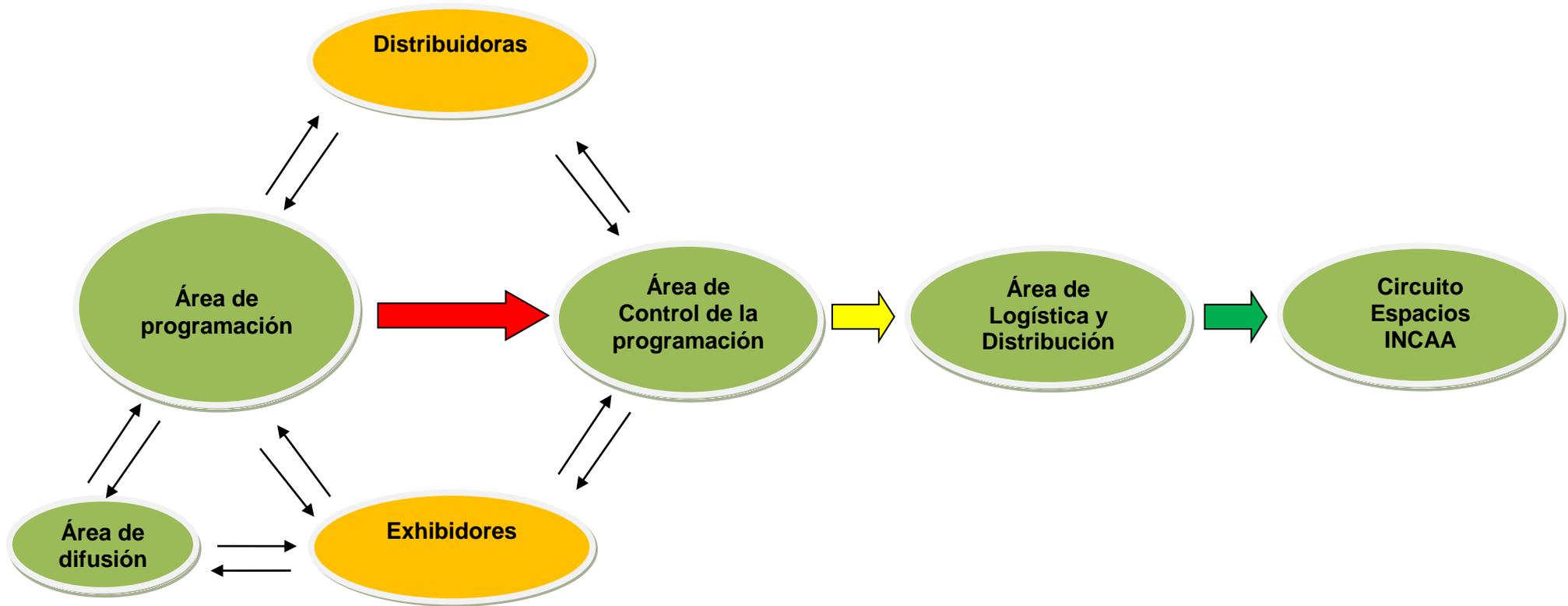
4.3 Grilla de programación Distribuidoras

DESTINO	PELÍCULA/ MUESTRA	DISTRIBUIDORA	FORMATO	INICIO	FIN
0016 - La matanza	Dormir al sol	Aura Films	Dvd	18-jun	29-jun
0320 - Madariaga	Dormir al sol	Aura Films	Dvd	24-may	01-jun
1140 - Cinco Saltos	Dormir al sol	Aura Films	Dvd	03-jun	08-jun
0306 - Rosario	La revolución es un sueño eterno	Aura Films	Dvd	21-jun	26-jun
0445 - Trenque Lauquen	No te enamores de mi	Aura Films	35mm	15-jun	16-jun
2011 - Trevelín	No te enamores de mi	Aura Films	35mm	23-jun	26-jun
0306 - Rosario	Nosotras sin mamá	Daniel Botti	Dvd	28-jun	03-jul
0505 - Necochea	Nosotras sin mamá	Daniel Botti	Dvd	10-jun	10-jun
1900 - Caleta Olivia	El último Elvis	Disney	35mm	08-jun	10-jun
2011 - Trevelín	El último Elvis	Disney	35mm	16-jun	19-jun
0505 - Necochea	Extraños en la noche	Disney	35mm	03-jun	03-jun
1640 - Orán	La suerte en tus manos	Disney	Dvd	03-jun	10-jun
2290 - Piedra Buena	La suerte en tus manos	Disney	Dvd	02-jun	23-jun
2290 - Piedra Buena	Mi primera boda	Disney	Dvd	01-jun	01-jun
2290 - Piedra Buena	Peter Capusotto	Disney	3D	16-jun	
0023- Burzaco	Selkirk	Disney	35mm	10-jun	10-jun
0320 - Madariaga	Selkirk	Disney	Dvd	02-jun	10-jun
0320 - Madariaga	Don gato y su pandilla	Distribution	Dvd	16-jun	24-jun
1456 - Rawson	Don gato y su pandilla	Distribution	35mm/dvd	09-jun	30-jun
0520 - Tres Lomas	El chico de la bicicleta	Distribution	Dvd	06-oct	06-oct
2290 - Piedra Buena	Gaturro	Distribution	Dvd	03-jun	17-jun
0520 - Tres Lomas	Las acacias	Distribution	Dvd	16-jun	22-jun
0520 - Tres Lomas	Las acacias	Distribution	Dvd	16-jun	22-jun
0630 - General Pico	Un amor	Distribution	Dvd	15-jun	20-jun
1000 - Choele choel	Un amor	Distribution	Dvd/35mm	16-jun	17-jun
0700- Ciudad de las artes	El polonio	Elcabopolonio	Dvd	18-jun	20-jun
1060 - Guaymallén	El polonio	Elcabopolonio	Dvd	14-jun	15-jun
0060 - La plata	Fotos de familia	Eugenia Izquierdo	Dvd	21-jun	27-jun
1100 - San Juan	75 habitantes, 20 casas, 300 vacas	F Dominguez	Dvd	10-jun	13-jun
1570 - San Martín de los Andes	75 habitantes, 20 casas, 300 vacas	F Dominguez	Dvd	01-jun	06-jun
0060 - La plata	Memoria para reincidentes	Gabriela Jaime	Dvd	05-jun	13-jun
0555 - Villa maria	Cine y música: Música campesina	Hernán Panessi	Dvd	21-jun	24-jun
0060 - La plata	Música campesina	Hernán Panessi	Dvd	28-jun	04-jul

DESTINO	PELÍCULA/ MUESTRA	DISTRIBUIDORA	FORMATO	INICIO	FIN
1118 - Oberá	Vaquero	Jimena Blanco	Dvd	22-jun	24-jun
1460 - Trelew	Vaquero	Jimena Blanco	Dvd	22-jun	24-jun
0555 - Villa maria	Cine y música: Los amores imaginarios	Manuel García	Dvd	21-jun	24-jun
0060 - La plata	Los amores imaginarios	Manuel García	Dvd	28-jun	04-jul
0520 - Tres Lomas	Los amores imaginarios	Manuel García	Dvd	23-jun	29-jun
0725 - Unquillo	Los amores imaginarios	Manuel García	Dvd	15-jun	30-jun
0023- Burzaco	Malvinas es Argentina	Paola Pelzmajer	Dvd	31-may	10-jun
0060 - La plata	Malvinas es Argentina	Paola Pelzmajer	Dvd	31-may	06-jun
0275 - Maipú	Malvinas es Argentina	Paola Pelzmajer	Dvd	06-jun	10-jun
0350 - Villa Elisa	Malvinas es Argentina	Paola Pelzmajer	Dvd	03-jun	24-jun
0555 - Villa maria	Malvinas es Argentina	Paola Pelzmajer	Dvd	28-jun	01-jul
0700- Ciudad de las artes	Malvinas es Argentina	Paola Pelzmajer	Dvd	11-jun	13-jun
0023- Burzaco	El campo	Primer Plano	35mm	28-jun	01-jul
1900-Caleta Olivia	El campo	Primer Plano	35mm	22-jun	25-jun
2011 - Trevelín	El campo	Primer Plano	35mm	02-jun	05-jun
1173- La Rioja	El dedo	Primer Plano	Dvd	06-jun	27-jun
0023- Burzaco	El pozo	Primer Plano	35mm	28-jun	01-jun
0505 - Necochea	El pozo	Primer Plano	35mm	28-jun	28-jun
0520 - Tres Lomas	El pozo	Primer Plano	Dvd	09-jun	15-jun
0320 - Madariaga	La mala verdad	Primer Plano	Dvd	27-jun	29-jun
1460 - Trelew	La mala verdad	Primer Plano	Dvd	01-jun	03-jun
0320 - Madariaga	Mia	Primer Plano	Dvd	06-jun	08-jun
0725 - Unquillo	Penumbas	Primer Plano	Dvd	26-may	02-jun
0555 - Villa maria	Violeta se fue a los cielos	Primer Plano	Dvd	31-may	03-jun
0023- Burzaco	Anima Buenos Aires	Sebastian Somma	35mm	07-jun	01-jul
0445 - Trenque Lauquen	Anima Buenos Aires	Sebastian Somma	35mm	01-jun	02-jun
0505 - Necochea	Anima Buenos Aires	Sebastian Somma	35mm	10-jun	14-jun
0002 - La Máscara	La marea	Verónica Koziura	Dvd	05-jun	26-jun
0060 - La plata	Isidro Velázquez	Yaguareté	Dvd	14-jun	27-jun
0275 - Maipú	Isidro Velázquez	Yaguareté	Dvd	13-jun	15-jun
0700- Ciudad de las artes	Isidro Velázquez	Yaguareté	Dvd	18-jun	20-jun
0725 - Unquillo	Isidro Velázquez	Yaguareté	Dvd	14-jun	30-jun
1060 - Guaymallén	Isidro Velázquez	Yaguareté	Dvd	28-jun	29-jun

Modelo de Gestión del área de Programación

4.4 Flujo de trabajo



Indice

1. JUSTIFICACIÓN	2
2. GESTIÓN DE LA PROGRAMACIÓN	2
2.1 Propuesta de modelo de gestión de la programación	3
2.1.1 Propuesta de regionalización del circuito	3
2.1.2 Propuesta para la programación de películas	6
2.1.3 Propuesta para la programación de actividades	7
2.1.4 Control de la programación.....	7
3. OPERATIVIDAD DEL ÁREA DE PROGRAMACIÓN.....	8
3.1 Programación de películas	8
3.1.1 Revisión de la Programación tentativa (distribuidoras y exhibidoras).....	8
3.1.2 Programación Final.....	8
3.1.3 Control de la programación.....	8
3.2 Logística y distribución	Error! Bookmark not defined.
3.2.1 Acopio de material	9
3.2.2 Envío de material.....	9
3.2.3 Informe de distribución	9
3.2.4 Control.....	Error! Bookmark not defined.
3.3 Programación de actividades especiales.....	10
3.3.1 Propuesta de actividades especiales.....	10
3.3.2 Realización de las actividades especiales	11
3.3.3 Adquisición de pasajes y estadía para invitados	11
3.3.4 Revisión de la propuesta de actividades especiales (exhibidores)	11
3.3.5 Control de las actividades especiales	12
3.4 Difusión.....	12
3.4.1 Medios locales.....	Error! Bookmark not defined.
3.4.2 Página web	12
3.4.3 Redes sociales.....	12
3.4.4 Otras acciones de comunicación	Error! Bookmark not defined.
4. ANEXOS	13
4.1 Propuesta plantel área de programación.....	14
4.2 Grilla tentativa de programación Sala	14
4.3 Grilla de programación Distribuidoras	14
4.4 Flujo de trabajo	14
4.5 Cronograma de actividades.....	14